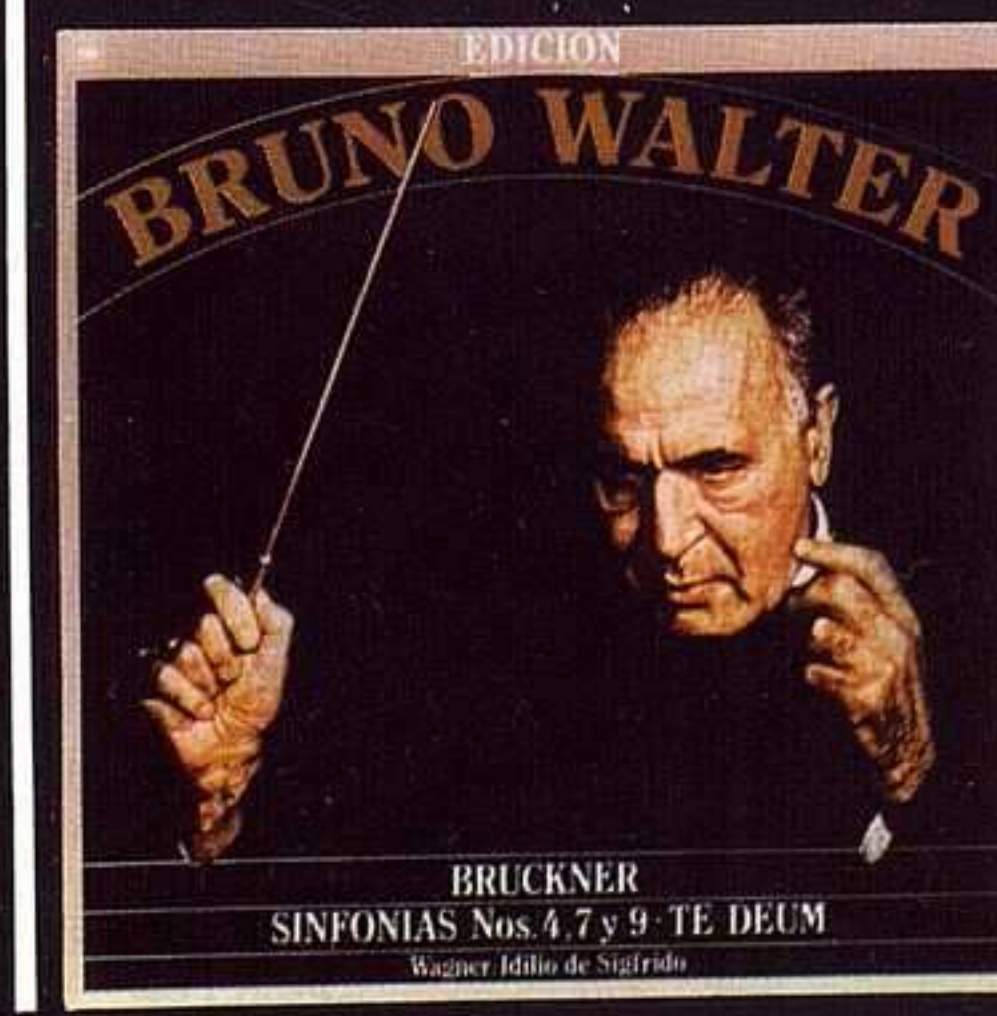
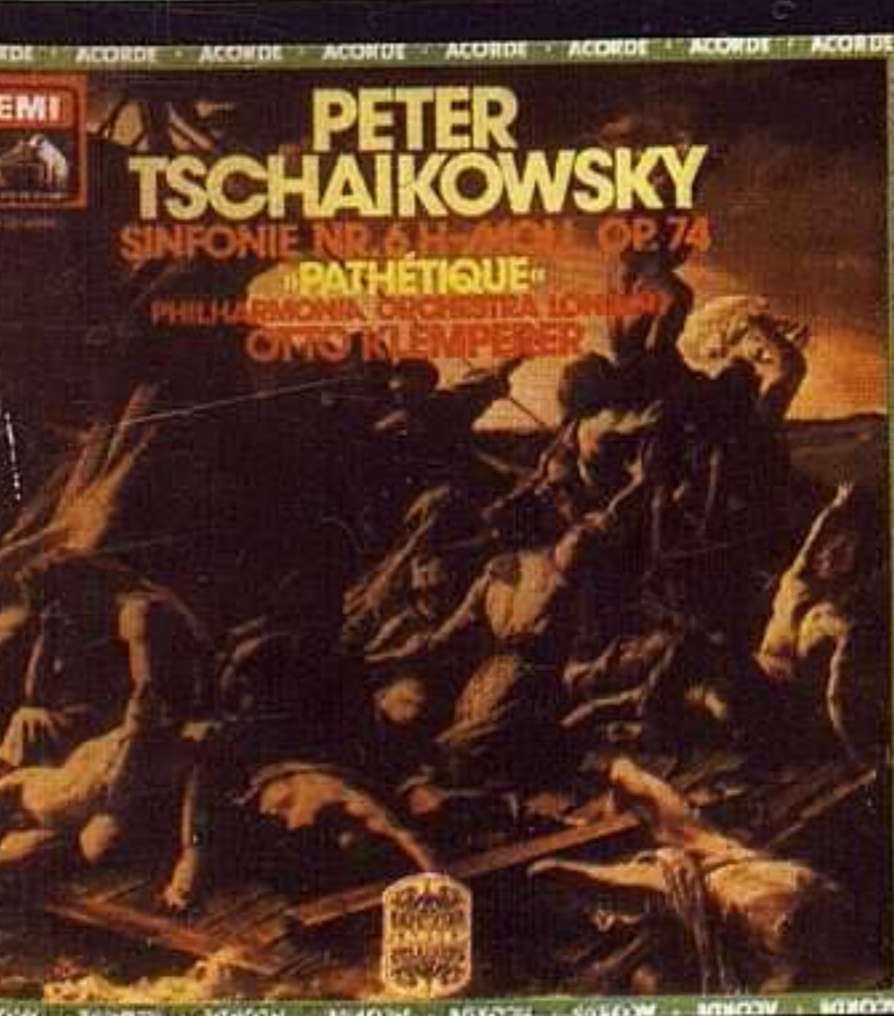
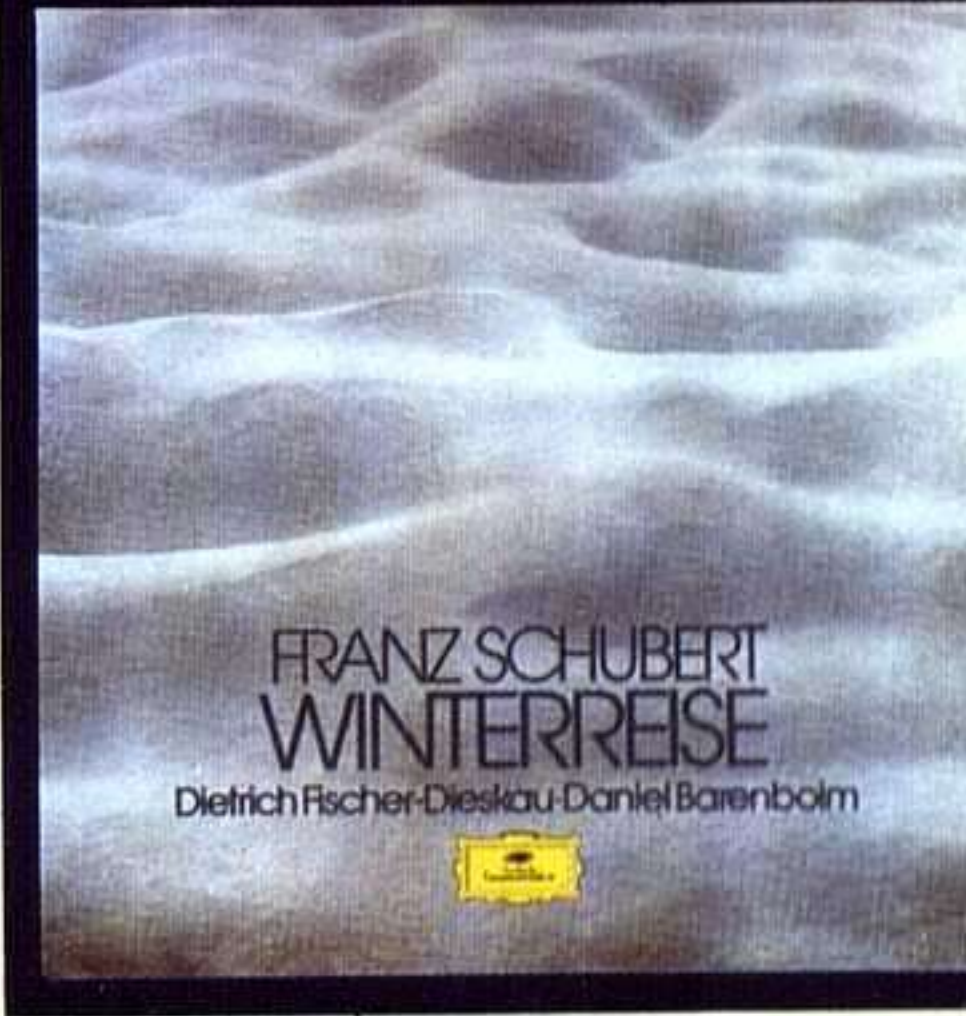
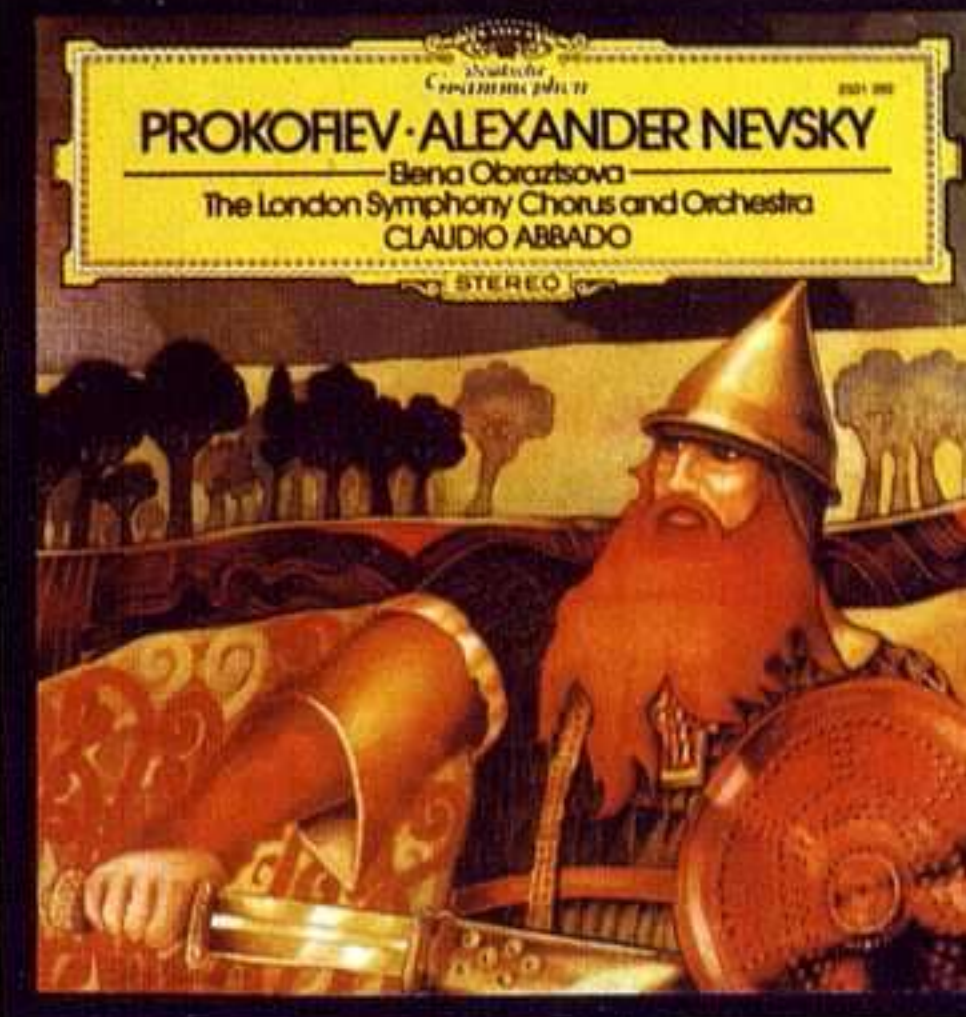
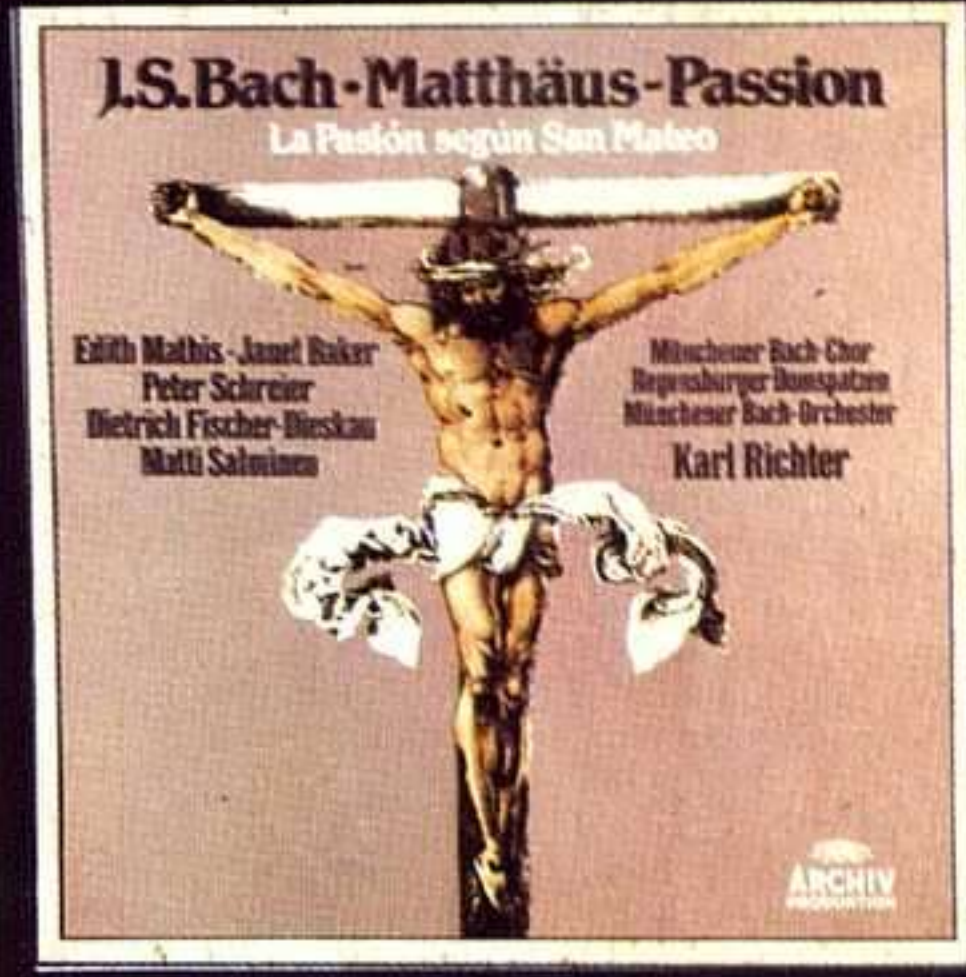
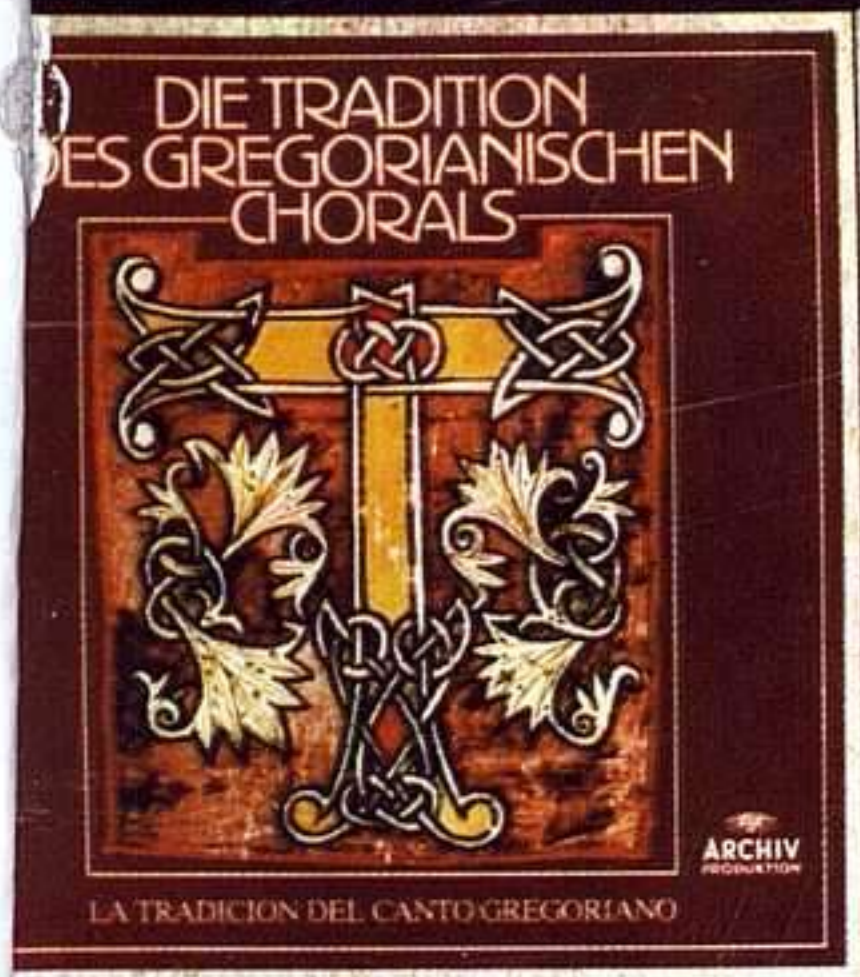


# RITMO

AÑO LII • NUM. 518 • ENERO 1982 • PRECIO: 275 PTAS.

## Los mejores clásicos 1981





# YAMAHA

prestigio y calidad  
en la más amplia gama  
de instrumentos musicales



Importador:

## HAZEN

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



# RITMO

AÑO LII • NUM. 518  
ENERO 1982

FUNDADA EN 1929  
AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

**Fundador:**

Fernando Rodríguez del Río.

**Director:**

Antonio Rodríguez Moreno.

**Subdirector:**

Ramón Barce.

**Adjuntos a la Dirección**

Angel Carrascosa y Manuel Chapa Brunet.

**Jefe de Redacción**

Amelia Die.

**Colaboran en este número**

José Manuel Berea, Josep Brossa, Pablo Cano Capella, Xoan Manuel Carreira, Carlos Cruz de Castro, Francisco Chacón y Marín, Joan Compagny Florit, Luis Carlos Gago, Pedro González Mira, Rudolf Haase, José López Calo, Javier López de Guereña, Wladimiro Martín, Josep María Mestres i Quadreny, Manuel Moreno, Juan Ignacio de la Peña, Enrique Pérez Adrián, Gerardo Queipo de Llano, Arturo Reverter, Joaquín Rodrigo, Esclavitud Rodríguez, Samuel Rubio, Tartessos.

**Diagramación:**

Antonio Roca.

**Fotografías:**

Pedro Guardón y Agustín Muñoz.

**Corresponsales:**

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

**Director Comercial**

Fernando Rodríguez Polo.

**Publicidad**

José María Ketterer

**Delegado Comercial para Cataluña**

Jordi Padrol.

**Distribuye**

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

**Suscripciones:** ESPAÑA: Año 2.650 Ptas.; número suelto 275 Ptas.; atrasado 300 Ptas.; extraordinario 350 Ptas. **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 Empresas Periodísticas con el número 329.

## Sumario

<b>EDITORIAL</b>		<b>PREMIOS «RITMO»</b>	
Cultura universitaria	5	Los mejores clásicos de 1981	42
<b>CARTAS</b>	6	<b>CRITICA DISCOGRAFICA</b>	45
<b>ENTREVISTA</b>		<b>JAZZ</b>	
Carlos Chausson	7	Festival Internacional en el San Juan: Milagro en Madrid	57
<b>MUSICA CONTEMPORANEA</b>		<b>LIBROS</b>	62
Diálogo solar entre Josep M. Mestres i Quadreny y Joan Brossa	10	<b>DON TADDEO IN BARCELONA</b>	
<b>EN PRIMERA AUDICION</b>		Barenboim: un Beethoven camino de la madurez	64
Llorenç Barber: «Primers tocs»	11	<b>DISCOS EDITADOS</b>	68
<b>MUSICOLOGIA</b>		<b>DE MADRID AL CIELO</b>	
La misa «Pro victoria» de Tomás Luis de Victoria	12	El Beethoven que pudo ser y no fue	70
<b>COLABORACION INVITADA</b>		<b>INTERNACIONAL</b>	74
Joaquín Rodrigo escribe sobre Regio Sáinz de la Maza	20	<b>CARTELERA</b>	78
<b>ENSAYO</b>		<b>CURSOS, BECAS Y CONCURSOS</b>	80
«Harmonik», una nueva ciencia	22	<b>PAIS MUSICAL</b>	82
<b>XIII CERTAMEN CORAL DE TOLOSA</b>	26	<b>DISCOS CRITICADOS</b>	89
<b>REPORTAJE</b>		<b>XIX CONCURSO «FRANCISCO VIÑAS»</b>	90
El luthier y sus secretos	27	<b>NOTICIAS</b>	91
<b>HISTORIA</b>		<b>MUSICOS DEL SIGLO XX</b>	
Marcus Ferragut y el Auditorium de Palma de Mallorca	31	Anton Webern	95
<b>DISCOTECA BASICA</b>			
La obra de Antonio de Cabezón	36		



# KODALY



Libros de Música 1

## MUSICA PARA LA EDUCACION GENERAL BASICA: EL METODO KODALY

Con toda seguridad podemos afirmar que una de las facetas más descuidadas dentro de las enseñanzas impartidas en la E.G.B. es la música, y ello se debe en parte a que no existía en España un método pedagógico, para la enseñanza musical, adecuado y pensado especialmente para las escuelas generales.

**EL METODO KODALY** cubre perfectamente el vacío anteriormente apuntado, aportando una serie de novedades pedagógicas y de concepto, que hacen que la música no sea un aburrimiento para el niño, identificándole con ella de la forma más natural, por medio de canciones y juegos infantiles.

**EL METODO KODALY** no precisa de instrumentos musicales, pues está basado en el canto, lo cual implica que los recursos económicos que se necesitan son mínimos, alcanzando sin embargo unos resultados excepcionales como nos lo demuestran los más desarrollados países del mundo ( Hungría, USA, Japón, Australia, etc.) en donde la enseñanza de la música es considerada en las escuelas como asignatura básica en la educación del niño y en donde ésta se realiza según el **METODO KODALY**.

★ ★ ★

Este libro, primero de una serie, que tenemos el gusto de presentarles, está especialmente pensado para la **educación general básica**, y es el resultado de un árduo trabajo de investigación folklórica infantil española y de su adaptación al concepto pedagógico de **Zoltan Kodaly**, cuya consecuencia es una excepcional guía didáctica musical española para el niño y el maestro, con una programación coherente y progresivamente desarrollada para todos los niveles de la E.G.B.

En la realización del libro han colaborado, con su asesoramiento técnico, importantes personalidades de la enseñanza musical húngara pertenecientes a la **Sociedad Kodaly** de dicho país, lo cual da una garantía del rigor del trabajo y del alto nivel técnico y pedagógico de que goza. Es tal el interés demostrado por la calidad de esta edición, que está especialmente recomendada por la **Sociedad Kodaly Internacional**, de la que el autor es miembro de derecho.

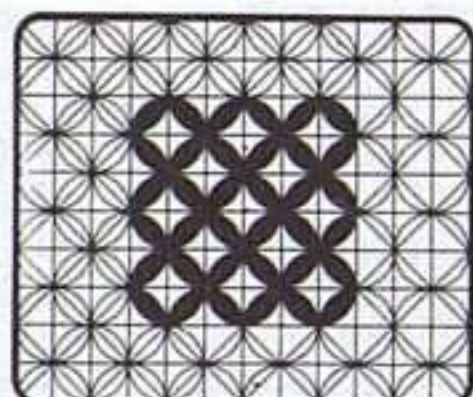
Fausto Roca, como auténtico profesional de la docencia musical, es consciente de que todo método pedagógico, sobre todo si es muy novedoso, precisa de unos sistemas de presentación y enseñanza al maestro, que le permitan desenvolverse dentro del mismo con total soltura y plena garantía de éxito. Por ello, periódicamente, y en diferentes puntos de España, está organizando **Cursos de pedagogía musical según el Método Kodaly**.

Para cualquier tipo de consulta sobre esta edición o sobre los cursos de pedagogía pueden ponerse en contacto con la distribuidora del método.

Datos técnicos del libro:

**Número de páginas: 64**  
**Impresión: Offset, a todo color en su totalidad**  
**Dimensiones: 22 x 16**  
**P.V.P. · 300 Ptas.**

ferysa



DISTRIBUIDO EN EXCLUSIVA PARA ESPAÑA E IBERO-AMERICA:

Información y pedidos: Apartado de Correos: 151036 – MADRID. Teléfonos 734 98 51 – 729 15 52



## CULTURA UNIVERSITARIA

**L**a casi totalidad de la cultura musical apenas puede hoy obtenerse en España más que en los conservatorios. Esto, que aparentemente pudiera parecer positivo, es en el fondo enormemente negativo. Pues ocurre que los conservatorios, cuya tarea básica es formar profesionalmente a compositores y a intérpretes, están sobrecargados de alumnos sin metas profesionales, y que aspiran, de alguna manera, sólo a poseer una pequeña cultura musical. Pero, a través de los trabajosos estudios de las técnicas de composición y de ejecución, la cultura musical en sentido estricto queda necesariamente disminuía; y la mayor parte de ese alumnado, cuando deja de ir al conservatorio, se encuentra con que no ha adquirido esa cultura musical que pretendía, y a cambio sólo le queda entre las manos, por ejemplo, una modesta enseñanza pianística. La cultura musical, en el conservatorio, está necesariamente diluída; sólo a lo largo de muchos años de estudio compositivo o de ejecución se adquiere. El alumno que cumple esos cursos alcanza normalmente una elevada cultura musical. Pero esa gran población que desea únicamente una formación musical al margen de lo específicamente profesional está, como es lógico, insuficientemente atendida.

Y es que el cauce natural de toda cultura humanística no especializada ha de ser for-

zosamente la enseñanza media. Especialmente el bachillerato —que debiera ser obligatorio— puede cubrir aproximativamente la etapa de imprescindible culturización no específica. Y dentro de esa etapa, la Música habría de ser una materia ampliamente expuesta.

Y si consideramos la Universidad —como parece justo— no sólo como una enseñanza especializada, sino como un escalón más en la cultura humanística, sería natural que en esa enseñanza superior prosiguiese la culturización musical (independientemente de una enseñanza musical especializada, tema del que nos ocuparemos en otra ocasión), no sólo incluyendo asignaturas musicales en las ramas históricas y artísticas en las que su exclusión es vergonzosa, sino organizando sistemáticamente conferencias, audiciones y conciertos de manera que el Universitario no se encontrase —como ocurre a menudo— huérfano de una información musical coherente, y abierta también a la realidad artística de nuestro momento.

Se nos dice —y a veces lo comprobamos— que la actual población universitaria es apática y que carece, en general, de apetencias culturales. También de esto hablaremos algún día. Pero antes habría que agotar, por decirlo así, la oferta: darles mucha y buena información musical. Y sobre todo: regular, constante; no esporádica, casual o improvisada.



# Cartas

Los suscriptores y asiduos lectores de RITMO hemos observado los cambios introducidos en su revista y yo personalmente no puedo por menos que felicitarles por la nueva orientación y, sobre todo, porque ahora la revista resulta mucho más *variada* de lo que era antes. Llevo solamente dos años suscrita a RITMO, pero veo que en su sección de «cartas» publican algunas con interesantes sugerencias de los lectores sobre los artículos que les gustaría ver en esa su revista. Por eso me he tomado la libertad de hacerles mi propia sugerencia: echo de menos en RITMO algún artículo, noticia o, crítica de ballet. Sólo alguna vez he visto referencias a Bejart y a su Ballet del siglo XX, que, si bien es un grupo interesantísimo (por suerte, he tenido ocasión de ver alguna de sus producciones), no es el único. Pero, quitando lo de Béjart, creo que hace bastante tiempo que no publican ustedes nada referido a este Arte que tanta relación tiene con el tema de su revista: la Música. Y no me refiero sólo al ballet clásico, sino a grupos o escuelas que, como la de Béjart, están intentando investigar en el campo de la Danza. En cuanto a España, ahora que tenemos un Ballet Clásico y otro Ballet Nacional, dirigidos por Victor Ullate y por Antonio, creo que es el momento adecuado para hablar de estos temas en RITMO y que un sector muy considerable de sus lectores, que, como yo, amamos el arte de la Danza, encontremos algo sobre el tema que nos interesa.—**DOLORES PEREZ MILA (Madrid)**.

En el número 514 de RITMO dedicado a Béla Bartók, en la página veintitres, viene una foto de Alexis Weissenberg acompañada de un texto que dice que este artista *estrenó*, entre otras obras, el **Mikrokosmos**. Por tratarse de un dato histórico curioso, quisiera comunicar que la primera audición de esta obra en Madrid estuvo a cargo de la pianista Margot Pinter y tuvo lugar, en dos sesiones, los días 5 y 7 de diciembre de 1955, en la serie que «Cantar y tañer» dedicaba entonces a las audiciones de música contemporánea, en el Instituto Nacional de Previsión de Madrid. La misma intérprete hacía unos comentarios a la obra en un castellano bastante pintoresco. Conservo cartel, programas y críticas, estas últimas resaltaban la importancia de poder escuchar esta obra por primera vez en Madrid.—**HELGA DREWSSEN (Madrid)**.

El interés de estas líneas está limitado a dos asuntos principales; el primero, triste. Creo interpretar así el sentimiento de no pocos asiduos lectores de esta Revista. Me estoy refiriendo a la noticia publicada en el número de octubre, suscrita por esa Redacción respecto de la ausencia lamentable, a partir de ese momento, de José Luis Pérez de Arteaga como colaborador habitual. Por mi parte, también deseo que su marcha sea transitoria porque —desde aquí lo invoco como sentir unánime, propio y de todos con quienes he comentado el hecho— espero recibir de cuando en cuando el obsequio de sus amplios conocimientos musicales, a los que nos tenía acostumbrados. Pocos calificativos, acaso ninguno después de tantos años, habrán quedado silentes en el admirado ánimo de cuantos aficionados, y de otros que son algo más que esto, siguieron con cierta regularidad los trabajos del Sr. Pérez de Arteaga. Hago acompañar a mi reconocimiento público una singular estimación por su labor, como modesto homenaje hacia quien impartió excelentes enseñanzas, dictadas, a mi juicio, por una erudición poco común, largamente demostrada.

El segundo punto que quiero significar está relacionado con la publicación, en el número de noviembre, del magnífico ensayo que bajo el título **Fundamentos antropológicos del hecho musical**, nos brinda Julian Sánchez Cobos. A mostrar mi adhesión absoluta con los extremos de dicho trabajo, me conduce el afecto vinculante de la proximidad de mis ideas respecto a dicho tema. Encuentro éste, tratado con magistral y exquisito sentido de la penetración en el amplio campo del estudio del fenómeno musical desde su inicio. Comparto plenamente los criterios expositivos del autor del trabajo, ofrecidos con desmenuzada claridad. Parecen tener la virtud de predisponer la receptividad espiritual del lector, añadiendo a su interés implícito la fresca sensación de alivio que experimentarán cuantos, quizás contumazmente, toman y desechan ideas racionalistas una y otra vez. La atenta lectura del trabajo despeja muchas confusiones, en las que cree uno hallarse extraviado en solitario. Las afirmaciones que se dan en el artículo comentado son, pues, saludables y muy de estimar por tanto. No quiero insistir abundando en ellas, en cumplimiento de mi pretensión de brevedad, lograda sólo a medias.—**JUAN BALLESTEROS SAORI (Madrid)**.

En la «Consulta discográfica» del número 516 de su revista, leo que desconocen si existe alguna grabación de la **Sinfonía Jena** de Beethoven. Creo que hubiera sido interesante matizar «*supuestamente de Beethoven*», puesto que es muy dudoso e improbable que esa obra fuera escrita por Beethoven. En cualquier caso puedo informarles que yo poseo una grabación, con la Westphalian Symphony Orchestra dirigida por Hubert Reichert. Es un disco americano de la casa Turnabout Vox (Nº TV 34409 S).—**MANUEL CAPDEVILLA (Barcelona)**.

En el número 516 del Ritmo de noviembre de 1981 en el apartado «Consulta discográfica» en que se responde a una consulta del Sr. Fernando García Marqués de Málaga con el título **Sinfonías** de Bruckner, al publicar su carta se ve que han omitido parte de la pregunta sobre Bruckner, pero en la respuesta le hablan de los directores brucknerianos y de las grabaciones sin hacer mención de las ediciones si son éstas de Haas, Oeser, Orel, o Nowak, pero éste no es el «quid» de mi carta.

El motivo es sobre la **Sinfonía en Do Mayor «Jena»**, que en el catálogo temático «**Das Werk Beethovens**» de Georg Kinsky-Hans Halm, en que figura como Woo Anhang 1, y editado en 1955; y al explicar su historia atribuye a la obra a Beethoven y a otros sin mencionar al compositor, pues se le desconocía.

Pero en 1957 el musicólogo haydniano H. C. Robbins Landon descubrió el autógrafo manuscrito con el nombre del compositor, el austríaco Jeremias Friedrich Witt.

En cuanto a las grabaciones, en España no existen ni en las importadas por Ferysa, pero en el extranjero con el nombre de Witt figuran muchas.

En Alemania a partir de 1973, y en el **Bielefelder Katalog Klassik 2-1981**, editado en noviembre de este año en la pág. 449, figuran tres que son: Wolfgang Hofmann, Rhein. Philh, Koblenz, RBM, 3002; Günter Neidlinger, Bodensee Sinf.—Orch., Gar 60105; y Hubert Reichert, West. Sonf.—Orch. Recklinghausen, FSM 344409. En Inglaterra en el **Gramophone** desde septiembre de 1979, figura una que es: Mac Andrae, Munich Philharmonic Orch., Harmonia Mundi/Acanta DC 223302 y finalmente en norteamérica en el Schwann Catalogue desde 1971 figura también una, la de: Hubert Reichert, Westphalian Sym. Orch., Turnabout TVS 34409.

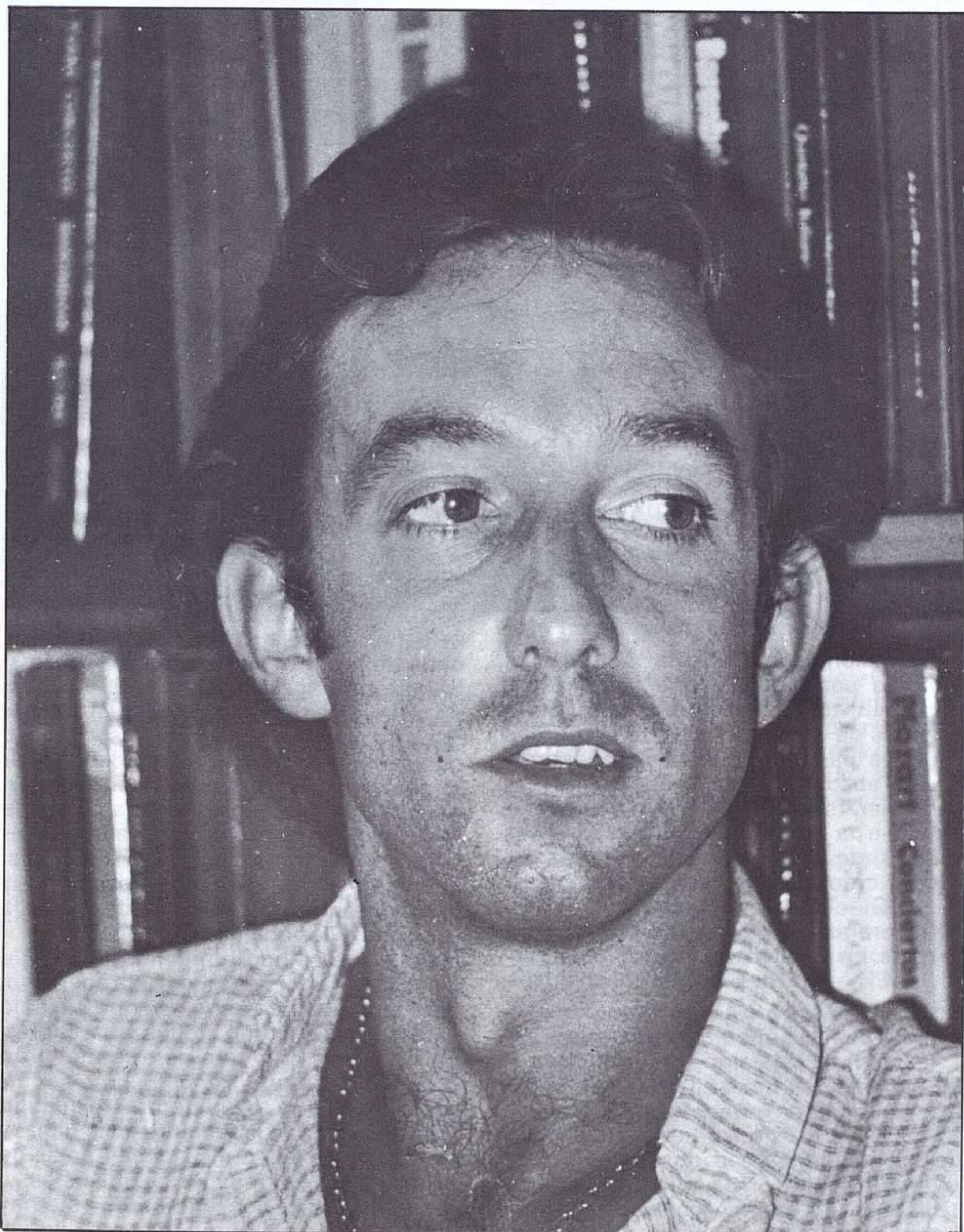
Sobre libros en castellano que traten de las **Sinfonías** de Beethoven, les mencionó los siguientes: **Las Sinfonías de Beethoven y Músicos Ilustres**, de Héctor Berlioz (Buenos Aires, Rueda 1941) con 208 pág. y **Las Nueve Sinfonías de Beethoven**, de Luis Pedro Mondino (Montevideo, Establecimientos Gráficos Centenario Augusta, 1951) con 748 pág.—**JORGE MILA CASALS (Barcelona)**.



## CARLOS CHAUSSON

Por Pedro González Mira

Llegó a Madrid, a los veinte años, con el propósito de hacerse ingeniero de caminos. Dos años de sufrimientos diversos y bastante tiempo *perdido* cantando por esos Colegios Mayores de Dios le llevaron a la Escuela Superior de Canto y al Coro Nacional. En 1976, decidió emigrar a Estados Unidos, donde obtuvo el «Master» en Música por la Universidad de Michigan y, en marzo de 1980, fue contratado para la Compañía del New York City Opera; allí ha llevado a escena, hasta hoy, diversos «roles» importantes. Tiene ahora treinta y un años y habla con la seguridad que caracteriza a aquellos que crean en soledad. No es un cantante consagrado, pero tampoco simplemente una *promesa*: sobre sus espaldas tiene ya una merecida experiencia escénica que, quizás, encuentre la gran oportunidad con que sueña todo cantante joven cuando, en 1982, en el Festival de Opera de Madrid, cante, junto a Montserrat Caballé, el estreno mundial de *El árbol de Diana*, del valenciano Vicente Martín y Soler.



**PEDRO GONZALEZ.**—¿Por qué te marchaste a Estados Unidos?

**CARLOS CHAUSSON.**—Estuve cuatro años en la Escuela Superior de Canto de Madrid y allí estudié, además de canto, una serie de cosas que estaban enfocadas a la formación integral de un cantante de ópera tales como escena, esgrima, idiomas, oratorio, «lieder» etc. Después de este tiempo, me encontré con una buena oportunidad para marcharme y lo hice. No estaba descontento de cómo iban las cosas aquí, pero notaba que necesitaba un cambio; además, estudiar canto en aquella época en España era un poco un callejón sin salida. Estudiabas canto y después, ¿qué? Hoy quizás las cosas sean distintas.

**P.G.**—¿Crees que hoy se puede estudiar canto en España con ciertas facilidades?

**C.CH.**—Pienso que ahora mismo la Escuela Superior de Canto está ofreciendo todo lo que un estudiante necesita para su formación. No estoy diciendo que un profesor o una Escuela sean suficientes para formar a un cantante; lo que afirmo es que éste es un gran centro para empezar a estudiar. El resto es cosa de cada uno. Hay gente que a los cinco años sale preparado para cantar y otros que no han podido encontrar su disciplina —es mi caso— en la Escuela y han tenido que salir a otro sitio. Y los hay que ni una cosa ni la otra; en la Escuela suceden cosas curiosas, lamentablemente curiosas: hay gente que se permite el lujo de *plantar* a profesores como Félix Lavilla o Miguel Zanetti —excelentes profesores, además de muy buenos músicos— sin motivos aparentes. Bueno, también hay que decir que esto sucede casi siempre con los españoles y que la puerta de sus clases está siempre llena de japoneses, vietnamitas o americanos para tomar esas clases que el alumno español está perdiendo, no se sabe muy bien por qué. En cualquier caso, fuera de la Escuela, no nos engañemos, no hay nada en España.

**P.G.**—Pero, a pesar de todo, sigue habiendo mucha emigración.

**C.CH.**—Por supuesto, por supuesto...

**P.G.**—Tú cantaste en el Coro Nacional durante un tiempo.

**C.CH.**—Sí yo canté en el Coro Nacional...

**P.G.**—¿Te sirvió de algo o te perjudicó?

**C.CH.**—El cantar en un coro es un arma de doble filo para el desarrollo de la voz. Por un lado, tienes muchas horas de ensayo en las que, si haces las cosas bien, necesitas cantar mucho, con lo que esto tiene de desgaste para la voz, pero, te ayuda bastante en una serie de cosas importantes; yo, por ejemplo, aprendí allí a leer una partitura como es debido. Además, el Coro me dio una oportunidad de conocer a directores de orquesta importantes, Richter, Muti, el mismo Frühbech, lo que te da una versatilidad nada despreciable.



**P.G.—¿Qué opinión te merece el Coro Nacional?**

C.CH.—No he seguido muy bien su trayectoria en los últimos cinco años, desde que me marché a Estados Unidos, pero por la experiencia de entonces y por lo que le he oído esporádicamente pienso que como conjunto de voces es de lo mejorcito que hay en el mundo. Desde el punto de vista del trabajo, ya es otra cosa. Si las cosas no han cambiado, e intuyo que no, allí no se sabe muy bien quién tiene el poder, y me atrevería a decir, incluso, que el coro necesita algo de mano dura. Al principio, con Lola Rodríguez de Aragón, había ilusión por cantar, por salir al escenario, pero después la cosa degeneró bastante. Por otro lado, he hablado con algunos ex-compañeros y parece ser que la línea de trabajo continúa siendo bastante anárquica.

**P.G.—Después de oírte esto, sería interesante que nos hablaras de cómo se trabaja en Estados Unidos, en el campo de la ópera.**

C.CH.—¿En la Universidad o profesionalmente?

**P.G.—Profesionalmente.**

C.CH.—En Estados Unidos la cosa se enfoca de manera diferente que aquí. Allí se tiene que trabajar todo en serio; ballet, técnicas teatrales, expresión corporal... además de la voz, claro. En Estados Unidos, para conseguir un nivel competitivo, hay que dar el tipo en todos los frentes. Un empresario, a igualdad de condiciones vocales, contrata antes a la señora delgada —lo habreis visto aquí con la señora que ha hecho *Lucia*— que a la gorda, lo que hace que la gente se tome un poco más de cuidado con su cuerpo. Quiero decir que piensan en todo y los cantantes tienen que cuidarlo todo si quieren ser competitivos.

**P.G.—Sí pero, ¿podrías concretar más en el campo de la voz?**

C.CH.—En definitiva, la palabra es profesionalidad. Las voces americanas son, en general, metálicas, no son bonitas, pero la gente trabaja mucho y esto les da una disciplina que con el tiempo se convierte en una técnica vocal. Tú vas a Alemania y te puedes encontrar con que el quince o el veinte por ciento de los cantantes de cada compañía son americanos. ¿Por sus voces? Sucede que a estos cantantes les das una partitura y se la aprenden en tres días, no necesitan pianista para los repases, la mayoría de ellos incluso tocan bastante bien el piano, vocalmente las dan todas. En resumen, a un empresario todo esto le da mucha seguridad, la seguridad de que el espectáculo va a ser digno, va a funcionar, que es, en definitiva, lo que vale.

**P.G.—¿Esto nos lleva al tópico de que en América se trabaja mucho?**

C.CH.—Por supuesto, así es.

**P.G.—Y este ritmo de trabajo, esa competitividad brutal ¿no tiene repercusiones en el cantante como artista, como ser humano?**

C.CH.—¡Naturalmente! Además hay que llevar muchísimo cuidado porque este estado de cosas te lleva a ser *mecánico* y, excluidos los genios, que los hay, el artista americano medio es bastante *robot*. Después hay otra cosa; la gente allí es muy *pura* —quizás tendría que decir *elemental*—, no tienen los retorcimientos emocionales de un latino, lo que es un inconveniente para construir

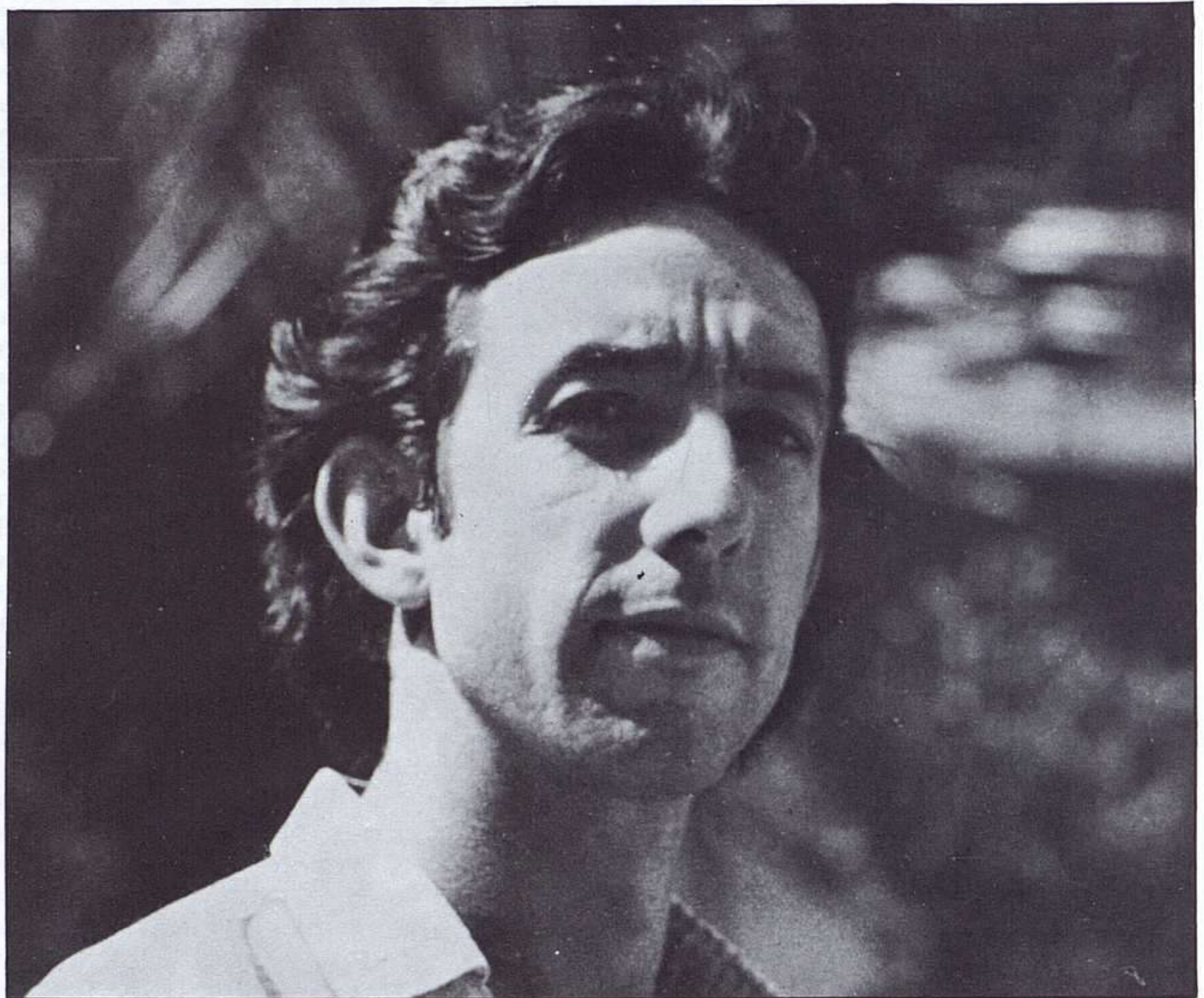
un personaje psicológicamente. Normalmente se aproximan sólo técnicamente a los personajes y para una persona que no sea muy entendida, pues bueno, funciona... y así van las cosas.

**P.G.—¿Se deduce de lo que dices que los cantantes americanos no son buenos músicos?**

C.CH.—No. Músicos sí son, lo que no son es artistas. Músicos sí porque leen bien, están bien en el escenario, se comunican con facilidad con el director de orquesta... y no muchos cantantes son capaces de hacer esto.

**P.G.—Pero, ¿no está un poco deshumanizada esta manera de ser «músico»?**

C.CH.—Probablemente, pero si echas una ojeada a los cantantes que están en el «top» podrás darte cuenta que hay de todo. Desde un Plácido Domingo, por ejemplo, que es una gran voz pero que primordialmente es un cantan-



te emocional, hasta una Sutherland, también por ejemplo, que... muy bien; muy bien; todo lo hace muy bien, pero, después de un recital suyo te preguntas ¿qué ha pasado aquí? La respuesta es nada, absolutamente nada. Es decir, cualquier forma es buena para aproximarse a la cima. Otra cosa distinta es saber si de lo que se trata es de esto o no. Yo creo que no.

**P.G.—Te has adelantado a mi próxima pregunta. ¿tu meta está en convertirte en el divo de turno?**

C.CH.—No, ese no es mi objetivo.

**P.G.—¿Cómo crees tú que un cantante debe escoger el repertorio?**

C.CH.—Este es uno de los pilares de la carrera de un cantante. Hay voces que no tienen mayor problema para definir su tesitura; otras, sin embargo, necesitan mucha observación para definir la evolución de aquélla. Pero, matices a un lado, para escoger el repertorio hay que centrarse, primero, en el timbre

y la calidad de tu voz; luego en el volumen y, por último, observar tus condiciones físicas y emocionales. Este último punto es muy importante, porque es lo que te puede distinguir de los demás. Es decir, es esencial saber encontrar la proyección de tu personalidad para convertirse en un buen «Mefistófeles» o en un buen «Fígaro».

**P.G.—Perfecto. Y en todo este proceso, ¿qué papel juega el profesor de canto?**

C.CH.—El profesor de canto es absolutamente indispensable tanto en los comienzos como cuando trabajas ya profesionalmente. Al principio, el profesor sólo te va a dar unas ideas básicas: respiración, colocación de voz, relajación; no hace falta un gran profesor para esto. Pero, más tarde, al trabajar la tesitura, el volumen, el color, comienzan los peligros; ahí un mal profesor te puede hacer daño. Hay algo que el estudiante

debe de tener muy en cuenta: si al final de una clase la garganta duele, lo hecho, no sólo no sirve de nada sino que, además, es perjudicial. Si el profesor sabe lo que se lleva entre manos, no debe exigir al alumno más de lo que pueda dar. Yo he oído de profesores que al final de una clase la garganta te tiene que doler y esto a mí me parece una burrada. Las cuerdas vocales son dos *cositas* muy delicadas que hay que cuidar hasta la saciedad. Más adelante, el papel del profesor sigue siendo fundamental, ya que te ha de ayudar a escoger el repertorio, decirte lo que es bueno y lo que es malo para tu voz y cómo tienes que cantar. En resumen, creo que no existe el gran profesor de canto, sino *tu* profesor de canto, si es que lo encuentras. También has de tener la suficiente disciplina y confianza en él, nunca debes dejar de tomar clases por muy arriba que estés, y, por último, para conseguir todo esto hay que buscar y probar muchos profesores.



**P.G.—¿Y a tí qué tal te ha ido? Has encontrado tu «profesor-media naranja» en América o es cierto el mito de que los mejores profesores de canto están en Europa?**

C.CH.—Para empezar, te diré que en Estados Unidos el sesenta por ciento de los profesores de canto son europeos; las Universidades están llenas de profesores europeos y, dicho sea de paso, por esta razón no se puede hablar de una técnica de canto específica americana (si exceptuamos los barítonos que sí han hecho escuela, como Mc Neil, Merrill, Warren, ahora Milnes y otros). Por otro lado, bueno, ya te he dicho antes, hay que hacer pruebas, buscar. Cuando yo llegué a Nueva York, hice lo que en el argot se llama «shopping around» («ir de compras»); es decir, busqué, arreglé citas con algunos profesores, recibí algunas clases y al cabo de un tiempo me decidí por uno de ellos. Claro, en esto hay que andarse con cuidado y ser muy selectivo; allá hay gente que cobra cincuenta o sesenta dólares por clase sin tener ni idea; quiero decir, que hay mucho intruismo y es fácil dejarse llevar por un nombre. Creo además que también es importante la relación profesor-cantante; no hay que ir con complejos, llegado un momento determinado de tu carrera, debes de ser crítico con lo que te enseñan y saber filtrar.

En España no hay más que la Escuela Superior de Canto.

**P.G.—¿Cuántas funciones crees que debe de hacer un cantante de ópera al año?**

C.CH.—No hay reglas, puede variar. En primeros papeles hay que diferenciar los repertorios ligeros de los dramáticos. En el primer caso se puede llegar bien a las setenta y cinco u ochenta; si tienes un repertorio dramático, yo por lo menos no pasaría de las sesenta. Pero, en fin, esto es un poco como el boxeo, depende de lo que puedas encajar.

**P.G.—En una producción operística, ¿qué importancia relativa das a los cantantes, al director de escena?**

C.CH.—Para mí está muy claro. La ópera es un espectáculo con dos líderes indiscutibles: el director de orquesta y el director de escena. Los cantantes son los instrumentos y están a su servicio. En la práctica, como todo el mundo sabe, esto no suele ser así, sino que depende de la relación de fuerzas existentes entre directores y cantantes (o cantante, por desgracia). Desde luego, en América se trabaja en equipo, no hay divos; o, por lo menos, esa es mi experiencia en el City Opera. Por ejemplo, en el último *Don Juan* que he hecho con cantantes bastante importantes, pues bueno, yo hacía el «Leporello», a mí no me conocía nadie y, sin embargo, allí todo era normal; se trabajó duro y todo el mundo hacía lo que los correspondientes directores



creían más oportuno. Yo creo que es esto lo que hay que conseguir, menos divos y más seriedad a la hora de trabajar. En la ópera hay muchas cosas y, por mucho que les pese a algunos, hay que valorarlas todas.

**P.G.—¿Es cierta esa imagen del cantante de ópera haciendo «gorgoritos» por todos lados entre función y función? Es decir, ¿es bueno vocalizar como método de mantenimiento de la voz?**

C.CH.—Bueno, eso depende de cada voz. Yo conozco cantantes que no abren el pico ni siquiera en los ensayos; es el caso, por ejemplo, de Nilsson. Birgit Nilsson ni vocaliza, ni canta en los ensayos, ni nada; sólo en las funciones a punto. Trabaja sobre lo que tiene que cantar y nada más.

**P.G.—¿Tú estás de acuerdo con eso?**

C.CH.—A mí me sirve un poco, pero no tanto.

**P.G.—Tú voz no es la de la Nilsson, claro...**

C.CH.—Mi voz no es la de la Nilsson, evidentemente, pero me acerco un poco a su teoría del ahorro o no abuso, si se quiere, de la voz. Conozco a cantantes que están en el otro extremo. Recuerdo una vez, en San Diego, haciendo una *Tosca*, que escuché en el Hotel al tenor pasarse el día *ladrando*, y al preguntarle cómo entre función y función podía hacer esto, me dijo que para él era necesario, que la voz tenía que estar en movimiento, no podía evitar el seguir, no podía pararse.

**P.G.—¿Y tú no crees que esto es autoalimentación del ego?**

C.CH.—Sí, puede ser, aunque, en definitiva, yo creo que cada uno debe buscarse lo que mejor le funcione a él. En mi caso, debo de tender a ahorrar voz.

**P.G.—¿Has pasado hambre alguna vez en Estados Unidos?**

C.CH.—Sí, aunque no mucha.

**P.G.—¿Y has tenido que hacer algo «raro» para sobrevivir en alguna ocasión?**

C.CH.—Bueno, depende de lo que entiendas por raro. Cuando llegué a América, hice una audición en la Univer-

sidad, me aceptaron y me dieron una beca (cosa que en España no he conseguido nunca). La beca se acabó cuando terminé el «Master» y, entonces, las cosas comenzaron a complicarse. Hubo un tiempo, cuatro o cinco meses, durante el cual hice audiciones e intenté darme a conocer; pero durante este período no tenía ningún ingreso para vivir. Bueno, pues un día, en un restaurante, entraron unos muchachos vestidos de tunos y se pusieron a cantar; yo me puse a cantar con ellos, les gusté, me hicieron una audición y estuve cantando con ellos durante algún tiempo, lo que, evidentemente, me resolvió el problema económico inmediato.

**P.G.—¿Escuchas discos?**

C.CH.—Naturalmente.

**P.G.—¿Y los utilizas para preparar tus «roles»?**

C.CH.—De esto pienso lo siguiente: ayudarse de discos es bueno en tanto en cuanto te da la oportunidad de conocer las interpretaciones de otros señores (normalmente gente muy experimentada y de gran calidad), lo que puede ser una ayuda, pero... hay que saber filtrar, adap-

En Estados Unidos los profesores de canto son europeos.

tar y, sobre todo, encontrarte a tí mismo dentro de la que va a ser tu futura interpretación. En cualquier caso, soy un hombre de mi tiempo y no estoy en contra de una serie de posibilidades que puedo aprovechar. Sí, estoy con el disco.

**P.G.—¿Crees que se puede conocer a un cantante de ópera a través del disco?**

C.CH.—Una grabación puede estar manipulada; sin embargo, donde no hay truco es en las grabaciones hechas «en vivo». A este nivel, un disco puede dar una idea bastante fiable de cómo canta un señor. Ahora bien, a un cantante de ópera, de ópera, repito, hay que valorarlo en un escenario, porque, como he dicho antes, la ópera es algo más que cantar.

**P.G.—¿Qué opinión te merece tu profesión?**

C.CH.—Es una profesión de locos. Sólo se puede concebir estar en esto si uno necesita, orgánicamente, cantar. El canto exige mucho; yo he tenido que dejar mi país (aunque si las cosas me salen un poco bien espero volver pronto), he tenido que condicionar mi vida emocional a la profesión, en fin, he tenido que sacrificar cosas.

**P.G.—¿Y te compensa?**

C.CH.—La verdad es que, hasta ahora, no lo sé muy bien. Hay días que, cuando acabo la función, salgo eufórico, porque veo que he comunicado algo, me lo he pasado bien, he conectado con el público. Otros, las cosas no salen tan bien, no estoy contento, veo que en el escenario no ha sucedido nada, la verdad, no sé, todavía tengo que dedicar algún tiempo a reflexionar sobre esto. Por ahora, es lo único que puedo decir.



# Música contemporànea

## DIALEG SOLAR entre JOSEP M. MESTRES I QUADRENY I JOAN BROSSA



Foto: Jaume Maymo.

- Has vist mai llampeguejar fusta en un rebost?
- I tu fumes gaires cigars al dia?
- Els llits de ferro ja no són moda.
- Tampoc, en parets de colors, hi sol haver xemeneies.
- Prefereixo la fragància natural de les plantes. Pensa en la posició de la meua música.
- No tot va sempre sobre rodes.
- Es parla de música i es pretén de donar tota mena d'explicacions teòriques i tècniques d'allò que és o ha de ser la nova música. Però això és com calcular un malson. No serveix de res.
- Et sents alguna vegada com si el món fos teu?
- No, mai. La manera de **pensar** la nova música és ben diferent de l'antiga. Una cosa són les tires d'engomar i l'altra són els bitllets.
- Comprend que la roba no serveix per a construir eixos.
- Per a fer miques una carta no necessites cap fanal.
- Això és el que pensava avui de bon matí.
- El passat no s'inventa.
- Què?
- Vull afegir que l'actitud de l'oient de la nova música també ha de ser diferent, ha de ser activa. ¿Per què ha d'estar menys dreta que les altres arts? La música s'ha desenvolupat a partir de l'autocontemplació de l'home. Aquí rau la seva limitació; l'entrada i la sortida de l'experiment.
- Es difícil d'aixecar el vol asseguts en una cadira. Però la música em frapa sempre.
- En dir l'autocontemplació de l'home ho incloc tot. Línies verticals, horitzontals, circulars. Ritme simple: els batecs del cor. Una melodia: la possibilitat de la veu. Ritme de ballada. Expressió de sentiments. Amb tot això no n'hi ha prou.
- Ja comprend que no et poses a córrer.
- Ni cal amenaçar amb el puny. El compositor sempre entra en primera persona. I és com un investigador científic.
- Ho he comprès de seguida quan m'has fet entrar.
- Jo observo la natura. Analitzo les estructures sonores i les faig servir com a base de les meves obres.
- De petit, jugaves a bitlles?
- I duia una gorra.
- Hi ha vegades, a la vida, que no saps què fer.
- Sí; post restar enlluernat o arrencar a córrer.
- I tant.
- Però no duptis pas que les estructures sonores de la natura realment són les que més m'escauen. Les ones del mar. El vent entre les fulles dels arbres. La pluja caient damunt materials diversos. Els ocells. Els grills...
- Jo també penso en mi mateix.
- L'obra esdevé un objecte amb el qual puc dialogar.
- No em costa gens de feina d'escoltar-te amb atenció.
- Un àlbum pot ser important com un llibre.
- Que prefereixes: la pluja, el vent o la neu?
- Tot compta en el teixit de la vida. Veure les coses en una altra direcció és reduir-les a cendra. A tot arreu comprenen aquesta mena de sentiment.
- Però de vegades una guerra... no deixa res de nosaltres mateixos.
- Penso sovint en un pont de ferro.
- Jo, en una pissarra neta.
- Les feines de tapar forats triomfen, avui. Encara que, ben pensat, la fi del món serà una mala jugada.
- El qui resti tindrà tota la terra per a ell.
- Sí. Però també ara, si ho penses, a l'últim sempre estàs sol, oi?
- Sí, és clar. Poc sobren cadires.
- No sents com rauquen les granotes al bassal?
- Sí.
- Doncs això passa a molts nivells.
- Sí, sí; jo ric pel meu compte...
- I jo escric una simfonia.
- On compres el paper pautat?



**DIALOGO SOLAR ENTRE JOSEP M. MESTRES I QUADRENY Y JOAN BROSSA**

- ¿Has visto alguna vez madera relampagueando en una despensa?
- ¿Y tú fumas muchos puros al día?
- Las camas metálicas ya no están de moda.
- Tampoco, en paredes de colores, suele haber chimeneas.
- Prefiero la fragancia natural de las plantas. Piensa en la posición de mi música.
- No todo es miel sobre hojuelas.
- Se habla de música y se pretende dar toda clase de explicaciones teóricas y técnicas de lo que es o ha de ser la nueva música. Pero esto es como calcular una pesadilla. No sirve de nada.
- ¿Te sientes alguna vez como si el mundo fuese tuyo?
- No, nunca. La forma de pensar la nueva música es muy distinta de la antigua. Una cosa son las cintas de papel engomado y otra son los billetes.
- Comprendo que la ropa no sirve para construir ejes.
- Para desmenuzar un naipe no necesitas ningún farolillo.
- Esto es lo que pensaba hoy por la mañana.
- El pasado no se inventa.
- ¿Qué?
- Quiero añadir que la actitud del oyente de la nueva música también ha de ser diferente, ha de ser activa. ¿Por qué tiene que tener un papel más secundario que las otras artes? La música se ha desarrollado a partir de la autocontemplación del hombre. De aquí su limitación; la entrada y la salida del experimento.
- Es difícil levantar el vuelo sentados en una silla. Pero la música me afecta siempre.
- Al decir autocontemplación del hombre lo incluyo todo. Líneas verticales, horizontales, circulares. Ritmo simple: los latidos del corazón. Una melodía: la posibilidad de la voz. Ritmoailable. Expresión de sentimientos. Todo esto no basta.
- Ya comprendo que no te pones a correr.
- Ni hace falta amenazar con el puño. El compositor siempre habla en primera persona. Y es como un investigador científico.
- Lo he comprendido en seguida cuando me has hecho pasar.
- Observo la naturaleza. Analizo las estructuras sonoras y las utilizo como base de mis obras.
- De pequeño, ¿jugabas a los bolos?
- Y llevaba una gorra.
- A veces en la vida no sabes qué hacer.
- Sí; puedes quedarte deslumbrado o echar a correr.
- ¡Por supuesto!
- Pero no dudes que las estructuras sonoras de la naturaleza, realmente, son las que mejor se me adaptan. Las olas del mar. El viento entre las hojas de los árboles. La lluvia cayendo sobre materiales diversos. Los pájaros, los grillos...
- Yo también pienso en mí mismo.
- La obra se convierte en un objeto con el cual puedo dialogar.
- No me cuesta nada escucharte con atención.
- Un álbum puede ser tan importante como un libro.
- ¿Qué prefieres: la lluvia, el viento o la nieve?
- Todo cuenta en el tejido de la vida. Ver las cosas en otra dirección es reducirlas a ceniza. En todas partes se comprende este tipo de sentimiento.
- Pero a veces una guerra... no deja nada de nosotros mismos.
- Pienso a menudo en un puente de hierro.
- Yo, en una pizarra limpia.
- Hoy triunfa el trabajo de tapar agujeros. Aunque, bien mirado, el fin del mundo será una mala jugada.
- Si queda alguien tendrá toda la tierra para él.
- Si. Pero también ahora, si lo piensas, al final siempre estás solo, ¿no te parece?
- Si, claro. Nunca sobran sillas.
- ¿No oyes como croan las ranas en el charco?
- Si.
- Pues esto pasa a muchos niveles.
- Si, Sí; yo me río por mi cuenta...
- Y yo escribo una sinfonía.
- ¿Donde compras el papel pautado?

(Traducción: Rosa María Malet)

**EN PRIMERA AUDICION**

# Llorenç Barber

## «PRIMERS TOCS»

Por José Manuel Berea

Encontrar el lenguaje que responda a las necesidades que genera el material sonoro elegido, ha sido una constante en el pensamiento y la práctica de Llorenç Barber. Ello le ha conducido a una diversificación de su actividad, antes que a la concentración de su trabajo en una sola dirección. Aún así, una voluntad permanente, incitante y revulsiva parece asomar en cada una de sus creaciones, lo que ha hecho del músico valenciano una figura controvertida y polémica, a la que en ningún caso puede negarse una gran dosis de originalidad.

Con *Yo-ello; diario de un encuentro* se inauguró una etapa presidida por el fantástico e insondable mundo de las campanas. En aquella ocasión, se trataba de una sola campana, mientras que en *Primers tocs* son doce ejemplares

de distinto tamaño los que conforman todo un juego de inmensa potencialidad acústica. Sin embargo, no es propósito de Barber embarcarse en peligrosas aventuras de ilusionismo sonoro. Y no lo es, en primer término, por su adscripción a la estética «minimal», que este autor ha venido desarrollando desde que hace diez años dió a la luz el *Homenaje en D* para piano, del que existe grabación discográfica. En la línea de lo que actualmente es el «minimal» español, a saber, una peculiar simbiosis entre los valores básicos internacionales y las aportaciones personales de cada creador, *Primers tocs* traslada al auditor a un universo sonoro lleno de connotaciones populares, en una perspectiva etnológica muy definida. Habría que aludir en este punto a la relación de Barber con el antropólogo Francesc Llop, investigador de los infinitos secretos de naturaleza

física o cultural que yacen ocultos en los campanarios de las iglesias españolas.

Desde su condición de músico, Llorenç Barber se suma a esa tarea en el intento de desvelar la función de la campana como elemento de comunicación acústica-musical de primer orden.

A partir de esa reivindicación fundamental, se abre un amplio abanico de posibilidades, con la importante referencia de los diversos toques de iglesia y su diferente significado social. La dimensión teatral no está ausente, si bien en un sentido muy restringido, el de que la representación de esta propuesta musical no sea ajena al fondo conceptual de la que nace. Lo cual se traduce en una *puesta en escena* invadida de resonancias mágicas, misticistas, orientalistas, con el riesgo de ser erróneamente interpretada.

Así pues, no es difícil deducir que la eventual utilización de estructuras-marco en el discurso musical de *Primers tocs* suponen poco menos que un dato anecdótico, en comparación con el eje ideológico que vertebrata toda la composición. Y recordemos, finalmente, que nos hallamos aquí ante el acto de abrir puertas, de descubrir caminos inexplorados, y que de la fecundidad de este nuevo proyecto de Llorenç Barber sólo nos hablará la futura evolución de su obra.



# Musicología

## LA MISA «PRO VICTORIA» DE TOMAS LUIS DE VICTORIA

Scoutez ij escoutez tous gentilz ij galloys Du noble  
du noble roy francoys ij du noble roy francoys Et orrez  
si biē escoutez des copus ruez de tous costez ij de tous costez des coups ruez de tous costez Phifres souff-  
flez frappez iouez tambour tornez uiez faictes voz tours phifres soufflez frappez tabours phifres iouez tornez uiez  
faictes voz tours phifres iouez frappez tabours tornez uiez soufflez iouez faictes Anāntiers bōs cōpaignōs

### Por Samuel Rubio

Como es de todos sabido, había en el siglo XVI, con raíces en el anterior ya muy hincadas, cuatro procedimientos de componer una misa, a los que corresponden las siguientes nomenclaturas: misa «tenor» o «cantus firmus»; misa «paráfrasis»; misa «parodia», y misa «original». Para las tres primeras se servía el autor de materiales preexistentes, ajenos, por lo común, en los dos primeros casos; ajenos o propios, en el tercero. El canto gregoriano o el popular surtían aquellos; una pieza polifónica, éstos.

Por regla general, fue el motete la fuente más socorrida de las misas «parodia», recibiendo ésta el título de aquél, lo que quiere decir que además de surtirle el material constructivo o parte de él, le prestaba o apadrinaba con sus propios nombres, por tanto, que una misa se presenta encabezada con una frase ya latina, ya en otra lengua, aunque menos frecuentemente, es casi seguro que tales palabras responden a las primeras de un motete o de una canción, cuya identi-

ficación se impone como primer paso para su estudio.

Como el mismo término indica, consistía este procedimiento en imitar, no irónica ni burlescamente según ocurre en la literatura, trozos tomados del respectivo modelo, siendo muy variado el abanico de posibilidades para llevar a cabo dicha parodia o imitación; desde simples referencias o alusiones al tema inicial, como ocurre, por ejemplo, en la misa *O magnum mysterium* del abulense al comienzo de los «Kyries», en relación con el motete homónimo, a la copia exacta de trozos íntegros, sin otras modificaciones que las rítmicas que impone el texto de la misa, como hace el mismo autor al comienzo de la misa *O quam gloriosum est regnum* respecto al modelo propio. En todo caso, lo primero que hace el compositor es estudiar la fuente, a fin de seccionar y seleccionar los fragmentos que van a servirle de pauta o tema para las diversas partes de la misa que proyecta escribir.

Uno de los autores que más acudieron a este recurso fue Victoria; tanto es

así que de veinte misas que escribió, once, por lo menos, se ajustan a otros tantos modelos: siete propios; cuatro de otros maestros: Morales, Guerrero, Palestrina y Jannequin.

La elección de las fuentes obedecía con frecuencia a razones de amistad y en cualquier caso, de admiración. Así, Victoria era amigo de Guerrero y de Palestrina y admirador de Morales, cuyo renombre aún estaba vivo en Roma cuando él llegó a la ciudad eterna, aparte de que le sonara con anterioridad, puesto que había sido maestro de capilla en Avila, donde es de suponer que habría dejado alguna huella.

Entre las misas «parodia» del abulense se cuenta la titulada *Pro victoria*, a nueve voces y órgano, publicada en Madrid el año 1600 (el contenido de esta edición y su título exacto puede verse en la *Revista de la Sociedad Española de Musicología*, 1981, número 2, a propósito del comentario que allí hacemos sobre dos cartas autógrafas del abulense, una de las cuales se refiere a la citada edición).

No se sabe con qué motivo o qué acontecimiento indujo al abulense a componerla. «Es lógico pensar —escribe F. Pedrell— que fuese escrita para conmemorar algún hecho fastuoso de nuestra historia» (Tomás Luis de Victoria, Valencia pág. 183).

La colección donde está contenida fue dedicada a Felipe III, quien debió oírla alguna vez, puesto que, según afirma el propio autor en una carta a Francisco María II della Rovere, duque de Urbino, «dio gran gusto al rey mío y señor»; por cierto, en este documento, fechado en Madrid el 10 de junio de 1603, recibe el título de *Missa de la Vatalla*.

A propósito de esta edición, creemos oportuno recordar el triste hecho ocurrido en Avila. Victoria, antiguo niño de coro de su catedral, envió un ejemplar de la misma al cabildo, acompañado, como siempre, de una carta de presentación, ejemplar que el cabildo remite al maestro de capilla —lo era a la sazón Sebastián de Vivanco,— «para que la vea y refiera su parecer en cabildo» (Ferreal Hernández, Tomás Luis de Victoria «el abulense», Avila, 1960, pág. 169). La contestación, aunque larga, merece la pena ser copiada en su integridad: «El señor Deán propuso y dijo que los libros de canto de órgano que envió Bartolomé



(sic) de Victoria se han visto estos días en la prueba y que el maestro de capilla y los cantores dicen que no son a propósito para esta santa iglesia; que sus mercedes determinen si se volverán al dicho Bartolomé de Victoria y si se ha de dar alguna cosa por ellos, sobre lo cual confirieron y determinaron que se le vuelvan a enviar al dicho Bartolomé de Victoria y que el señor arcediano de Avila le escriba una carta con buenas palabras, agradeciéndole el cuidado y memoria que tuvo de esta santa iglesia y se envíe los dichos libros.» Sucede esto en junio de 1601.

Unas preguntas dejamos aquí pendientes de respuesta: ¿no son a propósito para la iglesia de Avila por la incapacidad de la capilla para cantar a tantas voces, veinte piezas a ocho, una a nueve, tres a doce, o porque las encontraron alejadas del estilo tradicional, o, lo que

es idéntico, llenas de modernidad, o, quizá, por ambas cosas a la vez? ¿Ignoraban Sebastián Vivanco y sus cantores que para un coro era suficiente un cantor con el órgano, y otro, de las obras a doce voces, podía ser suplido por los ministriles?

La misa **Pro victoria**, única obra compuesta por el abulense a nueve voces, parodia la canción titulada **La guerre** o **La bataille**, y más vulgarmente **La bataille de Marignan**, a cuatro voces, de Clément Jannequin o Janequin (1485?-1558), quien escribió otra a cinco voces y también una misa sobre la primera, cuya comparación con la de Victoria haremos otra vez.

La canción a cuatro voces había sido publicada por primera vez por Pierre Attaignant, en París, el año de 1529, en la colección que lleva por título **Chansons de maistre Clement Jannequin**, logran-

do tal aceptación que fue reimpressa y reproducida en copias manuscritas muchas veces más e, incluso, transcrita para laúd por varios autores, entre otros, por F. da Milano. Sobre la fecha de su composición discrepan los musicólogos. Así, mientras J. B. Weckerlin afirma que fue escrita en 1515, año de la victoria de Francisco I de Francia sobre los suizos y el duque de Milán en Melegnano, J. Chailley opina que no lo fue mucho antes de su publicación.

Con respecto a la parodia que de esta canción hace el abulense, después de un detenido y minucioso estudio comparativo, podemos proclamar que es mínima, pudiendo reducirse a los siguientes puntos o aspectos:

1. Identidad, como es de rigor, de escala modal: tritus en Fa, con Si bemol en la clave, y con aplastante predominio del plagal, no obstante el elevado número de voces y el, en apariencia, carácter brillante que parece exigir un canto de guerra; este es el tono original de la canción de Jannequin, aunque en las ediciones prácticas modernas se presente en Sol con Fa sostenido en la clave, a causa, sin duda, de la profundidad del altus o segunda voz.

2. Alternancia frecuente, porque así lo hace la canción, entre el ritmo binario y el ternario, cosa, por otro lado, muy del agrado del abulense, como se deduce del uso que ofrece toda su producción.

3. Victoria solamente *calca* «ad literam» dos trozos del modelo: el comienzo de éste al también comienzo del **Kyrie**, como se ve en el Ejemplo 1, que luego se presenta en el **Agnus**, por la sencilla razón de que esta parte es una refundición casi exacta de los **Kyries**; la frase «Et iterum venturus est cum gloria» del **Credo**, con una ligera modificación rítmica cuantitativa en las sílabas subrayadas de glori-a, *cum glo-ri-a* (Ejemplo 2).

4. Un pequeño inciso de la anterior frase lo utiliza en las palabras «Laudamus te» del **Gloria**, en diálogo entre los dos coros, pero no a dos voces como en el caso anterior, sino a cuatro y a cinco, agrupaciones respectivas de los coros segundo y primero de la misma, (Ejemplo 3); de este mismo inciso se sirve en «*non erit finis*» del **Credo**.

5. Alternancia reiterativa de los acordes de primero y quinto grado y, en menor cuantía, de los grados cuarto y primero.

6. La influencia más decisiva se palpa en la rítmica: acordes repercutidos en valores de blancas, negras y corcheas, o si se prefiere, de semibreves, mínimas y semínimas del original.

El juicio sobre esta misa lo expresaremos mediante el siguiente símil: es al resto de la producción victoriana lo que una «Batalla» para órgano respecto a las obras para este mismo instrumento de estilo contrapuntístico, sobre todo, del imitativo: más superficial, aunque con apariencia de brillantez; más clamoroso, pero menos profundo; en resumidas cuentas, según el dicho vulgar: *mucho ruido, pero pocas nueces*, «mutatis mutandis». Sin embargo, es muy superior a la canción de Jannequin, sobre todo, desde el punto de vista armónico, a causa de sus incursiones a otras escalas modales servidas con sus respectivas cadencias y alteraciones correspondientes.

The image shows a musical score comparing two pieces. The top section is labeled 'JANNEQUIN' and shows the beginning of 'La bataille' with the lyrics 'E- cou-tez, é- cou-tez, é- cou-'. The bottom section is labeled 'VICTORIA' and shows the beginning of 'Pro victoria' with the lyrics 'Ky- ri- e e-lei son, Ky- ri- e e- lei-son, é- cou-'. Below this, there are three more systems of music. The first system has lyrics 'tez tous gen-tils gal-lois La victoi-re'. The second system has lyrics 'ky-ri- e e- lei- son, Ky-rie e- lei-son. La victoire'. The third system has lyrics 'Et o- res si bien é- cou- tez Des coups ru-és de tous co- tés'. The final system has lyrics 'Et i- te-rum ven- tu-rus est cum glo-ri- a, cum glo-ri- a' and 'Lau- non da- mus te e- rit fi-nis'.

Fragmento de *La bataille*, de C. Jannequin, editada por Tielmann Susato (Antverpia, 1545), en *Le dixieme livre*.



## LA REFORMA DEL PLAN DE ESTUDIOS DE LOS CONSERVATORIOS



Fotos: A. Roca

Por Wladimiro Martín

El famoso Decreto de 1966 que establece el Plan de Estudios que se ha de seguir en los Conservatorios españoles tiene tan graves contradicciones y errores que, en algunos casos, resulta imposible de cumplir. Wladimiro Martín, es catedrático del Conservatorio madrileño, y fue durante años secretario del mismo. Martín pone aquí de manifiesto estas contradicciones con amplio conocimiento de causa y propone, a la vez, un nuevo Plan de Estudios más lógico.

El tema queda abierto para debate pero, en cualquier caso, es patente la necesidad de revisar estos Planes de Estudio.

Después de un detenido estudio de la Reglamentación General de los Conservatorios de Música, que establece el Decreto 2618/1966, y una vez detectados y evidenciados los numerosos y graves errores que en él se prodigan, la conclusión no puede ser otra que la de una inmediata rectificación que ya debió producirse hace muchos años, no sólo en los planes de estudio sino en casi todo su contenido.

Voy a enumerar los mas grotescos errores de esta Reglamentación:

### EDADES MINIMAS PARA COMIENZO DE CADA GRADO

Para ingreso en Grado Elemental (1º de **Solfeo**) es preciso tener ocho años o cumplirlos dentro del año natural. Para

ingreso en Grado Medio, trece años y para el Grado Superior, dieciseis años.

Como todos los instrumentos están supeditados al **Solfeo** los alumnos que comiencen con ocho años tendrán que parar sus estudios al llegar a los doce. El **Solfeo**, por supuesto, no tiene continuidad posible. Pero aunque solo estuvieran supeditados al 1º de **Solfeo**, todos los instrumentos que solo constan de tres cursos en Grado Elemental les ocurre lo mismo. Y no olvidemos que en **Percusión** y **Acordeón** sólo existe un curso de elemental (sin comentarios).

En **Piano**, **Violín** y **Violoncello**, que son los únicos que tienen cuatro cursos de Grado Elemental, parece que la cosa queda mejor resuelta, pero el galimatías continúa, porque a pesar de que al llegar a los doce años pueden matricularse en

4º, como la normativa exige aprobar el curso de igual orden numérico de **Solfeo**, al llegar a los trece años no pueden matricularse de 5º de instrumento porque les falta el 5º de **Solfeo** y se produce el parón forzoso.

Dieciseis años para el Grado Superior es otra incongruencia que solo puede encajar, para el más numeroso grupo de instrumentos, en el caso de haber interrumpido los estudios a los doce años. Si se hace la concesión de continuar a esa edad habrá que hacer nueva concesión para acceder al Grado Superior con quince años. El numeroso grupo a que me refiero está integrado por: **Arpa**, **Guitarra**, **Viola**, **Contrabajo**, todos los de viento, los de púa y **Canto**.

En todas las demás asignaturas que tienen Grado Superior es imposible, a curso por año, por el Plan Oficial, llegar a los dieciseis años. El mínimo es de diecisiete en **Piano**, **Violín** y **Violoncello**, dieciocho en **Organo**, diecinueve para **Dirección de Coros**, veintidos para **Composición** y **Dirección de Orquesta**. Sólomente hay dos asignaturas que encajan correctamente: el **Clavicémbalo** y el **Armonio**.

De este embrollo ya se deducen espontáneamente dos conclusiones bási-



cas para la elaboración de un buen plan de estudios:

Es necesario establecer edades en equilibrio con la marcha de asignaturas y Grados.

El Solfeo no debe paralizar ni condicionar la continuidad de los instrumentos.

La exigencia que establece el Artículo Séptimo, a), debe desaparecer. Apenas si es necesario saber el nombre de las notas para iniciar la técnica y los primeros y rudimentarios conocimientos mecánicos de cualquier instrumento. El Solfeo debe conocerse simultáneamente y de acuerdo con las necesidades de cada disciplina sin ninguna clase de retención. Naturalmente hablo de nivel elemental. Sobre esto se puede argumentar ampliamente, pero el principal argumento es que se añade un año más a los ya largos estudios musicales.

Los condicionantes para la inscripción en Música de Cámara también acusa graves errores. Según el Artículo Séptimo, C), «será preciso tener aprobado el penúltimo de los Cursos de Grado Medio de un instrumento propio para el género». Dejando a un lado la imprecisión en cuanto a los instrumentos propios, tenemos que el primer curso de Música de Cámara solo puede hacerse con el último de Grado Medio. ¿Cómo es posible que se establezcan, entonces, dos cursos de Música de Cámara en este grado? ¿Cuándo se hace el segundo si no es ya en el Grado Superior? y, ¿para qué esa opción de hacer dos de Música de Cámara o dos de Conjunto Instrumental, si no es posible?

Algo semejante ocurre con el Conjunto Instrumental, pero con otros agravantes. Para matricularse en esta asignatura se exigen dos cursos aprobados de instrumento en el Grado Medio. Como único ejemplo señalaré que en Percusión solo existen dos cursos de este grado. ¿Como puede coordinarse el Conjunto Instrumental y otras asignaturas que se exigen?

En la e), del mismo Artículo Séptimo, se dice que para poder matricularse en el curso primero de Repentización, Transposición y Acompañamiento (cuyos tres cursos son de Grado Medio) se exigirá «tener aprobado el 5º curso de un instrumento propio para la transposición». Con esta disposición, el Clavicémbalo, que es uno de los principales instrumentos para estas disciplinas, no puede matricularse hasta no haber terminado la carrera (incluido el Grado Superior, por supuesto) ya que los cursos 4º y 5º son los comprendidos en el Grado Superior. A no ser que lo realice con el Piano que se le exige en su Grado Elemental, con lo cual pierde la práctica de unas asignaturas valiosísimas para este instrumento (el Clavicémbalo). Algo similar ocurre con el Organo (y con el Armonio) con un perjuicio más, que es el verse obligados a realizar el 5º de Piano aunque no se desee.

Conozco la respuesta a la pregunta: hasta ahora, ¿cómo se ha ido resolviendo todo esto?

No creo que exista ninguna reglamentación con mayor número de errores, incompatibilidades e incongruencias. Ni creo que a nadie se le haya ocurrido pensar en carreras mas largas de las que aquí se dan: once años para el

titulado en Violín, Piano o Violoncello; doce para ser Organista; catorce para ser Director de Coros; quince para el título de Compositor, y dieciseis para el de Director de Orquesta. Esto en cuanto al número de años que, oficialmente, es imposible reducir, por las exigencias de este nefasto Decreto. Y sin tener en cuenta la facultad que otorga al Director de cada Centro el Artículo Quinto-Cinco, por el que se puede añadir un curso preparatorio (de examen voluntario) en Solfeo y en todos los instrumentos que enumera el apartado Dos, que son todos a excepción del Clavicembalo, Organo y Armonio.

Para los títulos de Profesor de Armonía, Contrapunto y Composición (de Fuga no se menciona), se exige el «Diploma Elemental de un instrumento de

cuerda o de viento; 2º curso de Conjunto Coral, el de Formas Musicales, Historia y Estética; un curso de Conjunto Instrumental y uno de Música de Cámara». Y, además: cuatro cursos de Armonía, dos de Contrapunto y uno de Fuga, tres de Repentización, Transposición y Acompañamiento, uno de Elementos de Acústica y dos de Composición.

Ni el 2º de Coral ni el de Formas Musicales son necesarios para estos títulos, pero es más grave lo de «un curso de Conjunto Instrumental» que no concuerda con la exigencia del «Diploma Elemental de un instrumento de viento o de cuerda», ya que para matricularse en Conjunto Instrumental «será preciso tener aprobados dos cursos del Grado Medio de un instrumento propio del género».

Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, sobre  
REGLAMENTACION GENERAL DE LOS CONSERVATORIOS DE MUSICA

Solfeo y Teoría de la Música	1	2	3	4	5															
Piano	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10										
Violín	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10										
Violoncello	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10										
Conjunto Coral				1	2															
Arpa	1	2	3	4	5	6	7	8												
Guitarra y Vihuela	1	2	3	4	5	6	7	8												
Viola	1	2	3	4	5	6	7	8												
Contrabajo	1	2	3	4	5	6	7	8												
Flauta-Flautín (y similares)	1	2	3	4	5	6	7	8												
Oboe - Corno Inglés	1	2	3	4	5	6	7	8												
Clarinete (y similares)	1	2	3	4	5	6	7	8												
Fagot - Contrafagot	1	2	3	4	5	6	7	8												
Saxófono (y similares)	1	2	3	4	5	6	7	8												
Trompeta (y similares)	1	2	3	4	5	6	7	8												
Trompa (y similares)	1	2	3	4	5	6	7	8												
Trombón (varas y pistones)	1	2	3	4	5	6	7	8												
Tuba (y similares)	1	2	3	4	5	6	7	8												
Canto	1	2	3	4	5	6	7	8												
Mandolina	1	2	3	4	5	6	7	8												
Bandurria	1	2	3	4	5	6	7	8												
Laúd	1	2	3	4	5	6	7	8												
Percusión (láminas, membranas)	1	2	3	4	5															
Acordeon (y fuelles)	1	2	3	4	5															
Conjunto Instrumental						1	2													
Clavicémbalo						1	2	3	4	5										
Organo (y Armonio)						1	2	3	4	5	6	7								
Armonio						1	2	3	4	5										
Armonía y Melodía Acompañada						1	2	3	4											
Contrapunto							1	2												
Fuga								1												
Formas Musicales									1											
Composición e Instrumentación										1	2	3	4							
Música de Cámara										1	2	3	4							
Elementos de Acústica											1									
Estética e Historia de la Música											1	2								
Historia de la Cultura y del Arte											1	2								
Folklore												1								
Repentización, Transposición y Acompañ.												1	2	3						
Dirección de Orquesta														1	2	3				
Dirección de Coros															1	2	3			
Musicología																1	2	3		
Pedagogía Especializada																	1	2		
Prácticas de Profesorado																		1	2	
Pedagogía Musical																			1	2

GRADO ELEMENTAL	8 años
GRADO MEDIO	13 años
GRADO SUPERIOR	16 años

Wladimir...  
agosto - 1981

La actual confusión entre grados, según el reglamento vigente. Contradicciones sobre el momento de hacer Conjunto coral y Música de Cámara.



(Artículo Séptimo, 1). Queda la opción de hacer dos cursos de **Música de Cámara** y resolverlo con el **Piano**, pero aquí la exigencia es de tener aprobado el penúltimo curso de Grado Medio. Es decir, que soterradamente se haya implícita la necesidad de estudiar el **Piano** hasta 7º curso (hasta 5º lo obliga la incongruencia de exigir los tres de **Repentización, Transposición y Acompañamiento**) o bien cualquier instrumento de cuerda o viento hasta el 2º de Grado Medio.

Si lo que se pretende es el Título Superior de estas carreras —**Armonía, Contrapunto y Composición e Instrumentación** (la **Fuga** sigue sin mencionarse)— la cosa se complica aún más, porque la exigencia es de dos cursos de **Música de Cámara** y dos de **Conjunto Instrumental**.

Para el Título de Profesor Superior de **Dirección de Orquesta** existe una serie similar de exigencias incompatibles, de asignaturas innecesarias y de incongruencias desatinadas.

### UN NUEVO PLAN DE ESTUDIOS

¿Como coordinar un buen Plan de Estudios de forma que las carreras de Música, hasta la obtención de los Títulos máximos, puedan realizarse ordenadamente y en un número de años razonables? Muy sencillo: por la eliminación de todos y cada uno de los defectos y errores del Reglamento del 66.

He realizado un análisis completo de la reglamentación citada, pero, a par-

tir de aquí, voy a referirme, principalmente, a aquellas disciplinas y artículos que, para una transformación de los planes de estudio que permita la separación de los tres grados, sea necesario rectificar, y qué clase de rectificación según mi propio criterio.

He realizado también un cuadro, para visión general e inmediata, que incluye todas las disciplinas por grados y en orden de exigencias, según el Reglamento de 1966, y otro elaborado por mí, con los tres grados separados y coordinados en la forma que he considerado mas efectiva. De este último he extraído el Plan de Estudios, por instrumentos y materias, en forma individualizada, de cada una de las distintas disciplinas.

En primer lugar ha de ser rectificado el Artículo Sexto, por el que se engloban

**PLAN DE ESTUDIOS GENERAL**  
Proyecto, con separación de los tres grados, Elemental, Medio y Superior, realizado por Wladimiro Martín Díaz, Catedrático de Violín.

Años:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Solfes y Teoría de la Música	1	2	3	4	(5)							
Conjunto Coral		1	2									
Canto					1	2	3	4	5	6	(7)	
Piano	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		
Violín	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		
Viola	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		
Violoncello	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		
Contrabajo	1	2	3		4	5	6	7	8			
Arpa	1	2	3		4	5	6	7	8			
Clavicembalo	1	2	3		4	5	6	7	8			
Organo	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		
Armonio	1	2	3		4	5	6					
Flauta de Pico (gama)	1	2	3		4	5	6	7	8			
Flauta (gama)	1	2	3		4	5	6	7	8			
Oboe (gama)	1	2	3		4	5	6	7	8			
Clarinete (gama)	1	2	3		4	5	6	7	8			
Fagot - Contrafagot	1	2	3		4	5	6	7	8			
Saxofono (gama)	1	2	3		4	5	6					
Trompeta (gama)	1	2	3		4	5	6	7	8			
Trompa (gama)	1	2	3		4	5	6	7	8			
Trombon (vata y pistones)	1	2	3		4	5	6	7	8			
Tuba (gama)	1	2	3		4	5	6	7	8			
Percusión (láminas, membranas etc)		1	2		3	4	5	6	7	8		
Guitarra - Vihuela	1	2	3		4	5	6	7	8			
Laud (gama)	1	2	3		4	5	6	7	8			
Mandolina	1	2	3		4	5	6					
Bandurria	1	2	3		4	5	6					
Acordeón (gama)	1	2	3		4	5	6					
Conjunto Instrumental							1	2	3	4		
Música de Cámara							1	2	3	4		
Estética e Historia de la Música			1		2							
Historia de la Cultura y del Arte			1		2							
Armonía Analítica					1	2						
Armonía y Melodía Acompañada					1	2	3	4				
Formas Musicales						1						
Contrapunto							1	2				
Fuga								1	2	3	4	
Composición e Instrumentación								1	2	3	4	
Repentización, Transpos. y Acomp.						1						
Folklore								1	2			
Elementos de Acústica								1	(2)			
Dirección de Coros								1	2	3		
Dirección de Orquesta								1	2	3		
Prácticas de Profesorado								1	2			
Pedagogía Especializada								1				
Pedagogía Musical								1	2	3		
Musicología								1	2	3		

Wladimiro Martín Díaz  
agosto - 1981

El Título Profesional, equivalente al de Grado Medio, solamente para cantantes e instrumentistas.  
"Teoría de los Instrumentos" es una asignatura que debe introducirse en el Grado Superior, para Composición, Música de Cámara, Dirección, Folklore, Musicología, etc.

boco s boco qimjuneuqo

Trombo 100r qmrat

**GRADOS:** ELEMENTAL MEDIO SUPERIOR

**EDADES:** 9 a 18 años 13 a 22 16 en adelante

Título Profesional Nivel Universitario Título de Profesor Superior

La nueva estructura de los estudios musicales que propone Wladimiro Martín: separación de grados y edades concretas para cada nivel.





todos los grados en los Conservatorios Superiores, y los grados Elemental y Medio en los Profesionales. Cada grado debe impartirse, exclusivamente, en los Centros de su misma denominación. Al ser así, esa enseñanza «no Profesional» que se cita en el Artículo Octavo quedaría integrada en los centros de Grado Medio, respetando la totalidad de asignaturas y exigencias en los de Grado Elemental. En cuanto a los centros de Grado Superior solo tendrían acceso aquellos que demostraran suficiente nivel de preparación mediante unas pruebas de ingreso, aparte de su Título de Grado Medio.

Estimo que el 5º curso de **Solfeo** no debería existir. Pero ya que existe, y contando con que no sea factible la supresión total, que yo apoyaría absolutamente, sí debería quedar eliminado, al menos, de la carrera técnica en las que los estudios correspondientes superan, con gran exceso, lo que se estudia en ese 5º de **Solfeo**, cuyo contenido no es más que una mezcolanza de **Armonía, Acústica, Estética, Repentización y Transposición, Formas Musicales**, etc. Se puede admitir que se les exija a los instrumentistas, siempre y cuando sea consolidante y de efectividad para el instrumento que estudien, pero es absurdo e indignante que se exija antes de empezar la **Armonía**, con lo que se añade un año más a todas las carreras en las que la **Armonía** es necesaria en sus cuatro cursos.

La división en número de cursos por grado que he establecido en mi proyecto es la siguiente:

Grado Elemental: 4 cursos.

Grado Medio: 3 cursos.

Grado Superior: 3 cursos, y, excepcionalmente, 4 ó 5 para disciplinas de complicada continuidad.

Para equilibrar el Grado Elemental, el **Solfeo** debe comenzarse simultáneamente con los instrumentos siguientes: **Piano, Violín, Viola, Violoncello y Organo**, por ser estas carreras de diez años (la **Viola**, naturalmente debe ampliarse a diez cursos como el **Violín**).

Se exigirá el 1º de **Solfeo** aprobado para: **Contrabajo, Arpa, Clavicémbalo, Armonio**, todos los de viento, **Guitarra, Laud, Mandolina, Bandurria y Acordeón**. Y se exigirá 1º y 2º aprobados para **Percusión**.

Este ordenamiento requiere alguna explicación: en primer lugar el **Armonio**

lo considero un instrumento menor, pero el **Organo** y el **Clavicémbalo** que, históricamente, son de los instrumentos más importantes y que cronológicamente son anteriores al **Piano**, no deben estar supeditados a éste; su sensibilidad es muy distinta e incluso su técnica, y su estudio debe poder hacerse desde el comienzo. Y más aún teniendo en cuenta que la gran cantidad de literatura dedicada a ellos lo justifica y además lo exige. Por lo tanto, mi criterio es que pasar del **Piano** a cualquiera de ellos sea una cuestión opcional, igual que del **Violín** a la **Viola**, pero no como exigencia ineludible. Así, también estos instrumentos tendrían su fase elemental, con lo que su difusión sería mayor.

Para ingresar en 1º de **Solfeo** (en todos los casos o cuando menos, para simultanear con **Piano, Violín, Viola, Violoncello** y **Organo**), en lugar de ninguna otra prueba se debería exigir examen de ingreso en el que se demostrara el conocimiento de la notación musical, valores, etc..

El **Clavicémbalo** constará de ocho cursos: tres de Grado Elemental, tres de Grado Medio y dos de Superior. Es decir, le añado los de Grado Elemental que, opcionalmente, pueden ser sustituidos por los del mismo grado de **Piano**.

El **Armonio** considero que no debe extenderse al Grado Superior. Ni tampoco el **Saxófono**, la **Mandolina**, la **Bandurria** y el **Acordeón**. No son instrumentos por los que, honestamente, pueda defenderse la titulación Superior ni su integración en la Universidad. Para el Título de Profesor en **Armonio** deberá obtenerse el de **Organo**; para **Saxofón** el de **Clarinete**; para **Mandolina** y **Bandurria** el de **Laúd**, y para **Acordeón** y fuelles el de **Piano**. Además del Título correspondiente de Grado Medio.

En cuanto a la **Percusión** creo que de los cinco cursos actuales (con uno solo de Elemental) deberían ser ampliados a siete, distribuidos de la forma siguiente: dos cursos de Grado Elemental, tres de Grado Medio y dos de Grado Superior. Así encaja perfectamente en el Plan de Estudios general, pero, naturalmente, tendría que ser con otras exigencias entre las que pueden incluirse el **Folklore** y el Grado Elemental de **Piano**. De no ser así debería quedar en Grado Medio, pero esto lo desestimo por parecerme parcela importante a nivel universitario.

Para la carrera de **Composición** hay que reducir esa exageración de años que se han establecido por no compatibilizar algunas materias. Cuando menos se puede reducir en tres años sin que esto disturbe para nada la buena marcha de los estudios ni la separación de grados que he combinado. La primera propuesta es la supresión del 5º curso de **Solfeo** o, al menos, la posibilidad de simultanearlo con el 1º de **Armonía**. Esto sin la menor duda y para todos los casos. De instrumento la exigencia única del **Piano** y hasta fin de Grado Medio. Simultanear el 1º de **Contrapunto** con el 3º de **Armonía** y el 2º con el 4º respectivamente. La **Fuga** con el 1º de **Composición**. Se deben suprimir los cursos 2º y 3º de **Repentización, Transposición y Acompañamiento**, el de **Conjunto Instrumental**, y hasta el de **Música de Cámara** si no se desea el Título de Grado Medio de **Piano**. Por supuesto suprimir la obligatoriedad de estudiar el Grado Elemental de un instrumento de cuerda o viento. La experiencia demuestra que esto es un aumento innecesario de estudios que, para el compositor, le va a producir más pérdida de tiempo que beneficio. Por otra parte, el compositor debe conocer todos los instrumentos y no uno solo pero en el aspecto teórico de sus posibilidades. Aquí viene bien citar los párrafos de algunos apartados del Artículo Once, por los que se exige «*demostrar el completo conocimiento teórico de todos los instrumentos*» (apartado siete; título de Profesor de **Armonía, Contrapunto, Composición e Instrumentación**), o, «*Demostrar el completo conocimiento de los demás instrumentos enunciados...*» (apartado Diecisiete; Título de Profesor Superior de **Música de lo de Profesor Superior de Música de Cámara**). Sería sugestivo y muy eficaz establecer una nueva materia o asignatura para cubrir estas necesidades y que en ella pudiera estudiarse ese conocimiento teórico de todos los instrumentos, impartida, naturalmente, por los Profesores correspondientes de cada instrumento. Podría denominarse sencillamente «**Teoría de los instrumentos**».

Creo completamente insuficiente el 5º curso de instrumento para acceder al 1º de **Repentización**. Mi propuesta es realizarlo con el último de Grado Medio y considerar los cursos 2º y 3º de **Repentización, Transposición y Acompañamiento** como Grado Superior.

También considero absolutamente elemental el conocimiento de la **Estética** y la **Historia de la Música**, y la **Historia de la Cultura y del Arte**, por lo que mi criterio es introducir un primer curso de cada materia en el Grado Elemental.

No creo necesario esperar aprobar el 3º de **Armonía** para comenzar el **Contrapunto**; ambos pueden simultanearse y reducir así un año más. También puede simultanearse perfectamente la **Fuga** con el 1º de **Composición**.

Estimo que no es justa la exigencia de la **Composición** para la **Dirección de Orquesta** como tampoco lo sería obligar a estudiar **Dirección de Orquesta** al **Compositor**. En cambio sí considero imprescindible el conocimiento práctico de los instrumentos de arco para quienes se van a dedicar a dirigir orquesta. En mi proyecto incluyo el estudio obligado de **Violín, la Viola** o el **Violoncello**.



Respecto a los títulos quiero hacer las siguientes manifestaciones: el de **Instrumentista** puede ser otorgado al final del Grado Medio, o bien, considerarse equivalente el Título de Grado Medio sin más. Pero en ningún caso se suprimirá ninguna de las materias que en este grado se incluyen. Me parece inadmisibles y vergonzante que el Decreto del 66 considere que un instrumentista o cantante no necesita tener ningún conocimiento de **Armonía**, ni de **Formas Musicales**, y ni siquiera un poco de **Historia de la Música** y de **Estética** (Artículo Décimo, b).

En cuanto a los títulos del Profesor y de Profesor Superior deberían ser otorgados en los Conservatorios Superiores o bien como títulos Universitarios en el futuro. El de Profesor, al realizar el primer curso o ciclo de este grado con todas sus complementaciones, y el de Profesor Superior al terminar todos los estudios.

Considero cosas distintas la **Repentización**, la **Transposición** y el **Acompañamiento**. Partiendo de esto la **Repentización** se debe exigir a todos los instrumentistas y cantantes; la **Transposición** a todos los instrumentos excluidos los de percusión de sonido indeterminado, y el **Acompañamiento** solo a los instrumentos característicos: **Piano**, **Clavicémbalo**, **Violoncello**, **Viola de Gamba**, **Guitarra**, **Vihuela**, **Laúd**, etc..

Teniendo en cuenta que es necesario un buen nivel técnico para poder repentizar, esta asignatura no se realizará sino con el último curso de Grado Medio de instrumento. Y la **Transposición** y el **Acompañamiento** en el Grado Superior.

Las **Prácticas de Profesorado** se realizarán adecuándolas a cada disciplina dentro del Grado Superior. Con el primero de sus cursos en **Canto** y todos los instrumentos para la obtención del Título de **Profesor**, y el segundo y **Pedagogía** para el Título Superior.

A los cantantes debe exigírseles los grados Elemental y Medio de **Piano** y dos cursos o tres (uno de Grado Medio y uno o dos en Superior) de **Música de Cámara Coral**. En el Plan de estudios que he elaborado sitúo los estudios de **Canto** propiamente a partir del Grado Medio, por razones de edad y cambios de voz. De esta forma encaja perfectamente en el Plan general. Por el Reglamento del 66 el **Canto** puede empezarse a los nueve años.

Para el Título de **Repentización**, **Transposición** y **Acompañamiento** debe exigirse el superior de **Piano**, de **Clavicémbalo**, de **Organo** (alguno de teclado), e incluso, o además, otros instrumentos como **Guitarra**, **Laúd**, **Vihuela**, **Viola de Gamba**, etc., si ha de tenerse en cuenta la **Música Barroca**. El período Barroco es importantísimo para estas disciplinas.

Otro dato de los errores del manuscrito Reglamento es que para este Título de Profesor (de **Repentización**, etc.) solo se exige el Grado Elemental de **Piano** (completamente inadecuado), y, sin embargo, para matricularse en esta misma asignatura se exige aprobar hasta el 5º curso de **Piano** (Artículos Séptimo, e) y Once, apartado Seis).

Para los Títulos de **Armonía**, **Contrapunto** y **Composición** no considero

CONTRABAJO, ARPA, FLAUTAS, OBOE, CLARINETE, FAGOT, TROMPETA, TROMPA, TROMBÓN, TUBA.

Solfes y Teoría	1	2	3	4				
Conjunto Coral	1	2						
Instrumento	1	2	3	4	5	6	7	8
Conjunto Instrumental								
Música de Cámara								
Estética e Historia		1	2					
Historia de la Cultura y del Arte		1	2					
Armonía								
Formas Musicales								
Repentización, Transposición								
Acústica								
Prácticas de Profesorado								
Pedagogía								

Cada instrumento, se entiende, con su gama correspondiente.  
El Grado Elemental de CONTRABAJO puede sustituirse, opcionalmente, por el mismo grado de VIOLONCELLO.

CLAVICÉMBALO, GUITARRA, VIHUELA, LAÚD

Solfes y Teoría	1	2	3	4				
Conjunto Coral	1	2						
Instrumento	1	2	3	4	5	6	7	8
Conjunto Instrumental (Barroco)								
Música de Cámara								
Estética e Historia		1	2					
Historia de la Cultura y del Arte		1	2					
Armonía								
Formas Musicales								
Repent., Transpos. y Acomp.								
Acústica								
Prácticas de Profesorado								
Pedagogía								

El Grado Elemental de CLAVICÉMBALO puede sustituirse, opcionalmente, por el mismo grado de PIANO y, además, deberá estudiarse el 4º curso de Armonía.

INSTRUMENTOS DE PERCUSION

Solfes y Teoría	1	2	3	4				
Conjunto Coral	1	2						
Percusión	1	2	3	4	5	6	7	
Piano	1	2	3	4				
Conjunto Instrumental								
Música de Cámara								
Estética e Historia		1	2					
Historia de la Cultura y del Arte		1	2					
Armonía								
Formas Musicales								
Repentización								
Acústica								
Prácticas de Profesorado								
Pedagogía								

ARMONIO, SAXOFON, MANDOLINA, BANDURRIA, ACORDEON

Solfes y Teoría	1	2	3	4				
Conjunto Coral	1	2						
Instrumento	1	2	3	4	5	6		
Conjunto Instrumental								
Estética e Historia		1	2					
Historia de la Cultura y del Arte		1	2					
Armonía								
Formas Musicales								
Repentización								

El Conjunto Instrumental puede ser: Banda, Rondalla, Conjunto de Acordeones, Grupo de Jazz con otros instrumentos de viento y percusión, etc.  
Para el Título de Profesor en estas disciplinas será necesario el de Organ para Armonía; el de Clavínete para Saxofón; el de Violín para Mandolina y Bandurria; y el de Piano para Acordeón. Además del Título de Grado Medio correspondiente.

Estos son los instrumentos cuyos nuevos planes de estudio presentan mayores modificaciones.

necesarios dos cursos de **Música de Cámara** y dos de **Conjunto Instrumental**. Ya hemos demostrado antes la incongruencia de esta exigencia que obliga a estudiar tres o cuatro cursos más de un instrumento. Pero sí deben exigirse las **Prácticas de Profesorado** y la **Pedagogía Especializada**.

La **Pedagogía Musical** y la **Musicología** pueden ser también perfectamente combinadas de forma que sus estudios no excedan del plazo (ya suficientemente largo) de doce años. Y creo que se podrían reducir a diez, como también la **Composición** y la **Dirección de Coros** y de **Orquesta**, aunque para ello quizá será necesario preparar ciertas mentalidades aceptando previamente las propuestas aquí planteadas, u otras con espíritu de coordinación y educación.

Para el Título de Profesor Superior de **Música de Cámara** es necesario exigir el Grado Superior de algún instrumento y no solamente el Grado Medio. Pero mi criterio es el de exigir el **Piano** y un instrumento de cuerda; uno con carrera completa y el otro hasta fin de Grado Medio, indistintamente.

Con respecto al examen de suficiencia que determina al Artículo Veinte, siempre he creído necesario establecer algún programa o norma que lo regule. Esto iría en beneficio de los propios aspi-

rantes, ya que se podrían apreciar con más exactitud los conocimientos y nivel de cada uno. Bastaría, simplemente, con pedir entre cuatro y seis obras de distintos autores y estilos, que serían interpretadas, por supuesto, con su acompañamiento o reducción correspondiente, para instrumentistas y cantantes. Y algo similar para las otras disciplinas.

El **Organo**, **Clavicémbalo**, **Acordeón**, **Saxófonos**, **Guitarra**, **Vihuela**, **Flauta de pico**, **Mandolina**, **Bandurria**, **Laúd**, **Armonio** ¿deben hacer los cursos de **Conjunto Instrumental**? En caso afirmativo deberían crearse conjuntos distintos de la Orquesta Clásica o Sinfónica: **Orquesta de Cámara**, **Conjunto Barroco**, **Banda**, **Rondalla**, etc. Cuando menos se debería crear **Conjunto de Banda** en los Conservatorios, puesto que una de las razones principales por las que no funciona el **Conjunto Instrumental**, es por falta de instrumentos de cuerda por un lado, y exceso de instrumentos de viento por otro. Añadamos también el exceso actual de estudiantes de **Percusión**.

Quedan algunos otros puntos en los que no quiero entrar porque ya me parece excesivamente largo este artículo y porque con lo expuesto hay material sobrado para conocer mis criterios.

COMPOSICION E INSTRUMENTACION

Solfes y Teoría	1	2	3	4				
Conjunto Coral	1	2						
Piano	1	2	3	4	5	6	7	8
Música de Cámara								
Estética e Historia		1	2					
Historia de la Cultura y del Arte		1	2					
Armonía								
Formas Musicales								
Contrapunto								
Fuga								
Composición								
Repentización								
Folklore								
Acústica								
Teoría de los Instrumentos								
Prácticas de Profesorado								
Pedagogía								

Título Superior únicamente

REPENTIZACION, TRANSPONICION Y ACOMPAÑAMIENTO

Solfes y Teoría	1	2	3	4				
Conjunto Coral	1	2						
Piano, Clavicémbalo, Organo	1	2	3	4	5	6	7	8
Música de Cámara								
Estética e Historia		1	2					
Historia de la Cultura y del Arte		1	2					
Armonía								
Formas Musicales								
Contrapunto								
Fuga								
Repent., Transp. y Acomp.								
Acústica								
Teoría de los Instrumentos								
Prácticas de Profesorado								
Pedagogía								

DIRECCION DE ORQUESTA

Solfes y Teoría	1	2	3	4				
Conjunto Coral	1	2						
Violín, Viola o Violoncello	1	2	3	4	5	6	7	
Piano	1	2	3	4	5	6	7	
Música de Cámara								
Conjunto Instrumental								
Estética e Historia		1	2					
Historia de la Cultura y del Arte		1	2					
Armonía								
Formas Musicales								
Contrapunto								
Fuga								
Repent., Transp. y Acomp.								
Acústica								
Dirección de Orquesta								
Teoría de los Instrumentos								
Prácticas de Profesorado								
Pedagogía								

Título Superior solamente

PEDAGOGIA MUSICAL

Solfes y Teoría	1	2	3	4				
Conjunto Coral	1	2						
Piano	1	2	3	4	5	6	7	8
Música de Cámara								
Estética e Historia		1	2					
Historia de la Cultura y del Arte		1	2					
Armonía								
Formas Musicales								
Contrapunto								
Fuga								
Repent., Transp. y Acomp.								
Folklore								
Acústica								
Teoría de los Instrumentos								
Prácticas de Profesorado								
Pedagogía Musical								

Título Superior solamente

Nuevos planes para las materias de las que se exige titulación superior, pero con una considerable reducción en la duración de los estudios.



## HI-FI SELECCION

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

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

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





# Colaboración invitada

## MI VIEJA Y FRATERNAL AMISTAD CON REGINO SAINZ DE LA MAZA



Conocí a Regino Sáinz de la Maza hace ya muchos años. Nuestro primer encuentro data de los años veinte, cuando yo solía hacer una corta escapada, de cuando en cuando, a Madrid. En aquel primer encuentro, recuerdo que le enseñé mi **Zarabanda Lejana**, que acababa de componer, junto con una entusiasta carta acerca de ella del patriarca de la guitarra, Llovet, casi contemporáneo del legendario Tárrega. Regino me dio la alegría de incorporar a su repertorio esta obra, y así nuestra amistad quedó establecida sólidamente.

Después de un largo peréntesis que formaron mis años en París, volvimos a encontrarnos de nuevo en Madrid, donde Victoria y yo pasábamos unos meses recién casados. En aquella ocasión sólo puede enseñarle una canción, **Coplas del pastor enamorado**, para canto y guitarra.

De la primavera de 1934 guardo un emocionado recuerdo eran tiempos difíciles para mí, material y espiritualmente: una gran crisis se había abatido sobre aquellos felices recién casados de hacía poco. Regino llegó a Valencia para embarcar con destino a Buenos Aires. Naturalmente, yo le acompañé al puerto y nunca olvi-

daré que, al ponerse en pausa de marcha el barco que lo conducía a América, desde la borda, Regino no cesó de decirme «adios Joaquín», hasta que su juvenil voz se perdió en la bocana del puerto.

Pasaron algunos años y llegó el verano histórico para mí de 1938. En aquella primavera que pasábamos en París, recibimos una carta en la que se me invitaba a dar unas lecciones en la Universidad de Verano «Menéndez Pelayo», que reanudaba sus cursos. Fue al regreso nuestro a París cuando volví a encontrarme con Regino. El marqués de Bolarque, amigo de ambos, nos invitó a comer y aquella noche saltó la idea de que yo escribiera un concierto para guitarra y orquesta. Tenía que ser el «Concierto de Aranjuez», que Regino estrenaría en Barcelona el 9 de noviembre de 1940, a quien estaría dedicado. De aquel estreno, bajo la dirección de César Mendoza, recuerdo la divertida anécdota siguiente: Viajábamos en un vagón coche-cama y, a altas horas de la noche, mientras yo dormía descuidadamente, fui súbitamente despertado por Regino, el cual, casi con voz angustiada me dijo: «Joaquín, no puedo dormir, pensando que si en el primer ensayo no se oye la guitarra...».

Después de aquello, quien no pudo ya conciliar el sueño fui yo. Afortunadamente, la guitarra se oyó y el estreno constituyó el éxito memorable que todos conocen, sólo sobrepasado por el obtenido en Madrid, días más tarde. Nuestra amistad ya no volvería a interrumpirse hasta que hace unos días nos lo arrebató la muerte.

Regino Sáinz de la Maza fue un caballero, un verdadero hidalgo castellano de aquella vieja Castilla que le vio nacer, supo de la verdadera amistad a la que siempre le rindió verdadero culto. Como guitarrista, formó parte de aquel reducido pelotón de pioneros de los años veinte que lucharon denodadamente por sacar a la guitarra de aquellos grupitos casi secretos, casi misteriosos, que como extraña masonería se reunían en torno del querido instrumento. Aquellos pioneros héroes cabales de su instrumento, fueron, poco a poco, imponiéndolo por todo el mundo y, gracias a ellos, goza hoy la guitarra de tan entusiasta como numeroso público.

La guitarra de Sáinz de la Maza era, como él, un poco enjuta, diríase castellana, sobria de estilo, precisa y certera, tenía una técnica clara que siempre puso al servicio de su gran musicalidad, en un constante servicio al mensaje del autor que interpretaba. Fue un intérprete de gusto ancho y largo, su repertorio era abundantísimo y conocía tanto de los viejos maestros del lejano pasado como de las reacciones más próximas a él. Ejerció la pedagogía, especialmente y durante largos años, en el Conservatorio de Madrid, donde hizo escuela. Transcribió muchas obras para guitarra, y él mismo escribió muy lindas obras para su instrumento, obras muy musicales y muy españolas. Nos deja tras sí un imborrable recuerdo y una labor abnegada y dilatada.

**JOAQUIN RODRIGO.**



# ORGANOS YAMAHA

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



# Ensayo

## «HARMONIK», una nueva ciencia

Por Rudolf Haase

Desde hace doce años existe una nueva rama científica cuyo nombre es **Investigación de las bases armónicas** y que está representada solamente en Viena, por una Cátedra y un Instituto en la «Hochschule für Musik und darstellende Kunst» (Escuela de Estudios Superiores de Música y Artes Dramáticas) a pesar de ello, publicaciones sobre este tema han sido reconocidas y aceptadas en todas partes del mundo. ¿Qué es lo que persigue esta rama científica? ¿Qué es «*Harmonik*»? ¿cómo este sector científico es llamado abreviadamente.

La idea de que el universo se formó de sonidos o está constituido por ellos estaba ampliamente difundida en las antiguas culturas superiores. Esto fue representado en mitos y símbolos. Cuando los griegos pasaron de la mitología a la filosofía, este pensamiento fue también aceptado y encontró su consumación en el Pitagorismo. A partir de entonces se pensó racionalmente en proporciones y armonías, se usó ampliamente y en gran escala el pensamiento analógico. La idea de un cosmos formado por sonidos puede haberse formulado como sigue: hay leyes que concuerdan (son armónicas) en la naturaleza, en el hombre y en la música. Con esto se referían a las proporciones de los intervalos musicales y con esto se aseveraba que tales leyes eran leyes naturales y que correspondían a disposiciones espirituales e intelectuales del hombre.

Claramente, esta doctrina no surgió unánimemente, ya que el grupo fundado por Pitágoras el siglo VI antes de Cristo guardó un estricto silencio y los pitagóricos arcanos no dejaron nada escrito. Sólo un siglo más tarde se encuentran documentos fragmentarios y se hacen palpables mayores conexiones en el tiempo de Platón. Este a su vez codificó las influencias pitagóricas, en su mayoría en textos secretos que hasta la fecha no ha sido posible descifrar en su totalidad. Los pitagóricos posteriores deben

haber relajado un poco su silencio, pues alrededor de quinientos años más tarde, en los primeros tiempos de la cristiandad, surgieron nuevas doctrinas pitagóricas, cuya antigüedad indica que debe ser supuesta una velada tradición oral. Nicomaco de Gerasa y Theon de Smyrna son los principales representantes de este neopitagorismo y de ellos llegaron pensamientos aislados a la Edad Media.

Aparte de la teoría de la música, no puede hablarse de una tradición completa, en el tiempo del Renacimiento hubo un resurgimiento de las ideas pitagóricas sólo a través de humanistas. Los eruditos conocieron, dentro de la época barroca, la idea de una armonía universal, con leyes musicales. Se escribió sobre este tema con una cierta naturalidad, tomándolo como sobrentendido, sin preocuparse de las pruebas. Solamente uno de los grandes pensadores, en el umbral de la época moderna, se tomó como tarea la demostración y comprobación de esta armonía universal. Este pensador fue Johannes Kepler, el famoso astrónomo y matemático, que en sus **Cinco Libros de Armonía Universal (Harmonices mundi libri quinque)** comprobó que en las órbitas planetarias ocurren intervalos sencillos, en su mayoría consonantes, como leyes naturales. Su comprobación tiene validez, efectivamente, aún ahora, a pesar de que los

esfuerzos de Kepler fueron mal interpretados y luego ridiculizados. De igual manera, las doctrinas pitagóricas sobre la armonía universal cayeron en el olvido al final de la época barroca, con la aparición de las ciencias naturales que en ese tiempo tuvieron sus triunfantes comienzos.

Eso cambió —con pocas excepciones— hace alrededor de cien años, cuando un erudito llamado Albert von Thimus, hizo revivir las ideas antiguas y especialmente bebió en las antiguas fuentes. Escribió un trabajo en dos volúmenes titulado **El Simbolismo Armónico de la Antigüedad** y sacó a la luz muchos pensamientos interesantes, que mezcló, a su vez, con su propia filosofía, inspirada en el simbolismo de la antigüedad. La obra hubiera tenido únicamente un éxito muy modesto de no haber sido porque el Doctor Hans Kayser (1891-1964), erudito suizo-alemán, tomó de nuevo sus escritos e investigaciones y los relacionó con otros hechos científicos, incluyendo las teorías de Kepler. Esta **Kaysersche Harmonik (Armonía de Kayser)** fue una gran síntesis de la tradición pitagórica, revestida de la particular metafísica especulativa. La moderna investigación de las bases armónicas surgió de la arriba mencionada, limitando la especulación filosófica y acentuando el procedimiento inductivo, empírico y preciso.



## LEYES NATURALES ARMONICAS

En la tradición armónica se indica que las bases más importantes de la música —los intervalos— también se presentan como leyes naturales y están anclados en la disposición auditiva del hombre. ¿De qué tipo son estas leyes? Nosotros las conocemos, posiblemente a través de la escuela en donde nos enseñaron que nuestros intervalos (musicales) están relacionados inseparablemente con relaciones numérica sencillas. La octava tiene la proporción 1 a 2, la quinta 2 a 3, la cuarta 3 a 4, etcétera. Estas proporciones son, al mismo tiempo, leyes naturales; lo cual es comprobado por la actual investigación armónica, no solamente en la Acústica (pues allí aparecen naturalmente) en general, sino, sobre todo, en los armónicos, los cuales suenan en cualquier sonido o tono que se produzca.

Ya Johannes Kepler demostró la existencia de tales proporciones de intervalos en las órbitas planetarias y a partir de entonces la Astronomía ha descubierto nuevas relaciones, en aquellos planetas cuya existencia era desconocida en tiempos de Kepler. Al principio de nuestro siglo, se instaló la Cristalografía como nueva ciencia, y el cristalógrafo de Heidelberg, Victor Goldschmidt, descubrió importantes proporciones en la formación de los cristales e indicó su estructura musical. Pero también en la Física y en la Química hay importantes leyes derivadas de proporciones, que se deben interpretar armónicamente. Max Planck estaba completamente convencido del hecho de que sus descubrimientos de la física de los cuantos (teoría de los cuantos) era una analogía de los armónicos. Las mismas leyes son también la base del sistema periódico de los elementos, en relación a las cargas atómicas y el número de electrones. Aplicando estas leyes a un monocordio, suenan los armónicos.

También en la Botánica y en la Zoología hay leyes armónicas. No es que el cantar de los pájaros tenga las mismas bases que la música; pues el trino de los pájaros no es una imitación de la música del hombre —lo cual ha sido demostrado— sino que se desarrolla independientemente. La mayoría de las leyes proporcionales se encuentran, sin embargo, en el hombre. Externamente, el cuerpo humano es proporcionado, lo cual ha sido aseverado ya desde la edad antigua en la teoría del arte, y en nuestros días puede ser confirmado por la Antropometría. Esencial es, sobre todo, que la fisiología rítmica del hombre descansa sobre proporciones sencillísimas que se pueden representar casi solamente con los números del 1 al 4, de manera que se trata sin excepciones de consonancias, como lo ha demostrado ampliamente el médico Gunther Hildebrandt. Los latidos del corazón y la respiración, por ejemplo, tienen una proporción de 4 a 1. Los muchos ritmos del cuerpo están coordinados a esta proporción, especialmente durante el sueño, de modo que no corren sin coordinación o arbitrariamente.

Resumiendo estos descubrimientos se ve que las mismas leyes proporcionales u otras muy similares aparecen en todas estas ciencias. Y no de forma accidental, sino que en funciones importan-



La Teoría de los Cuantos de Planck, analogía de los armónicos.

tes que pueden ser descritas de tal manera. La investigación armónica muestra, pues, analogías entre distintos sectores, conexiones que no pueden ser vistas en las ciencias aisladas; pero que, sin embargo, juegan un papel muy importante. Además, estas leyes se encuentran dispuestas en nuestro sistema auditivo, sobre lo cual hablaremos más detalladamente.

### DISPOSICION MUSICAL DEL SENTIDO DEL OIDO

Ya en la antigua Grecia se creía que el alma del hombre estaba acordada a los intervalos musicales. Johannes Kepler, por su parte, sostenía que en el alma se encontraba el original de estos intervalos. Hans Kayser hablaba de prototipos en este respecto, basándose en la teoría de los arquetipos de Carl Gustav Jung. Para la Investigación Armónica fue, por esta razón, una misión muy importante seguir e investigar científicamente la cuestión de la disposición.

En este esfuerzo se estableció contacto con las investigaciones del oído de Heinrich Husmann, quien pudo verificar que la anatomía del oído añade nuevos sonidos (armónicos adicionales, los llama-

dos *armónicos subjetivos*) y tonos combinados de orden superior a los tonos e intervalos que llegan al tímpano.

Por medio de este proceso, se desarrollan en el oído complicadas interferencias que se hacen notar de forma diferente, de manera que para cada intervalo se forman diferencias características. Los resultados, descriptibles matemáticamente, muestran que de esta manera aquellos intervalos que descansan sobre proporciones de números enteros son, por así decirlo, *preferidos* por el oído, por lo cual su uso a través del tiempo, desde la antigüedad, no es ninguna coincidencia. Además se forma una capacidad de diferenciación entre consonancias y disonancias. Al aplicar los experimentos de Husmann más extensamente, se llega a la conclusión de que también el sistema diatónico, el cromático y el modo mayor se pueden explicar por la estructura fisiológica del oído. Naturalmente se debe también considerar la memoria *ultra-corta*, al igual que debe tomarse en cuenta la disposición psíquica del oído. En el campo psíquico del oído también están dispuestos los intervalos, naturalmente, no como proporciones numéricas porque allí los números se convierten en cualidades sensoriales o sensaciones psíquicas. En este plano



psíquico es importante que la sensibilidad aislada tenga disponibles amplios campos de audición que lleguen hasta el ochenta por ciento de la distancia entre dos medios tonos. Esto explica por qué son posibles desviaciones de las proporciones de los intervalos y siempre pueden asociarse a los intervalos correctos. La afinación temperada es posible por esta razón.

ella relaciona las cinco mejores consonancias a un tono base común. La escala del tono principal de la música hindú —la Sa-Grama— tiene también la misma secuencia de intervalos y tocada de arriba hacia abajo es idéntica al modo dórico griego antiguo, que fue en esa época la escala central. Esta misma escala aparece igualmente en los pueblos primitivos como el primer grado de la

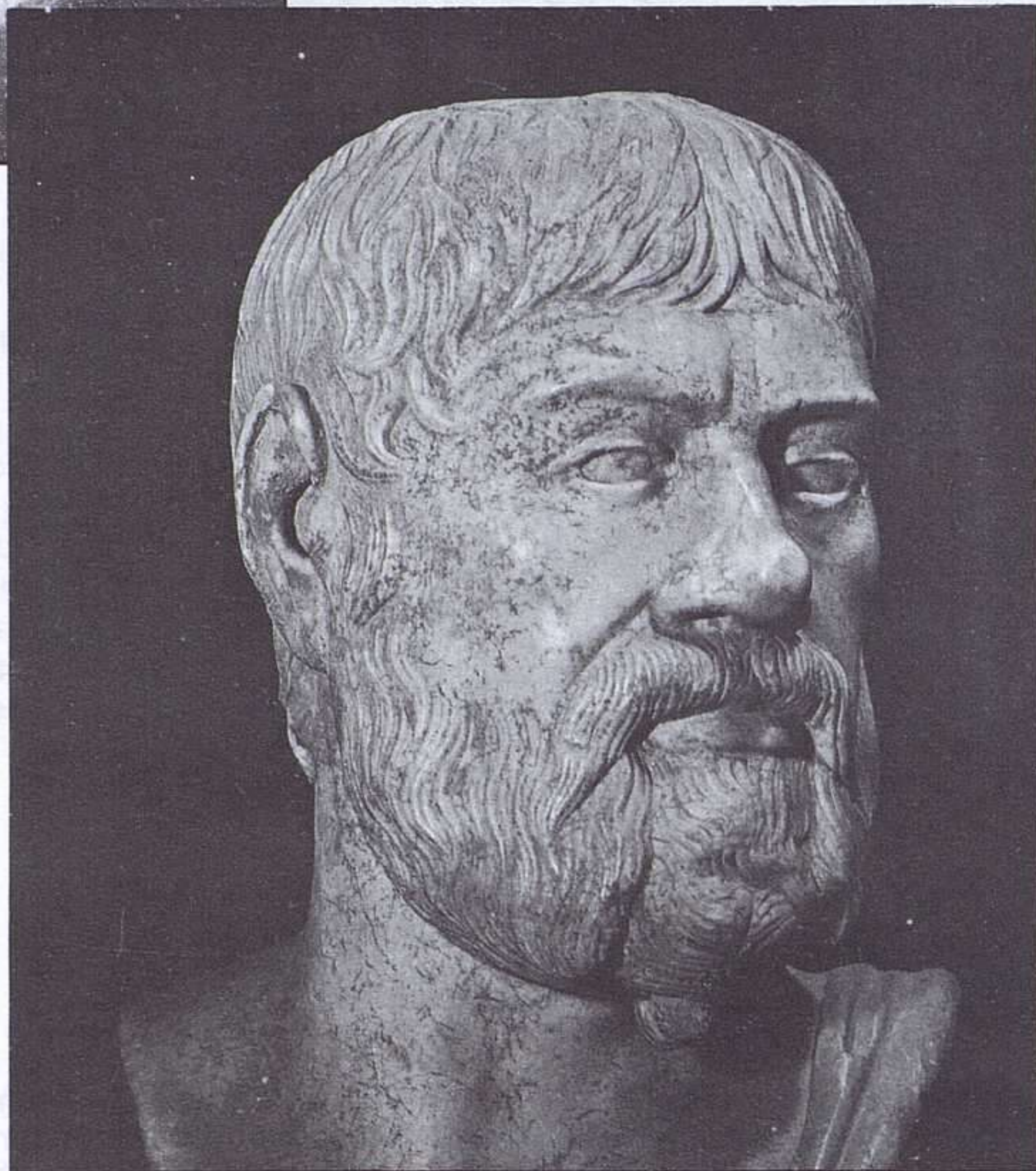
Vitruvius Pollio, que vivió en el primer siglo antes de Cristo, nos aporta —y Hans Kayser lo ha comprobado por medio del análisis de las ruinas del templo de Paestum— que las mediciones se pueden interpretar como intervalos y presentar por notas.

También en otras culturas se construyó siguiendo leyes musicales, por ejemplo en China y en la India. En Europa se vuelven a tomar las proporciones de los intervalos en la época gótica, y un verdadero resurgimiento de esta antigua tradición se encuentra en el Renacimiento. Pero no solamente los argumentos de Vitruvius reciben entonces una notable atención —lo que está probado por numerosas crónicas y comentarios— sino que aún antes del redescubrimiento de Vitruvius, el famoso teórico del arte y arquitecto León Bautista Alberti llama la atención sobre la importancia de las proporciones musicales.

En el clasicismo, que incluye también una retrospectiva a la antigüedad, se vuelve a este tipo de construcción. De manera especial se aplica también al presente. Hay en nuestros días algunos arquitectos en diversos países que han tomado estas enseñanzas antiguas y construyen, de manera consciente, siguiendo las proporciones de los intervalos. El más conocido es el arquitecto suizo André Studer, en cuya casa Hans Kayser dio conferencias para jóvenes arquitectos hace alrededor de veinte años. Estas cosas construidas por Studer fueron dadas a conocer por medio de una película que fue transmitida en las televisiones de los países de habla alemana. Aparte de la Arquitectura hay también *armonía aplicada* en la Literatura —igual que en la antigüedad— en donde toda la métrica del lenguaje, especialmente la del lirismo fue medida siguiendo las proporciones en cuestión.

Ya desde entonces se han usado las proporciones y otras leyes musicales de múltiples maneras, sin tomar en cuenta que la Literatura también, por medio de su contenido, se ha expuesto a los pensamientos armónicos, sobre todo en el Romanticismo: en la novela *Glasperlenspiel*, de Hermann Hesse se encuentran las influencias armónicas.

La Armonía ha beneficiado especialmente a la Medicina, en el sector de las ciencias. Las investigaciones del ritmo de Gunter Hildebrandt, sobre las cuales ya hemos hablado, fueron estimuladas por la armonía de Kayser. Aparte de eso, el médico alemán Hans Weiers experimentó con éxito en el campo de las radiaciones de alta frecuencia y construyó un *bio-oscilador*, que aplica radiaciones con dos frecuencias que forman una quinta. El usó también intervalos en la hidroterapia y pudo aplicar sus investigaciones a la medicina veterinaria. Muy importantes son las bases armónicas en la terapia musical, que se ha extendido considerablemente en las últimas décadas cada vez con mayor éxito; en vista del hecho de que la fisiología humana funciona en gran medida armónicamente y el oído está acordado a las bases armónicas, lo cual da al efecto terapéutico de la música una explicación muy lógica. Seguramente no es casual la aportación de la tradición pitagórica sobre el gran significado de la música para la curación.



Platón codificó las influencias pitagóricas en textos secretos.

Esta tan complicada disposición auditiva psíquico-física confirma las teorías griegas de una manera amplísima. Solamente que ellos presentaban esta disposición del oído humano de una manera mucho más sencilla; sólo psíquicamente. En el más amplio sentido, sí correspondían sus teorías y la doctrina pitagórica de la identidad de los intervalos musicales con las leyes naturales y la disposición auditiva tenía una base verídica, como se ha podido comprobar científicamente en el presente.

Se muestra además que las bases más importantes de nuestra música occidental son *preferidas* por el oído, de forma que nuestra música no se ha desarrollado al azar de la manera conocida para nosotros, sino que lo ha hecho *teleológicamente*, o sea subordinada al oído humano. Los compositores del pasado siguieron un instinto seguro y no una simple convención como ahora se asevera. Pero no solamente la música occidental tiene bases que han sido determinadas por el oído. Nuestra escala mayor es *preferida* por nuestro oído, pues

formación de la tonalidad. La disposición auditiva ha influido altamente las bases musicales de las diferentes culturas, una concordancia tan especial no puede ser explicada de otra manera. Que la música se hiciera partiendo de esta base es naturalmente una cuestión muy diferente. Esta música puede ser muy distinta de la nuestra y resultarnos extraña. Al igual que en la pintura, para la cual las bases fueron las mismas, es decir, los colores; y lo que se produjo de allí fue muy variado.

#### EL USO DE LA ARMONIA

La doctrina de la concordancia de las leyes musicales con las leyes naturales y la disposición auditiva del hombre llevó ya en la antigua Grecia a la aplicación de estas leyes —o sea de las proporciones de los intervalos— en otros sectores, en los cuales no aparecen naturalmente. Nosotros llamamos a esto *armonía aplicada* y el sector más importante de esta armonía aplicada fue en su tiempo la Arquitectura. El escritor romano



## EL SIGNIFICADO DEL CONOCIMIENTO ARMÓNICO

La Investigación Armónica trae consigo la comprobación de las teorías de la antigüedad, particularmente las doctrinas pitagóricas sobre la amplia validez de las leyes musicales básicas en el cosmos. Ellas perfilan por este medio un cuadro, que no es solamente accesible al entendimiento, cuyas leyes sobre el oído también pueden ser entendidas psíquicamente, y que relaciona a las artes, sobre todo a la música. Especialmente importante es que este cuadro armónico no contrapone al hombre con la naturaleza, como es el caso en las observaciones de las ciencias naturales, sino que el hombre está integrado en él de una manera muy especial. Las leyes armónicas naturales se conocen como intervalos, consonancias y aún el modo mayor aparece en la naturaleza. Estos, sin embargo, son juicios que parecerían no ser permitidos, pues cada uno sabe que la sensibilidad específica a los intervalos o a las consonancias solamente se realiza en el hombre, ya que en la naturaleza solamente existen los correspondientes números. De la misma manera se dice siempre que colores solamente existen en el hombre; en la naturaleza, por su parte, solamente son ondas electromagnéticas o similarmente cuantitativas. Esta separación no puede mantenerse; pues también todas estas cantidades pueden ser descubiertas a través de mediciones hechas por el hombre y solamente a él le son conscientes. ¿Por qué deben entonces quedar fuera de las posibilidades del conocimiento los colores, tonos y otras cualidades? El conocido físico suizo Walter Heitler exige, por eso, que todo lo que esté en relación con el hombre sea integrado a su conocimiento y no solamente aquello que se puede medir y comprender intelectualmente y que se considera como permitido, como lo sostuvo Descartes.

Si se descartaran las cualidades sensoriales humanas quedarían solamente unos números referidos a la armonía de la naturaleza. La integración del oído deja ver claramente que se trata de determinadas proporciones como intervalos, consonancias, etc., lo que lleva a la aseveración de que sin el oído humano no sería posible. La integración del hombre lleva, pues, el conocimiento de la naturaleza a un significativo paso hacia adelante y lo consume al mismo tiempo.



Descartes (1596-1650). Retrato de Frans Hals.

A través de las categorías del oído se hacen evidentes las concordancias entre las ciencias, las analogías entre la naturaleza, oído y música y se producen relaciones que sólo de la ciencia no podrían salir a la luz. Si se quiere comparar simbólicamente a la naturaleza con un tejido, las ciencias naturales serían los hilos longitudinales a lo largo de los cuales se llevan a cabo investigaciones causales de los distintos sectores; la Armonía estaría representada por los hilos transversales, mostrando analogías, uniendo intelectualmente a los sectores individuales. Ambas direcciones juntas dan una completa observación de la naturaleza; las ciencias naturales sólo nos dan un cuadro parcial.

Ya que el concepto universal de las ciencias naturales es parcial —lo que va siendo aceptado, más y más, por importantes científicos— las secuencias filosóficas de este concepto son también parciales. Con esto aludimos sobre todo al materialismo y al ateísmo, que surgieron en relación con el pensamiento científico y cada vez se fueron volviendo más dominantes. La perspectiva armónica del concepto lleva a otros resultados. Esta perspectiva permite reconocer que, obviamente, detrás de las leyes naturales existe un gran plan, el cual se compone

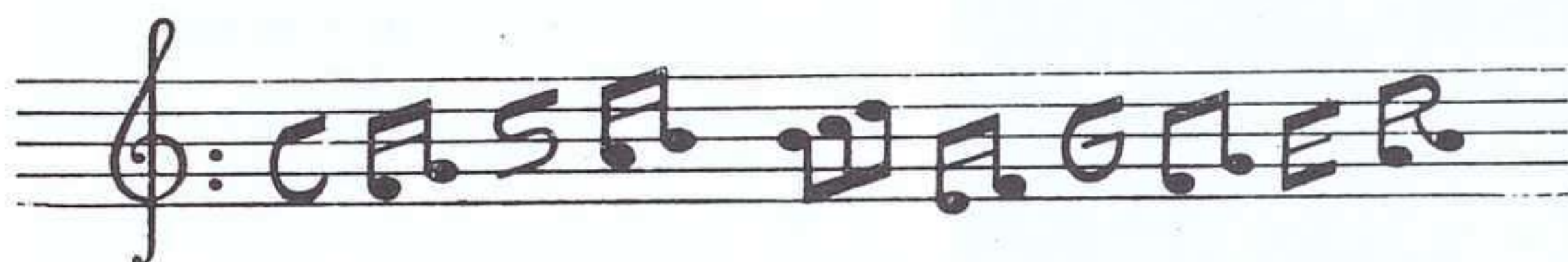
de sencillas leyes numéricas y que una analógicamente todos los sectores. En este plan, el hombre estrá mucho más integrado que en el concepto universal de las leyes naturales, con sensaciones psíquicas y las bases de las obras de arte creadas por él. Johannes Kepler creía firmemente en este plan y en el creador que lo concibió. Por esta razón y en base a esta creencia comprobó, como pionero, algunas leyes naturales armónicas. Nosotros debemos de seguir su ejemplo y someternos al rico material numérico de las perspectivas armónicas ofrecido por las disciplinas de las ciencias naturales individuales, y de esta manera volver a encontrar un concepto universal armónico y sensato.

Traducción: Midas Forrer.

Mecanografía y revisión: Frinée G. Forrer.

## BIBLIOGRAFIA

- R. HAASE: *Geschichte des harmonikalen Pythagoreismus*, Wien 1969, Lafite.
- R. HAASE: *Die harmonikalen Wurzeln der Musik*, Wien 1969, Lafite.
- R. HAASE: *Leitfaden einer harmonikalen Erkenntnislehre*, München 1970, Ora.
- R. HAASE: *Aufsätze zur harmonikalen Naturphilosophie*, Graz 1974, Adeva.
- R. HAASE: *Der messbare Einklang. Grundzüge einer empirischen Weltharmonik*, Stuttgart 1976, Klett.
- R. HAASE: *Ueber das disponierte Gehör*, Wien 1977, Doblinger.
- W. HEITLER: *Der Mensch und die naturwissenschaftliche Erkenntnis*, Braunschweig 1962, Vieweg.
- W. HEITLER: *Naturphilosophische Streifzüge*, Braunschweig 1970, Vieweg.
- H. KAYSER: *Akróasis. Die Lehre von der Harmonik der Welt*, Basel 3. Aufl. 1976, Schwabe.
- J. KEPLER: *Weltharmonik* (übers. und eingel. von M. Caspar), Darmstadt 2. Aufl. 1967, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- A. V. THIMUS: *Die harmonikale Symbolik des Alterthums*, 2 Bde., Hildesheim 1972 (Reprint), Olms.
- VITRUVIUS POLLIO: *Zehn Bücher über Architektur* (übers. von C. Fensterbusch), Darmstadt 1964, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.



JOSE NAVARRO BOTELLA

Gran Avenida, 36 - Teléfono 38 28 76

Juan Carlos I, 37

ELDA (Alicante)

VAC O REC limpiadiscos antiestático. Si no lo conoce, pida folletos y se los mandaremos sin gastos por su parte.

DISCOS. Seguimos enviando por correo los que nos piden.

ORGANOS, PIANOS KIMBALL, GUITARRAS, y un extenso surtido en Música. Haga música jugando con un órgano BONTEMPI, desde 5.000 pesetas hasta 99.500 pesetas.

También en BONTEMPI, Melódicas y Organos desde 1.500 pesetas.



# EL XIII CERTAMEN INTERNACIONAL CORAL DE TOLOSA

Desde hace trece años se celebra en Tolosa este Certamen de Canción y Polifonía Vasca para Masas Corales, que organiza el Centro de Iniciativas y Turismo. Tolosa —que fue capital de Guipúzcoa durante algunos años, en el siglo XIX—, es hoy una pequeña ciudad a orillas del Oria, importante no sólo por su industria papelera, sino también por sus actividades culturales, y especialmente musicales. De Tolosa era el compositor Eduardo Mocoroa (1867-1959), discípulo de Gorriti, cuya estatua vemos en el paseo principal y cuya ópera **Leidor** da nombre al teatro de la ciudad. Independientemente de la calidad de los participantes en este Certamen, lo que más sorprende es la adhesión popular. Toda Tolosa se sentía implicada en la organización y animación del concurso; hasta el punto de que sin esa cooperación —con la que de antemano se cuenta— la comisión organizadora no podría atender materialmente la enorme cantidad de problemas que necesariamente surgen en una concentración humana semejante. Al teatro Leidor (con más de 1.500 localidades) acudía diariamente gran cantidad de público (también de las ciudades cercanas). Junto al teatro podían adquirirse libros, partituras y discos de música vasca. Y los escaparates de los comercios exhibían libros, instrumentos y partituras sorprendentes, propiedad de los dueños y no vendibles, pero que suscitaban la admiración de los forasteros (así, por ejemplo, primeras ediciones de las óperas de Usandizaga). En el vestíbulo del teatro hubo una exposición de esculturas de Ricardo Ugarte de Zubirain. En todo momento en la ciudad la animación era extraordinaria.

Por otra parte, el Certamen incluye varias especialidades: canción vasca, polifonía, coros infantiles, concurso de composición; y también conferencias y mesas redondas. Así, la

considerable. Además de los coros que intervinieron, españoles y extranjeros, se encontraron allí el historiador José Antonio Arana Martija, que habló sobre Iparraguirre e inauguró la exposición sobre el famoso bardo; Esteban Elizondo, que dio un concierto de órgano y presentó la película de Bergman **La flauta mágica**; Samuel Rubio, que pronunció el pregón de apertura y que formó parte del jurado de composición; Tomás Aragués, que tomó parte en la mesa redonda sobre el problema de los directores de coros en el País Vasco y que obtuvo un accesit del Premio de Composición; José Ignacio Sarria, participante también en la misma mesa redonda; Agustín González Acilu, del jurado de Composición; Emilio Ipinza, Vicente Larrea, Erwin List, Leo Massó y Joaquín Pildain, que constituían el jurado del Certamen; Ansorena, Ruiz Tarazona, y también directivos y estudiosos de los movimientos corales europeos.

Los coros, naturalmente, tienen unas obras obligatorias que interpretar. Como se trata de obras españolas, ello supone una aportación importante para la formación de un repertorio español en las corales extranjeras (y, por supuesto, en las españolas). Las obras obligadas este año eran: **Goiko Mendiyan** y **Aldapeko** de Jesús Guridi; **Pelegría Naiziela** de Arrate; **O bone Jesu** de Anchieta, y **Santa et Inmaculata** de Francisco Guerrero.

La tradicional hospitalidad vasca alcanzó en Tolosa todos los grados de amabilidad y generosidad imaginables. A la final del Concurso asistió el lendakari Garaicoechea, que se presentó casi de improviso con su mujer y el alcalde de Tolosa en el modesto pero acogedor local de la sociedad gastronómica donde íbamos a cenar, se sentó en la mesa sin el más mínimo protocolo y se encaminó luego con nosotros al teatro Leidor.

## RESULTADOS

### CANCION VASCA

#### VOCES MIXTAS

- 1º.— Coral Donosti Ereski, Donostia  
Director: Miguel Amantegui
- 2º.— Coral Eskifaia, Hondarribia  
Director: Javier Busto
- 3º.— Coral Bortók de Miskolc, Hungría  
Director: Iános Reményi
- 4º.— Coral Uniwersytetu Gdanskiego, Polonia  
Director: Henryk Czyzewski

#### VOCES IGUALES

- 1º.— Coral Bartok de Miskolc, Hungría  
Director: Iános Reményi
- 2º.— Coral 66 Girls, Yugoslavia  
Director: Branko Djurkovic
- 3º.— Kammerchor Hausen, Alemania  
Director: Robert Pappert

### PREMIOS ESPECIALES

- Coral Jeiki, Leiza
- Coral Eresoinka, Tolosa

### INFANTILES

- Escolania Corazón de María, de donostia

### PREMIO DE COMPOSICION CANCION VASCA

- Angel Martín Lladó: **Lo, ta lo.**

### POLIFONIA

- Desierto
- Accesits: Angel Barja de León: **Fonte**  
Tomás Aragués de Donostia: **Hitz bat**

### POLIFONIA

#### VOCES MIXTAS

- 1º.— Coral Donosti Ereski, Donostia  
Director: Miguel Amantegui
- 2º.— Coral Uniwersytetu Gdanskiego, Polonia  
Director: Henryk Czyzewski
- 3º.— Coral Eskifaia, Hondarribia  
Director: Javier Busto
- 4º.— Coral Bartók de Miskolc, Hungría  
Director: Iános Reményi

#### VOCES IGUALES

- 1º.— Coral Bartók de Miskolc, Hungría  
Director: Iános Reményi
- 2º.— Coral 66 Girls, Yugoslavia  
Director: Branko Djurkovic
- 3º.— Kammerchor Hausen, Alemania  
Director: Robert Pappert



Los ganadores de Folklore y Polifonía: Amantegui, de la Donosti Ereski; Busto, de la Eskifaia y Reményi de la Coral Bartók.



## EL LUTHIER y sus secretos

Por Esclavitud Rodríguez  
y Manuel Moreno

Habilidad artesana, paciencia y multitud de pequeños secretos dan forma al oficio de luthier. Desde el siglo XVI hasta nuestros días se han ensayado numerosos procedimientos y materiales en la fabricación del violín, pero no hay modo de superar la calidad de los instrumentos contruidos a mano. Hoy día existen en España bastantes talleres que fabrican todo tipo de instrumentos de cuerda, pero sólo dos artesanos se dedican exclusivamente al arte de la luthería, es decir, a la reparación y construcción manual de violines.

Roberto Coll, uno de estos últimos luthiers, nos recibió en su taller de Madrid. Rodeado de violines, violas y violoncelos, se afana sobre una mesa cubierta en su totalidad de instrumentos destripados. Apenas hay sitio para entrar en la habitación sin tropezar con alguno de los violoncelos que esperan amontonados su turno de reparación. «*Me come el trabajo —nos dice—, tengo más de lo que puedo hacer*».

A los catorce años Roberto Coll comenzó a trabajar con su padre, quien fundó el taller hace seis décadas tras haber aprendido el oficio en Francia. «*Cuando yo lo deje —comenta resignado— mi dinastía se terminará*».

En Madrid trabaja también Fernando Solar; en Barcelona, Fleta, dedicado durante mucho tiempo a la luthería; ahora sólo construye guitarras de gran calidad.

### ESCASEZ DE INSTRUMENTOS

«*Antes de la guerra —nos dice Coll— un violín hecho en serie, lo mismo francés que alemán, traía unas maderas excepcionales, maderas mejores que las que podemos poner nosotros ahora*». Sin embargo, hoy día es difícil encontrar instrumentos de calidad. Los pocos luthiers que quedan se ven desbordados por tal cantidad de reparaciones y restauraciones de violines antiguos que apenas tienen tiempo para fabricar ejemplares nuevos. En todo caso se necesitan al menos tres meses (sin contar el tiempo del barnizado) para construir un nuevo violín de artesanía, y su precio no baja de las doscientas cincuenta mil pesetas.

Por otra parte la fabricación en serie ha degenerado hasta el punto de que en China, Japón o Checoslovaquia se les barniza con sustancias sintéticas. La mayoría de los profesores de conservatorio se niegan rotundamente a dar clase con este tipo de instrumentos. «*Se ha dado el caso —nos cuenta Coll en tono jocoso— de venir un padre con un violín recién comprado y decirme que el maestro le ha mandado comprar un «violín» al niño*».



Fotos: P. Guardón

Roberto Coll, uno de los pocos artesanos que aún se dedican a la construcción de violones.

Le habían dado una «*cosa con forma de violín*».

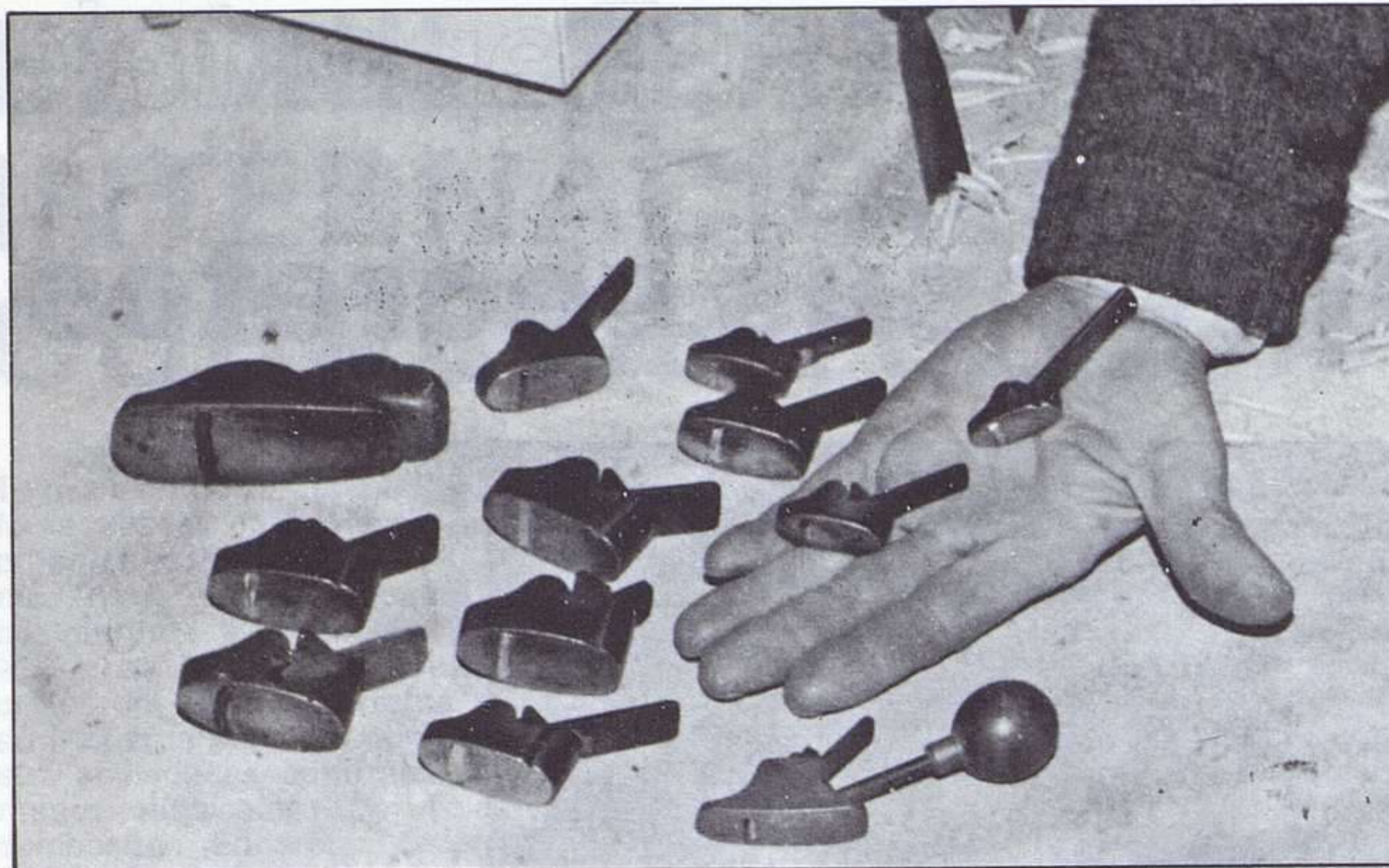
El problema estriba en que no es posible encontrar un violín bueno por poco dinero: para que un alumno puede comenzar a estudiar debe recurrir a la compra de un instrumento de hace treinta o cuarenta años, cuando aún se utilizaban maderas de calidad en la fabricación en serie. El precio de estos violines supera las treinta mil pesetas y son bastante difíciles de encontrar. Son instrumentos apreciables, aunque el trabajo de máquina no permite dar los gruesos debidos y calibrar perfectamente las maderas, por lo que nunca llegan a cotizarse. No ocurre así con los instrumentos antiguos.

### EL MITO STRADIVARIUS

En marzo de 1981 un violín, fabricado en 1773 por Guadagnini, alcanzó las cuarenta mil libras (casi ocho millones de pesetas) en una subasta londinense. Esta cifra parece ridícula si la comparamos con los veintisiete o incluso los cuarenta millones de pesetas en que se han cotizado algunos stradivarius. Según afirma Roberto Coll, que nos asesora entusiasmado en este tipo de detalles, «*si saliesen a subasta los cuatro stradivarius que hay en el Palacio Real, tendrían un valor incalculable por tratarse de un gran maestro sube más de precio teto, por deseo expreso del artista, para la Corte española*».







Los cepillos utilizados para desbastar, de tamaño muy reducido.

De los setecientos nueve instrumentos fabricados por Stradivarius, en la actualidad sólo se conservan doscientos cincuenta. «Cada vez que cualquier medio de difusión —dice Coll— habla de que ha aparecido un Stradivarius, llueven aquí las personas que en su casa tienen un violín, miran dentro y pone Stradivarius». Se trata de violines de fábrica bautizados como «modelo Stradivarius», y lo mismo sucede con los Amati, Guarnerius y Steiner. Sólo en una ocasión han llevado al taller de Coll un instrumento que resultó ser un verdadero Stradivarius.

Este reducido número de violines antiguos se debe a que muchos han desaparecido por malos tratos o accidentes, y también a que los coleccionistas y comerciantes de todo el mundo los retienen. Según Coll «un violín antiguo de un gran maestro sube de precio más que el suelo en las grandes capitales». En algunas salas de subasta un mismo instrumento se ha revendido hasta siete u ocho veces por motivos de especulación.

Es cierto que los coleccionistas acaparan los violines antiguos de gran calidad, pero si no se hubiera dado este fenómeno hoy día se conservarían la mitad de instrumentos.

### METICULOSIDAD Y PACIENCIA

Sólo los instrumentos antiguos de categoría y los fabricados artesanalmente pueden alcanzar una sonoridad perfecta. «El violín —como muy bien señala Coll— tiene que poseer una gran potencia, acompañada de un timbre lo más dulce posible, y responder con gran sensibilidad, de forma que los armónicos salgan limpios y no rompan el sonido». El instrumento debe carecer de vibraciones falsas o «voz de lobo».

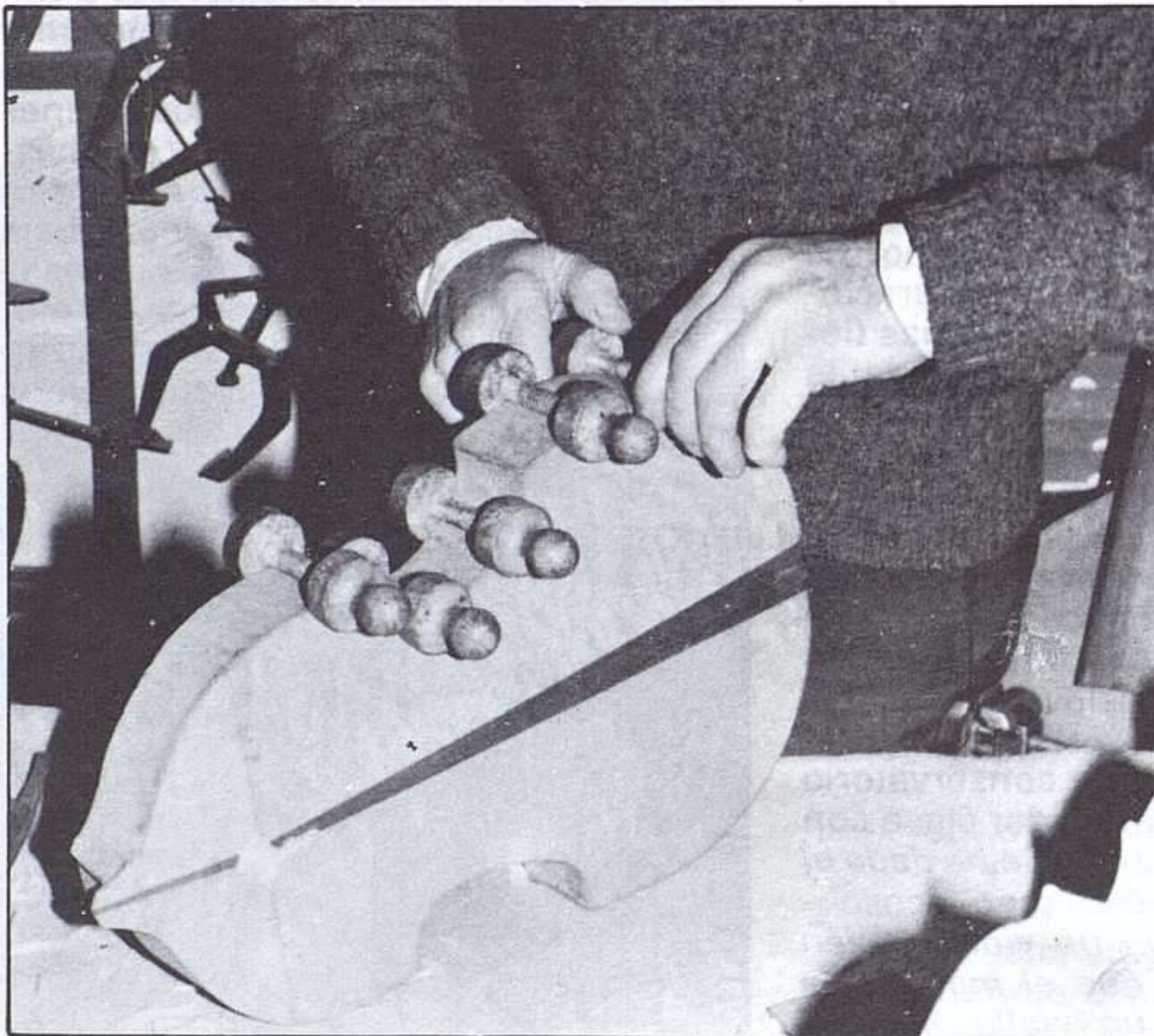
De manos de Roberto Coll nos adentramos en el delicado proceso de construcción, que convierte a un violín de artesanía en una obra maestra.

Lo primero que se necesitan son unas maderas muy antiguas, lo que en la actualidad se puede considerar casi imposible. Coll conserva un catálogo alemán que perteneció a su padre, donde están fotografiadas las maderas que el artesano podía escoger según las vetas y la antigüedad de las mismas. Sin embargo, ahora las casas proveedoras sólo se comprometen a mandar cortes con una antigüedad de veinte años como máximo. Hay una madera tratada que venden como cedro del Canadá y puede usarse para las tapas armónicas, pero que no tiene consistencia. Por esta razón, no se admiten instrumentos para cuartetos contruidos con dichas maderas en el Concurso Internacional de Lieja.

Tras fabricar los moldes para los aros se hace el fondo, que puede ser de una sola pieza, a diferencia de la tapa armónica, que debe tener la veta igual en los dos lados; para ello, explica Coll, «abrimos la madera como si fuese un



La delicada tarea de desbastar las tapas para obtener el grosor adecuado.



Momento de fijar los aros a las tapas. Hay que encolarlas y hacer presión con unos tornillos de apriete.





El púlido de la caja es una operación importante, una vez terminada su construcción.

libro y la pegamos por el centro después de ajustar los planos para que la encoladura resulte perfecta». De igual modo se procede en el caso de que el fondo tenga también dos piezas.

Una vez conformadas las tablas, se dibuja el contorno escogido, recortándolo con una sierra de marquetería. Las maderas han adquirido ya la forma de violín.

El tallado, paso siguiente, demuestra la meticulosidad del trabajo: se comienza siempre por la parte exterior, utilizando gubias y cepillos especiales. Después se hace el vaciado por dentro, «y aquí es donde se aprecia el trabajo del luthier —comenta Coll satisfecho—, pues lo anterior lo puede hacer cualquier tallista fino». Se trata de dar los gruesos adecuados en cada sitio y la relación correcta entre las dos tapas, para que la sonoridad sea perfecta.

Terminadas las tapas, se pone en la tabla superior la «cadena» o barra armónica; su grueso, largo y altura son interesantísimos para la sonoridad. Coll nos explicó el secreto de esta tarea: ajustar la barra armónica de forma que esté en tensión, que sea necesario forzar ligeramente las puntas de la misma para que no quede muerta.

La colocación de los filetes puede hacerse acto seguido, o bien esperar a pegarlos a los arcos una vez que estén corregidos los pequeños defectos de forma. Es necesario hacer con el bramill unos cortes en todo el contorno, y después vaciar el canal con un formón o gubia muy fina. En este «rebaje» se insertan tres tiras de madera —los «filetes»—, dos negras y una blanca. Y he aquí otro pequeño secreto del oficio: «hay que tener mucho cuidado, sobre todo en los vértices, donde se juntan, para que el trabajo sea perfecto». Los «filetes» se usan para ornamentar el instrumento y para que al destaparlos no se agriete.

Para dar forma a los arcos, las tiras de madera se remojan previamente en agua con un poco de vinagre y así la

madera queda más maleable. Con un molde eléctrico se les da forma, y cuando aún están calientes se ponen a secar en el molde. «Antiguamente esto lo hacíamos con un hierro que se metía en carbón de encina».

Con los seis arcos se ponen los «tacos» y «cuñas»: dos grandes, uno para sujetar o alojar el mástil en la parte superior, y otro para sujetar el botón o transcorda, y cuatro pequeños en las esquinas. Se encola y al día siguiente se sacan los arcos del molde. El artesano ya tiene la forma exacta del violín.

«Generalmente lo que hacemos es, en el mismo molde, desplazar los arcos

hacia abajo y encolar las fajas o refuerzos —«contraclisas»—, que tienen la forma exacta del aro y sirven para que éste resulte más grueso a fin de poder pegarlo a la tapa armónica».

Tras sacar los arcos del molde se encola primero el fondo y después la tapa superior. Esa caja se puede pulir y considerarla ya terminada. Previamente en las tapas se han recortados las «eses», trabajo que muestra la personalidad del luthier e influye en la sonoridad del instrumento.

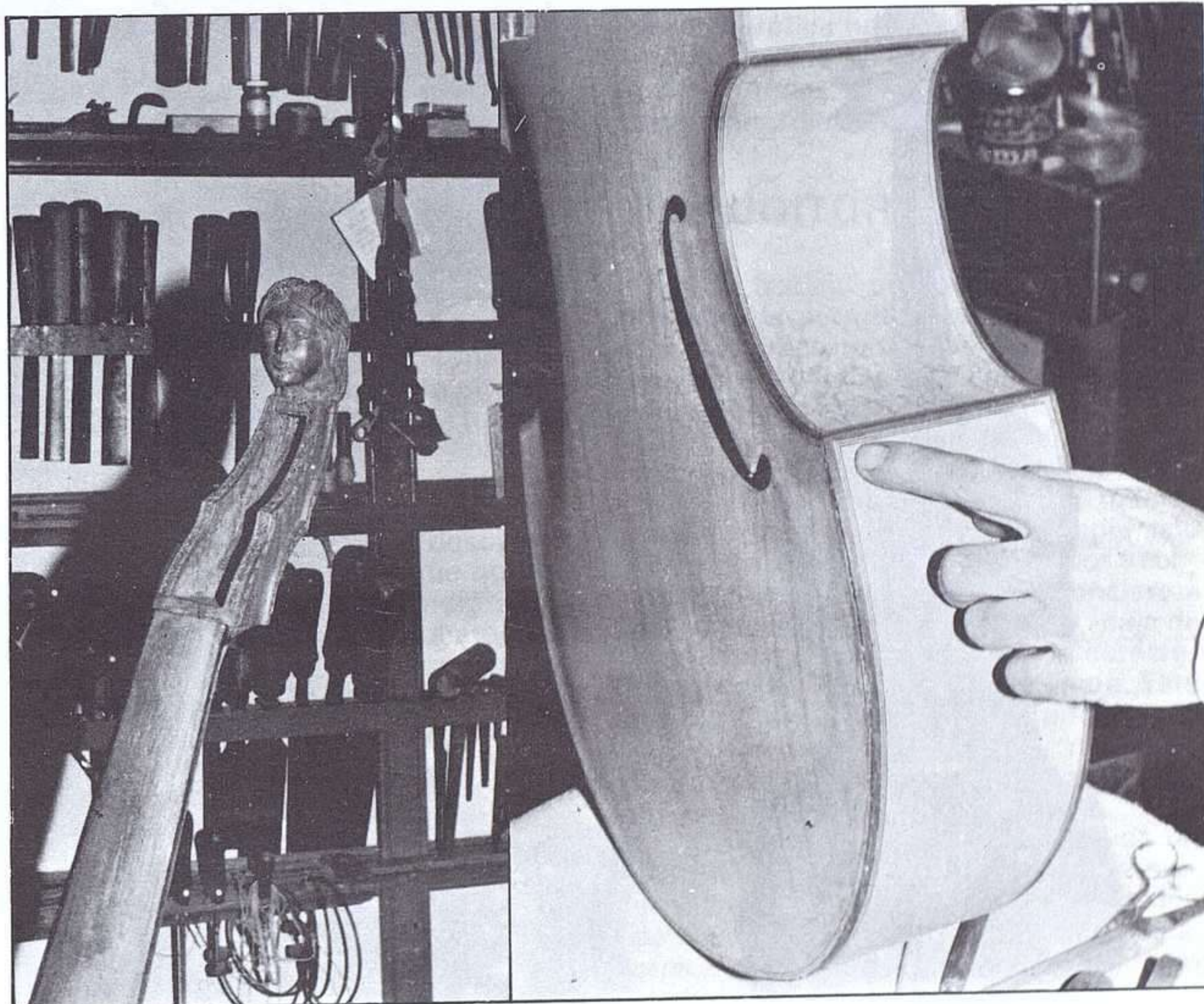
Después se hace el «rebaje» para colocar el mango y se talla la voluta, tarea que, por su dificultad, también refleja la elegancia del constructor. Finalmente se pega el diapasón de ébano y se encola el mango a la caja teniendo cuidado de que quede completamente centrado y de que la altura del diapasón a la caja sea de veinte a veintiuno milímetros.

### LOS SECRETOS DEL BARNIZADO

La aplicación de barnices adecuados es un capítulo fundamental en la elaboración artesanal del violín, y es aquí donde los luthiers guardan más celosamente sus secretos.

El tono, brillantez, transparencia, elasticidad y composición del barniz marca la escuela del constructor. El barniz al alcohol da peores resultados, y nunca llega a la resistencia, elasticidad y duración del barniz graso, que tiene más cuerpo.

Antes de barnizar es preciso aplicar un «mordiente» para dar resistencia al barniz. «Se da un «mordiente» que...— Roberto Coll sonríe condescendiente—, claro, estos son secretos de la luthería: algunos dan albúmina de huevo, otros hacen una preparación a base de aceite de linaza, y hay otros sistemas más com-



El tallado de la voluta y los tres filetes insertados en una viola de gamba, que demuestran la elegancia del luthier.



*plicados que dan mejores resultados». El buen luthier, como es natural, nunca revela sus técnicas particulares.*

El barnizado debe hacerse en condiciones óptimas de limpieza, procurando que no haya nada de polvo en la habitación, y con unos pinceles muy limpios. Tras aplicar la primera mano se deja secar el instrumento. Coll puntualiza que existen varias teorías sobre este tema: dar sucesivas manos finas de barniz, o dar sólo un par de ellas. Los dos sistemas son buenos, todo depende de la elasticidad del barniz.

El secado requiere paciencia. Un buen barniz puede tardar como mínimo de cuatro a seis meses en secar, aunque en ocasiones necesita incluso un año.

Después del secado se pule de nuevo la madera. *«Hay quién usa la lija, pero yo siempre lo hago a fuerza de paciencia, con aceite de linaza y polvos de pómez».* Para obtener brillo se pueden utilizar polvos de Trípoli, o bien polvos de talco aplicados con la yema del dedo.

Una vez pulido el violín, se ajusta el puente y se acopla el clavijero.

## LAS CUERDAS Y EL ARCO

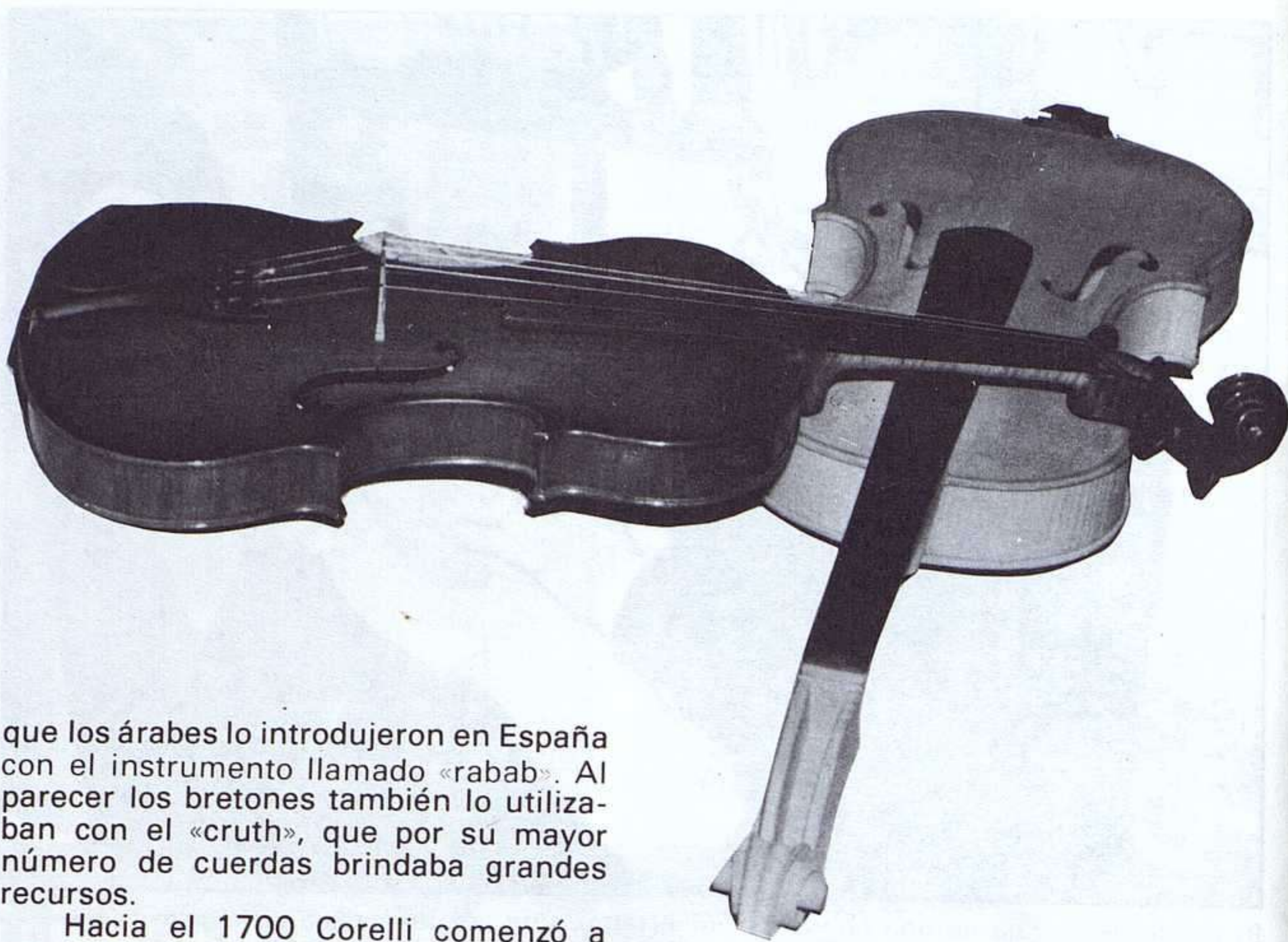
*«Cuando yo comencé en este oficio —recuerda Coll— se tocaba con la cuerda «prima» de seda, la segunda y la tercera de tripa, y la cuarta de tripa entorchada en latón, pero hoy día si un alumno va con estas cuerdas (con las que tocaba Sarasate), no le quieren dar clase».* Actualmente todas las cuerdas van entorchadas en plata, y algunas, como las «primas pirastro», en baño de oro. Son cuerdas más gruesas, que dan una mayor tensión y sonoridad al instrumento.

El origen del arco es bastante confuso. Se dice que procede de la India, y

que los árabes lo introdujeron en España con el instrumento llamado «rabab». Al parecer los bretones también lo utilizaban con el «cruth», que por su mayor número de cuerdas brindaba grandes recursos.

Hacia el 1700 Corelli comenzó a estudiar el modo de tensar las crines del arco, hasta entonces se tensaban con los dedos. En 1740 Tartini perfeccionó el arco: dio a la parte baja forma octogonal y desarrolló un tensor para el talón o «nuez».

Además de hábil artesano, Roberto Coll es un entusiasta conocedor de todas las anécdotas relacionadas con su oficio y con la historia del violín. Por ejemplo, nos comenta cómo en 1747, Tourte («el Stradivarius de los arcos») se encontró un bastón de billar en un basurero, y decidió construir arcos con esa madera: era pernambuco. Desde entonces los mejores arcos han sido siempre de este material.



El contraste entre un violín barnizado y otro sin barnizar.

En el poco tiempo que le dejan libre las reparaciones, Roberto Coll se esmera en la terminación de una viola de gamba que quiere tener lista para una exposición de artesanía en la Plaza de Colón. *«Hay que trabajar en muchos instrumentos al mismo tiempo, quince o veinte, a veces».*

Le sobra trabajo con los violines, y por eso ha dejado de hacer guitarras de concierto, aunque tiene el compromiso de hacer dos o tres próximamente, y el capricho de lucirse de modo especial en una de ellas: la que tocará una de sus hijas.

## PIEZAS DEL VIOLIN

- 2 para la tapa armónica.
- 1 ó 2 para el dorso o fondo.
- 6 aros.
- 12 fajas internas.
- 6 cuñas y tacos.
- 1 mango o mástil.
- 1 diapasón o batidor.
- 2 cejillas.
- 36 filetes.
- 1 puente.
- 1 botón
- 1 botón.
- 1 cordal.
- 4 clavijas.
- 1 cadena o barra armónica.
- 1 alma.
- 77 en total (más las cuatro cuerdas)

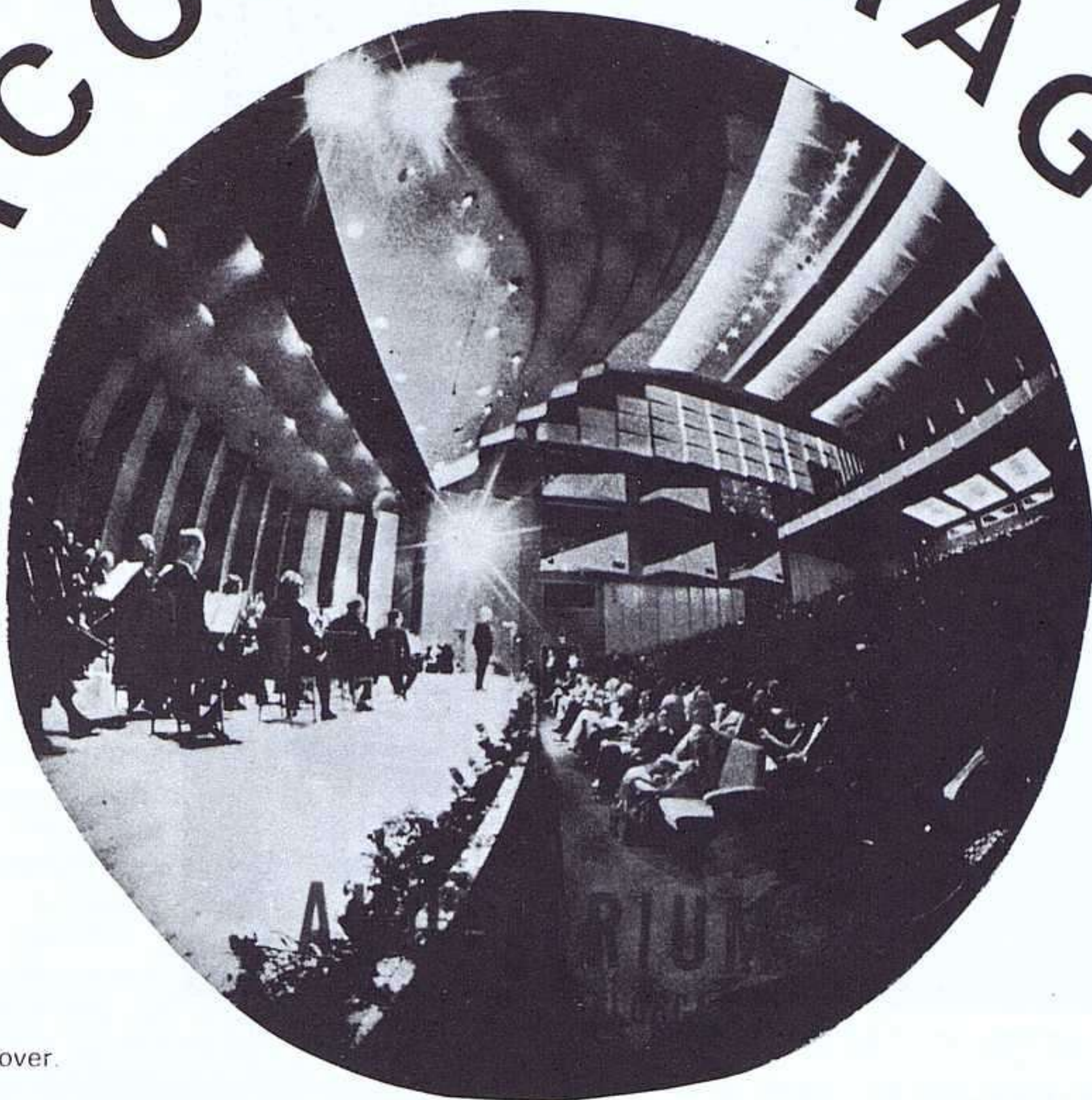
## INSTRUMENTOS CONSTRUIDOS POR STRADIVARIUS

- 620 violines.
- 18 violas.
- 63 violoncelos.
- 8 otros.
- 709 en total.
- En la actualidad sólo se conservan 250 de estos ejemplares.





## MARCOS FERRAGUT Y EL AUDITORIUM DE PALMA DE MALLORCA



Fotos: Cosme Adrover.

Por Joan Company Florit

El 23 de septiembre de 1981 fallecía, en Palma de Mallorca, el creador del Auditorium de dicha ciudad, Marcos Ferragut Fluxá. El presente artículo no sólo pretende rendir nuestro más sincero homenaje de admiración y gratitud para con un mallorquín excepcional, sino dar a conocer al hombre que hizo de su obra la auténtica pasión de su vida y que constituye un legado artístico de primera magnitud: el Auditorium de Palma de Mallorca.

Marcos Ferragut Fluxa nació el 18 de octubre de 1901, en Inca, en el seno de una familia entre la que se contaban los pioneros y fundadores de la industria del calzado en dicha localidad isleña. Si bien no cursó el bachillerato, recibió clases de un sacerdote mallorquín (que había vivido durante años en Francia), estudiando francés a través de las obras de Rousseau y de los enciclopedistas franceses. Las enseñanzas de su maestro, sustancialmente diferentes y más progresistas que las de su época, influyeron notablemente en el pensamiento y en el espíritu del joven Marcos Ferragut. Para perfeccionar y ampliar sus conocimientos de francés marchó a París a la edad de 18 años, residiendo durante un año en la capital francesa, en donde descubrió todo un mundo maravilloso de cultura y de arte. Su estancia en París le permitió contactar con un ambiente musical cosmopolita y de primer orden, asis-

tiendo a un gran número de conciertos con lo que desarrolló su innata afición a la música. En aquella época, también residía en París el compositor y pianista mallorquín Antoni Torrandell, con quien mantuvo una amigable relación.

Otra vez en Mallorca, y desoyendo los consejos de sus padres que querían convertirlo en pastelero, estudió patronaje a escondidas de la familia, y muy pronto montó su propia fábrica de calzado, que, en poco tiempo, se convirtió en una de las más importantes y modélicas del ramo. Fue durante esa época cuando se casó con Francisca Bonafé Llompart, que a lo largo de más de cincuenta años le ayudó en la realización de sus sueños musicales; fruto de este matrimonio es su hijo Rafaél, heredero y fiel continuador de la obra de su padre. Finalmente, en el año 1944, Ferragut vende su fábrica de Inca y se traslada a Palma con su familia, dedicándose al negocio de la importación.

A grandes rasgos, estas son las notas biográficas más significativas de los primeros cuarenta años de Marcos Ferragut: un industrial inteligente e ingenioso que supo reunir gran riqueza económica, a pesar de las múltiples contradicciones y adversidades que le deparó su época, y que siempre estuvo sumamente interesado por la cultura y, sobre todo, por la música. Su personalidad se nos presenta configurada y caracterizada por una serie de aptitudes que hacen de él un hombre valiente, tenaz, idealista y culto. Tal vez, esta breve introducción biográfica nos ayude a comprender al hombre que ha luchado solo, frente a todo y a todos, por querer una Mallorca en vanguardia del arte y de la música.

### EL AUDITORIUM

El trabajo profesional de Marcos Ferragut le permitió conocer las capitales más importantes de Europa y, a la vez, asistir a galas musicales en los mejores teatros de la época. Fue en el año 1952, cuando, por motivos de un viaje comercial a Londres, visitó el famosísimo teatro Royal Festival Hall, todavía recién inaugurado, cuya sala había sido diseñada según criterios acústicos y concebida exclusivamente para conciertos sinfónicos; es decir, sin la usual «caja de escenario» o «stage house» que caracteriza y define a los teatros de ópera. Este descubrimiento le dejó profundamente impresionado y desde aquel momento tomó la resolución de hacer algo parecido en Mallorca.

De vuelta a Mallorca, la idea de un gran teatro en Palma se convierte progresivamente en la iluminada obsesión de Ferragut. Una vez perfilada la idea, ofrece su proyecto a instituciones oficiales (locales y estatales), a entidades públicas y privadas, a personas relevantes del mundo financiero etc., para que,



aunando esfuerzos, y, sobre todo, apoyo económico, pudiera llevarse a cabo su realización. La respuesta fue negativa, pero Ferragut no se desalentó y, quedándose completamente solo, resuelve emprender la obra.

En unos terrenos que habían sido cedidos por la Junta de Obras del Puerto al Ayuntamiento de Palma, Marcos Ferragut, después de haberlos conseguido en una subasta pública, decide hacer realidad el gran sueño de su vida. El emplazamiento del Auditorium es envidiable, ya que se halla situado en el mismo Paseo Marítimo de la ciudad, contemplando la hermosa Bahía de Palma.

A principios del año 1967, empiezan las obras. El proyecto inicial —tres fueron los proyectos realizados— sólo contemplaba la construcción de un teatro para conciertos sinfónicos, con una única sala. Lo único que queda de dicho proyecto es el nombre del complejo actual: Auditorium, término utilizado por primera vez en España para denominar a una sala de conciertos. Pero, habiendo observado Ferragut que la mayoría de teatros eran deficitarios por las limitaciones de su construcción y de su funcionalidad, se pensó que un teatro en Palma debía comprender un edificio de múltiples propósitos y ofrecer una amplia gama de posibilidades. De esta forma, y siempre con una línea de perfeccionamiento, se llegó al tercero y definitivo proyecto.

La característica del último proyecto fue aglutinar en un mismo complejo toda clase de actividades escénicas, musicales y teatrales (conciertos sinfónicos, de música de cámara, recitales, ballet, zarzuela, ópera, teatro...) y todo tipo de convenciones y congresos. Así, el Auditorium de Palma de Mallorca se convirtió en el primer y, hasta ahora, único «multi-purpose Auditorium» de España.

El complejo del Auditorium, dividido en dos estructuras arquitectónicas completamente diferenciadas, está formado por las siguientes salas o dependencias:

El Auditorium propiamente dicho o Sala Magna, la pieza más importante y más grande que condiciona todo el conjunto del edificio, es una auténtica joya de perfección técnica y de recursos artísticos. Dicha sala consta de: una platea (con una superficie de 600 metros cuadrados), de un anfiteatro, ambos con una gran inclinación, y diez palcos laterales, con una capacidad total de 1.800 plazas. Su escenario, el de mayor superficie de España, mide 800 metros cuadrados, con una embocadura de veinte metros y dotado de un foso para la orquesta con una capacidad para cien músicos; el conjunto de su maquinaria es muy práctica, segura, eficiente y dotada de los medios más modernos, pudiendo destacar, entre otras, las siguientes características: treinta barras para decorados totalmente contrapesadas, tres puentes de iluminación y un ciclorama. Los camerinos, individuales y colectivos, tienen una capacidad para 300 artistas y provistos de toda clase de servicios. Además, dispone de todo un equipo completo para la proyección de cine.

En fin, la Sala Magna tiene la posibilidad de múltiples realizaciones, siendo un edificio versátil que permite convertirlo tanto en sala de conciertos, como en un teatro de ópera, o como sede



Los padres de Marcos Ferragut querían que fuese pastelero.

de congresos.

La Sala Mozart, situada en la planta baja del edificio —debajo de la Sala Magna—, está dotada de un escenario de 13 metros de boca por 7 metros de profundidad y su aforo es de 331 localidades, distribuidas en una sola planta de gran inclinación. En un principio, esta sala se concibió para música de cámara, de ahí su nombre, pero preferentemente se utiliza para actividades teatrales.

La Sala Albéniz, situada en el último piso del Auditorium, tiene una capacidad para 300 personas y su superficie es plana. Esta sala difiere de las anteriores por tener ventanas, mirando a la bellísima e incomparable Bahía de Palma. Inicialmente, este local funcionó como restaurante y todavía hoy, en una dependencia contigua, se conserva la gran cocina, totalmente equipada de todos sus accesorios. Actualmente, se utiliza para la celebración de congresos y convenciones.

Estas tres salas, además de un teatro al aire libre con escenario totalmente cubierto, todavía sin estrenar, y situado a modo de terraza sobre el conjunto o estructura de las salas anteriormente descritas, pertenecen al cuerpo de edificio del Auditorium propiamente dicho, en el que hay que añadir tres talleres destinados a carpintería, pintura y electricidad, situados en la planta baja. No obstante, adosado al mismo, existe otro edificio —con un total de nueve pisos, conocido como la «Torre del Auditorium»— en donde encontramos: la escalera de emergencia o contra-incendios, los servicios de aire acondicionado, los cuadros eléctricos, la depuradora de

aguas, los depósitos de reserva de agua —con un volumen de 30.000 litros— en previsión de un posible fallo de la red suministradora de aguas, las dependencias destinadas a secretaría y administración del Centro, una vivienda y, finalmente, cinco salas que detallamos a continuación: Sala Bach, con una capacidad de 100 plazas; Sala M. de Falla, con una capacidad de 150 plazas; Sala Granados, con una capacidad de 50 plazas; Sala Chaikowsky, destinada a la enseñanza de ballet clásico; Sala Gershwin, destinada a la enseñanza de ballet moderno y español. Estas aulas, hasta hace unos años, fueron la sede del Conservatorio Elemental de Música de Baleares. Actualmente, la Escuela de Ballet del Auditorium, en sus tres especialidades, cuenta con tres profesoras y cerca de 200 alumnas.

## CARACTERÍSTICAS ARQUITECTÓNICAS

Todo lo dicho hasta ahora puede darnos una idea aproximada de este gran complejo artístico que puede ser considerado como una auténtica «Catedral de la música y del arte». Ahora bien, si la versatilidad y plurifuncionalidad del Auditorium son ya uno de los logros arquitectónicos y artísticos más relevantes y originales, las óptimas e inmejorables condiciones acústicas de la Sala Magna constituyen la aportación más trascendental como marco extraordinario para la audición musical.

La preocupación por la acústica se convirtió desde un principio en el objeti-



vo prioritario de toda la construcción, de tal manera que condicionó la estructura interior y exterior de todo el conjunto. Debido a razones de orden técnico y económico, la atención por un estilo arquitectónico determinado fue un tema secundario en los planes de Ferragut. Lo que realmente interesaba era conseguir una arquitectura funcional, sencilla y adaptada a fines exclusivamente acústicos. Por todo ello, el Auditorium es un edificio ejemplar en cuanto a sinceridad arquitectónica, no preocupando los «elementos externo o de fachada», sino las condiciones intrínsecas para una buena y cómoda realización musical o escénica, así como una completa recepción acústica y perspectiva visual desde cualquier localidad del amplio aforo. Esta es, según nuestro criterio, la grandeza del Auditorium y el mérito de Marcos Ferragut.

A modo de ejemplo, queremos comentar un pequeño detalle: la parte frontal del Auditorium presenta una forma dentada que da un aspecto singular a la misma fachada; pues bien, esto ha posibilitado la inexistencia de columnas en toda la sala y ha reducido al máximo los espesores de hormigón que sostienen al amplio anfiteatro, consiguiendo, para el espectador, una perfecta visibilidad y eliminando elementos entorpecedores para una satisfactoria transmisión sonora.

Por último, cabe señalar que en toda la construcción se evitó al máximo la utilización de materiales inflamables y de cuerpos que tuvieran un alto poder absorbente del sonido. Serían muchos los detalles a contar para darnos perfecta cuenta de que todas las precauciones fueron tomadas en su momento, no sólo para conseguir brillantes resultados ar-

tísticos, sino para prevenir desgracias humanas y materiales a las que están expuestas este tipo de locales, como la historia nos enseña con ejemplos dramáticos.



**EL AUDITORIUM Y SUS REALIZACIONES**

Al fin, después de años de trabajo, de inversión financiera, de ilusión creadora..., Marcos Ferragut, por encima de mezquindades y soledades, hizo realidad el gran sueño de su vida: la noche del 3 de septiembre de 1969, el mitificado director Herbert von Karajan, al frente de la Orquesta Filarmónica de Berlín, inauguraba el Auditorium de Palma de Mallorca con una audición memorable que pasará a los anales de nuestra Historia de la Música.

Durante estos años de actividad ininterrumpida, y a pesar de los grandes

costes de desplazamientos que ocasiona la insularidad, se puede decir que una selección de los mejores intérpretes y de las mejores agrupaciones del mundo han desfilado por el escenario del Auditorium. Como ejemplo, basta citar: Orquesta Filarmónica de Berlín, Orquesta Filarmónica de Viena, Orquesta Filarmónica de los Angeles, Orquesta Filarmónica de París, The Academy of St. Martin-in-the-Fields, Orquesta Sinfónica Nacional de la URSS...; Ballet de Kirov; Escolania de Montserrat; Opera Nacional de Bulgaria, Gran Teatro de Opera de Mainz; I Musici, English Chamber Orchestra; Narciso Yepes, Claudio Arrau, A. Rubinstein, A. Weissenberg, M. Caballé, A. Kraus, H. von Karajan, K. Böhm, D. Barenboim...; como también actuaciones de las figuras más importantes de las diferentes modalidades de la música ligera actual.

Más de un millar de conciertos y recitales, un sinnúmero de convenciones y congresos, funciones teatrales etc. es el balance de la acertadísima gestión y dedicación de Marcos Ferragut, quien ha conseguido el milagro de ofrecer al público mallorquín manifestaciones artísticas de primera categoría y para todos los gustos. A veces se ha dicho de que Palma, por su número de habitantes, no era la ciudad idónea para la completa utilización y realización de tan grandioso Centro, a lo que Marcos Ferragut siempre inflexible respondía: el Auditorium debía ser para Palma.

«*Moltes gracies D. Marc*», deseamos para su hijo Rafaél, que vivió de cerca todo el proceso y colaboró activamente en toda la empresa, que continúe con el mismo coraje y la peculiar tenacidad de su padre.

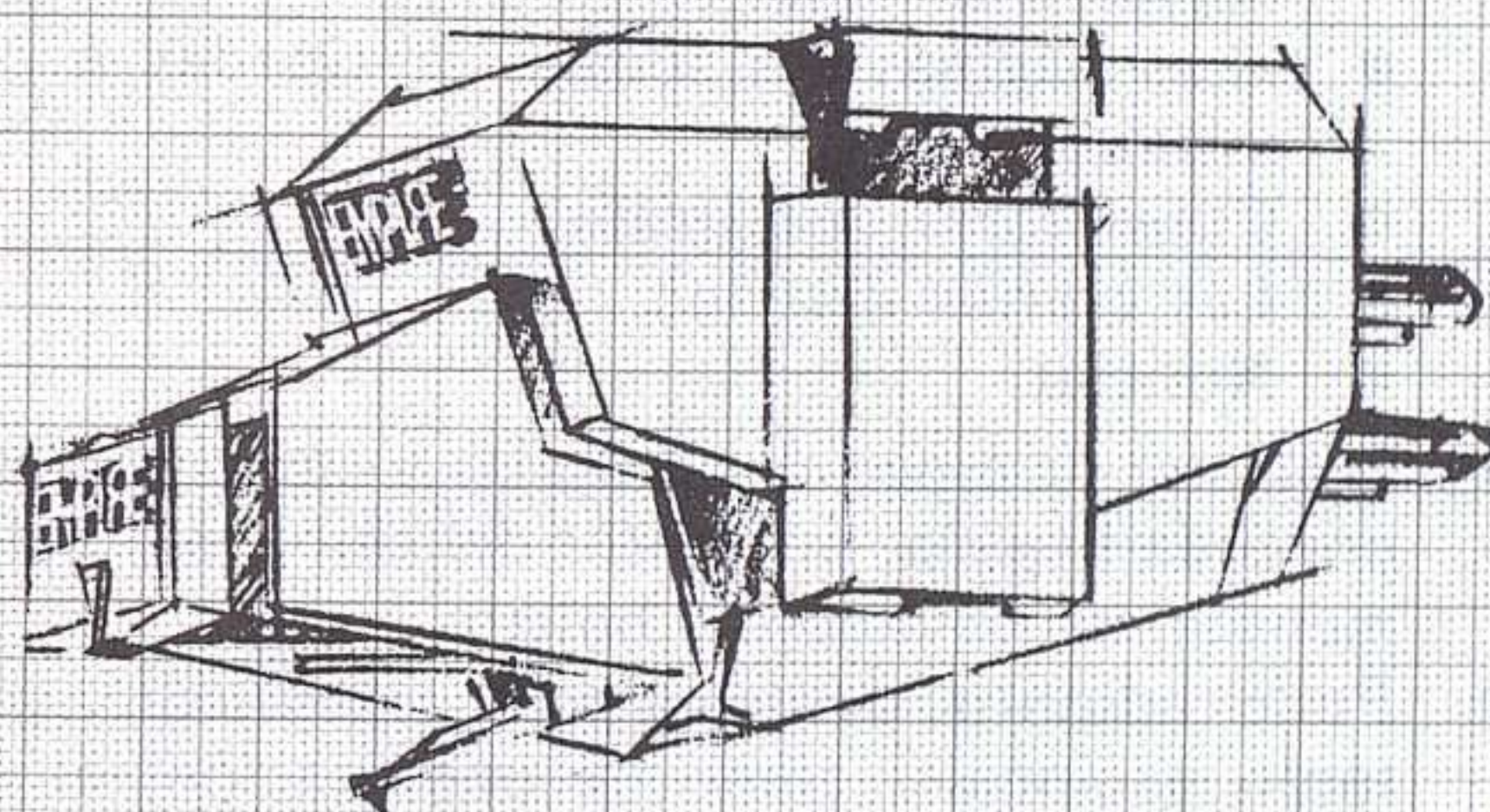
# SERIE CONTACTO DINAMICO

Porque Vd. exige lo perfecto, EMPIRE ha diseñado su nueva SERIE CONTACTO DINAMICO de cápsulas magnéticas.

Porque Vd. exige lo perfecto, existen 6 modelos diferentes, dada la gran variedad de equipos existentes en el mercado; seis posibilidades de acoplamiento disco-equipos, para dar respuesta exacta a sus necesidades.

Porque Vd. exige lo perfecto, no deje que la lectura de sus discos sea una cuestión de azar.

Busque lo perfecto. Descubrirá EMPIRE.



# EMPIRE

cápsulas magnéticas

Porque existe lo perfecto.



Distribuidor exclusivo para España.

Paseo de la Castellana, 268-270  
Telf. 733 67 42  
Madrid - 16





## **CLUB ESPAÑOL DE AFICIONADOS AL DISCO DE MUSICA CLASICA**

### **ESTOS SON LOS SERVICIOS DE NUESTRO CLUB**

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





## UN CLUB CREADO PARA CUBRIR TODAS LAS NECESIDADES DEL DISCOFILO ESPAÑOL

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

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

#### DATOS TECNICOS:

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

El domicilio social del CLUB es:

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

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

#### OFERTA ESPECIAL LIMITADA DE ASOCIACION

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

Forma de realizar su inscripción en el CLUB:

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



# Discoteca básica

## Antonio de Cabezón

Por Gerardo Queipo de Llano

Hasta hace escasamente dos años realizar una pretendida discoteca básica de Antonio de Cabezón era una tarea difícil (por la escasez y fragmentariedad de las grabaciones existentes) y una labor, hasta cierto punto, desesperanzadora, porque aun no se habían roto demasiadas lanzas en favor de su música impar, salvo en los cenáculos y círculos de unos pocos escogidos.

Hoy, aunque no demasiado, las cosas han cambiado. En primer lugar porque el panorama musical español se ha modificado y ampliado, y en segundo término, porque gracias al esfuerzo de la fundación General Mediterránea y a la casa Hispavox, Antonio Baciero ha iniciado una tarea que puede y debe ser trascendental, a nivel sociológico, para difundir la obra de nuestro eximio músico. Baciero va a realizar en disco la «ópera omnia» del compositor burgalés. Este importante empeño ya fue destacado, en su día, por RITMO, al comentarse la aparición del álbum con los ocho primeros discos.

Antonio de Cabezón nace en Castriello de Matajudíos, pueblo de Burgos próximo a Castrojeriz, en el año 1510. Ciego desde su primera infancia, aprendió a tocar el órgano probablemente bajo la tutoría de García de Baeza, organista de Palencia. Llegó a ser organista de la Capilla Real de Castilla, y más tarde músico de cámara del Emperador Carlos V. Cuando este abdicó en favor de su hijo Felipe II, Cabezón permaneció, hasta el final de su vida, al servicio del nuevo soberano, a quien siguió en sus numerosos viajes por España, Italia, Alemania, Países Bajos e Inglaterra. Estos viajes dieron ocasión a Cabezón para intercambiar valiosísimas experiencias musicales. Es de notar que cuando Felipe II sube al trono hace conservar la capilla flamenca que Carlos V había mantenido, y al contraer matrimonio con Isabel de Valois se unen a la capilla española y flamenca, músicos provenientes de Italia y Francia. La creación en la corte del rey Felipe de este cosmopolitismo musical, fue una de las claves de la estética y desarrollo posterior de Cabezón, llegando así a convertirse en uno de los más grandes maestros de la música para tecla del siglo XVI. Su influencia fue, asimismo, notoria en todos los centros de creación musical de Europa. Pocos ponen en duda, en la actualidad, que la estancia de Cabezón en Inglaterra, con ocasión de la boda del rey Felipe II con María Tudor, fue decisiva para el movimiento virginalista inglés, que florecería más tarde.

El arte de Cabezón revela la tradición española en su aspecto instrumental, combinado, asimismo, con la influencia de la escuela de Josquin Des Prés. Supo conservar el estilo y la escritura de la polifonía vocal, adaptándolos, en una tarea espléndida, al carácter y a las exigencias técnicas de los instrumentos de teclado. Su contribución al advenimiento y desarrollo de una técnica específica del órgano y del clavecín, es reconocida universalmente.

Parece más que posible que Cabezón, cuya música lleva la impronta de una acendrada espiritualidad, entrara en relación con los grandes místicos de su tiempo. Recordamos que tenía una casa en Avila muy próxima a la de Santa Teresa. Por esta y otras razones dimanantes del examen de su obra, se ha llegado a denominar a Cabezón como el Bach español. Antonio Baciero en el ensayo que prologa su monumental edición discográfica señala que «sus páginas, ocurridas ciento setenta y cinco años

antes que las del gran padre de la música, tienen en sí su propia razón y significado». «Su música fluye a manera de meditación musical concéntrica y como experimentación de una libertad de creación que une a la fuerte impronta simbólica del material heredado, una cálida comunicación personal».

Cabezón murió en Madrid el 26 de marzo de 1566. Sus viajes por Europa, la intrínseca calidad de su obra fue testimonio y protagonista de su éxito, que iba a extenderse por el continente. Desde los Países Bajos hasta Brabante, Namur y Luxemburgo, pasando por Genova, Milán, Mantua, Trento, Innsbruck y Bruselas, la fama de Cabezón no conoció límites. Numerosas copias de sus obras están depositadas en bibliotecas como la de Wolfenbüttel y Santa Genoveva en París y dan fe de que sus éxitos no eran esporádicos, y de que su música fue estudiada por compositores de otros países.



Antonio Baciero, el más importante intérprete de Cabezón.



## ANÁLISIS DE SU OBRA

La obra de Cabezón puede dividirse en varios apartados que deben relacionarse directamente con su propia manera de componer, y que en muchas ocasiones se desprenden del propio título de la obra. Las fuentes musicales en las que se encuentra recogida la obra del maestro, son las siguientes: **Libro de Cifra Nueva**, recopilado por Venegas de Henestrosa. **Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli**. **Obras de Música de Antonio de Cabezón**, recopiladas por su hijo. **Manuscrito 242 de la Biblioteca de la Universidad de Coimbra**. **Pensil deleitoso de suaves flores de música**, recopilación de Martín y Coll. **Huerto ameno de varias flores de música**, igualmente de Martín y Coll.

De esta diversidad de fuentes, y con intención de resumen, señalaremos los siguientes géneros en los que Cabezón dió sus frutos.

**El tiento.** Una de las formas instrumentales típicas de la época renacentista es el «ricercare» que puede definirse como un motete instrumental de movimiento pausado, utilizando varios temas que, imitados contrapuntísticamente, van pasando sucesivamente de una voz a otra. Tomando gran parte de estas características y las del prelude, nace esta figura específicamente española del tiento, como piezas destinadas a *tantear* en el teclado. Los temas de los **Tientos** de Cabezón son de una exquisita perfección formal, sumamente elaborados y productos de un cuidadoso trabajo, próximo a la filigrana.

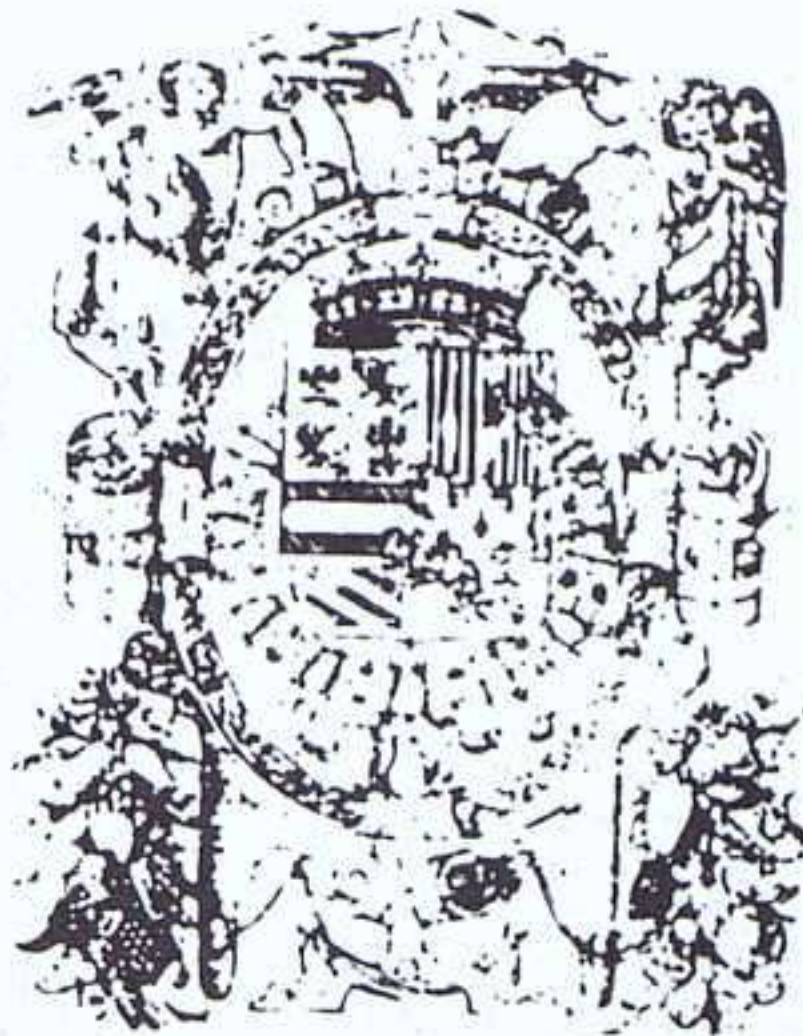
**Las formas breves y los Himnos.** Son los trabajos de Cabezón en los que apreciamos con más claridad elementos líricos. Himnos como **Ave Maris Stella**, **Veni Creator Spiritus**, **Pange Lingua**, etc... así lo atestiguan.

**Obras de variación y glosa.** Entre ellas figuran las destacadas «diferencias», donde Cabezón utiliza sus recursos ornamentales y sus geniales dotes de inventiva tanto para el contrapunto como para la melodía. Citemos aquí las **Diferencias sobre Guárdame las vacas**, las del **Canto del Caballero**, **La Dama la demanda**, **Quién te me enojó Isabel**, etc...

**Obras varias.** En este apartado debemos incluir algunas escasas obras, tales como **Romances**, **Finales**, que constituyen un aspecto, que si es menor en cantidad, respecto al resto, no lo es así en términos de calidad musical.

## DISCOGRAFIA COMPARADA

Decíamos al principio, que hasta la aparición del primer volumen de la obra completa que está realizando Antonio



Antonio de Cabezón

Baciero, la discografía de Cabezón era muy deficitaria. Y no sólo eso, sino fragmentaria y totalmente parcial.

En la grabación de Hispavox HHS 3 se recogen: **Diferencias sobre el canto del Caballero**. **Gallarda Milanesa y Pavana italiana**. **Don'tvient cela**. **Fabordón de cuarto tono y 6 Tientos**. La interpretación corre a cargo de P. Ortiz. Se trata de unas lecturas realizadas dentro de una visión muy *clásica* de esta música, que en mi opinión, no alcanzan el nivel deseable. Más aceptables resultan las visiones de Kastner en los discos RCA MEC 1006 y 1007, que recogen diversos **Tientos**, **Diferencias sobre la Gallarda Milanesa**, **Himno a 3**, **Pavana italiana** y una **Salve**.



Cabezón permaneció al servicio de Felipe II.

En el año 1979, bajo el sello Harmonia Mundi, distribuido entonces por EMI, aparece un disco con el título **Obras para órgano de Antonio de Cabezón en interpretación de Gerturd Mersiovsky**. (10 C 065-099678). Pablo Cano en el número 490 de nuestra revista, correspondiente al mes de abril de 1979, se ocupó con detenimiento de la crítica de este disco. Recordemos sus palabras: «*La elección del programa del disco es muy acertada, pues da una visión de casi todos los géneros tratados por el ciego de Castrojeriz, acudiéndose a obras poco conocidas y evitando otras de más frecuente audición*»... «*Globalmente considerada, la labor de la Mersiovsky tiene suficiente categoría.*»

El gran organista y director especializado en música del renacimiento y barroca, Helmut Rilling grabó en un disco distribuido por Marfer en el año 1973, las **Variaciones sobre el Canto del Caballero** y una **Pavana**. El sonido no era especialmente bueno, y los defectos de prensado perturbaban la escucha, pero la lectura de Rilling era contundente y exquisita, a la vez.

No debemos dejar de hacer mención a algunas interpretaciones de obras de Cabezón contenidas en un álbum editado por Archiv, hace ya buen número de años, bajo el título **Hispaniae Musicae**. En aquel momento, se trataba de la mejor colección de obras de música antigua española (hasta nuestros vihuelistas del siglo XVII). Entre el contenido de aquellos seis magníficos discos hallamos las siguientes obras de Cabezón: **Tiento de sexto tono**, **Tres sobre canto llano de la alta**, las **Diferencias sobre el canto del caballero**, un **Tiento del primer tono**, todas ellas en versión de Montserrat Torrent al órgano. Por la calidad interpretativa y el excelente sonido, confiamos en que próximamente se reedite todo el álbum, que bien podría serlo en la serie económica Privilege.

En el año 1972 apareció en nuestro mercado la serie «*órganos ibéricos*», lanzada por Edigsa, en la cual Francis Chapelet completó un meritorio esfuerzo, tanto interpretativo, como desde el punto de vista de utilización de instrumentos olvidados y a veces obsoletos. En el disco EHM 34705 y ejecutadas en el órgano de San Martín de Trujillo podemos escuchar las siguientes obras de Cabezón: **O lux beata trinitas**, **Tiento de primer tono**, **Magnificat de primer tono**, **Tientos de segundo tono**, **Cuatro versos del primer tono sobre saeculorum amen**, **Die nobis María**, **Tres diferencias sobre Ave Maris Stella**, **Tiento Malheur me bat**, y **Tiento del primer tono**. El peculiarísimo sonido del órgano de Trujillo y la veracidad interpretativa de Chapelet, convierte a este disco en uno de los mejores aparecidos hasta la fecha en el mercado. Salvo algunos defectos de prensado, la grabación es excelente.



Pero todas y cada una de las grabaciones que acabamos de comentar son ejemplos de esfuerzos y empresas aisladas, que, con mayor o menor acierto se han acercado a la obra de nuestro músico. Ninguna de las mencionadas tiene parangón con las lecturas de Baciero. El álbum de Hispavox S. 96.801 consta de ocho discos, incluidos dentro de la colección de **Música antigua española**, que desde hace años viene editando la mencionada casa discográfica. Digamos antes que el esfuerzo y la complejidad del trabajo llevado a cabo por Baciero merecen toda clase de parabienes. Probablemente no encontramos realización semejante en toda la discografía española.

Según se indica en la carpetilla del primer disco, las grabaciones tuvieron lugar el 17 y 18 de octubre de 1974 y el 8 y el 9 de agosto de 1975 en el órgano de Echevarría de la Catedral de Toledo, que se encuentra situado encima del coro, al lado de la epístola.

De este disco debemos destacar, con especial énfasis, dos obras, el **Kyrie de tercer tono núm. 4**, de vibrante e introvertido lirismo, y el **Tiento del tercer tono VI**, obra de gran extensión y que lleva el sobrenombre de «*fugas al contrario*».

Las obras del segundo disco fueron grabadas los días 14 y 15 de junio y 10 de agosto de 1975 en el órgano de la epístola de la Catedral Nueva de Salamanca. Se trata de un instrumento del siglo XVI, rectificado y ampliado en el siglo XVIII. Las obras comprendidas en este disco, todas de una belleza y austeridad dignas de la pluma de su autor, centran su mayor interés en la **Glosa núm. 39** sobre una obra de Philip Verdeloth: **Sancta María**, la **Glosa núm. 7** «*Un gay berger*» sobre una obra de Crecquillon, que se ciñe casi textualmente al contenido cortesano de la canción y el **Tiento de primer tono X/H** de una densidad reposada y constante, con permanentes contrastes cromáticos, en una línea muy bachiana.

El disco número tres del álbum, lleva el subtítulo de «Instrumentos históricos de Londres». Las obras están interpretadas en los siguientes instrumentos: Espineta italiana «*Marcus Siculus*» de 1540, Espineta veneciana de la Reina Isabel I de Inglaterra, Espineta italiana «*Baffo*» de finales del siglo XVI, Virginal inglés «*Robert Hatley*» de 1664 y Cembalo italiano de 1590. Es el primer disco de los dos que contiene el álbum destinados a instrumentos de este tipo. Esta es pues su primera y trascendental diferencia. Las joyas de este disco son para mí las **Diferencias sobre la Gallarda Milanese** interpretadas en la espineta de Isabel I, el **Discante sobre la Pavana italiana**, tocada en la Espineta «*Marcus Siculus*» y la versión en el Virginal Hatley de la **Glosa núm. 34 Susana**.

El volumen cuarto del álbum nos devuelve el inconfundible sonido de los



órganos históricos españoles. Se trata del órgano portátil de Juana la loca, de Tordesillas (hacia 1540) y del órgano de San Martín de Trujillo (Cáceres). **Durando un giorno**, **Un joli bois sur la verdure** y especialmente la **Glosa núm. 17 sobre el Stabat Mater de Josquin** son los puntos culminantes de este disco.

El quinto ejemplar de los contenidos en el álbum se ha realizado en los denominados Instrumentos históricos de Nüremberg», cinco joyas depositadas en el Gemanisches Nationalmuseum de dicha ciudad alemana. Consisten en una Espineta veneciana de 1540, construida por Domenico di Pesaro, un Virginal flamenco de 1580, salido de las manos de Martinus van de Biest, un Cembalo italiano hacia 1550, un clavicordio alemán de los primeros años del siglo XVII y el Virginal flamenco Gheerdink de 1605.

El elegante y sobrio **Tiento de primer tono V**, el **Pange Lingua VII**, la **Glosa núm. 9 sobre el Queramus de Mouton** y especialmente la importantísima obra de variación **Diferencias sobre Guárdame las vacas**, son las estrellas del disco quinto.

El sexto disco lo protagonizan tres órganos mallorquines: el del Convento de Santa Isabel de Palma, el de la Iglesia del Socorro también de Palma y el órgano de la Iglesia parroquial de Banyalbufar. Las grabaciones se efectuaron del 8 al 12 de marzo de 1975.

La obra con que se abre el disco, **Queramus**, que es una Glosa sobre una pieza de Mouton es una de las más bellas que debemos a Cabezón y las características del órgano del Convento de Santa Isabel se adaptan perfectamente a su estilo. A destacar también el brillante juego de trompetería del órgano de la Iglesia del Socorro que se utiliza en el **Fabordón de cuarto tono núm. 1** y la magnífica Glosa a seis voces en que consiste **Ardenti mei suspiri**, sobre una obra de Verdeloth.

El disco que sigue a continuación,

es decir el séptimo, nos devuelve a los órganos de la Catedral de Toledo, pero así como en el primero del álbum se utiliza únicamente el gran órgano de Echevarría, aquí también encontramos el peculiar sonido del órgano de cámara del siglo XVII, situado en la Real Capilla de los Reyes Nuevos.

El brevísimo y sin embargo de singular belleza **O lux beata trinitas**, junto con la profunda meditación musical del **Veni Redemptor** y el espléndido Dúo II, son obras que destacan entre las demás aquí grabadas.

El octavo y último disco del álbum recoge versiones en un piano Steinway de algunas de las obras de Cabezón que figuran en discos anteriores del propio álbum. La grabación se efectuó los días 21 al 24 de septiembre de 1977 en El Escorial. Baciero en las notas del disco justifica la utilización de un instrumento desconocido en la época de Cabezón.

El comentario sobre esta inmensa producción musical desde un punto de vista interpretativo debe centrarse en dos aspectos. El primero relativo a los instrumentos utilizados, y el segundo a la visión musical, a la estricta ejecución de Baciero.

Desde el punto de vista instrumental, la elección realizada por Antonio Baciero no puede por menos de satisfacernos plenamente. Al examinar cada disco en concreto hemos hecho alusión a los instrumentos utilizados. Su mera relación casi nos excusa de cualquier otro comentario. Poder percibir el sonido del órgano portátil de Juana la loca o el de la Real Capilla de los Reyes Nuevos de Toledo, o los encantadores instrumentos de la iglesia de Trujillo, es una sensación que no podrá olvidar el oyente. Semejantes sentimientos despiertan las audiciones de los instrumentos de tecla incluidos en la grabación: espinetas, clavicordios, virginales, y cémbalos. Su ubicación en Londres y Nüremberg convierte al poseedor de estos discos en alguien privilegiado.

Y lo que es también trascendente, que la adecuación sonora de los instrumentos elegidos a las obras que en los mismos se tocan es prácticamente perfecta.

Las lecturas de Baciero son, por lo general de un elevadísimo nivel. Su profundo conocimiento de la obra de Cabezón le convierten en el primer intérprete mundial de estas páginas. No obstante es cierto que no se manifiesta por igual en todo el conjunto del corpus cabezoniano. Y ello es lógico. El gran número de obras interpretadas, los diversos instrumentos utilizados, dan resultados dispares. Dentro del tono general alto, preferimos a Baciero, en primer lugar, en sus ejecuciones al piano. Puede ser discutible el uso de piano en esta música, como lo es en la de Bach, pero la profundización de que es capaz Baciero hace

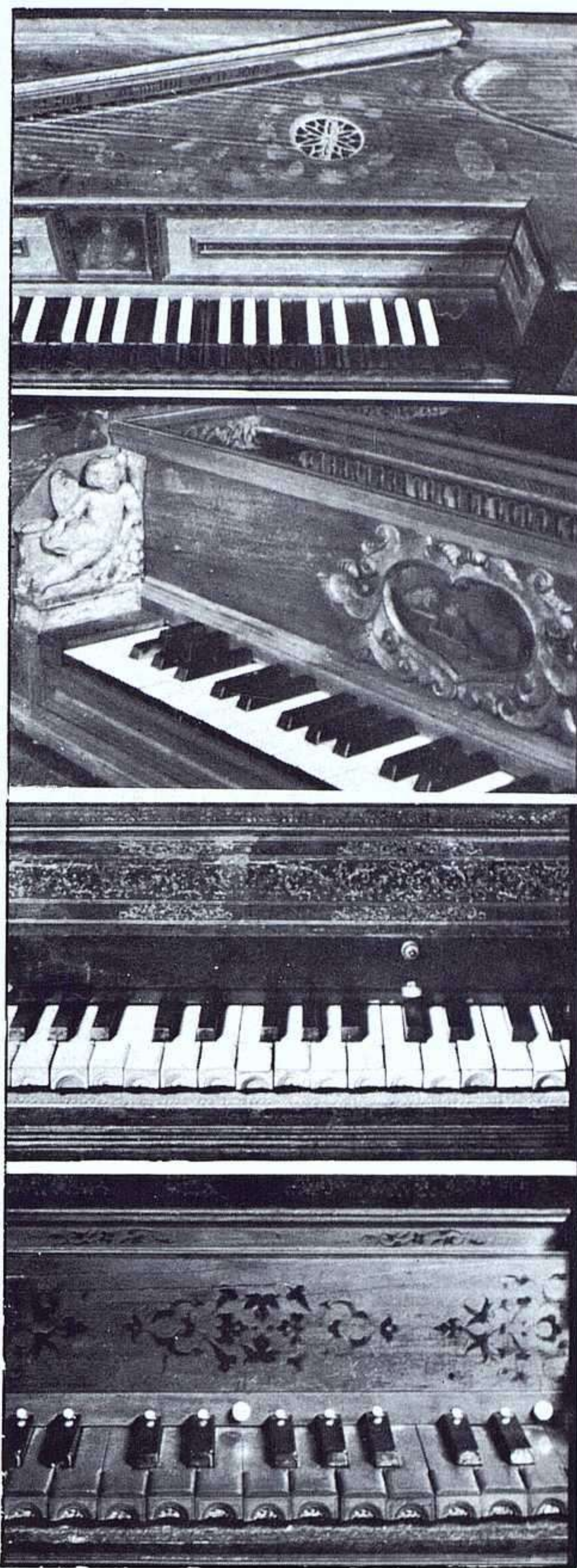


olvidarnos de ello. Sus lecturas al clave, espineta, cémbalo y virginal son muy aceptables, sin llegar a la altura lograda con el piano o con el clavicordio. Quizás el punto menos fuerte de Baciero sea la utilización y ejecución en los grandes órganos, donde acaso se eche de menos la pericia absoluta de un gran especialista. Pero es evidente que en los últimos tiempos Baciero ha adquirido una maestría en este aspecto que le faltaba. Recuerdo con especial placer el álbum de dos discos titulado **Música de teclado del barroco español**, en el que realiza una soberbia interpretación en órganos de cámara.

A la hora de examinar a fondo la interpretación realizada por Baciero creo mi deber remitir al lector al estupendo estudio que hizo Pablo Cano en el núm. 493 julio-agosto de 1979 en RITMO. No sólo como intérprete sino como crítico, las palabras de Cano son dignas de ser aquí reproducidas: «*Interpretaciones como la presente convencen a uno cada día más de cuando la música tiene tales caracteres de universalidad, escapa a cualquier encasillamiento instrumental, ya que está por encima de eso... En fin ante este ciclo discográfico solamente cabe felicitar a quienes lo han hecho posible: la Fundación General Mediterránea, Hispavox y «last but not least» Antonio Baciero, uno de los MUSICOS más interesantes con que cuenta nuestro país».*

Cerramos esta discoteca básica dedicada a Antonio de Cabezón señalando que, como es obvio, el álbum de Baciero se coloca en primer lugar y muy por encima del resto de los discos aquí comentados. Su alcance, su proyección en el futuro, hasta abarcar la totalidad de la obra del músico burgalés, su espléndida presentación (el álbum contiene un folleto muy bien ilustrado y con un ensayo general del propio intérprete, y en cada disco se analizan las obras, los instrumentos utilizados, los viajes efectuados por el músico, etc...) y la calidad conjunta de las versiones de Baciero, así lo confirman. Desde el punto de vista musical se pueden preferir algunas lecturas sueltas, como las de Francis Chapelet, pero la valoración global del esfuerzo de Baciero es absolutamente sobresaliente. Por último, señalemos que la grabación y el prensado de cada disco son excelentes. Creo que no se puede exigir más.

En todo caso, es un esfuerzo que el propio Cabezón estaba reclamando desde hace muchos años. Quiero recordar unas palabras de Yehudi Menuhin sobre la música de Cabezón, extraídas de su libro **La Música del hombre**: «*Para mí el sello característico de la música de Cabezón es similar al que distingue las tres importantes religiones que se reunieron en España: la musulmana, la judía y la cristiana. Esa característica es la suje-*



Instrumentos utilizados por Baciero.

*ción de los actos humanos a la palabra escrita. La incorporeidad emocional del canto gregoriano, ni alegre ni triste, ha evolucionado aquí a una consecuencia maravillosamente expresiva y compleja. Esta música no está sujeta a los pulsos, ritmos y emociones sensuales del cuerpo; es profundamente espiritual y sus cadencias se ciñen a las exigencias de la palabra. Es música verdaderamente espiritual, no sujeta todavía a un marco armónico o rítmico tan estricto como lo encontraremos más tarde en Bach, pero constituye un puente entre la voz aislada y su ulterior refinamiento en el contrapunto barroco. Escuchar esta música es*

*escuchar el sonido que realmente tenía la música en la Europa del siglo XVI».*

Esta discoteca básica, y en especial el álbum de Baciero y los que le seguirán en el futuro creo que servirán oportunamente al público para constatar la verdad intrínseca de las palabras de Menuhin.

## DISCOS COMENTADOS

**Diferencias sobre el canto del caballero. Gallarda milanesa. Pavana italiana. Dont vient cela. Fabordón cuarto tono. seis Tientos.** P. Ortiz. Hispavox HHS 3

**Diferencias sobre Gallarda milanesa. Guárdame las vacas. Himno a 3. Para quién crié. Pavana italiana. Salve. Tientos I y IV tonos.** S. Kastner. RCA. MEC 1006.

**Diferencias sobre guárdame las vacas.** S. Kastner. RCA. MEC 1007.

**Variaciones sobre el canto del caballero. Pavana.** Helmut Rillig. Marfer M. 50.228 S

**O lux beata trinitas. Tiento de primer tono. Magnificar primer tono. Tiento de segundo tono. Cuatro versos de primer tono sobre «Saeculorum amen». Die nobis María. Tres diferencias sobre Ave Maris Stella. Tiento «Malheur me bat». Tiento de primer tono.** Francis Chapelet. Edigsa EHM 34705.

**Cuatro glosados y otras obras para órgano.** Gertrud Mersiovsky. EMI Harmonia Mundi 10 C 065-099678

**Diferencias sobre guárdame las vacas. Tiento de primer tono. Tiento de sexto tono. Tres sobre el canto llano de la alta. Diferencias sobre el canto del caballero.** Montserrat Torrent. Archiv OEL 006.

**Obras completas de Antonio de Cabezón. Primera parte.** Antonio Baciero. Hispavox S. 96801.



# CUADERNOS DE MUSICA

EL PRIMER MONOGRAFICO BIMENSUAL SOBRE  
MUSICA CLASICA



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



## CUADERNOS DE MUSICA • CUADERNOS DE MUSICA • CUADERNOS DE MUSICA



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

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

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

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

---

### COMO DISPONER PUNTUALMENTE Y EN SU DOMICILIO DE CUADERNOS DE MUSICA

#### DATOS TECNICOS:

Periodicidad: bimensual (6 números al año)

Número de páginas: 100 (media mensual)

Formato: 22 x 16 Cms.

Precio suscripción anual: 1.500.— Ptas.

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



# LOS MEJORES CLASICOS DE 1981

## PREMIOS «RITMO»

### DUODECIMA EDICION

Este años los **MEJORES DISCOS CLASICOS DE 1981** han sido votados por correo. El procedimiento ha sido, además, muy distinto de los seguidos hasta ahora. Se han modificado los apartados, dividiendo algunos que siempre han estado recargados de propuestas y agrupando y suprimiendo otros, generalmente poco nutridos. Por otro lado, intentando conseguir una mayor precisión, los críticos han votado hasta tres propuestas para cada apartado, en orden de preferencia y asignando 9 puntos a la primera, 7 a la segunda y 5 a la tercera.

Se ha introducido, por primera vez, un factor de corrección que relaciona el número de críticos que han votado un disco y el número de ellos que lo han escuchado. De esta manera un disco conocido por ocho críticos y votado por siete de ellos obtiene mejor puesto que otro disco conocido por catorce críticos y votado solamente por ocho. El procedimiento es el siguiente:

#### DISCO A

49 puntos. Conocido por 8 críticos.  
Votado por 7 críticos.

$$\frac{7}{8} = 0,875 \quad 49 \times 0,875 = 42,875$$

$$\frac{49 + 42,875}{2} = 45,937$$

#### DISCO B

56 puntos. Conocido por 14 críticos.  
Votado por 8 críticos.

$$\frac{8}{14} = 0,57 \quad 56 \times 0,57 = 31,92$$

$$\frac{56 + 31,92}{2} = 43,96$$

El DISCO B, pese a haber obtenido en la suma de votaciones más puntos que el DISCO A, no es merecedor del primer premio, ya que ha habido muchos críticos que lo han escuchado y no han querido votarlo.

En determinados apartados se han producido casi empates. Por ejemplo, en

*Música vocal y coral*, a la **Pasión según S. Mateo** de Bach, por Karl Richter, han seguido muy de cerca las **Visperas** de Monteverdi, por Schneidt. En *Grabación histórica*, las **Obras orquestales** de Bartók, por Fricstay, casi alcanzan a la **Edición Bruno Walter**. El **maestro de música constante**, de Telemann, ha quedado cerquísima de **Il Allegro, il Moderato ed il Penseroso**, de Haendel, en el apartado de *Novedad significativa*.

Por el contrario, el **Intérprete del año**, Karl Böhm, ha obtenido cuatro veces más puntos que los que le seguían. Y el **Viaje de Invierno**, de Schubert, grabación con mayor número de puntos totales, casi duplicó al tercer volumen de los **Lieder** de Schumann, que era su inmediata seguidora.—ANGEL CARRAS-COSA

#### REDACTORES PARTICIPANTES EN LAS VOTACIONES

Gonzalo Alonso Rivas  
Gonzalo Badenes  
Santiago Bueno Salinas  
Blas Cortés Herreros  
Francisco Chacón Marín  
Luis Carlos Gago Badenes  
Fernando Gil Olalla  
Pedro González Mira  
Juan Ignacio de la Peña  
José Carlos Ruiz Silva  
Luis Sales  
Carlos Villanueva Abelairas  
Colectivo «Tartessos».

#### MUSICA ANTIGUA Y RENACENTISTA

*Premio:*

«**La Tradición del Canto Gregoriano**». Coros de María Einsiedeln, Montserrat Münsterschwarzach, Fontgombault, Santo Domingo de Silos y Catedral de Milán. Archiv, 27 23 071, 6 discos, (comentado en el núm. 512) (48 puntos).

*Otros discos votados, por orden de puntuación*

«**Música de Danza**» de M. PRAETORIUS, H. SCHEIN y E. WIDMANN. Collegium Terpsichore, F. Neumeyer. Archiv-Privilege.

«**Livre Vermell de Montserrat**». Hesperion XX y Conjuntos vocales e instrumentales. J. Savall. EMI.

«**Madrigales y canciones de Inglaterra**». Deller Consort. Edigsa.

«**Música para el rey Carlos I de Inglaterra y sus caballeros**». St. George's Canzona. Scothcoth. Hispavox.

«**Música profana de la España judaica**». Hesperion XX. EMI.

DUFAY: **Misa Ave Regina**. Clemencic Consort. Edigsa.

MILAN: **Libro del Maestro**. NARVAEZ. Libros del Delfín. J. Bream. RCA.

#### MUSICA DE VANGUARDIA

*Premio:*

L. DE PABLO: **Sonido de La Guerra**. Invitación a la Memoria. Grupo KOAN. J.R. Encinar. RCA RL-35357 (no comentado) (18 puntos).

*Otro disco votado:*

BENGUEREL: **Conciertos y obras orquestales**. Solistas, Orquestas. P. Keuschnig, A. Markowski, E. Inbal, R. Kelterborn. EMI.

#### MUSICA ORQUESTAL DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

*Premio:*

BACH: **Los 6 Conciertos de Brandemburgo**. Solistas, Orquesta Inglesa de Cámara. R. Leppard. Philips 67 47 166, 2 discos (comentado en el núm. 515) (69 puntos).

*Otros discos votados, por orden de puntuación:*

MOZART: **Sinfonías núms. 38, «Praga», y 39**. O.F. Viena, K. Böhm. DG.

HAYDN: **Sinfonías núms. 46 y 47**. O. Inglesa de Cámara. D. Barenboim. DG.

«**La Escuela de Mannheim**». Solistas. Camerata de Berna. Archiv.

«**Música Cortesana del Barroco**». Concentus Musicus. N. Harnoncourt. Archiv-Privilege.

«**Ecos originales del Barroco**». Concentus Musicus. N. Harnoncourt. Telefunken.



C.Ph.E. BACH: Sinfonías para cuerda. English Concert. T. Pinnock. Archiv.  
MOZART: Sinfonías núms. 21-41. Academia St. Martín. N. Marriner. Philips.

## MUSICA ORQUESTAL DE LOS SIGLOS XIX Y XX

*Premio:*

**TCHAIKOVSKY:** Sinfonía núm. 6, «Pátetica». Orquesta Philharmonia. O. Klemperer. EMI, Acorde 037-000.564 (comentado en el núm. 516) (58 puntos).

*Otros discos votados, por orden de puntuación:*

**TCHAIKOVSKY:** Francesca da Rimini. Romeo y Julieta. O.F. Israel. L. Bernstein. DG.

**MENDELSSOHN:** Sinfonía núm. 3, «Escocesa». Obertura Las Hébridas. O.F. Israel. L. Bernstein. DG.

**SIBELIUS:** Finlandia. Suite Karelia, etc. O. Hallé. Sir J. Barbirolli. EMI.

**DEBUSSY:** Obras orquestales. O. Concertgebouw. B. Haitink. Philips.

**SCHUBERT:** Sinfonías núms. 5 y 8, «Inacabada». O. Philharmonia. O. Klemperer. EMI-Acorde.

**DVORAK:** Sinfonía núm. 9, «Nuevo Mundo». O.F. Viena. Kondrashin. Decca.

**BEETHOVEN:** Oberturas completas. O. Gewandhaus. K. Masur. Philips.

**ROSSINI:** Oberturas completas. Ac. St. Martin. Marriner. Philips.

## CONCIERTOS

*Premio:*

**MOZART:** Los 5 Conciertos para violín. Adagio. 2 Rondós. P. Zukerman. Orquesta Inglesa de Cámara. D. Barenboim. CBS, 77381, 3 discos (comentado en el núm. 516) (68 puntos).

*Otros discos votados, por orden de puntuación:*

**TCHAIKOVSKY:** Concierto para piano núm. 1. A. Gavrillov. O. Philharmonia. R. Muti. EMI.

**VIVALDI:** Conciertos para 1 y 2 oboes. H. Holliger, M. Bourgue. I Musici. Philips.

**BEETHOVEN:** Concierto para piano núm. 1. A. Benedetti-Michelangeli. O.S. Viena. C.M. Giulini. DG.

**BRAHMS:** Los 2 Conciertos para piano. D. Barenboim. O.F. Nueva York. Z. Mehta. CBS.

«Conciertos para flauta dulce» de **NAUDOT, SAMMARTINI, TELEMANN y VIVALDI**. F. Brüggén. Concentus Musicus. N. Harnoncourt. Telefunken.

**BRUCH:** Obra completa para violín y orquesta. S. Accardo. O. Gewandhaus. K. Masur. Philips.

**VIVALDI:** 5 Conciertos para violín. P. Toso. M. Fornaciari. I Solisti Veneti. C. Scimone. Hispavox.

**CHOPIN:** Concierto para piano núm. 2. Andante Spianato y gran polonesa. K. Zimerman. O.F. Los Angeles. C.M. Giulini. DG.

**MOZART:** Los 4 Conciertos para trompa. G. Högner. O.F. Viena. K. Böhm. DG.

## MUSICA DE CAMARA

*Premio:*

**BARTOK:** Los 6 Cuartetos de cuerda. Cuarteto de cuerda de Tokyo. Deutsche Grammophon, 27 40 235, 3 discos (comentado en el núm. 515). (56 puntos).

*Otros discos votados, por orden de puntuación:*

**BRAHMS:** Quinteto para piano y cuerda. M. Pollini. Cuarteto Italiano. DG.

**CHOPIN:** Sonata y Polonesa para violoncelo y piano. **SCHUMANN:** Adagio-Allegro. M. Rostropovich, M. Argerich. DG.

**ROSSINI:** Sonatas a 4. S. Accardo, etc. Philips.

**SCHUBERT:** Quinteto «La Trucha». A. Brendel. Cuarteto de Cleveland. Philips.

**BACH:** Las 6 Suites para violoncelo solo. M. Gendron. Philips.

**SCHUMANN:** Música de cámara completa. Varios intérpretes. Hispavox.

**BACH:** Ofrenda Musical. Solistas Ac. St. Martin. Philips.

«Música barroca para flauta dulce». Cuarteto Hotteterre. Telefunken.

**DEBUSSY, RAVEL:** Cuartetos. Cuarteto Melos. DG.

**SCHUBERT:** Octeto. Conj. Cám. Viena. DG.

**KODALY, SUK, WOLF:** Obras para cuarteto de cuerda. Cuarteto Musikverein. Decca.

## MUSICA INSTRUMENTAL

*Premio:*

**LISZT:** Sonata en Si menor. Sonata-Fantasia «Dante». Paráfrasis de «Rigoletto». D. Barenboim. Deutsche Grammophon 25 31 271 (comentado en el núm. 517) (64 puntos).

*Otros discos votados, por orden de puntuación:*

**LISZT:** Los 3 Sonetos del Petrarca. Los 3 Sueños de Amor. Las 6 Consolaciones. D. Barenboim. DG.

**FROBERGER:** Lamentación. Las 6 Suites. K. Gilbert. Archiv.

**CHOPIN:** 14 Valses. C. Arrau. Philips.

**BACH:** Variaciones Goldberg. G. Leonhardt. Telefunken.

**BEETHOVEN:** Las 32 Sonatas para piano. A. Brendel. Philips.

**SCHUMANN:** Obras para piano. C. Arrau. Philips.

**SOLER:** Los 6 Conciertos para 2 teclados. K. Gilbert, T. Pinnock. Archiv.

**CHOPIN:** Obras para piano. C. Arrau. Philips.

**SOR:** 2 Sonatas para guitarra. P. Romero. Philips.

## MUSICA VOCAL Y CORAL

*Premio:*

**BACH:** La Pasión Según San Mateo. Schreier, Fischer-Dieskau, Mathis, Baker, Salminen. Coro y Orquesta Bach, Munich. Karl Richter. Archiv, 27 23 067, 4 discos (comentado en el núm. 512) (64 puntos).

*Otros discos votados, por orden de puntuación:*

**MONTEVERDI:** Las Vísperas de La Virgen María. Misa In illo tempore. Solistas, Niños Cantores de la Catedral de Ratisbona. H.M. Schneidt. Archiv.

**BACH:** Cantatas, edición completa, cont. G. Leonhardt, N. Harnoncourt. Telefunken.

**PROKOFIEV:** Alexander Nevski. E. Obraztsova. Coro y O.S. Londres. C. Abbado. DG.

**BEETHOVEN:** Missa Solemnis. Moser, Schwarz, Kollo, Moll. Coro y O. Concertgebouw. L. Bernstein. DG.

**BRITTEN:** Las Iluminaciones. Serenata para tenor y trompa. R. Tear. O. Philharmonia, O.S. Chicago. C.M. Giulini. DG.

**BERLIOZ:** Romeo y Julieta. Minton, Araiza, Bastin. Coro y O. de París. D. Barenboim. DG.

**SCHÖNBERG:** Gurrelieder. McCracken, Norman, Troyanos. Coro y O.S. Boston. S. Ozawa. Philips.

«Espirituales Negros». J. Norman. Philips.

**BELLINI, DONIZETTI:** Composiciones de cámara. M. Caballé, M. Zanetti. Columbia.

**PURCELL:** Te Deum. Oda Yorkshire Feast. Pro Cantione Antigua, Grande Ecurie. J.C. Malgoire. CBS.

**STRAVINSKY:** Sinfonía de los Salmos. **BACH:** Magnificat. Solistas, Coro y O.F. Berlín. Karajan. DG.

**VERDI:** Requiem. Ricciarelli, Verrett, Domingo, Ghiaurov. Coro y O. Scala. Abbado. DG.

**HAENDEL:** L'allegro, il moderato ed il penseroso. Solistas, Coro y O. Festival Bach Inglaterra. J.E. Gardiner. Hispavox.

## LIEDER

*Premio:*

**SCHUBERT:** Viaje de Invierno. D. Fischer-Dieskau, D. Barenboim. Deutsche Grammophon, 27 07 118, 2 discos (comentado en el núm. 515) (103 puntos).

*Otros discos votados, por orden de puntuación:*

**SCHUMANN:** Lieder, vol. III. D. Fischer-Dieskau, Ch. Eschenbach. DG.

**MAHLER:** Lieder completos para voz y piano. D. Fischer-Dieskau, D. Barenboim. EMI.

«A mis amigos». E. Schwarzkopf, G. Parsons. Decca.

**GRIEG:** Lieder. E. Söderström. O. New Philharmonia. A. Davis. CBS.



## OPERA

*Premio:*

**HAENDEL: Ariodante.** Baker, Mathis, Burrowes, Bowman, Rendall, Ramey. O. Inglesa de Cámara. R. Leppard. Philips, 67 69 025, 4 discos (no comentado) (50 puntos).

*Otros discos votados, por orden de puntuación:*

**VERDI: Rigoletto.** Cappuccilli, Cotrubas, Domingo, Ghiaurov, Obraztsova, Moll, Schwarz. Coro y O.F. Viena. C.M. Giulini. DG.

**BARTOK: El Castillo de Barbazul.** S. Sass, K. Kovaes. O.F. Londres. Sir G. Solti. Decca.

**ROSSINI: La Italiana en Argel.** M. Horne, S. Ramey, E. Palacio. Coro e I Solisti Veneti. C. Scimone. Hispavox.

**MOZART: El Rapto en el Serrallo.** Eda-Pierre, Burrows, Tear, Burrowes, Lloyd. Coro y Ac. St. Martin. Sir C. Davis. Philips.

**MASSENET: Werther.** Kraus, Troyanos, Manuguerra, Bastin. Coro y O.F. Londres. M. Plasson. EMI.

**CAVALLI: Ercole amante.** Solistas, Coro, O. Festival Bach Inglaterra. M. Corboz. Hispavox.

## GRABACION HISTORICA

*Premio:*

«Edición Bruno Walter» CBS (álbumes comentados en los núms. 516 y 517) (54 puntos).

*Otros discos votados, por orden de puntuación:*

**BARTOK: Obras Orquestales.** G. Anda, T. Varga. O.S. RIAS, O.S. Radio Berlín, O.F. Berlín. F. Fricsay. DG.

## NOVEDAD SIGNIFICATIVA

*Premio:*

**HAENDEL: L'Allegro, il penseroso ed il moderato.** Solistas, Coro y English Baroque Soloists. J.E. Gardiner. Hispavox S 66044, 2 discos (comentado en el núm. 512) (56 puntos).

*Otros discos votados, por orden de puntuación:*

**TELEMANN: El Maestro de Música constante.** Mathis, Töpfer, Haefliger, Unger, McDaniel. Solistas. Coro. J. Ulsamer. Archiv.

**LISZT: Obra completa para órgano.** S. Margittay, G. Lehotka. E. Kovacs. Hispavox.

**SCHUMANN: Música de cámara completa.** Hispavox.

**RAMEAU: Obras para cémbalo.** K. Gilbert. Archiv.

**FROBERGER: Lamentación. Las 6 Suites.** K. Gilbert. Archiv.

**CAVALLI: Ercole amante.** Solistas, Coro, O. Festival Bach Inglaterra. M. Corboz. Hispavox.

**CACCINI: Euridice.** Solistas. Conjuntos Vocal e Instrumental. R. de Zayas. Hispavox.

**HAYDN: Música sacra, vol. I.** Solistas. Coro y O.C. Württemberg. F. Bernius. Hispavox.

## PRODUCCION ESPAÑOLA

*Premio:*

**BELLINI, DONIZETTI: Composiciones vocales de cámara.** M. Caballé, M. Zanetti. Columbia, SCE 989 (no comentado) (45 puntos).

*Otros discos votados, por orden de puntuación:*

**CHOPIN: Los 24 Estudios.** P. Carboné RCA.

«Música cortesana de teclado en el Barroco español». A. Baciero. Hispavox.

**ALFONSO X EL SABIO: 23 Cantigas.** Conjunto Música Ibérica, Holanda. Edición del Ministerio de Educación y Ciencia.

## CALIDAD TECNICA

*Premio:*

**PROKOFIEV: Alexander Nevski.** E. Obraztsova. Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. C. Abbado. Deutsche Grammophon, 25 31 202. (Ingeniero de Sonido: Klaus Hiemann) (no comentado) (47 puntos).

*Otros discos votados, por orden de puntuación:*

**SCHÖNBERG: Gurrelieder.** McCracken, Norman, Troyanos. Coro y O.S. Boston. S. Ozawa. Philips.

**ROSSINI: Sonatas a 4.** S. Accardo, etc. Philips.

**BERLIOZ: Romeo y Julieta.** Minton, Araiza, Bastin. Coro y O. de París. D. Barenboim. DG.

**R. STRAUSS: Don Juan. Till Eulenspiegel. Muerte y transfiguración.** O. F. Viena. A. Previn. EMI.

**BEETHOVEN: Concierto para piano núm. 1.** A. Benedetti-Michelangeli. O.S. Viena. C.M. Giulini. DG.

**DEBUSSY: Obras orquestales.** O. Concertgebouw. B. Haitink. Philips.

**BACH: Toccatas para cémbalo.** T. Pinnock. Archiv.

**VIVALDI: Conciertos para 1 y 2 oboes.** H. Holliger, M. Bourgue. I Musici. Philips.

## INTERPRETE DEL AÑO

*Premio:*

**KARL BÖHM** (102 puntos).

*Otros intérpretes votados, por orden de puntuación:*

**Karl Richter**  
**Carlo María Giulini**  
**Bernard Haitink**  
**Daniel Barenboim**  
**Dietrich Fischer-Dieskau**  
**Nikolaus Harnoncourt**  
**Kenneth Gilbert**  
**Orquesta Sinfónica de Chicago**  
**Trevor Pinnock**  
**René Clemencic**

## PREMIO DE LA DIRECCION DE RITMO

Al Colectivo de obras de producción española galardonado con los Premios Nacionales de Fonogramas 1981, de la Subdirección General de Ediciones Sonoras.

**PILAR BAYONA.** Coro Universitario de Oviedo. Compañía Fonográfica Española.

«Concierto en San Patricio, en Nueva York». Coro Universitario de Oviedo. Compañía Fonográfica Española.

**ALONSO DE MUDARRA: Obra completa.** Hispavox.

«Navidad en el Monasterio de Silos». Hispavox.

«Los silverios del abuelo». Movieplay.

«La nueva canción tradicional canaria». Movieplay.

«Burumbeles falleres». Movieplay.

**JOSE FERRER: Sonatas, Etnos.**

**CADEL: Cuartetos, Etnos.**

«La obra de Mariana Martínez». Etnos.

**LUIS DE PABLO: Portrait Imaginé y Derechos humanos.** RCA.

Con ello, la Dirección de RITMO quiere rendir homenaje a estas producciones, a la par que potenciar desde este medio especializado la gran labor que viene realizando en este sector aquella Subdirección General, dependiente de la Dirección General del Libro y la Cinematografía del Ministerio de Cultura.



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

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

# Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA







**Idilio de Sigfrido** de la Filarmónica de Nueva York, pese a desenvolverse con bastante prisa, es casi tan cálido, poético y cuidado como el de la Sinfónica Columbia (que dura dos minutos más).

Esta última Orquesta, admirablemente encauzada y conducida, deja ver de todas formas ciertas deficiencias en sus instrumentos de metal, en primer lugar una sonoridad inapropiada. Mejor la Filarmónica neoyorkina, en particular por la talla superior de sus solistas, en el **Idilio**.

Las grabaciones son excelentes para su época, de tal modo que —salvo el **Te Deum**— no han envejecido mucho, y el prensado, es satisfactorio en esta ocasión.

En suma: un álbum plenamente recomendable para los amantes de la música de Bruckner y los seguidores de Bruno Walter. Pero si usted quiere hacerse por primera vez con estas obras, comprese la **Cuarta** (Decca) y la **Séptima** (DG) de Böhm, la **Novena** de Giulini (EMI) o Karajan (DG) y el **Te Deum** de Jochum o Karajan (ambos DG).—J.I.P.

**«ECOS ORIGINALES DEL BARROCO: HAENDEL: Concierto para órgano núm. 13 en Fa mayor («Cucillo y ruiseñor»). VIVALDI: Concierto en Si mayor, Op. 10, 2 P 342 («La Noche»). BIBER: Battalia. BACH: Concierto para violín en mi mayor, BWV 1042. TELEMANN: Concierto para tres oboes, tres violines y continuo en Si mayor. Concentus Musicus Wien. Director, Nikolaus Harnoncourt. Telefunken, Das alte Werk-Reference 6.42166.**

Interpretación: ■ ■ ■

Sonido: ■ ■ ■ ■

En este disco se han pretendido reunir, bajo su socorrido título, obras todas ellas de gran belleza y especial atractivo

comercial, pero que guardan bien poca relación entre sí. Los compositores reunidos pertenecían a escuelas diferentes y aun a períodos diferentes. Por tanto, con ello se quiere atraer la atención de un público amplio que no coincide con el especialista en música barroca.

Sentada esta premisa, la selección es realmente interesante. Junto al famoso **Concierto para órgano** de Haendel, el no menos conocido **La Noche**, de Vivaldi, amén de uno de los innumerabilísimos conciertos de Telemann, junto con la genial obra de Bach. Pero nos olvidamos de uno: Heinrich Ignaz Franz Biber, representado con una obrita de apenas siete minutos de duración, olvido que tiene como único fin estilístico el de remarcar aún más su presencia con esta mención especial. Porque el mercado español es realmente pobre en grabaciones del compositor bohemio nacido en 1644 y muerto en 1704, y realmente sorprende encontrarle en una selección de este tipo. Esperemos que alguien más se anime a descubrirle.

La interpretación de Harnoncourt y su Concentus Musicus de Viena no acentúa en esta ocasión la utilización *desafinante* de los instrumentos originales, por lo cual el disco se escucha con verdadero placer.—S.B.



**DVORAK: Sinfonías núms. 8 y 9 «Del Nuevo Mundo». Orquesta Sinfónica de Columbia. Director, Bruno Walter. CBS, 77257, 2 discos. Precio oferta: 1.050 ptas.**

Interpretación: ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■ ■

Escaso favor se ha hecho de la memoria de Bruno Walter reeditando sus versiones de las dos últimas **Sinfonías** de Dvorak. Ya no se trata de la comprensión más absoluta de la sencilla sin-

taxis del compositor bohemio, justificable, quizás, desde la perspectiva *romántica* de Walter, escasamente propensa a admitir que en la música de Dvorak no haya pasiones —ya desatadas, ya contenidas—, irrefrenables búsquedas —del más allá o del más acá— o cuestiones semejantes. En estas versiones se observan serios defectos musicales, falta de matices, temor a cantar simple y llanamente la melodía, sonido borroso, rehuendo la textura; lectura incoherente, carencia de pulso y, como resumen, un par de versiones que rondan el aburrimiento. No creo que el cronometraje de una versión pueda servir de elemento de comparación con otra versión, pero sí es útil para ver el equilibrio de los «tempi» en los diversos movimientos; como ejemplo, diré que a Walter le dura nueve segundos más el «Allegro con fuoco» de la **Novena** que el «Largo» de la misma **Sinfonía**.

En el interior de la carpeta se incluye una erudita nota biográfica de Walter, debida a Pérez Adrián, y en la contraportada una nota anónima traducida al castellano (?) por Juan G. Basté, a medio camino entre lo biográfico y lo esencial. La grabación revela la época de realización, pese a los evidentes filtrados y limpiezas a que fue sometida, contribuyendo a la tónica de monotonía de la interpretación. A menos que usted colecciona mitos, mi recomendación es que olvide esta versión.—X.M.C.

**HAYDN: Sinfonías núms. 46 y 47. Orquesta de Cámara de Polonia. Director: Jerzy Maksimiuk. EMI 065-003438.**

De las sinfonías menos divulgadas discográficamente de Haydn, sin duda las **núms. 46 y 47** destacarían de entre el grupo de las llamadas Sinfonías «Sturm und Drang» (de la **núm. 30** a la

## alfa-yébenes, s. l.

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

SE SIRVE A PROVINCIAS

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



50), y por esa sola razón la grabación EMI ha de ser acogida con interés, puesto que ofrece la posibilidad de escuchar con placer dos obras del período creativo más genuinamente sinfónico de Haydn, cuando empieza a combinar la composición de sinfonías (casi su única actividad en los años anteriores) con la de sonatas para piano y conciertos para violín.

La grabación de la Orquesta de Cámara Polaca, dirigida por Jerzy Maksymiuk ofrece una versión muy acorde con el sentir y la praxis del momento compositivo. Obras llenas de los tópicos estructurales y melódicos de Haydn, no están exentas de la habitual belleza armónica.

Por ello es un mal menor que la Orquesta no alcance a destacar elementos dentro del discurso musical y tenga un cierto aire monótono e incluso, en alguna ocasión, sobre todo en la cuerda alta, alguna entrada fuera de tiempo. Versión mediocre pero útil.—X.A.

**MOZART: Sonata núm. 11 en La, K. 331, Sonata núm. 10 en Do, K. 330, Fantasía en Do menor, K.475.** Jörg Demus, piano. RCA RL-40860.

Interpretación: ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■

Se recogen en este disco tres conocidas páginas pianísticas de Mozart, en interpretación de un pianista asimismo sobradamente conocido. Pero el resultado no es todo lo brillante que cabría esperar: el pianismo vienés ofrece unas versiones muy lineales y un poco desvaídas. Es la de Demus una labor correcta a secas, faltando en todo momento el *chispazo genial* presente en otros trabajos suyos. Creo que le va más a Demus el repertorio romántico, especialmente Schubert y Schumann. Por supuesto que la técnica es buena, como el sonido. Pero resulta un Mozart demasiado frío. La grabación es correcta.—P.C.C.

**MOZART: Divertimento en Re mayor KV 136. Divertimento en Si mayor KV 137.** Miembros del Octeto de la Filarmónica de Berlín. EMI Serie Angel 067-082885 T. Digital.

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

Dos hermosos divertimentos mozartianos en una interpretación por muchos motivos decepcionante. En principio, las constantes irregularidades en la afinación se desdican de la fama y el prestigio de este conjunto, del que, en teoría, cabría esperar una ejecución exenta de

problemas técnicos. Por otro lado, la interpretación de los movimientos rápidos resulta demasiado hercúlea y maciza, más vital que transparente, con una excesiva presencia del contrabajo y una ausencia bastante sintomática de la gracia y delicadeza mozartianas que son esenciales a estas obras.

Hay otro motivo —y no poco importante— que hace desaconsejable este disco, y es su brevísima duración: catorce minutos la primera cara y doce (!), la segunda. Perfectamente hubieran cabido las dos piezas en una sola cara, quedando la segunda disponible para, por ejemplo, otros dos divertimentos. Teniendo en cuenta el precio actual de los discos, no se puede calificar esto sino de estafa.

Por lo demás, la grabación y el prensado son muy buenos.—L.S.

**MOZART: Don Giovanni.** E. Wachter, L. Price, C. Valletti, E. Schwarzkopf, W. Berry, G. Sciutti, R. Panerai, N. Zaccaria. Coro de la Opera de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, H. von Karajan. Movimiento Musica 03.001, 3 discos. (Importador: Ferysa).

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■

Partiendo de que una grabación antigua y en vivo es para coleccionistas, máxime tratándose de una ópera como **Don Giovanni**, tan servida por el disco, y aunque no exista ninguna grabación en estudio perfecta, difícil en obra tan compleja, la aparición de esta interpretación resulta muy oportuna y aleccionadora, especialmente por Karajan, su principal protagonista, cuando era *joven* dirigiendo Mozart y decía cosas nuevas e interesantes —como ejemplo su **Sinfonía Júpiter** con la Filarmónica de Viena, Deca, editada posteriormente en serie económica y ahora descatalogada—. Su visión de **Don Giovanni**, volcada más del lado italiano, es entusiástica, intencionada, sin pasarse —como haría después, con retóricas y amaneramientos intelectualistas y sonoros—, y, sobre todo, teatral en el mejor sentido, con unos «tempi» cómodos para los cantantes, compenetrados y contagiados de la vitalidad del maestro salzburgués.

El elenco es de primer orden, encontrándose todos, en general en su mejor momento (¡gloriosos principios de los 60!). Leontyne Price, con una voz arrolladora, compone una «Donna Anna» medida y convincente dramáticamente, aunque no salva las dificultades finales en el «Non mi dir». Elisabeth Schwarzkopf, a pesar de sus famosas irregularidades vocales, es una «Donna Elvira» antológica, con un «Mi tradi» aún imba-



Leontyne Price.

tible, a la altura de su interpretación con Furtwängler. Graziella Sciutti, como cantante y como actriz es una de las mejores «Zerlina» que ha dado el disco. Cesare Valletti, «Don Ottavio», vocalmente es el único lunar, aunque canta con convicción y totalmente entregado. Eberhard Wachter, con su timbre de barítono lírico, hace un «Don Giovanni» en la línea de Karajan, juvenil y fogoso, con una correcta dicción, secundado perfectamente por el «Leporello» de Walter Berry, vocalmente sin límites. Niccola Zaccaria («Il Commendatore») y Rolando Panerai («Masetto») no son voces de primera calidad, pero suplen esta limitación con su dominio escénico.

El sonido es bastante malo, inferior a la grabación «en vivo» de Furtwängler. La Filarmónica de Viena resulta inaudible en los concertantes. En cuanto a los recitativos, por parte de las voces masculinas, hay algún que otro despiste (Wachter/Berry) y cierto exceso histriónico (Panerai), aunque efectivo teatralmente a juzgar por las reacciones del público, perfectamente audibles.

Conclusión: para coleccionistas... con buen paladar.—T.

○ **RAMEAU: Dardanus. Tragedia lírica en cinco actos.** Christiane Eda-Pierre, Frederica Von Stade, Georges Gautier, Michel Devlin, Roger Soeyer, José Van Dam. Coro y Orquesta del Teatro Nacional de la Opera de París. Director: Raymond Leppard. Erato S 96.026. Hispavox. 2 discos. Precio oferta: 1.190 ptas.

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

**Dardanus**, estrenada en noviembre de 1739 en la Opera de París, es para muchos autores la más importante de las «tragedias en música» de Rameau.



que puede situarse perfectamente, aún superándolas, al lado de **Las Indias galantes, Castor y Polux o Platée**. En 1744 Rameau decidió hacer importantes modificaciones en la partitura y en el libro (debido a Le Clerc de la Bruère), remodelando enteramente los actos 3, 4 y 5 y revisando partes de los otros dos. Modificaciones realizadas en aras de un perfeccionismo que siempre distinguió al compositor francés. La edición que se nos ofrece aquí, debida al propio Raymond Leppard, utiliza las mejores partes de ambas versiones. Excelente trabajo el realizado por el director y musicólogo inglés, que ha conseguido un equilibrio distributivo magnífico sin que se pierdan en absoluto los valores dramáticos-musicales que distinguieron al estilo plural del compositor galo. No es una edición planteada con absoluto rigor histórico, ya que no se exige, por ejemplo, el empleo de instrumentación original, pero sí es una edición que, desde nuestra perspectiva actual con los medios ahora, se ajusta bien en lo que pide la obra y el estilo. Estrenada en un momento en el que el público parisino empezaba a tomar partido entre la ópera francesa y la ópera italiana —controversia que años más tarde, en 1752, a raíz del estreno en París de **La Serva padrona**, de Pergolesi, adquiriría en la llamada «*guerra de los bufones*» su máxima virulencia—, **Dardanus** es un buen ejemplo de la habilidad dramática y musical de su autor, nos muestra meridianamente la habilidad y perfección de sus procedimientos y nos evidencia hasta qué punto su tradicional *racionalismo* era capaz de crear un mundo vivo de pasiones, sentimientos y acontecimientos escénicos aún partiendo de un libreto tan mediocre y tan lleno de tópicos, en el que se mezclan lo real y lo irreal, con intervención de Venus, de Magos y de dragones, como el de Le Clerc de la Bruère. Todo está medido y calculado a lo largo de la acción, que se nos describe con colores vivos en base a un tratamiento orquestal prodigioso (una orquesta verdaderamente importante para la época, con inclusión de un amplio muestrario de instrumentos de viento) y una escritura vocal de rara perfección. Se dan cita en la partitura elementos franceses e italianos, en una muy hábil síntesis. Tan hábil que la continuidad en la exposición, la fluidez dramática no se pierden en ningún momento, no hay detenciones ni puntos muertos. El recitativo y el aria se suceden ininterrumpidamente, se mezclan, se combinan y se llegan a confundir. Rameau nos ofrece perfectos ejemplos de recitativo arioso, que servirán más tarde a Gluck para escribir algunas de sus mejores páginas. Hay por tanto una continua intervención orquestal y una ausencia del recitativo «secco». Son procedimientos que ni Haendel ni Vivaldi llevarían a la práctica, ya que en realidad la estructura de sus

obras, algunas creadas por estas fechas, era mucho más rígida, sin la libertad y la creatividad que planteaba el autor francés —siempre considerado, sin embargo, como un racionalista a ultranza—.

Como apunta en su excelente comentario de carpeta Philippe Beaussant, nadie, excepto Bach en algunos ariosos de sus **Pasiones o Cantatas** ha sabido casar como Rameau la voz con la orquesta, y habrá que esperar a Mozart para volver a encontrar tal plenitud. Los procedimientos armónicos utilizados por Rameau —que puede considerarse un auténtico revolucionario en este aspecto— proporcionan un dinamismo, un colorido y una plasticidad a la obra verdaderamente extraordinarios. Los efectos dramáticos están perfectamente medidos y así podemos encontrar, en sucesión ininterrumpida, momentos contrastantes que nos definen caracteres, nos describen situaciones y nos presentan conflictos. La sobriedad se une de manera indisoluble a la fantasía. Fijémosnos, por ejemplo, en el aria del acto cuarto de **Dardanus**, escrita casi como un arioso, con recitativo acompañado, de manera muy sobria, con onerosos acordes del viento, con un colorido casi fúnebre; a continuación y después de un breve recitativo más ligero y aéreo y una intervención de «Ismenor», el propio «Dardanus» nos ofrece otra aria que es el reverso de la moneda: toda la libertad, la imaginación y la fantasía de la vocalización italiana, todos los efectos lícitos de la ornamentación, son utilizados en este canto al amor. Hay que destacar también los numerosos pasajes orquestales, a los que tan dado era Rameau, no ya a las danzas propiamente dichas, sino a la sinfonía «bruit de guerre» del final del acto tercero, y a la «tempestad» del acto cuarto.

La interpretación que nos brinda esta primera grabación mundial de la obra, con los auspicios del Teatro de la Opera de París, puede calificarse de excelente, aunque diste mucho de ser perfecta. Brilla por encima de todo el pulso, la imaginación, la elocuencia de la dirección de Raymond Leppard, perfecto conocedor de lo que se trae entre manos. En lo rítmico se muestra también muy inspirado y quizá en lo plástico, en lo colorista podría haberse pedido algo más. El reparto vocal es desigual. Ante todo hay que citar al «Ismenor» de José van Dam, magnífico de presencia, sonoridad y estilo. El protagonista, Georges Gautier, un tenor ligero de voz muy gangosa, es solamente discreto a pesar de sus esfuerzos y de su estilo aceptable. La von Stade actúa en buen tono, con su característico vibrato «stretto». A menor nivel Christiane Ede-Pierre, que encuentra muy grandes dificultades en su «Arietta» del último acto. Aceptable Devlin y muy mal Soyer, que ha perdido muchas de sus antiguas cualidades. La orquesta se muestra discipli-

nada sin grandes cosas y el coro resulta desigual y bastante acre. En definitiva, un empeño loable, aunque no se haya producido el logro perfecto. Una obra magnífica que todo buen aficionado debe conocer. Grabación técnicamente buena.—A.R.

**RAVEL: Bolero. BERLIOZ: Obertura de «El Corsario», Op. 21. RIMSKY-KORSAKOV: Capricho Español, Op. 34. ENESCO: Rapsodia Rumana núm. 1, Op. 11.** Orquesta Sinfónica de Baltimore. Director, Sergiu Comissiona. Hispavox, S 90.388, digital.

Interpretación:  
Sonido: ■ ■

No, no ha leído Vd. mal ni es un error de imprenta: no hay calificación para la interpretación. Y es así porque, aunque este comentarista piensa que lo único prohibible es el prohibir, este disco debería estarlo. Sin pecar lo más mínimo de exagerado, puedo asegurar que nunca —que yo recuerde— cayó en mis manos un producto musical tan zafio, vulgar e intolerable; es difícil dirigir peor y tocar de forma más despersonalizada, hacer música con tan poco convencimiento, destrozarse tan sistemáticamente unas partituras, ejecutar de manera tan desesperantemente pretenciosa.... Por consiguiente, y con el fin de evitarnos mutuamente esfuerzos inútiles, lo más honrado y justo es no seguir escribiendo. Lo que necesitaba decir creo que ya está suficientemente expresado y, por desgracia, con excesiva claridad. La grabación es artificial, muy reverberante.—P.G.M.

**JOHANN Y JOSEF STRAUSS: Valses, Polcas, Marchas y Oberturas.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director Herbert von Karajan. D.G., 2741003. 3 discos. Digital.

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

Es muy de agradecer el esfuerzo realizado por DG española para importar algunos importantes títulos grabados mediante el sistema digital; pero más de agradecer sería que las personas que la dirigen trataran de conseguir la publicación de estos discos *en casa*, habida cuenta del alto precio que el aficionado tiene que pagar para su adquisición. Por esta razón —además, por supuesto, de las relacionadas directamente con la calidad del producto— el comentarista se tendrá que ver obligado a aquilatar con mucha ponderación los criterios de recomendabilidad de dicho producto.

Este, del que ahora se va a hablar,



es un interesantísimo trabajo y lo es ya desde la misma selección de las piezas que lo conforman. No falta, en su género, casi nada importante. Quizás, la única ausencia significativa sea la de las polcas «Pizzicato», piezas de obligada inclusión en una selección de este tipo.

Karajan se aproxima a esta música sin concesiones, de forma seria y bastante objetiva. Trata de mantenerse distante, de no permitirse el más mínimo *coqueteo* con el sonido. Es, en todo momento, riguroso y controlado, y mucho más alemán que vienés. Renuncia a la ligereza que confiere el rubatear en exceso, haciendo uso de una agógica mucho más sinfónica que danzable, lo que también viene acentuado por una dinámica, además de ampliamente matizada, muy poderosa.

El resultado total es, pues, terso, elegante, nada acaramelado y de una perfecta definición sonora aunque, por consiguiente, está lejos de la inefable sencillez y de la ligereza sublime de las realizaciones de un Boskovsky, por citar a algún representante de la tradición interpretativa vienesa. En cualquier caso creo que la aportación de Karajan es importantísima por lo que tiene no sólo de *distinta* sino de *dignificante* (dicho esto muy muy entre comillas pues la buena música no necesita de dignificación alguna para seguir siéndolo) máxime teniendo en cuenta —y con una valentía encomiable— que aborda la interpretación de *los Strauss* más desde una perspectiva culta que popular y ligera, consiguiendo unos resultados exentos de toda retórica y plagados de una belleza admirable.

Y como la grabación, además, es extraordinaria, mi recomendación es la siguiente: en una buena discoteca debe de haber una buena versión de las *tradicionales*, pero, si usted puede, no deje de contar con ésta también.—P.G.M.

**TCHAIKOVSKY: Selección de «El Lago de los cisnes», «La Bella Durmiente», «El Cascanueces».** Orquesta Sinfónica de Londres. Director, André Previn. Con Ida Haendel, (violín), Douglas Cummings, (violoncello), y John Brown, (violín) EMI, 054-003273.

Partiendo de grabaciones efectuadas con anterioridad, EMI ha editado recientemente en España una selección de estos tres ballets de Tchaikovsky, en la que se incluyen, de **El Lago de los Cisnes**, fragmentos tan conocidos como «La Danza de los cisnes», la «Danza de los pequeños cisnes», o la «Danza Húngara», entre otros, de **Cascanueces**, ocho fragmentos, entre los que destacaremos la «Danza rusa», «Danza del Hada», «Danza Harabe», «Danza China», y, finalmente, de **La Bella Durmiente**, con



André Previn.

el «Pas de Action», «Pas de character», «Panorama» y «Valse».

André Previn, al frente de la Orquesta Sinfónica de Londres, nos da unas versiones correctas, pulcras, consiguiendo que este conjunto tenga una coherencia, con una cuerda brillante y compacta, y un metal seguro. Lo que encontramos a faltar en estas versiones es una mayor comunicabilidad, les falta esta fuerza que hace vibrar al oír una interpretación. A destacar la actuación del violoncelista Douglas Cummings, que, en **El Lago de los Cisnes**, consigue obtener una interpretación bella, brillante y apasionada; y la técnica de Ida Haendel, que queda inmersa, no obstante, en el clima general de no suscitar gran emoción. En suma, versiones correctas, sin la punta de genialidad.—I.T.

**TCHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 6 en Si menor, Op. 74, «Patética».** Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Carlo María Giulini. Deutsche Grammophon 2532013 Digital.

Interpretación: ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■

La concepción de Giulini en este nuevo registro para DG ha cambiado sustancialmente del que hizo hace años para EMI con la Orquesta Filarmonía; la antigua interpretación era un modelo de refinamiento e intensidad que elevaba la versión a la cima de las grandes «**Patéticas**» de la historia del microsuro (en España sólo se editó en cassette).

En el disco que ahora se comenta la tensión es menor y se da una relativa falta de gravedad en los compases de la introducción. Hay, además, en el conjunto global de la lectura, acusados contrastes en el «tempo» y la dinámica, así como una disminución de la expresividad y menos fogosidad. Esta nueva versión es más apacible y menos intensa. En el segundo tema del primer movimiento el contraste con la lectura de la Filarmonía es particularmente destacado. Allí era más lento y delicado, con un «rubato» más marcado, aunque sutil. Esto no es reprochable solamente a la dirección de

Giulini, sino a la Orquesta de Los Angeles y a la más bien seca grabación. La melodía del segundo movimiento se hace un poco monótona desde el punto de vista rítmico, mientras que en la versión de la Filarmonía era refinada y elegante. La marcha del tercer movimiento está bien planteada e interpretada, aunque la sequedad del sonido le resta énfasis a las cuerdas y maderas, que suenan sin flexibilidad. La melodía del tiempo final era un momento de suprema belleza y luminosidad en la noble interpretación de Giulini con la Orquesta londinense, especialmente en los pasajes del movimiento «*pianissimi*» (Tchaikovsky señala en la partitura hasta cinco «p») que se han convertido en esta versión en «mez-zofortes».

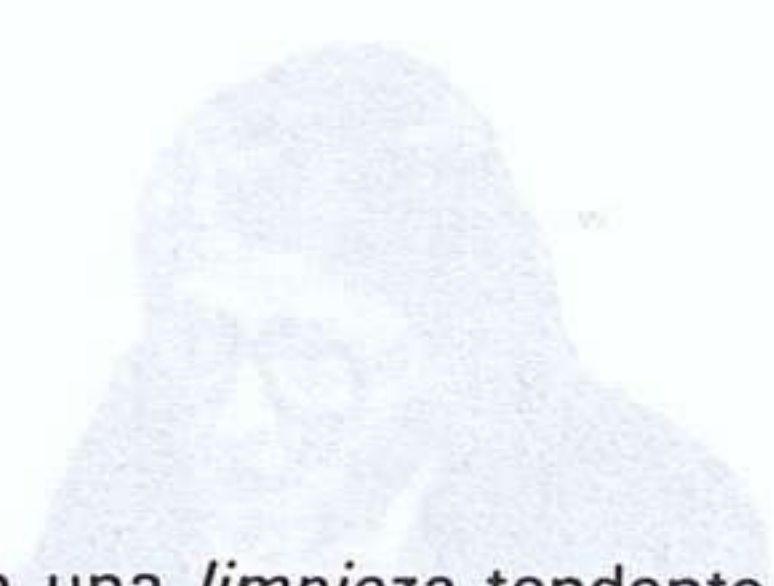
En resumen, una «**Patética**» decepcionante. El gran director italiano no se encontraba en uno de sus mejores días. Preferibles, de las versiones que se han publicado en España, las de Abbado (DG) o Rostropovich (EMI).—E.P.A.

**TCHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 1 en Sol menor, Op. 13, «Ensueños de Invierno»; Sinfonía núm. 2 en Do menor, Op. 17 «Ucraniana»; Sinfonía núm. 3 en Re mayor, Op. 29 «Polaca».** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. D.G. 25 31 285, 25 31 286 y 25 31 284.

Interpretación: ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■

Las tres primeras sinfonías de Tchaikovsky son obras plagadas, en general, de excelentes ideas, pero desiguales en sus resultados finales. El color, la métrica, el sentido rítmico, el melodismo y, en suma, el resultado sonoro son las virtudes que habría que resaltar en ellas frente a una manifiesta pobreza en su desarrollo temático. Creo, por ello, que la aproximación interpretativa a estas obras se puede realizar, fundamentalmente, de dos maneras: o bien llevando hasta las últimas consecuencias su germanismo latente, es decir, escondiendo debilidades y objetivando al máximo su magnífico material sonoro o, por el contrario, enfrentándose de forma sincera a las partituras, resaltando por igual sus fallos y sus virtudes. Karajan, en las grabaciones que ahora se comentan, escoge para la suya el segundo, obteniendo unos resultados globales de una gran talla artística. Con un criterio bastante unificado para las tres, huye de todo amaneramiento (lo que es muy de agradecer en esta música), autoconvenciéndose de que la música que interpreta posee una vida que asume sus propias insinceridades sin ningún pudor o culpabilidad. Seguro de que lo que hace es lo que debe hacer, y, como casi siempre, manejando a la perfección su orquesta,





plantea su interpretación sin remilgos, ahondando de manera similar tanto en las contemplaciones enfermizas —que no decadentes— como en los sentimientos de mayor crispación. Y esto, una vez más, le es posible por la asombrosa técnica de dirección de que está dotado.

Las grabaciones están realizadas con un extraordinario sentido de la matización sonora y, cómo no, cuidando al máximo los diferentes timbres orquestales.

Conclusión: buenas alternativas para unas obras que, aunque no maestras en su género, poseen suficiente interés para despertar la curiosidad del aficionado. Hoy por hoy son las mejores versiones —en discos sueltos— disponibles en el catálogo español.—P.G.M.

**TCHAIKOVSKI: Concierto para piano y orquesta Núm. 1.** Vladimir Horowitz, piano. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, George Szell. Movimiento Música 01008. (Importado por Ferysa). Grabación en vivo realizada en Nueva York (4-5-1952).

Interpretación: ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■

El **Concierto para piano y orquesta núm. 1** de Tchaikovsky es una obra coherente con la personalidad de su autor: superficialidad máxima y melodismo desbordante modelan el sentimiento histérico e ingenuo propio del genio que reprime condiciones específicamente importantes de su existencia. A lo mejor por esto es tan popular. Parece que su tradición interpretativa se basa, sobre

todo, en una *limpieza* tendente a dejar en primer plano sus virtudes, y en este sentido el mercado discográfico está plagado de excelentes versiones. Sin embargo ha habido y hay directores (no más comprometidos sino simplemente más objetivos) cuya opción interpretativa ha pasado o pasa por ir *a pecho descubierto*, dando exactamente lo que hay sin *arreglar* nada. Es evidente que el asunto no es nada sencillo y sólo en algunas ocasiones los resultados alcanzados son plenamente válidos. Ejemplo, el disco que ahora nos ocupa. Szell, uno de los grandes directores de orquesta de nuestro siglo, plantea la obra huyendo del romanticismo fácil, para lo cual un «tempo» vivísimo y una línea expresiva intensa y veraz; naturalmente hay ostensibles pérdidas de pulso interno, pero no hay que perder de vista que la obra, a veces, no da para más. Horowitz que entiende a la perfección lo que le está pidiendo su director, interpreta tratando de omitir germanismos e insistiendo fundamentalmente en el aspecto rítmico y colorista de la obra. Es una pena que no siempre los dedos vayan a la par de su imaginación. de todas formas este problema carece de importancia en el contexto de la interpretación.

Conclusión: Interpretación honesta aunque, seguramente, algo apartada de lo que el gran público suele esperar de esta obra. Típico disco, por consiguiente, para discófilos empedernidos.—P.G.M.

**TCHAIKOVSKI: Concierto para violín, Op. 35. Serenata Melancólica Op. 26.** Gidon Kremer, violín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Lorin Maazel. DG 2532 001. Digital.

Interpretación: ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Nueva versión del **Concierto para violín** de Tchaikovsky interpretada en esta ocasión por su joven compatriota Gidon Kremer, violinista un tanto irregular, que tan pronto nos ofrece una ejecución deslumbrante (**Sonatas para violín solo** de Ysaye) como nos sorprende con versiones impropias de un violinista de su talla.

Esta grabación se encuentra —desgraciadamente— dentro de este segundo grupo. Así, nos hallamos ante un Kremer con un sonido plano, incapaz de amoldarse a las necesidades expresivas de cada pasaje, y que, en ocasiones, se torna incluso chillón, roto; un Kremer inseguro, falto de suficiente técnica para afrontar las inmensas dificultades de la partitura tchaikovskiana, fenómeno especialmente patente en la cadencia, donde la afinación brilla a menudo por su ausencia (armónicos), aunque en todo el **Concierto** los tirones bruscos de arco, portamentos y embarullamientos (tercer tiempo) son también frecuentes. En suma, versión descentrada del violinista ruso, que últimamente no parece estar en su mejor momento. De lo que no cabe la menor duda es de que está muy lejos de ser «*el mejor violinista del mundo*», como Karajan mantenía (y digo mantenía porque su frecuente y casi exclusiva colaboración con Anne-Sophie Mutter parece desmentir esta afirmación).

En contrapartida, la dirección de Maazel es magnífica, indudablemente una de las mejores que he tenido ocasión de escuchar. Los «*tutti*» orquestales del primer tiempo son de una fuerza increíble, y todo el acompañamiento en general es de una minuciosidad digna del mayor encomio.

**Escridiscos**

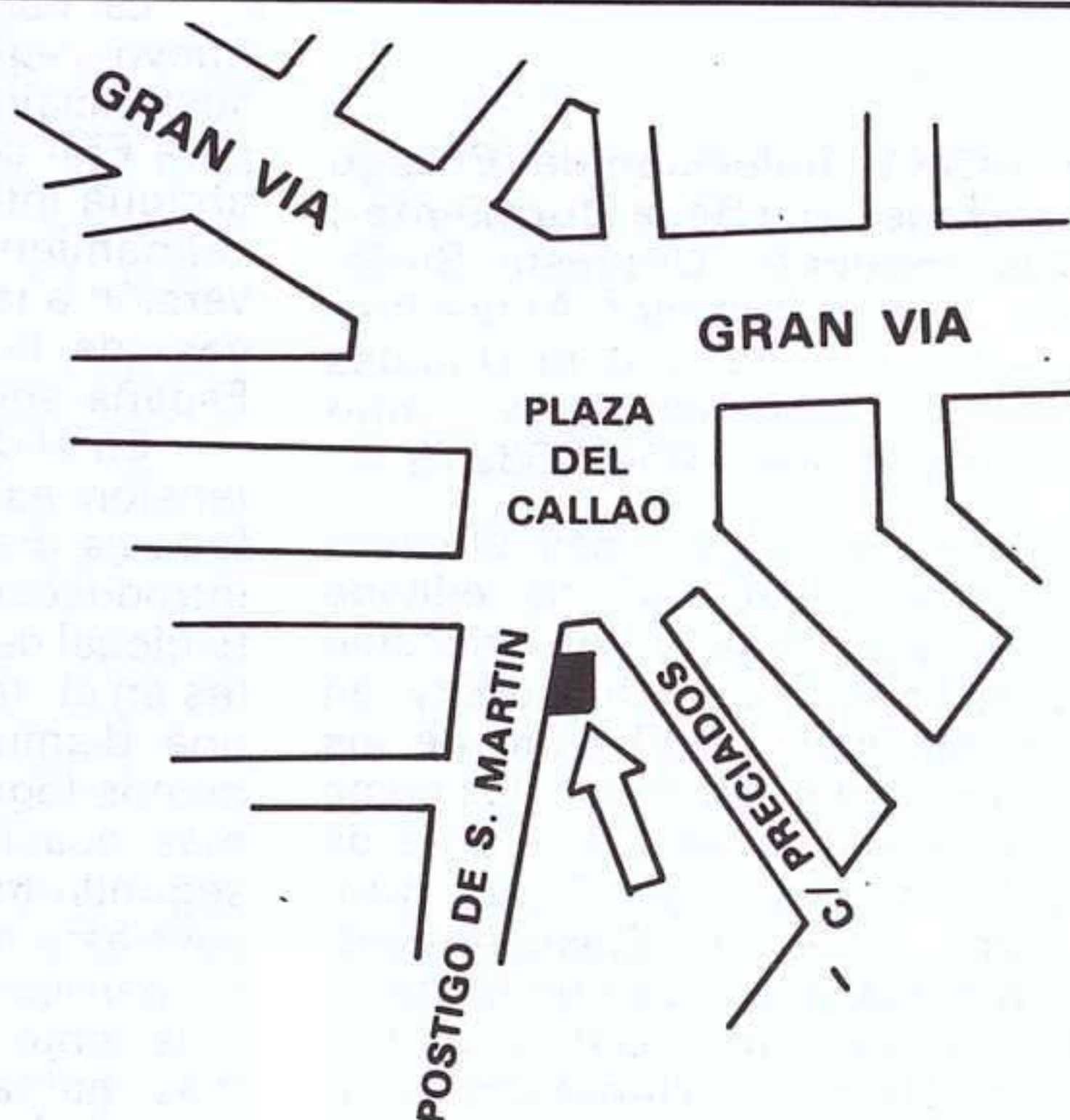
Especialidad en música **CLASICA** y **ROCK**

**20%** Descuento permanente

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

Teléfono 222 84 64 • MADRID - 13

ENVIOS A PROVINCIAS





El disco —digital importado— se completa con una insulsa versión de la **Serenata Melancólica Op. 26**.

Mis preferencias en ambas obras se inclinan por Milstein/Abbado (DG) en el **Concierto** y por Grumiaux/de Waart (Philips) en la **Serenata**, ambos aparecidos en España.—L.C.G.

**VERDI: RIGOLETTO.** Gianna D'Angelo, Bruna Ronchini, Alfredo Kraus, Aldo Protti y Giorgio Taddeo. Coro y Orquesta del Teatro Comunale «Giuseppe Verdi», de Trieste. Grabación en vivo 2-3-1961—02.003—Importador, Ferysa.

Siempre es interesante escuchar una grabación de Alfredo Kraus, en el «Duque de Mantua», a pesar de que existen ya tres registros comerciales, máxime cuando el que nos ocupa corresponde a una representación del año 1960, en que la voz del tenor canario está en uno de sus mejores momentos, acompañado de su canto estilista, de su perfecta dicción y de esa facilidad en el registro agudo que le es proverbial, fruto de su estudio y capacidad técnica; su prestación está en la línea de sus primeras grabaciones comerciales, y de las actuaciones que le recordamos en el marco liceísta por aquella época, quedando como factor menos positivo una cierta frialdad en su composición del personaje, hecho que Kraus ha logrado que desaparezca en el transcurso de su carrera.

También de «Gilda» existe un registro comercial a cargo de Gianna D'Angelo (Philips) que es superior a la del Teatro de Trieste, donde la soprano se nos presenta insegura, con una voz que ha perdido parte del sonido cristalino de sus primeros años; su actuación es correcta, poco emocional y con una falta de brillantez en las escalas. Igualmente, Aldo Protti tiene la ópera en disco (DECCA), y se nos muestra como un barítono de voz bella, timbrada, potente, fácil al registro agudo, pero, una vez más, demuestra que es un cantante falto de morbidez, de fraseo, de intención, tan fundamentales en una obra como **Rigoletto**, donde este atormentado personaje pasa del amor al odio, de la risa a las lágrimas, del insulto a la súplica.

Discreta Bruna Ronchini, como «Maddalena», correcto Giorgio Taddeo como «Sparafucile», y discreto también el resto del reparto. Francesco Molinari-Pradelli realiza una labor profesional, sin excesiva matización, a la que nos tienen acostumbrados los directores italianos habituales en los fosos de los teatros de aquel país.

Conclusión: interesante por Alfredo Kraus.—I.T.



Zubin Mehta.

**VERDI: Requiem.** M. Caballé, B. Berini, P. Domingo, P. Plishka. Coro Música Sacra. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Z. Mehta. CBS 12M 36927, 2 discos. Digital.

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

Dada la gran cantidad de «Requiem» de Verdi en disco, parecería injustificado hacer una nueva grabación. Sin embargo, por un lado este es el primero que se graba con técnica digital, y por otro, la reunión de estos grandes intérpretes ha dado lugar a una interpretación si no concluyente —no hay ninguna que lo sea— sí muy interesante y definitiva en algunos aspectos.

Prácticamente todos los más grandes directores de los últimos tiempos que han dirigido Verdi han grabado el **Requiem**: desde Sabata, Reiner y Markevitch hasta Abbado y Muti, pasando por Barbirolli, Giulini, Solti, Karajan o Bernstein: es una partitura que, comprensiblemente, les ha tentado. Zubin Mehta no podía quedar al margen: ya en **El Trovador** se descubrió como un magnífico verdiano, y en el **Requiem** se reafirma como tal. Después de un «Kyrie» en el que no aporta nada, Mehta vuelca en el resto de la partitura toda su técnica fulgurante y su brío arrollador —sin caer en lo espectacular o retórico— pero también da una lección de musicalidad —remansándose en las hermosas melodías— y de refinamiento sonoro —consiguiendo una claridad de planos ejemplar—. En lo que a él respecta, es una de las realizaciones más acabadas, aunque no tenga la madurez genial de un Barbirolli o el fuego alucinante de un Muti, dos aportaciones cimeras y personalísimas, más interesantes —en mi opinión— que las de Giulini, Solti o Abbado.

El Coro Musica Sacra es admirable por su pulcritud vocal, su claridad polifónica y la naturalidad con que supera sus tremendas dificultades: un descubrimiento. La Filarmónica neoyorkina está brillante y sutil a la vez, pero en esta obra

se han oído actuaciones orquestales aún mejor (la Filarmónica de Viena, con Solti, y la Philharmonia, con Muti, sobre todo).

En el cuarteto vocal de esta versión resaltan dos nombres, los de Caballé y Domingo, que vuelven ¡por fin! a grabar juntos. Pero, una vez escuchado, se comprueba que la coherencia de los cuatro es mayor de lo que podía esperarse, porque Bianca Berini es una voz importante, de técnica quizá no tan depurada como otras, pero que canta con naturalidad y sinceridad convincentes, y Paul Plishka lleva a cabo una inteligente interpretación, aunque su voz no es la de un bajo, sino la de un barítono-bajo, con las limitaciones que esto comporta.

El caso Caballé resulta casi increíble: a doce años de su excelsa actuación con Barbirolli, no sólo no ha perdido prácticamente nada de su dominio de la media voz e increíbles sutilezas, sino que, además, ha ganado en potencia y robustez vocal, en madurez interpretativa y hasta en arte de canto: oigánsele, por ejemplo, el antológico «Recordare» (con una Berini ahí insuperada), en lapso increíblemente largo sin respirar sobre las palabras «sed signifer sanctus Michael» en el Ofertorio, o el formidable y perfecto Do sobreagudo en el clímax final del «Libera me». Su anterior actuación, que era la más redonda de cuantas existían en disco, ha sido aquí superada.

Y por su parte Domingo, que es la tercera vez que graba el **Requiem** (antes con Bernstein y Abbado), está también mejor ahora: la voz le suena más timbrada y clara, con mayor brillo en el agudo —evolución singular, pero innegable—, y por otro lado, su interpretación es más cuidada y musical, más vehemente que en las precedentes.

La grabación, pese a ser digital, es de una acústica tal vez un poco artificial. Como sonido, la versión número uno es, desde luego, la de Muti (no publicada en España).

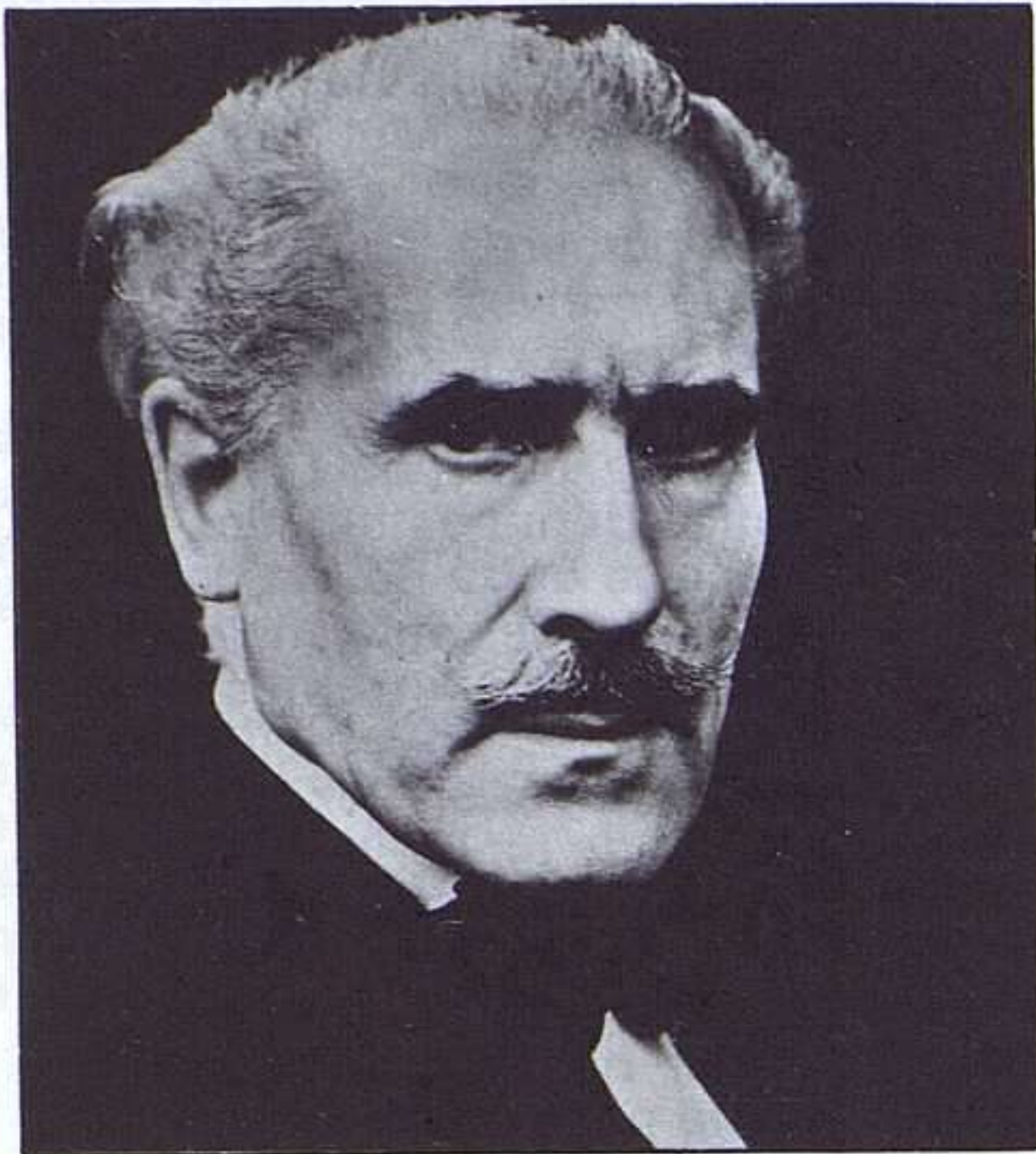
Conclusión: una de las primeras opciones para esta obra, con la mejor soprano y el mejor tenor oídos hasta la fecha.—T.

**VERDI: Oberturas de Aida** (primera ejecución mundial), Luisa Miller y **La Forza del Destino. Rigoletto: Acto III.** Leonard Warren, Zinka Milanov, Jean Peerce, Nan Merriman, Nicola Moscona. Orquesta Sinfónica NBC. Director, Arturo Toscanini. Movimiento Musica, 01.001 (Importado por Ferysa)

Interpretación: ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■

Toda la música recogida en este disco fue grabada en vivo: en 1940 **Aida**, en 1943 **Luisa**, en 1944 **Rigoletto**, y en 1952 **La Forza**. El interés de su publica-





Arturo Toscanini.

ción recae en primer lugar en la curiosidad ante la **Obertura para Aida**, rechazada definitivamente por Verdi en favor del **Preludio** con que siempre se escucha, mucho más logrado que esta **Obertura** tres veces más larga y estructurada sin mucha convicción sobre temas de toda la ópera. Esta fue la primera vez que se interpretó esta pieza (el 13 de marzo de 1940, en Nueva York), y por cierto que Toscanini no supo dignificarla tanto como después lo ha conseguido Abbado (RCA).

En segundo lugar, es muy interesante el tercer acto de **Rigoletto**, con cuatro voces de primera línea en su tiempo, aunque el único que convence del todo es Warren, admirable por su voz y su encarnación de «Rigoletto». La soberbia Zinka Milanov no es apropiada en absoluto —voz demasiado llena— para «Gilda», pero el último acto sí lo puede cantar, y lo hace (casi siempre) muy bien en lo vocal, aunque no parece creerse del todo su personaje. Jan Peerce pone de manifiesto su brillante materia vocal, pero también su muy dudoso gusto musical y pedestre técnica. Merriman, excelente «mezzo», no parece estar muy centrada en este repertorio. Discreto, a secas, Moscona como «Sparafucile».

Toscanini confirma que ni siquiera en el repertorio operístico italiano era gran cosa, sino un mito venido a menos. Sus superficiales interpretaciones, su sonido cortante y apenas pulido, están a la vista tanto en las **Oberturas de La Forza y Luisa** (con estrepitoso despiste del clarinete) como en **Rigoletto**, todo muy deprisa, nada matizado, e incluso trivializado. Su famosa Orquesta de la NBC deja ver sus respetables deficiencias, reflejo en parte de las carencias de su director titular.

El sonido es, para su época, bastante bueno. Un disco, en fin, para toscanianos, coleccionistas o curiosos.—T.

**WAGNER: Parsifal.** J. van Dam, K. Moll, P. Hofmann, D. Vejzovic, S. Nimsgern, V. von Halem, etc. Coro de la «Deutsche Oper», Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. DG 2741 002, 5 discos. Digital.

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

Tengo que empezar disculpándome previamente ante el lector, ya que este comentario ha de rebasar forzosamente el marco estricto de una crítica pormenorizada para convertirse en un intento de plasmar las impresiones que la audición de estos discos ha despertado en mí. Tengo la sensación de que esta pretensión es ardua y entra dentro del resbaladizo terreno de lo personal y lo subjetivo, con la inevitable servidumbre de lo indemostrable. Pienso también que a veces la barrera del lenguaje me impedirá reflejar adecuadamente la honda y conmovedora impresión que he tenido ocasión de experimentar con esta interpretación, algo que va desde la sencilla y humilde admiración a la incredulidad.

Recuerdo un término que en ocasiones empleaba J. L. Pérez de Arteaga, que entiendo encaja a la perfección referido al trabajo de Karajan en **Parsifal**; este concepto era el de «*superación del pentagrama*»: el intérprete va mucho más allá de lo escrito para convertir su interpretación en una vivencia, en un credo; se produce el efecto de que la partitura, lejos de constituir un problema de tipo técnico y estético, va siendo recreada sabia y espontáneamente con el inapreciable valor de lo mágico, pero también de lo humano. Por supuesto que en ningún caso esto comporta una degradación de lo puramente técnico, ni de esa proverbial perfección a la que nos ha acostumbrado el maestro salzburgués. Sin embargo, y he aquí uno de sus grandes méritos, esa técnica y esa perfección que a veces se convierten en tecnicismo y perfeccionismo, es decir en fin último, aquí sólo son medio, un medio para lograr una finalidad mucho más elevada: la belleza, pero sencillamente, no forzada ni inducida artificialmente. No hay en esta ocasión ni rastro de ese excesivo alambicamiento sonoro; solamente naturalidad y humanidad, dentro de la más plausible tradición clásica wagneriana.

Sin embargo Karajan no es contemplativo. Su **Parsifal** es más un drama que una leyenda, es hirviente y conflictivo, nunca estático. Únicamente al final el sentimiento de paz reconforta, y muy especialmente, pues se ha llegado a él a través de la lucha y la renuncia. Mi impresión es que el gran director sitúa el centro dramático en la figura de Amfortas, sin duda el personaje más conflictivo

del drama, y lo convierte en un Amfortas rebelde, pasional, más enfermo que herido, más castigado quizá física que psíquicamente, más primario que sutil; pero es un Amfortas que se rebela y se defiende, distanciándose lógicamente de una composición del personaje resignada y hasta temerosa.

Esto no implica sin embargo un protagonismo. Para mí el gran protagonista es la orquesta, una orquesta que, incluso fuera de los preludios, durante los extensos parlamentos de los personajes, parece decirnos o sugerirnos más aún que éstos, nos traduce más fidedignamente sus sentimientos. Entiendo que este procedimiento es legítimamente wagneriano, de acuerdo con la concepción que poseía el músico de Leipzig sobre el drama musical. Por otra parte es muy interesante el trabajo tímbrico que desarrolla Karajan. Si cabe hablar de que la gran creación de Wagner en materia armónica es el **Tristán** y en materia polifónica es **Los Maestros Cantores**, quizá no sea exagerado decir que **Parsifal** cumple idéntico papel en materia tímbrica. Y esto es evidente que no se le escapa a Karajan. Su **Parsifal** es de una modernidad tímbrica apasionante: en este aspecto la distancia con ese otro gran intérprete de **Parsifal** que es Solti se hace más palpable, aun coincidiendo sorprendentemente en los «*tempi*» propuestos por cada uno. Hay, pues, un resultado doble en el acercamiento de Karajan: impresionista y expresionista a la vez. Creo ocioso hablar sobre la actuación de la orquesta, que es sencillamente colosal, adecuadísima a la estética wagneriana como nunca lo había sido antes.

Cabe hablar, ahora, de los cantantes: en primer lugar, José van Dam como «Amfortas» que sirve con enorme convicción y coherencia la idea de Karajan, apoyado en un timbre dramático bellísimo y un momento vocal inmejorable, logra momentos auténticamente sobrecogedores, como su «¡Erbarmen! ¡Erbarmen!» del monólogo al final del primer acto. Moll compone un «Gurnemann» perfecto vocalmente, de gran nobleza, quizá un punto juvenil. Dunja Vejzovic es una gran «Kundry», primaria y salvaje y no excesivamente refinada, pero ello es adecuado para su personaje; su segundo acto es admirable. Peter Hofmann, en el papel titular, es un cantante discreto; de voz bella en el centro, pierde color en los graves y se hace irrelevante en el agudo; pese a su frialdad y a que incorpora su personaje mucho más contemplativamente y menos dramáticamente que sus compañeros, está muy bien dirigido por Karajan y su relativa fragilidad vocal, muy negativa en el teatro, es bien compensada en el disco. La noble voz de Siegmundo Nimsgern no es, en principio, adecuada al malvado personaje de «Klingsor», pero su inteligencia salva esa



## RECITALES

distancia. Muy adecuados el resto, incluyendo las hermosísimas intervenciones del coro, admirablemente preparado por Walter Hagen-Groll; a destacar también el lujo de Hanna Schwarz como *una voz* al final del acto I.

La grabación es un prodigio y se puede afirmar sin temor que nunca el problemático sonido Karajan ha sido mejor recogido. La presentación, lógicamente, a la altura de la publicación que se comenta.

Conclusión: recién otorgado a este registro el I.R.C.A., me atrevo a afirmar sinceramente que jamás grabación alguna de Karajan me ha producido una impresión y admiración parecidas (con lo que esta afirmación tiene de valor) y quizá nunca premio alguno otorgado a tan gran artista se me antoja más justificado. Aunque posea usted las versiones de Knappertsbuch o Solti, debe conocer ésta que comentamos, en la seguridad de no haberlo podido hacer con la suficiente elocuencia.—**J.I.P.**

**WIENIAWSKI: Piezas virtuosísticas.** Ruggiero Ricci, violín. Joanna Grunberg, piano. Unicorn DKP 9003, «Digital». Importador: Ferysa.

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

Este disco apareció en Inglaterra el pasado año con motivo de la celebración del centenario de la muerte del violinista y compositor polaco Henryk Wieniawski (1835-1880), que es uno más de esos grandes virtuosos del siglo XIX que componían para su propio y posterior lucimiento. En esta grabación se recogen varias de estas piezas, influidas la mayor parte de ellas por el folklore polaco, y, así, encontramos dos polonesas, una mazurca y una breve pieza llamada **Kuyawiak**, junto a otras inspiradas en el folklore italiano (**Scherzo y Tarantela**) o el ruso (**Souvenir de Moscú**).

Intérprete de todas ellas es el violinista americano Ruggiero Ricci, que he de reconocer me ha sorprendido muy gratamente, pues en este disco se encuentran ausentes todas las *cualidades* que le solían —o suelen— acompañar (inseguridad, desafinación, sonido no demasiado hermoso...), por lo que su versión de estas difícilísimas obras es realmente buena, haciendo gala de un virtuosismo fuera de serie.

Recomendable sólo para los amantes del violín, de Wieniawski, o de Ricci en un día de inspiración.

Disco «Digital» con un sonido deslumbrante.—**L.C.G.**

**«AVE MARIA»:** Canciones sacras de BACH/GOUNOD, BIZET, EYBLER, FAURE, FRANCK, HAENDEL, HERBERCK, KIENZL, LUTERO, SCHUBERT y TRADICIONAL. Plácido Domingo, tenor. Niños Cantores de Viena. Orquesta Sinfónica de Viena. Director, H. Froschauser. RCA RL-30469.

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

Dentro del contexto de canciones religiosas que componen este disco, la elección de las obras no obedece a un criterio determinado, ofreciéndose por tanto un contenido heterogéneo no sólo desde el punto de vista inspirador de las partituras, sino también de épocas y estilos. A consecuencia de ello resultaría demasiado prolijo juzgar cada una de las



Plácido Domingo.

piezas desde un ángulo estilístico, tarea que reservaríamos para repertorios más específicos. Centrándonos en el momento vocal del tenor y en la expresividad de sus interpretaciones, podemos decir que Domingo, con su peculiar y arrolladora forma de cantar, disipa todas las reticencias que en un principio pudiéramos tener en el momento de enfrentarnos con este deambular suyo por un repertorio que no frecuente y en el que, lógicamente, no sin dificultad le hubiéramos imaginado.

No obstante, y pese a la bondad global de sus actuaciones, nuestro can-

tante se encuentra en algunos momentos con dificultades que no resuelve adecuadamente. Pero esto no enturbia el excelente nivel del resto.

El célebre Coro de Niños de Viena (más en su conjunto que en sus solistas), la Orquesta y la grabación se encuentran a la altura que puede exigirse de ellos.—**T.**

**HANS HOTTER. Arias de ROSSINI, VERDI, WAGNER y MARSCHNER.** Orquestas de la Opera de Berlín, Radio de Leipzig y Opera Estatal de Baviera. Directores: Clemens Krauss, Arthur Rother, Hans Weisbach y Heinrich Föllreiser. D. E. 22017 Acanta. Importado por Ferysa.

Interpretación: ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■

Selección de grabaciones realizadas entre 1939 y 1944, del que fuera durante muchos años considerado el mejor «Wotan» de los festivales de Bayreuth, y uno de los más importantes cantantes germanos de nuestro tiempo. Desde su debut operístico en 1930 («Orador» en **La Flauta Mágica**) y gracias a la notable extensión de su voz, vigorosa y homogénea en todo su registro, y a sus dotes interpretativas, el repertorio de Hans Hotter ha incluido papeles tanto de batítono-dramático verdianos como de bajo cantante o barítono-bajo wagnerianos, pasando por otros más líricos como el de **Gianni Schichi** puciniiano, si bien fuera en Wagner donde encontrara mayor fama. También cultivó el «lied», siendo inolvidable su interpretación del **Viaje de Invierno** de Schubert en los Festivales de Salzburgo de 1959.

Las arias italianas están cantadas en alemán, como es (o era) habitual hacerlo en muchos teatros alemanes, lo que resta atractivo ante el público latino, acostumbrado a oírlas en su idioma original. Espléndido de facultades en «Don Basilio» y «Amonasro», se encuentra sin embargo bastante apretado en los pianísimos del aria de «Yago». Mayor interés aún ofrecen las selecciones wagnerianas, especialmente su «Wotan» en el final de **La Walkyria**, de gran plenitud vocal y expresividad, sin quedar atrás su interesante «Hans Sachs» y soberbio «Holandés Errante». Se incluye también un aria de la poco conocida ópera **Hans Heiling**, de Marschner, de bella línea melódica.

Los fragmentos han sido extraídos de grabaciones completas, realizadas con orquestas importantes y directores tan destacados como Clemens Krauss, junto a otros cantantes de histórico abolengo como Helge Rosvaenge, aunque en el caso del «Holandés Errante», su



«partenaire», la soprano Viorica Ursuleac, deje mucho que desear.

Conclusión. Disco de mucho interés para los coleccionistas de grandes cantantes de la historia, y en general para todo aficionado a la música vocal. Aunque la calidad del sonido no sea ni con mucho como las del presente, es suficientemente buena como para disfrutar las soberbias cualidades de este excepcional cantante.—F.Ch. y M.

**HANS HOTTER: Recital de «lieder» de Schubert, Brahms, Loewe y Wolf.** Hans Hotter, barítono. Michael Raucheisen, piano. Acanta BB 23.037. (Importador: Ferysa).

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■

Es importante este disco porque supone, ni más ni menos, la primera aparición en nuestro país de Hans Hotter en calidad de liederista. Aun cuando en ella se recojan registros muy antiguos, pertenecientes a los años 1943 y 1944. Ello hace que la calidad sonora no sea alta, pero sí que el interés interpretativo sea grande, porque por esta época Hotter se encontraba en el ápice de sus medios, cuando contaba 35 años de edad. Y ya era un intérprete consumado, dotado de gran capacidad de análisis y de profundización, tanto en los pentagramas como en los poemas.

Estas interpretaciones nos revelan por tanto, al Hotter camerístico y nos dan una muestra excelente de su arte para emplear su voz, ya por entonces famosa en los escenarios, en los dramas más íntimos y reducidos —y muchas veces no menos profundos— contenidos en la canción. La selección que aquí se nos ofrece posee notable interés por su variedad y porque en ella se incluyen, por lo común, «lieder» de los menos frecuentados de los respectivos autores. Schubert está representado por seis, escogidos de la producción que va de los años 1817 a 1827. No pertenecen a ningún ciclo. Tampoco los de Brahms, extraídos de la **Opus 59, número 8**, de 1873, la **Opus 86, número 6**, de 1882, y la **Opus 94, números 1 y 5**, de 1884. Loewe aparece en tres canciones muy características, aunque no incluidas en el mundo de la balada, su especialidad. Son piezas más brillantes y superficiales que las de Schubert y Brahms y que las dos de Wolf, que ofrecen un contraste muy expresivo entre el dramatismo de **Selig ihr Blinden** y el mayor lirismo de **Fussreise**.

La interpretación puede calificarse de magistral. Es un auténtico placer escuchar a Hotter, con su amplia, noble y oscura voz en plenitud de medios, desgranar, una a una, las palabras y las

frases que componen los poemas cantados, dando a cada uno lo suyo, integrándose, con notable variedad de matices, en el mundo que describen. Asombra la flexibilidad de la gran voz —de timbre tan característico, tan peculiar de bajo-cantante o de barítono dramático—, que expresa lo máximo con la mayor de las sobriedades y de los equilibrios, ausente de su fraseo cualquier amaneramiento. Como botón de muestra, baste escuchar, por ejemplo, **Die Liebe hat gelogen**, «El amor ha mentado», D. 751, de 1822, en la que se aprecia el admirable sentido dramático del cantante desde la primera frase, dicha con sencillez y, sin embargo, con profunda emoción, repetida con posterioridad con efecto contrastante perfectamente estudiado, al enunciarse de nuevo el primer tema, en «piano». El instrumento del cantante alemán aparece recogido con bastante fidelidad, mostrándonos en todo su esplendor y extensión, capaz de ascender de un Fa sostenido grave a un Fa agudo y de apianar hasta extremos raros en una voz tan corpulenta. El acompañamiento pianístico del gran Michael Raucheisen es ejemplar.

En definitiva, un disco totalmente recomendable, que nos brinda magistrales lecciones del arte de interpretar «lied». Muchos (Dieskau, Prey y otros) las han aprovechado.—A.R.



Hans Hotter.

«**MARIA CALLAS CANTA BELLINI**». Arias de **Norma**, **La Sonnambula**, **I Puritani**, **Il Pirata**. Varias orquestas y directores. (Registros en directo: 1955, 1957, 1949, 1959, respectivamente). Movimiento Música, 01.001. (Importador: Ferysa).

Algunas de las versiones recogidas ya han sido comentadas en estas páginas (Arias de **I Puritani**, Orquesta sinfónica de Torino. Director. A. Basile; **Il Pirata**, Orquesta de Coro del American Opera Society. Director N. Rescigno). El aria y cabaletta de **Norma** proceden de una grabación en directo por la Orquesta Sinfónica y Coro de Roma de la Radiotelevisión Italiana, dirigidas por T. Serafin. Los fragmentos de **La Sonnambula** proceden de una representación en la Scala de Milán, dirigida por A. Votto. El seguidor de María Callas juzgará así la conveniencia de este disco. Para aproximarse al arte de la Callas, esta edición me parece básica. El binomio Callas-Bellini marca un punto crucial en la interpretación belliniana y en la del «bel canto» en general; encuentro acaso no repetido desde que la legendaria G. Pasta interpretó estas obras (fue la primera intérprete de **Norma** y **La Sonnambula**). Abordar las muy diversas exigencias vocales de estas cuatro partituras pide una voz casi milagrosa. Es verdad que en algunos fragmentos no encontramos la pureza de una Caballé («Casta diva») o en otros, de **La Sonnambula**, la levedad y el tono elegíaco de una Sutherland. Sin embargo, las supera en expresión dramática, variedad de registros y personalidad interpretativa. La voz aparece impecable en **I Puritani** (1949) y precisa en la «coloratura», todavía en 1957, en **La Sonnambula**.

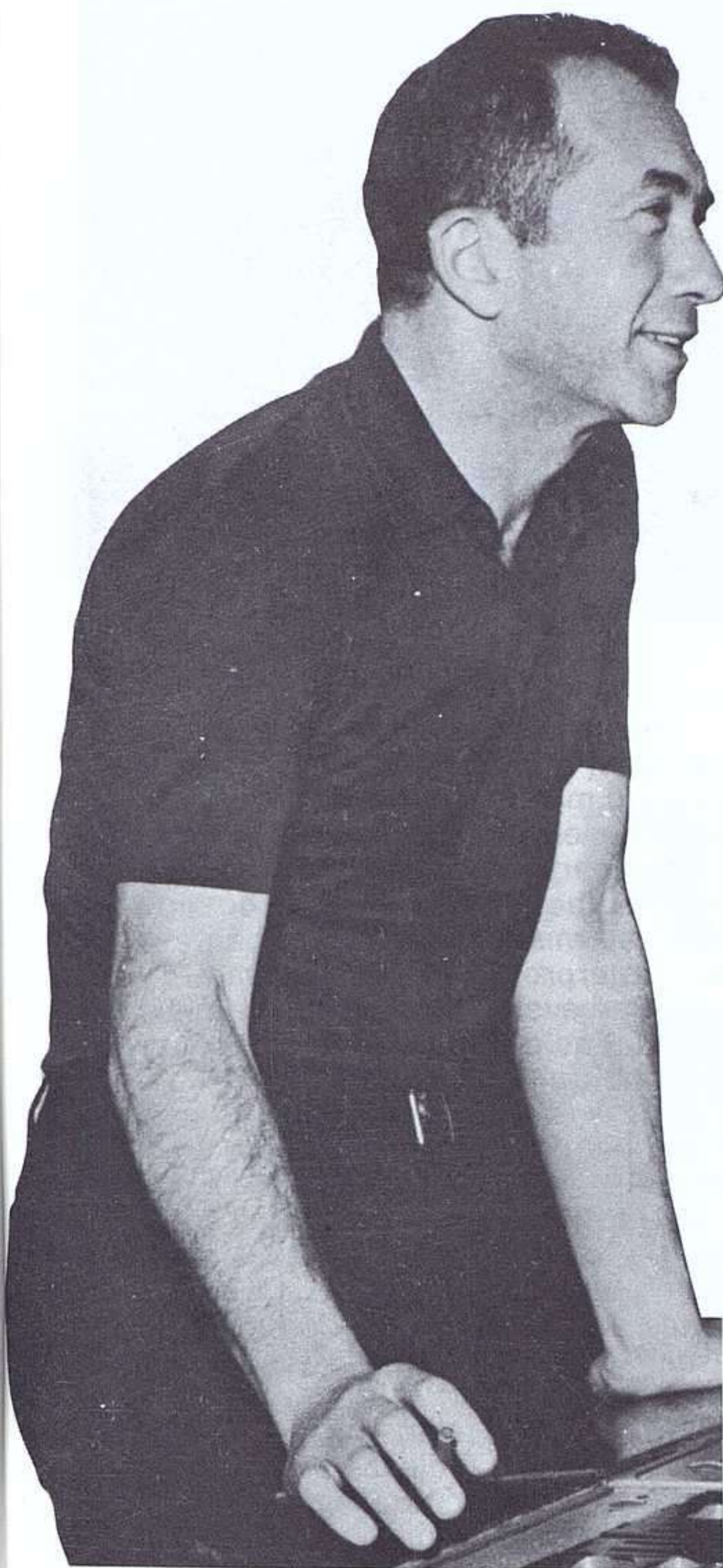
En suma, la belleza de las páginas bellinianas se une a la de una interpretación idónea, soprano dramática con coloratura, y en grabaciones directas con una calidad de sonido suficiente.—B.C.

«**Los besos de Alexis Weissenberg**»: Piezas de **CHOPIN**, **DEBUSSY**, **LISZT**, **SCHUMANN**, **SCRIABIN** y **TCHAIKOVSKY**. Alexis Weissenberg, piano. EMI 065-016326.

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

Bajo este título se reúne una colección de piezas breves, la mayor parte de ellas muy conocidas y favoritas de todos los tiempos, que, según indica el productor Michel Glotz en la contraportada —donde hace una verdadera apología del «bis»—, vendrían a ser algunas de las





Alexis Weissenberg.

«propinas» más frecuentes y apreciadas de este gran pianista (al parecer, este disco no es sino el primer volumen de una serie dedicada al tema).

Lo cierto es que la interpretación que nos brinda Weissenberg de estas bonitas piezas es en general sobresaliente. El pianista está en posesión de todos los recursos necesarios para brillar en este tipo de obras: una técnica prodigiosa que le permite superar todos los problemas de virtuosismo, un fraseo elegante y la inteligencia musical necesaria para adaptarse a variados estilos. Dentro del buen nivel general, yo destacaría una impresionante interpretación del difícilísimo **Nocturno para la mano izquierda** de Scriabin, un vibrante **Sueño de amor** y un Debussy impecable.

La toma de sonido es modélica por la belleza del timbre y la presencia sonora, y limpio el prensado. En conclusión, disco muy apto para regalo o, en todo caso, para admiradores de Weissenberg.—L.S.

«**THE ART OF YOURA GULLER**»: Obras de **BACH, LISTZ, CHOPIN, SCARLATTI, MATEO ALBENIZ, COUPERIN, RAMEAU, DAQUIN, BALBASTRE**. Youra Guller, piano. Nimbus 2106 (Importado por Ferysa).

Interpretación: ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■

Según rezan las notas que figuran en la contraportada de este extraño disco, Youra Guller ha sido una de las más destacadas pianistas de nuestros días, equiparándola con nombres como Sauer, Cortot, Rubinstein, Solomon, etc.

Tras la escucha de este recital, semejante comparación no parece del todo acertada. Se trata de una pianista con un bello sonido y gran control de la sonoridad del instrumento. Pero su técnica dista mucho de la infalibilidad, y su concepto de las obras no resulta el más adecuado.

La misma elección del programa es algo reveladora: dos obras organísticas de J. S. Bach (**Preludio y Fuga en La menor, BWV 543**, y **Fantasia y Fuga en Sol menor, BWV 542**) en transcripción de Liszt. Un **Estudio** de Chopin. Tres **Sonatas** de Scarlatti. La **Sonata** de Mateo Albéniz, y sendas piezas de Couperin, Rameau, Daquin, y Balbastre.

Un programa, como se ve, completamente disparatado y absurdo, sin la menor lógica, ni aun considerándolo desde el punto de vista de un recital.

Quizás lo único interesante sea escuchar las dos transcripciones de Liszt. Dejo al lector el trabajo de imaginarse cómo pueden sonar en el piano obras completamente clavecinísticas como las de Couperin, Rameau o Daquin. Y si en otras piezas más *tolerables* en el piano, la versión de Madame Guller no es precisamente la ideal, la conclusión es que se trata de un disco carente del menor interés.

Por si fuera poco, la grabación no es demasiado buena, oyéndose el instrumento con poca nitidez.—P.C.C.

**ITZHAK PERLMAN: «Album español»**. Con Samuel Sanders, piano. EMI 067-003426.

Grabación de aluvión que recoge algunas de las más célebres piezas de compositores hispanos en arreglo para violín magistralmente interpretadas por Perlman. Se trata de la **Suite popular española** de Falla, la **Danza Española núm. 5** de Granados, la «Danza de la Gitana» del ballet **Sonatina** de Halffter y algunas piezas de lo más popular de Sarasate arregladas por Francescatti.

Sin duda la segunda cara ofrece más visos de autenticidad que la primera que

está organizada con más espíritu comercial que otra cosa. Las obras de Sarasate, aun a pesar del arreglo sufrido, responden mejor al criterio de brillantez de la grabación. La primera cara es un conjunto de bellas piezas demasiado conocidas para no dar la impresión de arreglo poco afortunado y de no demasiada categoría.

El conjunto formado por Perlman y Samuel Sanders al piano, juega con gran soltura, y nunca mejor dicho, interpretar temas españoles logrando un buen nivel de sonoridad para lo que se podría catalogar como *música para ser oída*.—X.A.

«**KARAJAN EN PARIS**»: **BIZET: La Arlesiana, Suite núm. 2. CHABRIER: España. GOUNOD: Fausto, Música de ballet. BERLIOZ: La Condenación de Fausto, Danza Húngara**. EMI, 067-003626.

Herbert von Karajan, con su Orquesta Filarmónica de Berlín, nos introduce en la música francesa y para ello eligió cuatro obras representativas del período 1840 y 1883.

Bizet, que es conocido mundialmente por su **Carmen**, hizo una incursión en el ambiente provenzal (al igual que Gounod con su **Mireille**): basándose en la obra de Daudet compuso **La Arlesiana**, designándola como «*Pieza en tres actos y cinco cuadros con sinfonía y coros*». Con posterioridad, el propio Bizet reunió algunos fragmentos en la **Suite núm. 1**, y con posterioridad a la muerte del compositor (y sin que ello conste en la partitura), André Guiraud presentó la **Suite núm. 2**. Karajan consigue una versión compacta, descriptiva, con un metal sobrio y con una madera virtuosista (sobre todo en el tercer movimiento, «Minué», sacado de **La hermosa muchacha de Perth**) y una cuerda llena de colorido, destacando la fuerza que el director austríaco impone al último movimiento. Completa la primera cara del disco **España**, de Emmanuel Chabrier, basada en el folklore español, donde la Orquesta berlinesa da una versión correcta, en la que encontramos a faltar una mayor claridad expositiva.

Qué inspirado estuvo Gounod al componer el **Ballet de la Opera «Fausto»**, y qué bella versión consigue Karajan, llena de delicadeza y vigor, a pesar de que en algunos momentos los «tempi» son excesivamente rápidos, y sobre todo, en la «Danza de Friné», en la que, debido al gran volumen impuesto a la orquesta, se produce una cierta confusión de planos. Completa el disco la «Danza Húngara» de **La Condenación de Fausto**, de Berlioz, en la que se alcanza una gran coherencia expositiva, brillantez y claridad de ideas.



Resumiendo: disco interesante, en el que ese gran conjunto que es la Filarmónica de Berlín confirma su excelsa calidad, de la mano de un Karajan, con sus grandes virtudes, pero también con sus características de rapidez en algunos «tempi» y excesivo volumen orquestal, en ocasiones, que hace resentirse el resultado final.—I.T.

**TOSTI: 14 Canciones.** J. Carreras. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, E. Müller. Philips 95 00 743.

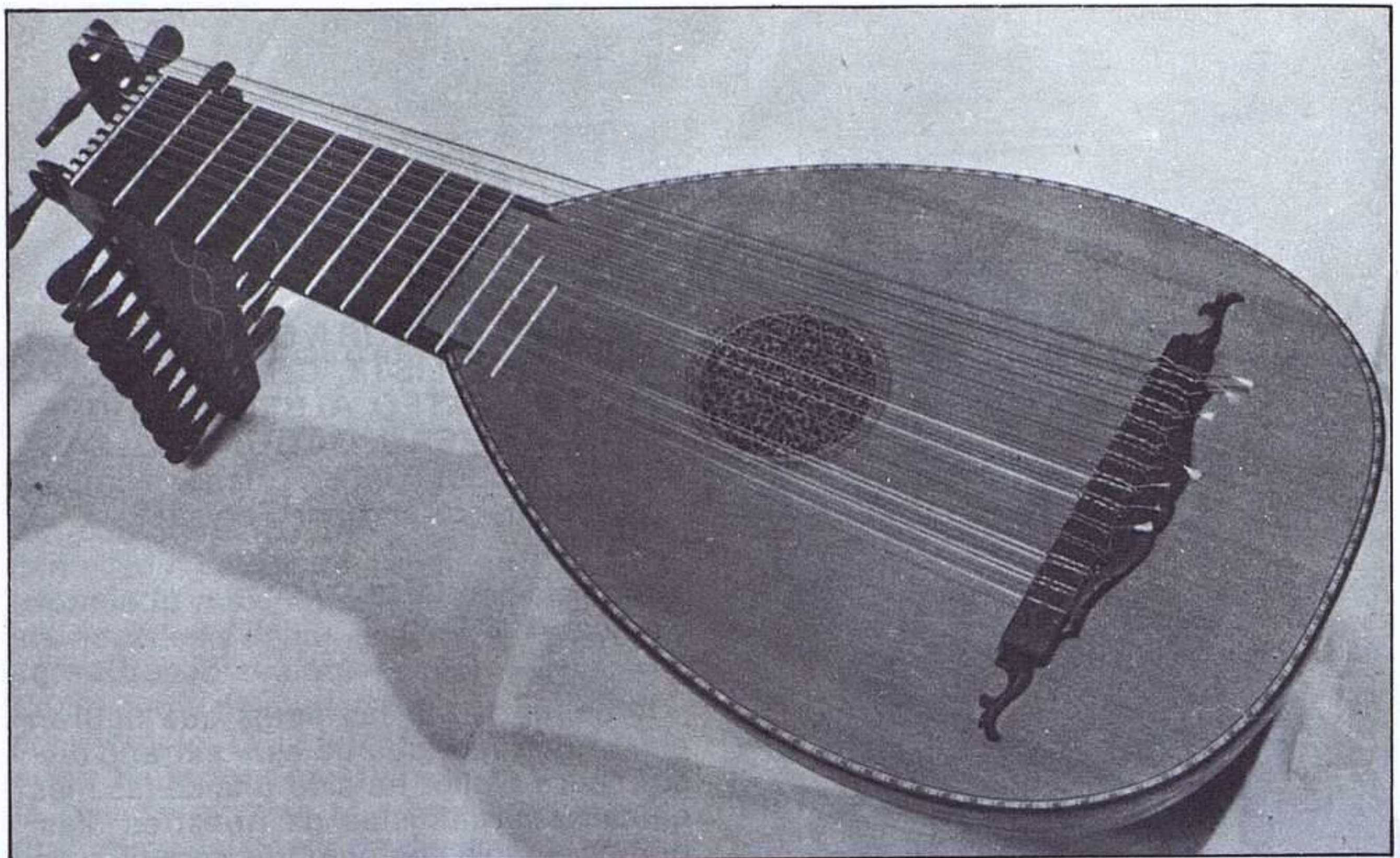
Interpretación: ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■ ■

Selección de catorce de las más célebres canciones de Paolo Tosti, iniciador a mediados del pasado siglo de las denominadas «*canciones napolitanas*», que tanta popularidad habrían de alcanzar posteriormente, y que suelen figurar casi siempre en el repertorio de los tenores incluso en nuestros días. Entre las más conocidas se incluyen la **Serenata**, **Marechiaro**, **Vorrei morire**, **Aprile**, **Ideale** y **A Vuchella**, interpretadas de manera impecable por la Orquesta Inglesa de Cámara bajo la dirección de Edoardo Müller, quien, sin embargo, tiende a hacerlas, para mi gusto, demasiado lentas, hasta el punto casi del aburrimiento, a pesar de la singular belleza melódica de la música. Se acomodan bien a la voz estas canciones y Carreras exhibe la nobleza y amplitud de sus facultades vocales, si bien la voz ha perdido parte del frescor y riqueza tímbrica de sus primeros años. Su técnica revela ciertas desigualdades, al atacar con frecuencia los sonidos con cierta brusquedad y producirse algunos cambios de color y la sensación de que la voz no siempre está siendo tratada con la delicadeza que el instrumento exige. Es un cantante, sin duda, muy expresivo, pero no me parece acertado su enfoque de estas canciones, que requieren una sencilla elegancia y ligero fluir melódico, más que dramatismo operístico o exagerada melancolía, como se observa particularmente en **Aprile** y **A Vuchella**, faltándole el auténtico «*sentir napolitano*».—F.Ch. y M.

«**EL LAUD EN EL RENACIMIENTO**»: **Danzas y Tabulaturas del siglo XVI.** V. BAKFARK: 3 Fantasías. Motete «*Domine si tu es*». Andras Kecskes, laúd. Edigsa «*Harmonia Mundi France*» 05L0133

Interpretación: ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■ ■

El título aplicado a este disco es un tanto exagerado, pues no da una visión general del importante papel del laúd en el Renacimiento, imposible en un solo



El laúd renacentista.

disco (para quien interese, en cambio, una visión más completa, Archiv editó hace pocos años una serie de 7 discos mucho más representativa). Y menos cuando toda la cara 2 se dedica a un autor, Bakfark, nacido en Transilvania en 1507, sin gran interés más que por sus adaptaciones al laúd de obras vocales o instrumentales de conocidos polifonistas de la época. Y mucho menos al comprobar que no ha sido por falta de espacio, pues la primera cara tiene una duración de 18'30" y la segunda de 19'18", demasiado poco para un disco de precio normal y que pretende abarcar tanto. Tampoco los comentarios del interior de la carpeta son amplios, sino excesivamente escuetos. En fin, queda la interpretación, que, sin ser despreciable, tampoco da el pretendido origen danzable de unas obras, y se queda corta en las otras. La pulsación es segura y limpia.

El sonido es, con mucho, lo mejor del disco presentado.—S.B.

«**EL ARTE DEL LAUD EN LA EDAD MEDIA**»: **Lamento de Tristano et Rota.** Maravillosos (Alfonso X). **De ce fol penser** (Pierre des Molins). **Bel fiore Danca.** Douce Dame jolie. **Chanconetta Tedecha.** Estampida inglesa. **La Manfredina et la Rota.** **Ne m'oubliez mie.** **Pensif, chief enclin.** Quinta estampida real. Guy Robert. Conjunto Perceval. Hispavox S 60603

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

El título de este disco puede inducir a confusión. Apresurémonos a señalar que no se trata de un recital de laúd, sino más bien un conjunto de obras medievales interpretadas por el Conjunto Perceval bajo la dirección de Guy Robert, que utilizan instrumentos punteados, no sólo el laúd (en sus modalidades árabe y medieval), sino también la guitarra sarracena, flautas de pico, órgano portátil, rebec, viola de arco, caramillos, flauta traversera y percusión.

Hecha esta salvedad, diremos que la grabación que comentamos nos ha sorprendido muy gratamente. Las obras son, por lo general, piezas sobradamente conocidas para los amantes de este repertorio y eludimos cualquier comentario sobre las mismas. Lo trascendente aquí es la interpretación que realiza el Conjunto Perceval y la adaptación de la mayoría de las partituras a la combinación instrumental elegida.

Las versiones interpretativas que nos ofrece este grupo me han parecido, en general, excelentes, sobre todo por lo que se refiere a los ejecutantes de laúd, de la guitarra sarracena y percusionistas. Menos brillantes resultan las intervenciones al órgano y a la flauta. En todo caso, el mayor valor de estas versiones radica en el espíritu interpretativo que las anima. En efecto, la recreación de estas músicas medievales es muy adecuada. El modo improvisativo se utiliza con absoluta idoneidad, y la sonoridad amplia, a veces áspera y ruda, nos acercan a lo que los estudiosos actuales estiman debió ser la música medieval, el espíritu juglaresco. Cada una de las caras del disco se abre con las piezas más extensas y en las que el Conjunto de Guy Robert se complace en transmitirnos su acertada visión de estas obras.

Respecto al análisis de la adaptación de estas piezas a la combinación instrumental que se cita, creo que el resultado global es positivo, si bien se echa en falta una cierta delicadeza en los pasajes lentos, o en los que la música transcurre por derroteros melancólicos. Dicho en otros términos, quizá se añore un punto de sensibilidad, de finura interpretativa, que encontramos en conjuntos de altísima categoría musical como Clemencic Consort.

Sin embargo, el disco reúne los suficientes atractivos como para ser adquirido sin ninguna duda. La grabación es excelente, con una claridad y definición instrumentales dignas de elogio. Los comentarios que figuran en la carpeta son útiles y precisos respecto a la interpretación de las obras y su transcripción.—G.O.LL.



Festival Internacional  
en el San Juan

# MILAGRO EN MADRID



El pianista McCoy Tyner que, con su quinteto, abrió el Festival Internacional de Jazz.

Por Javier López de Guereña

Cuando alguien acomete una empresa por amor al arte, es decir por afición, y más aún cuando la expresión es literal y la afición consiste en el arte mismo, el resultado suele ser directamente proporcional a los medios (generalmente muy escasos) e inversamente proporcional al tiempo empleado (o coeficiente de desilusión). Y en las ocasiones excepcionales a la regla, la incredulidad humana rebusca tratando de encontrar oscuros beneficios o intereses creados que sean el auténtico motor que impulsa esa iniciativa bajo el disfraz de la filantropía (y melomanía en este caso). Y es que, en los tiempos que corren, la *visión práctica* de la vida hace sorprendentes otras actitudes más despegadas de lo económico. Por eso quien desconozca la historia y el «currículum» del Club de Jazz del Colegio Mayor San Juan Evangelista no puede por menos que sonreír ante la propuesta de un Festival Internacional de Jazz, bien porque esperará unos recitales organizados por, para y con los de casa, bien porque supondrá la presencia de una multinacional o similar que acoja bajo sus alas a los desgraciados polluelos que han decidido emprender tamaña locura. Tras diez años de existencia en los que este Club de Jazz ha dado numerosas pruebas de suficiencia y competencia, se ha puesto la guinda a la tarta con un festival de estructura bastante particular, puesto que, como las obras de los clásicos, ha tenido su prólogo, trama, desarrollo y desenlace.

La introducción corrió a cargo de Los Angeles Four y del Quinteto de Mc Coy Tyner los días 4 y 5 de noviembre, respectivamente. Dos actuaciones bien distintas tanto en carácter como en calidad. A la estabilidad de Los Angeles Four, integrado por cuatro figuras de la talla de Ray Brown (contrabajo), Laurindo Almeida (guitarra), Bud Shank (saxo alto y flauta) y Jeff Hamilton (batería y percusión), se opuso el desnivel evidente entre Mc Coy Tyner y sus muchachos. Tyner sólo se vio realmente asistido por la batería: Ronnie Burrage, que entiende de qué va el maestro, mientras que el resto —John Blake (violín), Joe Ford (saxos) y Avery Sharp (contrabajo)— trataban de hacer la guerra por su cuenta, especialmente éste último. El sonido suave y compacto de Los Angeles Four tiene su origen en la gran presencia de Ray Brown, que con su fraseo tranquilo ordena la música desde el fondo del escenario, en la elegancia de Almeida y Hamilton y en el nervio y la vitalidad de Bud Shank (inmejorable en su intervención con la flauta). Este sonido contrastó con la sonoridad oscura e informe, por lo excesivamente uniforme, del grupo de Mc Coy Tyner, quien solamente tocando en trío, descargado del lastre del violín y el saxo, pudo demostrar su clase como pianista y compositor.



La siguiente etapa del festival se cubrió con el concierto titulado **Great Guitarist** que tuvo lugar el día 20 de noviembre, con la presencia de tres grandes guitarristas: Barney Kessel, Charlie Byrd y Herb Ellis. Tres personalidades bien distintas dentro de un mismo estilo, que se fueron definiendo en sus respectivos solos, salpicados por deliciosos arreglos a trío al estilo de la escritura para saxos de una Big-band. Herb Ellis fue el más brillante en esa tarde de cuerdas, frente a un Charlie Byrd que esperó hasta la segunda parte para despertarse y a un Barney Kessel confuso y atropellado. De la sección de ritmo constituida por Joe Byrd (bajo eléctrico) y Chucq Redd (batería) sólo cabe decir que hubiera sido perfectamente sustituible por el acompañamiento automático de un órgano electrónico, con clara ventaja para éste último.

### ART BLAKEY Y GEORGE COLEMAN

Entre los días 26 y 29 de noviembre se desarrolló el grueso del festival, con dos sesiones diarias a excepción del último día en que sólo hubo una.

Art Blakey y sus Jazz Messengers, que visitaron este mismo local hace escasamente medio año, abrieron el fuego con una actuación que hizo olvidar las posibles dudas que la anterior dejara planteadas. Blakey estuvo en su sitio, siempre rebotando energía pero sin desbordar a sus músicos. Escuchar al grupo de Art Blakey es algo curioso: no es la habitual sucesión de solos con un acompañamiento más o menos coherente con lo que el solista expone; este batería toma como excusa un timbre determinado para ser él quien improvisa por debajo, conduciendo y reordenando las ideas de la primera línea aparente. El resultado es notable y lo es aún más cuando el instrumentista de turno es una persona como Wynton Marsalis. Hace medio año vino como uno más de la formación y ha vuelto con la aureola de invitado especial. El progreso de este joven trompetista es difícil de medir en palabras y se adivina que de nuevo los Jazz Messengers van a parir otra figura de incuestionable calidad. Marsalis ha bebido en buenas fuentes (Davis, Hubbard, Terry), asimilando y haciendo suyo todo este bagaje musical para volver a exteriorizarlo con nuevo frescor. El resto de los mensajeros se dividió en dos grupos: Bradford Marsalis (saxo alto) y Donald Brown (piano) se movieron en el plano de la discreción, lo que no es poco al lado de los dos músicos anteriores, mientras Bill Pierce (saxo tenor) se dejaba deslizar por la pendiente del aburrimiento.

Tomó el relevo el Octeto de George Coleman. Coleman, que también estuvo la primavera pasada durante los carnavales, olvidó su papel de estrella, dejó a un lado los *virtuosexhibicionismos* y ocupó su puesto entre las filas de la formación que trajo consigo. Se puede casi decir que actuó demasiado poco como solista. La calidad del sonido no correspondió a la del grupo y requería cierto esfuerzo seguir las líneas de improvisación, sobre todo en las partes arregladas, donde la falta de equilibrio sonoro se

hacía más evidente. Destacó entre el resto Harold Mabern (piano), realizando una labor de acompañamiento perfecta, en especial durante la balada que interpretó el trompetista Danny Moore, quien fue incapaz de hacer desaparecer la sombra de Wynton Marsalis, todavía presente en el ambiente. Coleman estuvo acertado en los solos, sin dejarse arrastrar al estado de embriaguez musical que ostentaban Mario Ribera (saxo barítono) y Sal Nistico (saxo tenor), quienes de sus respectivos instrumentos extraían más notas que música. Bobby Watson (saxo alto) estuvo más comedido y, aunque con aciertos, pasó ligeramente desapercibido. Clint Houston (contrabajo) hizo gala de una técnica excelente y una afinación perfecta cosa, desgraciadamente, poco frecuente entre los contrabajistas dejando a muchas personas con las bocas abiertas en el primero de sus solos (un pasaje coherente, redondo, completo y erizado de dificultades). Bocas que se cerraron inmediatamente al comprobar en los siguientes pasajes que aquellos que se escuchaba sonaba a ya conocido. Falta de imaginación que, sin embargo, no empañó su labor de acompañamiento. Billy Higgins a la batería parecía estar un poco menos integrado en el grupo que el resto y en sus intervenciones en solitario, aunque demostrando un sentido del ritmo fuera de lo común. Como siempre, más parecía estar de broma que otra cosa.

El sábado 28 fueron George Adams y Don Pullen quienes ocuparon el escenario. El concierto prometía ser el más interesante de la tanda y resultó ser una completa decepción. Desconozco cuál es la razón del espectáculo que ofrecieron los chicos de la dinastía de Mingus pero el estado síquico de los músicos no daba la impresión de ser el más apropiado, como confirman las payasadas con que nos obsequiaron durante el concierto. Adams dejó un poco de lado el saxo tenor en beneficio de su voz y en perjuicio de todos, porque no tiene ni idea de cantar (ya sé que resulta categórica la afirmación pero es que es categóricamente cierta). Pullen al piano tomó el papel del *serio* y se limitó a pasar el rato mientras Cameron Brown parecía luchar con su contrabajo para que se mantuviera en equilibrio y Dannie Richmond apaleaba salvajemente su batería, acompañándose de algún que otro grito del mismo carácter. La incógnita permanece: ¿por qué no les dió la gana de tocar si —y eso es lo triste— todos son músicos de categoría? Me resultan incomprensibles este tipo de caprichos en la gente que ama la música y se enfrenta con un público ávido de escucharla.

### VLADY BLAS TERMINO DESILUSIONADO

El cierre del festival propiamente dicho fue encomendado al único grupo español que ha intervenido en esta serie de recitales: el cuarteto de Vlady Blas. Cuarteto de circunstancias que destruyó todo el buen hacer y la ilusión que el líder del grupo trató de poner en esta larguísima sesión: porque además de que todos los temas eran «standards» (estoy deseando escuchar en Madrid algún grupo que haga música propia o al menos

algo fuera de los temas habituales), el número de los mismos fue demasiado elevado y el concierto resultó largo y aburrido. Vlady es un saxofonista de categoría indiscutible al que, si algo le falta, es fuerza, vitalidad, y el grupo parecía estar aquejado de lipotimia crónica. Si la actuación fue semejante a un queso blandito, como los de Burgos, Agustín Serrano (piano) consiguió que además tuviera el aspecto de los de Gruyere, por los innumerables huecos que dejó en el acompañamiento. Pepe Ebanó en la batería hizo lo que pudo con las baquetas —eso sí, con algo más de entusiasmo— que no son lo suyo y sí las manos, como demostró en un estupendo solo sin paliolos. Y, en fin, Eduardo Medina se empeñó en castigarnos con un larguísimo solo de bajo eléctrico por tema, cada uno de ellos una sarta de incoherencias y fallos que provocaron que, cada vez que amenazaba con prodigarse de nuevo, hubiera oleadas de público que escapaban hacia la puerta. Faltó preparación y una adecuada selección de los acompañantes (el nombre no lo es todo) y Vlady Blas se llevó un mal recuerdo que no se merecía.

Como epílogo del festival unos pocos pudimos contemplar a Chick Corea (piano) y Gary Burton (vibráfono) en acción. Sólo unos pocos porque el precio de las entradas, comprensible, como se verá, pero elevadísimo, hizo que el Teatro Salamanca estuviera prácticamente vacío. El recital no tuvo desperdicio: un variado repertorio fue desgranado a lo largo de, más o menos, hora y media por las cuatro mazas de Burton y los diez dedos de Corea. El marco del Teatro Salamanca resultó excesivamente frío (también en el sentido físico) y distante para esta música que se puede calificar como «de cámara». A pesar de todo, estas dos figuras ofrecieron una actuación sobre la cual el comentario sobra.

Este fue el broche de oro que coronó una iniciativa de características inusitadas: parece increíble que el Club de Música de un Colegio Mayor pueda lanzarse a la aventura de organizar y realizar un Festival Internacional de Jazz que, incluyendo el prólogo, la introducción y el desenlace, por la calidad y número de actuaciones ha estado prácticamente a la altura del de San Sebastián, aunque no contara con unos medios materiales y una afluencia de público ni remotamente semejantes. Porque —aquí viene el milagro— no sólo no goza este club de ningún tipo de subvención, sino que no hay ninguna perspectiva de que tal ayuda pueda llegar algún día. El presupuesto anual asciende a jochenta mil ptas.!

Ante un hecho así se plantea la vieja duda de reír o llorar. Pues si el Ministerio de Cultura no sólo no apoya sino que entorpece un trabajo importante como es éste —que no se trata de una iniciativa llena de ilusión pero también de inexperiencia como suele ser lo habitual, que hay frutos de diez años de madurez, durante los cuales Alejandro Reyes (que lo menos que se merece es una estatua) ha coordinado todas estas actividades con la habilidad propia de un mago, sacando conciertos de donde no era posible que salieran—, uno se pregunta para qué sirve el Ministerio de Cultura. Espero que la nueva Ministra al tomar posesión del cargo también se lo haya preguntado y tome nota (y medidas).



VII  
**CONCURSO INTERNACIONAL  
 DE PIANO  
 "PALOMA O'SHEA"**  
**Santander**

SECRETARIA GENERAL DEL CONCURSO INTERNACIONAL  
 DE PIANO «PALOMA O'SHEA», calle Hermán Cortés, 3  
 SANTANDER-ESPAÑA.

**REGLAMENTO**

1. El Concurso Internacional para pianistas tendrá lugar en Santander (España), del 23 de julio al 4 de agosto de 1982.
2. El Concurso está abierto a los pianistas de todos los países.

**I. CONDICIONES GENERALES**

1. Los candidatos deberán tener 16 años como mínimo y 32 como máximo, en la fecha fijada como límite para la inscripción (20 de marzo de 1982).
2. Los gastos de estancia de todos los participantes correrán a cargo del Concurso (hotel y pensión completa), a partir del 22 de julio, hasta el final de la 1.ª Prueba. Y los concursantes que hayan superado la 1.ª Prueba, hasta el final del Concurso.  
 Todos los participantes que hayan superado la 1.ª Prueba, y que no hayan obtenido ningún premio, tendrán una mención y derecho a una bolsa de viaje, por lo que deberán permanecer en Santander hasta el día de la entrega de premios.
3. La admisión al Concurso será limitada. Un Comité de Admisión se encargará de seleccionar a los participantes, según los expedientes recibidos.
4. A todos los concursantes se les comunicará su admisión antes del día 20 de abril.  
 Todas las pruebas tendrán lugar en el Paraninfo de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Palacio de la Magdalena), y el concierto de la prueba final dentro del programa del Festival Internacional de Santander.  
 El Cuarteto de Praga actuará en las Pruebas de Música de Cámara.
5. En el caso de existir algún posible error en las versiones traducidas, sólo se admitirá como válido lo que determine el texto español del reglamento.

**II. PETICIONES DE INSCRIPCION**

1. Las peticiones de inscripción pueden ser enviadas por el candidato mismo o por las autoridades gubernamentales o académicas de su país. Deberán ser enviadas como fecha límite el 20 de marzo de 1982, por carta certificada, a la Secretaría General del Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea.
2. Deben acompañar a la petición los siguientes documentos, que no serán devueltos en ningún caso:
  1. Partida de nacimiento o cualquier otro documento oficial en el cual conste la edad y nacionalidad del participante.
  2. **Cuatro fotografías en blanco y negro**, tamaño mínimo 9 cms. X 12 cms.
  3. **Una copia mecanografiada** del curriculum vitae del participante, sin exceder de 100 palabras.
  4. Certificado de la institución donde el candidato hizo sus estudios de música.
  5. Carta del profesor del centro musical donde el participante cursa o ha cursado recientemente sus estudios, apoyando la participación del candidato, en el Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea.

6. Detalles relativos a la actividad musical del participante, conciertos, concursos en los cuales ha participado, diplomas, artículos de prensa, etc... (fotocopias).
7. Derechos de inscripción 2.000 pesetas. Finalizado el Concurso se les devolverán los derechos a los participantes no admitidos.

**III. DISPOSICIONES GENERALES RELATIVAS A LAS PRUEBAS DEL CONCURSO**

1. Las pruebas del Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea, constan de:
  - Primera Prueba de Admisión.
  - Segunda Prueba. Recital.
  - Pruebas Finales. 1.ª Música de Cámara. 2.ª Concierto con Orquesta.
2. En las pruebas se presentarán los candidatos conforme a un orden fijado por sorteo.
3. En cada prueba se interpretarán de memoria todas las obras, exceptuando la prueba de Música de Cámara.
4. Las obras deberán interpretarse sin repeticiones, excepto en el caso de que el Jurado las considere necesarias.
5. Todas las pruebas serán públicas.
6. Se procederá al sorteo de concursantes, el día y hora fijados por el Comité de Dirección del Concurso.
7. Los concursantes están obligados a asistir al sorteo, a menos que se lo impida un motivo legítimo. En tal caso sorteará la Dirección del Concurso.
8. El orden fijado por el sorteo no podrá modificarse, sino en caso de fuerza mayor, que el concursante habrá de justificar.
9. El concursante que llegue con retraso al sorteo, quedará eliminado.
10. **En ningún caso se aceptarán cambios en el repertorio.**
11. La decisión del Jurado determinará de forma inapelable la concesión de premios.
12. El concursante debe recoger personalmente, en el acto de entrega de premios, la recompensa que le sea otorgada, o bien delegar expresamente y por escrito en otra persona. En ningún caso se mandarían los premios en metálico, ni otras recompensas, a aquellos concursantes que no los hayan recogido reglamentariamente.
13. El Comité Director será quien designe a los laureados que deberán participar en el Concierto de Clausura, los cuales están obligados a tomar parte en el mismo, sin pretender el cobro de una retribución. Toda abstención no justificada dará lugar automáticamente a la anulación del Premio. Las obras podrán ser escogidas entre las presentadas en el Concurso.
14. La inscripción en el Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea implica la aceptación íntegra de sus bases.



## REPERTORIO

### PRUEBA DE ADMISION - I PRUEBA

**RECITAL** - Duración máxima, 30 minutos.

- Un Preludio y Fuga del Clave bien Temperado, de **J. S. Bach**.
- Un estudio de **Chopin**, op. 10 y 25.  
Un estudio de **Liszt, Rachmaninov** o **Scriabin**.  
Un estudio de **Debussy**.

El Jurado se reserva el derecho de escoger 1 ó 2 Estudios.

- Una obra de la Suite Iberia (exceptuando Evocación) o Navarra de **Albéniz**.
- Una Sonata a elegir entre las de **Haydn, Mozart** o **Beethoven**.

El Jurado se reserva el derecho de escuchar uno o más tiempos.

### II PRUEBA

**RECITAL** — Duración máxima, 1 hora.

- Una Sonata del **P. Soler**.
- Una obra **importante** a elegir entre las de **Schubert, Chopin, Schumann, Mendelssohn-Bartholdy, Brahms, Liszt, Franck**.
- Una obra a elegir, entre las de **Fauré, Debussy** y **Ravel**.
- Una obra de un compositor, a partir de **Mussorgsky**, hasta nuestros días (exceptuando los del apartado «c»). En caso de que el concursante escoja una obra de un compositor de su país, deberá poner a disposición del Jurado la partitura de dicha obra.
- Canción y Danza n.º 6 de **Federico Mompou** (Ediciones Salabert-París).

### PRUEBAS FINALES

#### 1.—QUINTETO PARA PIANO Y CUERDA

Cada concursante deberá elegir uno de los quintetos siguientes:  
**Schumann**, mi bemol mayor, op. 44.  
**Dvorák**, la mayor, op. 81.  
**Shostakovich**, op. 57.

#### 2.—CONCIERTO CON ORQUESTA (Orquesta de la R.T.V.E. Director, Miguel Angel Gómez Martínez)

Cada concursante deberá elegir uno de los Conciertos siguientes:

- |   |                    |
|---|--------------------|
| —Concierto en re menor K. 466               | <b>Mozart</b>      |
| —Concierto núm. 4 en sol mayor, op. 58      | <b>Beethoven</b>   |
| —Concierto núm. 1 en mi menor, op. 11       | <b>Chopin</b>      |
| —Concierto en la menor, op. 54              | <b>Schumann</b>    |
| —Concierto núm. 1 en mi bemol mayor         | <b>Liszt</b>       |
| —Concierto núm. 1 en re menor, op. 15       | <b>Brahms</b>      |
| —Concierto núm. 2 en si bemol mayor, op. 83 | <b>Brahms</b>      |
| —Concierto núm. 1 en si bemol menor, op. 23 | <b>Tchaikowsky</b> |
| —Concierto núm. 2 en sol menor, op. 18      | <b>Rachmaninov</b> |
| —Concierto en sol mayor                     | <b>Ravel</b>       |
| —Concierto núm. 3, op. 26                   | <b>Prokofiev</b>   |
| —Noches en los Jardines de España           | <b>Falla</b>       |

### PREMIOS

<b>PRIMER GRAN PREMIO</b> Concedido por la Dirección General de Música y Teatro	600.000 pesetas Medalla de Oro Conciertos
<b>SEGUNDO GRAN PREMIO</b>	500.000 pesetas Medalla de Plata, conciertos
<b>TERCER GRAN PREMIO</b>	300.000 pesetas Medalla de Plata, conciertos
<b>CUARTO PREMIO</b>	150.000 pesetas
<b>QUINTO PREMIO</b>	100.000 pesetas
<b>SEXTO PREMIO</b>	65.000 pesetas

## PREMIOS ESPECIALES

**PREMIO «LUIS PORTABELLA»**  
Para el ganador al Primer Gran Premio

300.000 pesetas  
Más 100.000 pesetas de un amigo anónimo del Concurso

**PREMIO AL MEJOR INTERPRETE DE MUSICA ESPAÑOLA**

Sonsoles del Val de Casanueva  
150.000 pesetas

**PREMIO AL MEJOR INTERPRETE DE MUSICA CONTEMPORANEA**

Fundación Gulbenkian  
100.000 pesetas

Los aspirantes a este premio deberán interpretar para el punto d de la segunda prueba **únicamente una sola obra**, compuesta a partir de 1920. Deberá traer la partitura para ponerla a disposición del Jurado.

**MEMORIAL EDUARDO CASANUEVA**

150.000 pesetas

Premio al concursante de nacionalidad española mejor clasificado entre los laureados o que superen la prueba de admisión. En el caso de no producirse esta condición, dicho premio será concedido al ganador del Primer Premio.

**PREMIO AL MEJOR INTERPRETE DE F. MOMPOU**

Casa HAZEN  
100.000 pesetas

Bolsas de viaje, diplomas, medallas.

### PATROCINADORES DE PREMIOS

Hermanos Casanueva Piñeiro  
Conservatorio de Música «Jesús de Monasterio»  
Santiago Corral  
Soledad Díaz de Bustamante y Quijano  
Ana García de los Ríos  
Antonio Lavín Marañón  
Casa Maxper  
Vda. de Mira Marañón  
Sira Núñez  
Familia Santos  
Universidad Internacional Menéndez Pelayo

### CONCIERTOS ORGANIZADOS PARA EL GANADOR DEL PRIMER PREMIO

Tres conciertos con la Orquesta Nacional de España (1 programa) en el Teatro Real de Madrid y seis recitales en las principales ciudades españolas. **Patrocinado por la Dirección General de Música y Teatro**.  
Un recital en el festival Internacional de Santander 1983.  
Un recital en el Festival Internacional de Granada 1983.  
Un recital en el «Festival de Primavera» de Barcelona de J. J. M. M. y recitales en ciudades españolas. Patrocinado por Juventudes Musicales.  
Dos recitales públicos, en Madrid y Barcelona, retransmitidos en directo por Radio Nacional España.  
Recitales en Cataluña.  
Un recital en la Sociedad F. Chopin, en Varsovia.  
Un recital en el «Festival des Jeunes Solistes», de Burdeos.  
Un recital en el Festival de Verano de Piastany y Teplice, Bratislava, en 1983.  
Un recital en el festival Internacional del Algarve, Portugal 1983.  
Conciertos en España para los tres Primeros Premios, organizados por las Cajas de Ahorro de España Confederadas.  
El segundo y tercer grandes premios realizarán una gira de recitales por España.  
El ganador del primer premio grabará un disco.  
El Concurso Paloma O'Shea está gestionando varios recitales para el ganador del Primer Premio, que tendrán lugar en un período de dos años después de la finalización del Concurso.  
Algunos de estos recitales se incluyen en este folleto. La lista definitiva se publicará en el programa del Concurso, así como la lista del Jurado Internacional.



# LOWREY

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



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

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



# Libros y partituras

**JOSE MARIA BENAVENTE:**  
«Pequeñas piezas para solfear». Ed. Casa Damas Sevilla 1981.

Es el primer libro de pedagogía musical que se edita en la capital andaluza y su autor es el catedrático de Armonía del Conservatorio Superior de Sevilla. Contiene composiciones originales acomodadas a los estilos de las distintas épocas —barroca, rococó, romántica, impresionista y actual— y la presentación que hace el compositor Manuel Castillo dice: «*enriquecen la literatura pedagógica destinada a esta primera etapa de los estudios musicales que, aunque extensa en cantidad, lo es menos en calidad*». Son también muy interesantes las observaciones previas y los comentarios a cada capítulo que hace el propio autor. Libro original y útil para la formación solfística del alumnado.—F.M.F.

**ANCHIETA, JUAN DE:**  
Opera omnia. Estudio técnico estilístico y transcripción de Samuel Rubio. Caja Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1980. Folio, 81 págs. de texto literario y 189 de música.

El gran enigma de los comienzos del Renacimiento musical español ha sido en parte aclarado por Monseñor Anglés en varias de sus obras sobre todo en su voluminoso estudio **La Música en la Corte de los Reyes Católicos**. De entonces acá poco se ha progresado. Y es mucho lo que queda todavía por hacer.

La presente obra se encuadra en esa misma línea: Juan de Anchieta es uno de los grandes compositores españoles de la época de transición del siglo XV al XVI de los que conservamos una cantidad de música tal, que nos permita emitir juicios bastante seguros. Ya Monseñor Anglés, en la obra citada, publicó algunas de ellas. Pero faltaba un libro como el presente, en que apareciesen juntas todas las composiciones de Anchieta que en este momento se conocen.

Y nadie, ciertamente, más capacitado que el Padre

Samuel Rubio para acometer una empresa semejante.

Pero el Padre Rubio no se contenta con una simple transcripción de la música; que si ésta es, obviamente, fundamental, no menos importante es la amplia introducción que la antecede. En ésta el Padre Rubio nos da una lección de su mucho saber y de su buen hacer: empieza por una descripción completa de los manuscritos que nos conservan obras de Anchieta, de todos los cuales da el contenido, por nombre de autores y número de obras de cada compositor. Sigue luego una descripción, verdaderamente exhaustiva, de cada composición, con la especificación de las fuentes que nos la han transmitido, su forma, temas, etc., etc. Un trabajo de análisis como nunca se ha hecho entre nosotros y pocas veces —ciertamente con este detalle— en el extranjero.

La parte siguiente es también de gran importancia e interés. «*Estilo y técnica*» la titula el autor. No es la primera vez que el Padre Rubio nos ofrece estudios de este tipo. En concreto su tesis doctoral sobre Cristóbal de Morales, que luego publicó resumida; el estudio sobre el **Pange lingua** de Juan de Urreda; el del estilo de Juan del Encina, etc., son análisis tan minuciosos sobre las características peculiares de cada uno de estos autores, que dejan bien patente la capacidad de análisis de su autor.

Pero quizá ninguno tan profundo, tan extenso, con tantos ejemplos musicales, como el presente. Realmente, ahora, con ayuda de este estudio del Padre Rubio, podemos decir que empezamos a conocer el estilo de Anchieta y, en general, el de los músicos españoles contemporáneos suyos.

Sigue a ese capítulo un extenso apéndice sobre las obras anónimas y las razones que hay para atribuir las, o no, a Anchieta. Ciertamente, siempre será arriesgada la atribución de una obra anónima a un determinado autor, y más en una época como el final del siglo XV. Pero parece claro que el estudio del Padre Rubio sobre las características personales del *lenguaje* de Anchieta, que precede a este capítulo, le autorizan plenamente para lanzarse a

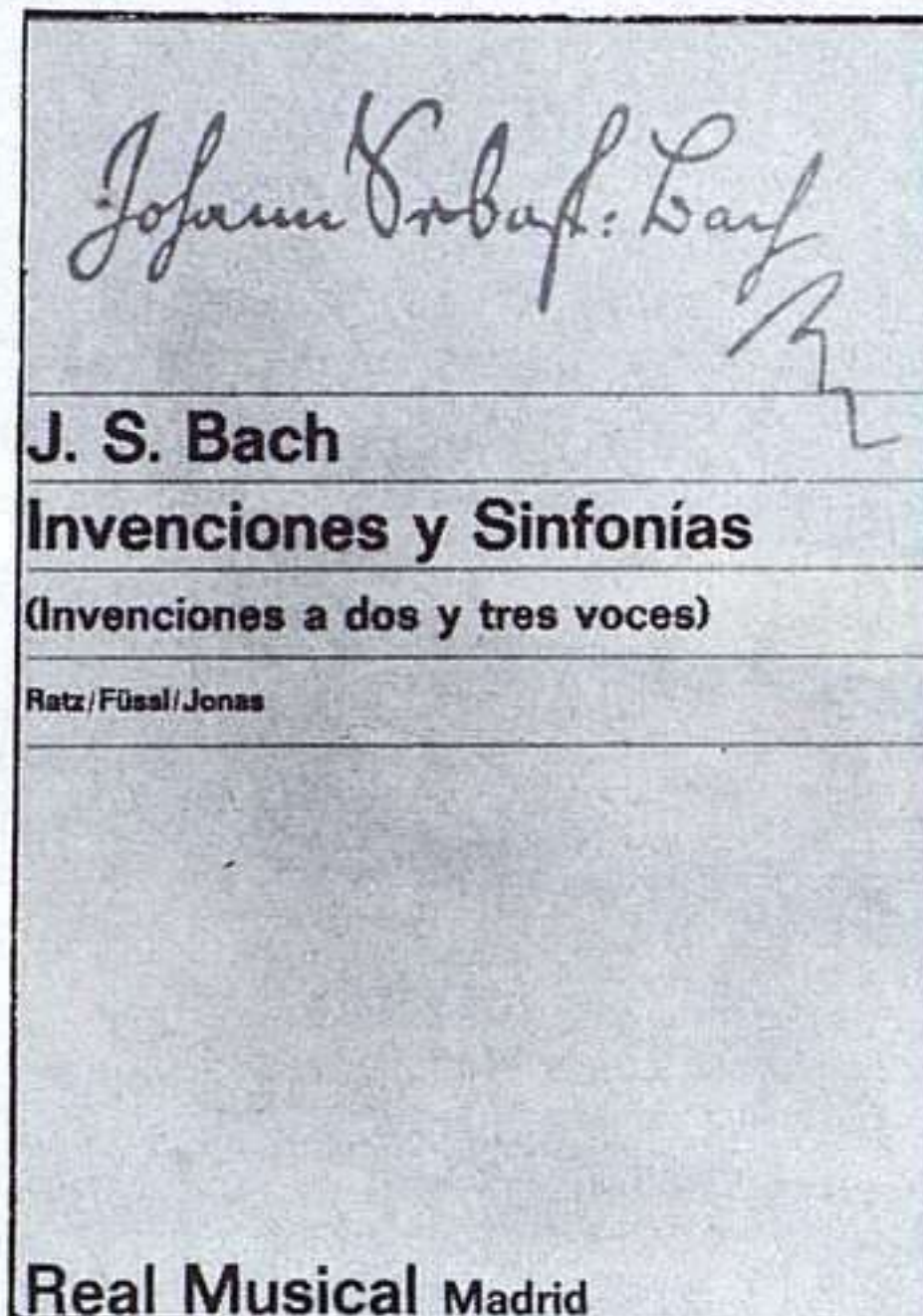
la no fácil empresa de estas atribuciones. Se podrán al final aceptar o no las conclusiones a que llega el autor; en esto cada uno debe sentirse libre; pero lo que está claro es la seriedad con que el Padre Rubio procede en estas atribuciones, los fundamentos sólidos que tiene para sus decisiones.

Y, finalmente, una *evaluación final* sobre el «*papel español en la música litúrgico-polifónica de Europa en el siglo XV y primer cuarto del XVI*», al que no encuentro más que un defecto: que es demasiado breve. Se trata del primer intento serio de evaluación global, después de Mons. Anglés, de este punto fundamental de la historia de nuestra música. Por él, por la seriedad y equilibrio con que está hecho; no merece el

Padre Rubio más que plácemes y gratitud por nuestra parte, con un solo deseo final: que complete aún más este importante capítulo, él, que lo puede hacer quizá como nadie.

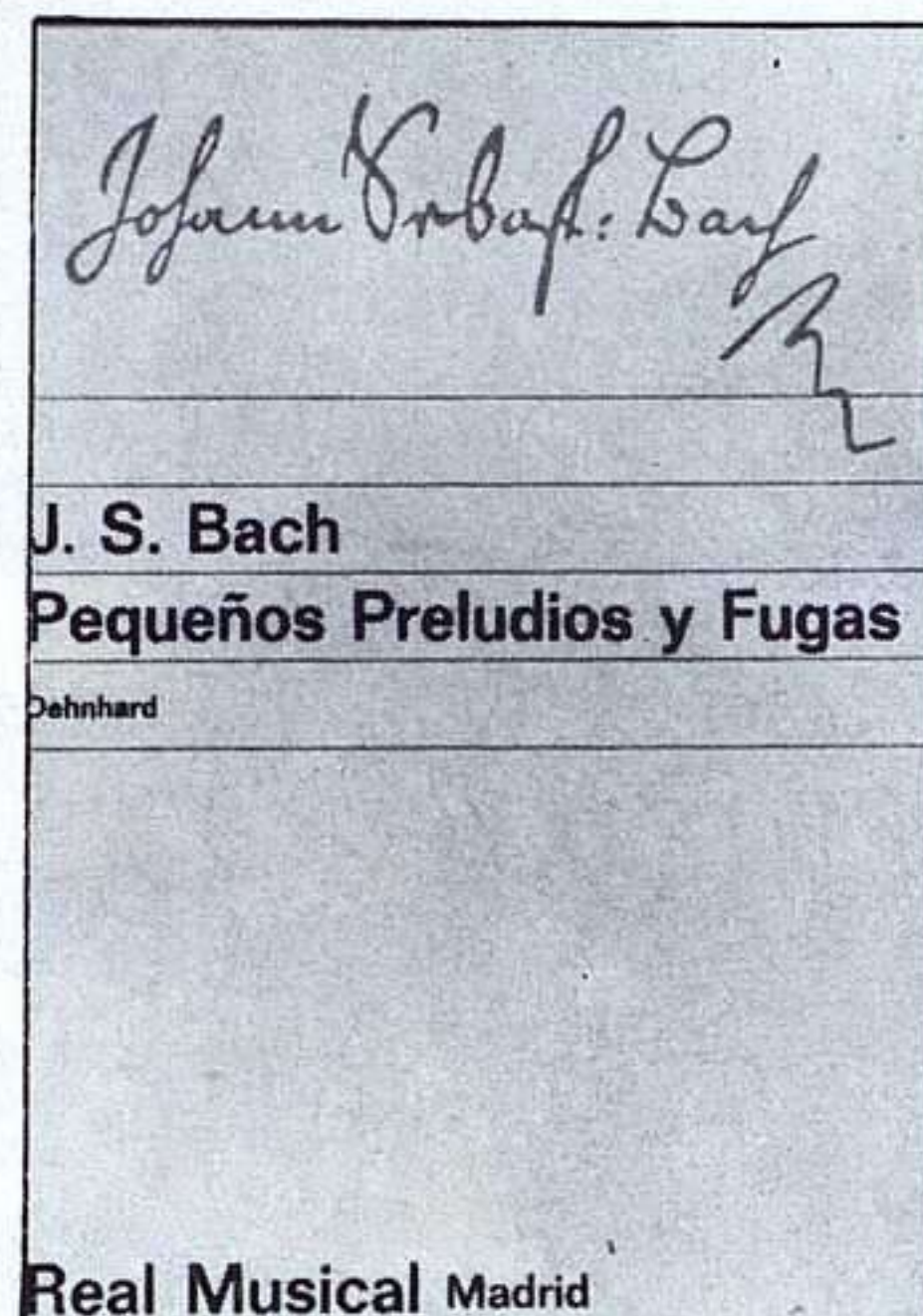
Al estudio del Padre Rubio precede un capítulo biográfico de Anchieta obra de Imanol Elías Odriozola, que resume los principales datos biográficos que en este momento se conocen del gran polifonista español.

Y por supuesto la música. En verdad, no muy abundante, al menos si se la compara con la producción de sus grandes contemporáneos europeos; pero que, para la relativa escasez de nuestros compositores de aquella época es muy de agradecer y digna de que se conozca e interprete cada vez más.—J.L.C.



**BACH, J. S.: Invenciones y Sinfonías** (Invenciones a dos y tres voces). Edición según los autógrafos y primeras copias, con comentarios de Erwin Ratz y Karl Heinz Füssl. Digitación de Oswald Jonas. Edición sin comentario acerca de la ornamentación acerca de la ornamentación y de la forma. Versión española: Daniel S. Vega. Madrid: Real Musical, 1979 (WUT, 50042a).

Cuanto se ha dicho en la primera de esta serie de recensiones (RITMO, número 504, septiembre de 1980, pág. 42) acerca de los Wiener Urtexts y la iniciativa de Real Musical de hacer accesibles



**BACH, J. S.: Pequeños Preludios y Fugas**. Edición crítica según los manuscritos, con digitación revisada por Walther Dehnhard. Versión española: Daniel Vega. Madrid: Real Musical 1978 (Wiener Urtext Edition, 50041).

en España estas prestigiosas ediciones, vale para los dos volúmenes presentes; y con más razón todavía, por tratarse de obras muy tocadas por todos los alumnos de piano de los Conservatorios y que



habitualmente eran presentadas en ediciones que no siempre ofrecían los textos bachianos en toda su pureza. Pero hay en estos dos volúmenes algo muy nuevo y muy importante, precisamente por tratarse de composiciones tocadas por todos los alumnos de piano: en breves, claras y sustanciosas introducciones que preceden al texto musical y luego en las notas críticas que los siguen, se ofrece todo lo que no sólo el alumno, sino incluso el profesor debe saber para comprender plenamente estas maravillosas obras: su historia, su verdadera paternidad, qué pretendía el autor con ellas, y hasta las vicisitudes por las que pasaron hasta llegar a nosotros. En cierto sentido, al contemplar esta edición, verdaderamente preciosa y que no merece más que alabanzas, uno no puede menos de sentir envidia de los jóvenes estudiantes de hoy, que pueden disponer de una tal edición y, con ella, saber realmente lo que tocan, ya que los que hace muchos años *ejecutábamos* estas composiciones lo hacíamos sin tener ni la más remota idea de que, por ejemplo, alguna de ellas pudiera no ser de Bach. Bien es verdad que alguna edición nacional, que apareció mucho después de que el que esto escribe estudiara estas obras, ya las hacía preceder de una breve introducción en que se hacía referencia a algunos de estos problemas, aunque no, ciertamente, con la profundidad con que se hace en las que ahora se comentan.

A este propósito me permito discrepar de la opinión que Daniel Vega, traductor y adaptador de la edición alemana al idioma y para el público españoles, expone en el prólogo de las *Inventiones y Sinfonías*, que, «*dado el carácter eminentemente práctico a que se ordena la edición española*», le pareció preferible escoger la «*introducción reducida*», de las dos que aparecen en la edición alemana, en la que se suprimen los dos capítulos de la introducción más extensa dedicados a la explicación de los ornamentos. Yo, aún comprendiendo las razones aducidas por Daniel Vega, pienso que habría prestado un mejor servicio a todos —alumnos y profesores— los que van a utilizar esta edición, si hubiera incluido también esos dos capítulos; pues así podrían, finalmente, tener, unos y otro, algo seguro a qué aten-

nerse en un problema tan complejo como es el de los ornamentos en la música de Bach, y en la barroca en general. Porque no puede pretenderse que quienes de ellos deseen estudiar más a fondo este problema vayan a consultar las grandes monografías de Dolmetsch, Frottscher, Geoffroy-Dechaume, Donington, Newman, y ni siquiera el extenso artículo que dedica a este tema el *Nuevo Grove*.— J. L. C.

**CANDE, ROLAND DE: Historia universal de la Música.** Madrid: Aguilar, S. A. de Ediciones 1981. 2 vols. en 4º: 644 y 528 págs. Traducción del texto original francés (publicado por las «Editions du Seuil» en 1979).

Magnífica historia, y magnífico libro éste que ahora nos presenta la Editorial Aguilar.

Magnífica historia, que desciende a detalles en los

que no suelen pararse otras historias semejantes. Obra verdaderamente completa en su género, que ni siquiera cae en el típico defecto francés que tan acertadamente definía uno respecto a otra historia de pretensiones parecidas a las de ésta: que, para ser una historia universal, hablaba demasiado de Francia, y para ser una historia de Francia hablaba demasiado de los otros países.

Naturalmente, se le pueden encontrar lagunas, cómo no. Ni podría ser menos en una obra así. Baste decir, por lo que respecta a nosotros, que no menciona el *Códice Calixtino* o el de las *Huelgas*. Pero éstas son deficiencias que es imposible que no existan en una obra como la presente. Porque, en realidad, uno que se determina a escribir una obra así sabe de antemano que tendrá que renunciar a incluir muchos hechos y datos que, según algunos criterios, debieran aparecer en la obra. A este propósito, vale la pena citar dos frases del autor en las que manifiesta esta misma perplejidad y lo difícil que es hallar un criterio que satisfaga a todos. La primera aparece en la pág. 35 del volumen

segundo, al comenzar a tratar de Paganini. Escribe, pues: «*Tal vez cause asombro que yo cite a Niccolò Paganini, último representante de la gran tradición italiana de violín, entre los héroes legendarios del romanticismo musical...*»

La segunda está en la pág. 73 del mismo volumen, al comienzo del tratado de la segunda época de Wagner. Escribe: «*Las grandes liturgias wagnerianas son fenómenos tan singulares en la historia del teatro musical, que siempre nos sentiremos tentados a sobreestimar o subestimar su importancia, según la religión que profesemos*».

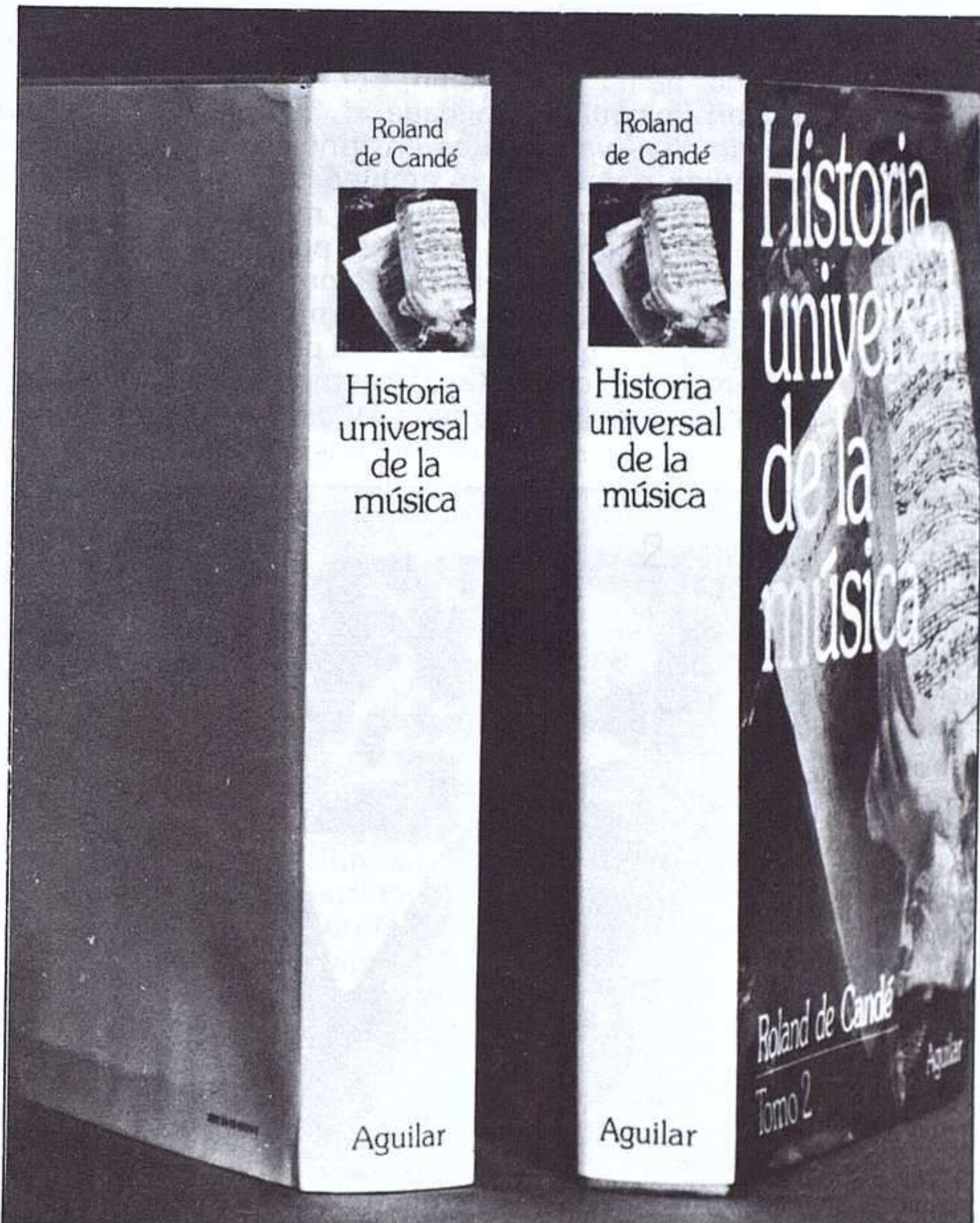
Palabras sensatas y acertadas en verdad, y que tocan un dilema fundamental con que tropieza el autor de una obra como ésta.

Pero a un libro como el presente no hay que juzgarle por criterios subjetivos, por lo que, a juicio de uno, le falta o le sobra; sino, en lo posible, por un criterio objetivo. Este criterio podría estar resumido en esta pregunta y en su respuesta: ¿logra el autor el objetivo que un libro como el presente debe proponerse? Es decir: ¿logra ofrecer un resumen suficientemente completo de la historia de la música, de tal manera que este libro, por sí solo, baste para que cualquier aficionado pueda, en un momento dado, resolver cualquier duda fundamental de la historia de la música? La respuesta es, sin lugar a dudas, afirmativa, y no sólo para el aficionado corriente, sino incluso para el que ha avanzado mucho en los conocimientos de la historia musical, las formas musicales, los estilos, autores, etc., etc.

En resumen, que me parece un libro logrado de una manera perfecta.

Magnífica historia, pues; pero también magnífico libro. Porque los numerosos datos históricos están presentados con un sistema tal, que la lectura se hace fácil y hasta amena. El modo de presentar, por ejemplo, las biografías de los principales compositores y las listas de sus principales obras, es un modelo de claridad y concisión.

Y sobre todo las ilustraciones, verdaderamente impresionantes, magistrales, acertadamente escogidas y espléndidamente reproducidas, que convierten a este libro en un auténtico placer, pero que al mismo tiempo es de gran contenido.—J.L.C.





# Don Taddeo in Barcellona

## BARENBOIM: UN BEETHOVEN CAMINO DE LA MADUREZ

Por I Taddei

El Patronato Pro Musica nos ha ofrecido, en noviembre, un anticipo de lo que será su próxima temporada, en cuanto a calidad se refiere, anticipo cuyo atractivo no podía ser mayor: las **Nueve Sinfonías** de Beethoven más el **Primer Concierto para piano**, a cargo de Daniel Barenboim y la Orquesta de París. Toda visita de Barenboim adquiere inmediatamente caracteres de acontecimiento, dada su personalidad y su bien ganada fama, pero, por otra parte, también suele ser ocasión de controvertidas polémicas. No podía ser de otro modo, cuando a los treinta y nueve años de edad se está en condiciones de abordar prácticamente *todo* el repertorio. Un tal fenómeno de *omnipotencia* y universalidad necesariamente ha de irritar a unos y fascinar a otros, pero no puede dejar indiferente a nadie. La labor crítica se presenta por ello extremadamente difícil.

Cuando Barenboim decide adentrarse en el mundo de las **Nueve Sinfonías** no parte ciertamente de cero. El repertorio beethoveniano que tiene grabado hasta la fecha es, salvo olvido, el siguiente: la integral de las **Sonatas para piano**, integral de **Sonatas para violín y piano**, integral de **Sonatas y Variaciones para cello y piano**, integral de **Tríos con piano**, dos integrales de **Conciertos para piano** (como pianista con Klemperer y como director con Rubinstein), la **Fantasia coral**, el **Concierto para violín** (tanto en versión original, como en versión pianística) y, finalmente, un disco de música de cámara. Semejante experiencia previa en la obra de Beethoven ha tenido necesariamente que pesar con fuerza en el momento de elaborar una concepción de las **Sinfonías** y parecería, en principio, un considerable ával de madurez y una garantía de profundidad. Los resultados del ciclo escuchado confirman en términos generales esta expectativa, pero es preciso hacer desde ahora un par de precisiones. En primer lugar, la madurez de Barenboim como músico se halla muy por encima de su capacidad como director de orquesta. Es decir; unos planteamientos musicales coherentes y acertados no siempre encuentran el cauce más adecuado para su materialización. Además, esa forma atípica y extraña de dirigir, esa imprecisión al marcar no benefician para nada a la Orquesta, sino que, por el contrario, son causa de desajustes e inseguridades perfectamente evitables.

El otro aspecto que queríamos señalar es el siguiente: Barenboim es músico aficionado a «marathones». Dar en cinco días la serie de las **Nueve Sinfonías** y un

**Concierto**, en el que además interviene como pianista, es una audacia increíble, cuyo mérito no vamos a discutir aquí; pero sí queremos indicar que es muy difícil —por no decir imposible— expresar todo el riquísimo contenido de tales obras en tan poco tiempo, y que ningún intérprete puede dar lo mejor de sí mismo en esas circunstancias, por mucha concentración y disciplina que tenga. El rendimiento es entonces desigual y al lado de páginas extraordinariamente maduras, aparecen otras menos acabadas, menos digeridas. De todo ello se desprende una primera conclusión general: hemos escuchado un ciclo Beethoven de mucha categoría y de un nivel de realización alto, pero susceptible de ser mejorado en muchos aspectos en el futuro. Entiéndase, sin embargo, que el nivel a partir del cual realizamos estas objeciones (y las que seguirán) es muy alto.

¿Cómo es el Beethoven orquestal de Barenboim? Tal como cabía esperar, es marcadamente romántico, profundo y expresivo, y responde en gran parte al modelo interpretativo tradicional, *subjetivista* y *furtwängleriano*, al que el director se adhiere sin ambages. En este sentido, llama la atención, por ejemplo, la gran flexibilidad aplicada al «tempo», con amplias variaciones en función del contenido musical, o el empleo del «*rubato*». El fraseo, muy fluido y musical, recibe una atención preferente por parte de la batuta, dándonos ocasión de admirar —sobre todo en los momentos lentos— una extremada capacidad para hacer cantar a la orquesta. El Beethoven de Barenboim no es refinado ni colorista,

sino denso, compacto, contundente, y normalmente está bien construido (lo que parece revelar la influencia de Klemperer, otro de sus directores admirados). El bloque sonoro se halla siempre estratificado a partir de una preeminencia absoluta y permanente de la cuerda, muy densa y vigorosa, sustentada sobre unos contrabajos potentes (a veces excesivamente rudos). En cambio, el tratamiento del viento destaca por su integración en el conjunto sonoro; el metal, por ejemplo, actúa siempre *desde dentro*, evitándose cuidadosamente todo protagonismo excesivo del mismo, y otro tanto ocurre con el timbal, cuyo cometido —salvo las excepciones que luego veremos— viene a ser de refuerzo del «*tutti*». Tenemos así un sonido orquestal redondo, homogéneo, fuerte, que, en principio, podría corresponder al sugerido por la orquestación de Beethoven, aunque cabría desear una cuerda más fina, menos gruesa, en las **Sinfonías** pares y una mayor presencia del metal, un mayor brillo en las impares. A este respecto, la Orquesta de París es un buen conjunto, pero dista de ser de los mejores de Europa; cuenta con una madera de primerísima calidad, una cuerda muy notable y un metal menos bueno, dando las trompas —cruz de tantas orquestas— el nivel más bajo, por su inseguridad y sus continuos fallos, incluso en pasajes no difíciles. Como ya hemos apreciado en anteriores visitas, se trata de una orquesta un poco ruidosa, sobre todo cuando toca a toda máquina, y es posible que esta característica inherente a la materia prima orquestal haya desmerecido en alguna medida los resultados.

Antes de pasar a detenernos someramente en cada una de las obras interpretadas, indicaremos que Barenboim no sigue en cuanto a repeticiones la tendencia actual —que se ha impuesto como acertada— de efectuar, si no todas, la mayoría de las que figuran indicadas, sino que, por el contrario, sólo realiza las tradicionales (primer tiempo de **Quinta** y **Octava**, y final de **Primera** y **Cuarta**).



La perpetua versatilidad de Barenboim: director-pianista.



## ROMANTICISMO EN LAS «SINFONIAS»

Barenboim nos sorprende de entrada con una **Segunda** más romántica que clásica, por la robustez de sus líneas y la fuerza de sus ataques. La Orquesta, no excesivamente nutrida (seis contrabajos y madera sin doblar) exhibe, sin embargo, un sonido grande y potente, y la dirección es viva y vigorosa. En el «Larghetto», llevado a un «tempo» quizá más ligero de lo habitual, echamos de menos una mayor transparencia, mayor finura en el sonido, sobre todo de la cuerda, lo que quiebra un poco la delicadeza y frescura del movimiento; con todo, el fraseo es muy hermoso y en algunos momentos marcadamente mozartiano, siendo los temas literalmente cantados.

La **Sinfonía Heróica** viene a representar uno de los máximos logros de todo el ciclo. Ampliamente romántica, tensa, dramática, admirablemente interpretada en conjunto, responde clara-

efecto prepara la coda en un clima de máxima desolación. Hay que señalar, por otro lado, un perceptible desajuste en el primer trío («Maggiore»), atribuible al relativo descuido del director por la tarea de marcar, absorbido totalmente por los aspectos expresivos. El «Scherzo», quizá lo menos trabajado de la versión, con unas trompas en el trío fuertes pero inseguras, da paso a un extraordinario «Finale». La influencia de Furtwängler es aquí inconfundible: tras los compases de introducción, el tema de las variaciones es presentado con lentitud, y el «tempo» se va acelerando imperceptiblemente. El fraseo es en todo momento soberbio, así como la claridad de texturas.

La **Cuarta** supone otro importante logro. Versión muy hermosa, con un primer tiempo alegre y luminoso y un «Adagio» bordado, muy bellamente cantado. El final resulta quizá un poco rápido para la indicación de «Allegro ma non troppo», pero igualmente claro en su estructura interna. Y pasamos a la **Quinta Sinfonía**,

que da paso a un «Allegro» final desbordado y no totalmente claro en sus perfiles. Nuevamente percibimos los excesos del timbal, incomprensibles, teniendo en cuenta que el tratamiento de los metales resulta paradójicamente muy discreto y apagado (se requiere en esta página un mayor protagonismo de éstos). En los últimos compases hace Barenboim un marcado «ritenuto» y el último calderón es alargado hasta extremos inverosímiles, en una incomprensible concesión a la espectacularidad.

Al día siguiente, con la **Pastoral**, vuelven las aguas a su cauce y tenemos una versión muy hermosa y lírica, nuevamente de inspiración furtwängleriana, en la que solamente echaríamos de menos una mayor transparencia en la «Escena junto al arroyo», una mayor finura en la cuerda para traducir los delicados contrapuntos de, por ejemplo, los compases 33 y siguientes, donde las semicorcheas de los primeros violines quedaron muy difuminadas. En cambio, la actuación de la madera alcanzó gran altura, tanto aquí, como en el tercer movimiento, en el que, por cierto, hubo otro conato de desajuste debido a un brusco «stringendo» en el compás 50, no muy ortodoxamente marcado por la batuta.

Pero, aparte de estas reservas (y de un cierto exceso del timbal en la «Tormenta»), la versión fue globalmente muy buena, con instantes inmejorables, como todo el primer movimiento, el final de la «Tormenta» y la transición al «Allegretto» (muy bien aquí la flauta, el clarinete y también la trompa, que realizó un «sforzando» divino). Pensamos que el acabar de redondear una versión de la **Pastoral** como ésta, es pura cuestión de tiempo.

Muy buen nivel, rozando lo excepcional, en la **Sinfonía en La mayor**. Toda ella —excepto el «Allegretto»— es dirigida con gran rapidez, pero a diferencia de la **Quinta**, no existe aquí la menor concesión a la galería; la concepción es coherente y la realización, medida y rigurosa. Vuelve a hacer acto de presencia una noción nada rígida del «tempo», y así tenemos, por ejemplo, un considerable «ritardando» en los compases que preceden a la coda del «Vivace» inicial, o una progresiva aceleración del movimiento —en principio lento— en el «Allegretto», y lo mismo en el vertiginoso final. Si tuviéramos que destacar algo, sería precisamente el maravilloso «Allegretto», en el que percibimos con absoluta claridad todos los contrapuntos, no sólo en la primera sección, sino sobre todo en la parte central, a partir del compás 101, donde Barenboim hace bien audible el entramado de cuerdas que acompaña a la cantinela al unísono de clarinete y fagot, en que los violines describen un bello diseño de corcheas, que raramente se oye con la nitidez apetecida; o también, en el episodio fugado, donde la actuación de la cuerda es verdaderamente milagrosa. La rapidez impuesta por el director en el movimiento final impidió a los violinistas digitar con claridad el difícil motivo de semicorcheas que fundamenta el tema principal, con el siguiente emborronamiento. A pesar de ello, el carácter orgiástico y vertiginoso con que nos fue presentado es el conveniente, y la coda —en la que aparece por dos veces la indicación de «fff»— resultó realmente espléndida.



Los artífices de una Novena irregular: Orfeon Donostiarra, la Orquesta de París, los solistas y Barenboim.

mente a una concepción concreta de la obra, que Barenboim defiende con honestidad y coherencia. El formidable «Allegro» inicial, a un «tempo» moderadamente rápido aunque siempre flexible, recibe una traducción intachable (con excepción de las trompas), en la que se revela toda la grandeza de la inspiración beethoveniana. Todo el movimiento es perfectamente estructurado y sólo hubiéramos deseado algo más de clima y de brillo en la última exposición del tema. Esta extraordinaria tónica se continúa en la «Marcha Fúnebre», de una profundidad y dramatismo realmente grandes, con un fraseo impresionante de la cuerda. El movimiento, muy lento al principio, se acelera un poco en la fuga, y más aún en el episodio siguiente (compases 160 en adelante), en el que el contracanto de semicorcheas punteadas no se oyó con la debida nitidez. Un enorme «ritenuto» (compás 209) de mucho

con la que llegamos a uno de los puntos más discutibles del ciclo. Una excesiva velocidad en el final y un innecesario abuso del timbal dan una cierta nota de efectismo a una versión que, por lo demás, hubiera sido muy notable. El «Allegro con brío», bastante rápido, perfectamente construido y planificado, con una orquesta poderosa (trompas aparte), resulta modélico hasta llegar a la coda, en la que el timbal se desata inmoderadamente. Barenboim sigue la tradición de reforzar con las trompas el solo de fagot de los compases 303-305. Etupendo el «Andante», muy elaborado en sus voces y timbres, aunque con un carácter algo lúgubre. En el «Scherzo» —«Allegro» en la partitura— comienza la velocidad y el movimiento es llevado con un vigor muy en la línea de Karajan; el «fugato» del trío resulta, en verdad, sobrecogedor. Impecable, sin embargo, la segunda parte de este mismo tiempo y la transición,



### BARENBOIM PIANISTA Y DIRECTOR

Gran expectación había en torno a la cuarta jornada del ciclo, en la que Barenboim debía actuar desde el piano. Aun teniendo en cuenta la ilustre tradición que avala la práctica de dirigir desde el teclado, y reconociendo todo el mérito de la misma, no podemos en estos casos sustraernos a la idea del *más difícil todavía*, sobre todo cuando, como ocurrió esta vez, el pianista-director ha de estar pendiente de la orquesta. Siempre tiene uno la sensación de que los resultados podrían ser más perfectos en otras condiciones. La versión de Barenboim del **Primer Concierto** ha sido en general buena, incluso técnicamente perfecta, pero ha faltado, sobre todo en los movimientos extremos, esa nota de genialidad, ese *algo más* que este hombre puede dar. El carácter de la interpretación es absolutamente clásico y ya desde las primeras notas de la orquesta —reducida a proporciones mozartianas— percibimos esa elegancia, ese sentido «cantabile» del Barenboim de los **Conciertos** de Mozart, lo que se pone aún más de manifiesto cuando comienza a tocar el piano. El nivel más alto se registró en el movimiento lento, donde el piano se entrelazó admirablemente con la orquesta y donde se pudo apreciar su bellissimo sonido. Mención especial, en este caso, para el soberbio clarinete. Al finalizar el **Concierto**, disfrutamos del único «bis» de todo el ciclo: el «Rondó» de la **Sonata Patética**, en interpretación superlativa. Esta breve sesión incluyó una **Octava Sinfonía**, un poco de trámite, tocada con una orquesta excesivamente fuerte y pesada, que no aportó nada nuevo. Más lograda estuvo, en cambio, la **Primera**, que se ejecutó el último día, con una orquesta debidamente reducida y, en todo caso, un poco falta de vitalidad.

### UNA «NOVENA» DESIGUAL

Y llegamos así al momento seguramente más esperado por todos: la **Sinfonía Coral**. Aquí tiene validez sobre todo lo que decíamos al principio respecto de la dificultad que entraña desarrollar un ciclo de estas características. La **Novena Sinfonía**, al igual que otras grandes obras del último Beethoven, requiere un esfuerzo, una concentración y una disposición emocional que hacen difícil su compaginación con otras obras en tan corto espacio de tiempo. La versión que Barenboim nos ha presentado ha sido irregular y no ha estado, en conjunto, a la altura de lo esperado, lo que muy probablemente ha podido deberse a una falta material de tiempo para acabarla de madurar. Y al calificarla de irregular, estamos indicando que no todo en ella —ni mucho menos— ha sido desdeñable, sino que, junto a unos pasajes extrañamente superficiales o descuidados, ha habido otros de grandísima categoría. Por ejemplo, desde los primeros compases y durante toda la exposición del primer movimiento fueron perceptibles evidentes muestras de inseguridad en los músicos, traducidas en repetidas equivocaciones y falsas entradas, que hacían pensar en una posible falta de ensayo. Sin embargo, a partir del desarrollo comenzaron a mejorar los resultados, lle-

gando a ser muy bien interpretados el climax central y la coda. Sigue a continuación un «Scherzo» absolutamente perfecto, en la línea de Klemperer (cuya interpretación de este movimiento no ha sido superada por nadie), con una nitidez increíble en los contrapuntos del trío (magnífico el oboe) y un relieve en todas las voces, como nunca habíamos oído en un concierto. En el «Adagio molto» —y aquí es otra vez Furtwängler el emulado—, llevado con gran lentitud, logra Barenboim una profundidad y una belleza realmente conmovedoras. Si este nivel de excelencia se hubiera mantenido a lo largo de todo el movimiento coral, probablemente hubiéramos sido testigos de una de las versiones más excepcionales de la **Sinfonía en Re menor**, pero, desgraciadamente, este buen tino, que presidió aún toda la introducción orquestal del último tiempo, se perdió en parte, precisamente al hacer su entrada las voces. Hasta aquí, lo más destacado fue sin duda la bella manera de desarrollar el famoso tema principal, lento al principio, «a tempo» en la última exposición a toda orquesta, y la esquisitez con que fue matizado el acompañamiento de cuerdas y fagot cuando la melodía es tomada por los primeros violines. Lásti-

ma que, como decimos, esa capacidad de matizar no fuera aplicada en igual medida al coro, el cual fue requerido a actuar con excesiva fuerza, llegando incluso en algunos momentos a sepultar a la orquesta. Las posibilidades dinámicas del excelente Orfeón Donostiarra quedaron así, en parte desaprovechadas; a pesar de ello y de una cierta preeminencia de las voces femeninas sobre las masculinas, el conjunto demostró una vez más que es, con mucho, el mejor coro de España. Regular, tirando a mal para los solistas vocales, entre los que figuraba la prestigiosa soprano Heather Harper, por lo visto, muy en declive (apuradísima en el doble Si agudo del último y difícilísimo cuarteto). Francamente mal, el bajo Marius Rintzler y discretos la mezzo Claudine Carlson y el tenor David Rendall.

Y este ha sido el ciclo Beethoven de Pro Musica. Si hubiera que formular una conclusión final, ésta sería la siguiente: Barenboim tiene aún muchas cosas que decir en este terreno; si ahora es capaz de esto, ¿qué será dentro de unos años, cuando mejore su técnica y madure su concepto? Estaremos a la expectativa y seguiremos los pasos de este sorprendente músico.

## «LOHENGRIN» EN UN NUEVO LICEO

El nuevo Liceo abrió sus puertas el 19 de noviembre; la Barcelona musical pudo advertir inmediatamente que muchas cosas habían cambiado en el teatro de las Ramblas. Con la sala completamente llena las tres representaciones de **Lohengrin**, el público demostró, en principio, (esperemos que continúe), su interés en apoyar esta nueva etapa. Remozamiento de decoración, regulador luminotécnico nuevo, ciclorama también nuevo, un marco de madera en la boca del escenario sustituyendo al antigua cortina, una serie de cambios técnicos tras el escenario invisibles para el público, el no dejar entrar al público en la sala una vez iniciada la representación, son una serie de novedades que hacen apoyar «a priori» la actuación del Consorcio (Generalitat, Ayuntamiento, Sociedad de Propietarios) y de su ejecutivo, a la cabeza, el Sr. Portabella, a quien la ciudad podrá agradecer bastante su labor en pro de la Música. Dejaremos para final de temporada el comentario exhaustivo de la realidad musical liceística en base a las representaciones que se habrán realizado y nos centraremos ahora únicamente en el **Lohengrin** inaugural, vehículo para un análisis inicial de los tres elementos-base en cualquier función de ópera y hasta ahora, desgraciadamente y por fuerza mayor, postergados en el Liceo: la orquesta, el coro y la producción escénica.

Cuando la orquesta inició los primeros compases del «Preludio» fue percep-

tible algo increíble: se trataba, se trata de otra orquesta, de una orquesta completamente diferente a la que existía. Cuarenta elementos de antes, veinte elementos de cuerda venidos ex-profeso de Rumanía, más otros elementos nuevos que han cubierto por oposición las plazas restantes hasta llegar a un total de ochenta músicos, han convertido a la orquesta del Liceo en una orquesta *de verdad*. Sería precipitado hacer un análisis ahora; repetimos que lógicamente deberemos hacerlo con la perspectiva de una temporada y ahora señalaremos únicamente algunos de los puntos iniciales susceptibles de modificaciones posteriores: al ser una orquesta con la mitad de elementos nuevos, precisará trabajar en muchas funciones para el necesario acoplamiento instrumental. La calidad de la cuerda es excelente; la baja, conducida por un estupendo profesional como Xancó. Hay en las maderas elementos realmente notables como la flauta y el oboe solistas. Lo menos bueno, el metal; trompas inseguras y trompetas (por lo que parece, contratadas para este **Lohengrin**) ordinarias. En resumen: una verdadera orquesta, joven y que podría alcanzar en el futuro la calidad a la que no nos hubiéramos atrevido nunca ni a soñar siquiera. El director para **Lohengrin**, el experimentado Georg Alexander Albrecht, supo en todo momento *jugar* con el instrumento que tenía entre manos. Versión romántica, coherencia de tiempos y algunos deta-



lles (especialmente en el dúo «Elsa»-«Ortrud» del Segundo Acto) de una musicalidad inusitada; fue el director preciso para el Liceo en cuanto a solventar absolutamente las dificultades enormes que plantea **Lohengrin**.

El coro no está inicialmente al mismo nivel que la orquesta. También sería prematuro juzgarlo teniendo en cuenta, además, que hubo la colaboración adicional de casi treinta elementos masculinos del coro de la Opera de Hannover. Hay que resaltar algunos puntos: 1.— Se cantó en alemán, hecho que no tendría naturalmente importancia en otro teatro internacional, pero aquí debemos señalarlo y agradecer el esfuerzo realizado, ya que nunca anteriormente se había cantado otro idioma que el italiano, castellano y catalán (excepto el año pasado **Carmen**, de Bizet, en francés). 2.— Las voces femeninas no *gritaron*, cantando contenidas en todo momento. 3.— Lo peor, los tenores, aunque nos es imposible delimitar su responsabilidad al estar el coro de Hannover por medio. Las pequeñas intervenciones solistas (ejemplos, los cuatro «pajes» del Segundo Acto; las ocho «damas» de «Elsa» del Tercero) deben adquirir mayor seguridad (de todos modos, prestaciones a años luz de los verdaderos *sustos* que nos producían estas intervenciones cada temporada). 4.— Una cuadratura notable en determinados momentos, tanto en el Segundo Acto como especialmente en la difícilísima llegada de «Lohengrin» en el Primero (desde «Seht Seht» hasta la primera intervención del personaje protagonista); éste fue quizá el momento más memorable de la ópera en cuanto al comprobar admirados por nuestra parte que *aquello* que nunca había sido posible, ahora sí lo era. Otro momento de estimable belleza fue la interpretación del «Sehr langsam» («Hor'ich so seine höchste Art bewähren») que sigue al «Racconto» del Tercer Acto; coro perfecto en ductilidad y afinación, cantando increíblemente en «piano». En resumen, el coro canta aún con cierta precaución (mil veces preferible a aquellos *desmelenamientos* de antes imposibles de resistir) y debe explotar sus propias posibilidades, ya que la materia prima (hay muchos elementos nuevos y jóvenes) puede propiciarlo.

La producción escénica de la Opera de Hannover, excepto el vestuario, no tiene nada de especial atractivo y consiste en aquella fórmula híbrida de elementos sugerentes, realísticos y tradicionales. En general, no hubo ninguna incorrección por parte del director de escena Uwe Drechsel, excepto al final: ¿por qué enseñarnos una nueva visión del cisne cuando «Godofredo» ya está en tierra? Para el Liceo, claro, ésta es una producción a aceptar ahora, pero no en el futuro, si es que quieren alcanzar el nivel a aspirar.

El reparto fue una de las dos o tres únicas combinaciones de primeras figuras que existen hoy para esta ópera. Es el mismo reparto que en Bayreuth, Salzburg, Milán, París o Nueva York, y las reservas a los cantantes serían las mismas en cualquiera de estos primeros teatros. De todos es sabido que Peter Hofmann es el «Lohengrin» oficial de hoy. Sólo en esta temporada Hofmann habrá cantado **Lohengrin** en Bayreuth, Barcelona, Scala de Milán y Opera de



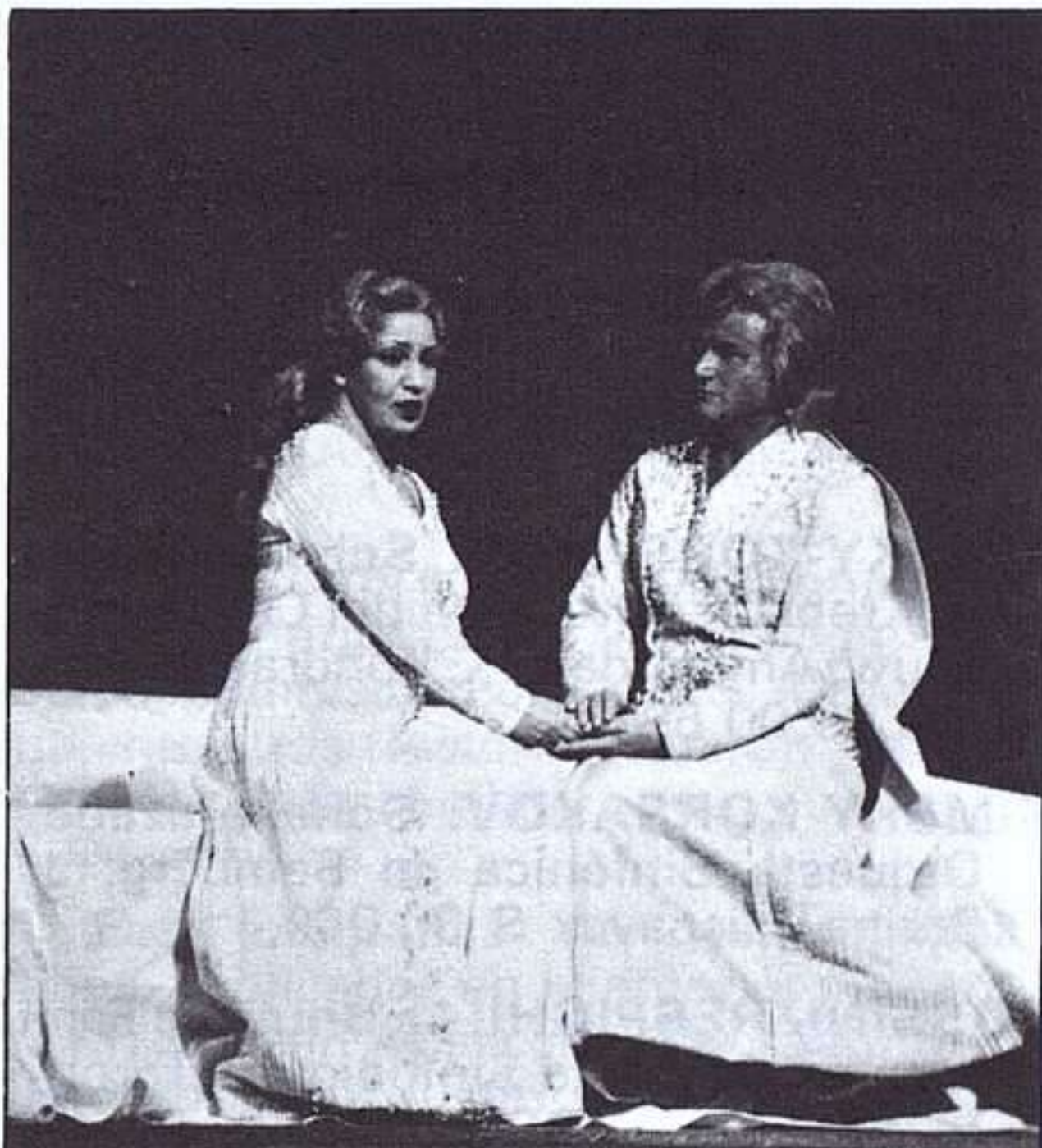
Primer acto de Lohengrin. La llegada del Caballero del Cisne.

París, por lo que nadie le podrá regatear conocimiento del «role». Independientemente de lo que el aparato publicitario (por lo visto, en nuestros días, estrechamente vinculado a determinados tenores) puede intentar inculcar al público, diremos que Hofmann está en posesión de una voz de tenor lírico, de timbre agradable, volumen y extensión limitados y técnica rudimentaria (desde *calar* en determinados momentos del dúo del Tercer Acto, a *ahogarse* invariablemente en «Elsa Ich liebe dich» del Primero). Su inexpresividad interpretativa, puesta especialmente de manifiesto en el «Racconto» y en el dúo citado, es suplida por la conjunción del timbre agradable señalado más arriba y el indudable porte escénico; sobre el escenario y contemplado desde el público, se comprende que Hofmann «Lohengrin» sea un sueño para «Elsa». Por prestaciones perfectamente comprobable por disco o personalmente en el teatro, Viñas, Melchior, Lorenz, Konya y Windgassen (incluso los

jóvenes King y Thomas) no comprenderían nada. Hoy debemos aceptar que Hofmann es el mejor «Lohengrin» de los posibles, dentro de la actual crisis de voces.

La mejor prestación vocal del reparto correspondió a la soprano María Slatinaru, no escuchada en Barcelona desde que ganara un Premio en el Concurso «Francisco Viñas» hace quizá ya diez años. Desde Regine Crespin no habíamos escuchado en el Liceo una «Elsa» de esta categoría. Slatinaru exhibe una voz «lírico-spinto», bella de timbre e igual en todos los registros (el agudo con alguna esporádica cortedad), potencia singular y con empleo de una técnica estupenda que le impide desafinar en «Euch Lüften...», como la mayoría de «Elsas». El color del centro de la voz tiene aquella comunicatividad tan difícil de encontrar hoy en día. Perfección de estilo y escénicamente un tanto anodina. El deterioro vocal de Danica Mastilovic se puso en evidencia en un permanente «vibrato» y en la difícil manera de atacar los agudos. Pero la voz continúa manteniendo la enorme potencia y se sigue cantando con aquella fiereza propia en la soprano y que la hace singularmente apropiada al carácter de «Ortrud». Matti Salminen es admirable como «Rey Enrique» en cuanto a la belleza de la voz y la prestación escénica con que reviste el personaje; siempre, de todos modos, es mayor el desahogo vocal para Salminen como «Rey Marke» de **Tristán**, al no tener que emitir, por tesitura, alguna que otra nota *fija* en el registro agudo. Raimund Herrinx tiene multitud de problemas vocales que en «Telramund» pueden pasar más o menos inadvertidos al acentuar la composición escénica e interpretativa del personaje, y Georg Tichy es el perfecto «Heraldo».

Corolario final: Tenemos la satisfacción de poder hacer una crítica de una función de ópera de nivel equiparable al de algunos teatros europeos.



Lohengrin (Hofmann) con Elsa (Slatinaru).



# Discos editados

ENTRE EL 25 DE NOVIEMBRE  
Y EL 31 DE DICIEMBRE DE 1981

## I. ORQUESTAL

- BACH: Los Conciertos para 2 claves.** T. Pinnock, K. Gilbert. English Concert. T. Pinnock. Archiv 25 34 001, Digital importado.
- BACH: Los Conciertos para 3 y 4 claves.** T. Pinnock, K. Gilbert, Mortensen, N. Kraemer. English Concert. T. Pinnock. Archiv. 25 34 002, Digital importado.
- BEETHOVEN: Sinfonía núm. 5. Overtura Leonora III.** Orquesta Sinfónica de Viena. O. Klemperer. Hispavox S 30.065.
- BEETHOVEN: Sinfonía núm. 5. SCHUBERT: Sinfonía núm. 8 «Inacabada».** Orquesta Filarmónica de Viena. L. Maazel. CBS D 36711, Digital importado.
- BEETHOVEN: Sinfonía núm. 6 «Pastoral».** Orquesta Sinfónica de Bamberg. J. Keilberth. Telefunken 6.41330.
- BEETHOVEN: Sinfonía núm. 9.** J. Norman, B. Fassbaender, P. Domingo, W. Berry. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. K. Böhm. Deutsche Grammophon 27 41 007, 2 discos. Digital importado.
- BRAHMS: Concierto para piano núm. 1.** L. Berman. Orquesta Sinfónica de Chicago. E. Leinsdorf. CBS D 35850, Digital importado.
- BRAHMS: Danzas Húngaras. DVORAK: Danzas Eslavas.** Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig. V. Neumann. Telefunken 6.41148.
- BRAHMS: Sinfonía núm. 2.** Orquesta Filarmónica de Los Angeles. C.M. Giulini. Deutsche Grammophon 25 32 014, Digital importado.
- BRAHMS: Sinfonía núm. 3. Variaciones Haydn.** Orquesta Sinfónica del Suroeste de Alemania. J. Horenstein. Hispavox S 30.066.
- BRAHMS: Sinfonía núm. 4.** Orquesta Filarmónica Estatal de Hamburgo. J. Keilberth. Telefunken 6.41841.
- BRUCH: Concierto para violín núm. 1. MENDELSSOHN: Concierto para violín núm. 2.** S. Mintz. Orquesta Sinfónica de Chicago. C. Abbado. Deutsche Grammophon 25 31 304.
- BRUCH: Concierto para violín núm. 1. MENDELSSOHN: Concierto para violín núm. 2.** A.S. Mutter. Orquesta Filarmónica de Berlín. H. von Karajan. Deutsche Grammophon 25 32 016. Digital importado.
- BRUCKNER: Sinfonía núm. 8. Te Deum.** J. Norman, Y. Minton, D. Rendall, S. Ramey. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. D. Barenboim. Deutsche Grammophon 27 41 007, 2 discos. Digital importado.
- DEBUSSY: Tres Nocturnos. Juegos.** Coro del Collegium Musicum de Amsterdam. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. B. Haitink. Philips 95 00 674.
- DVORAK: Las 8 Danzas Eslavas Op. 46. Danzas Eslavas Op. 72 núms. 1 y 2.** Orquesta Filarmónica Checa. V. Neumann. Telefunken 6.41303.
- DVORAK: Sinfonía núm. 7.** Orquesta Filarmónica, Londres. A. Davis. CBS S 76988.
- DVORAK: Sinfonía núm. 9 «Nuevo Mundo».** Orquesta Sinfónica de Bamberg. H. Hollreiser. Hispavox S 30.071.
- LALO: Sinfonía Española. BERLIOZ: Ensueño y Capricho.** I. Perlman. Orquesta de París. D. Barenboim. Deutsche Grammophon 25 32 011, Digital importado.
- MOZART: Conciertos para piano núms. 17 y 18.** M. Perahia. Orquesta Inglesa de Cámara. M. Perahia. CBS D 36686, Digital importado.
- MOZART: Concierto para 2 pianos. Concierto para 3 pianos.** K. Engel, T. Engel, L. Hager. Orquesta del Mozarteum, Salzburgo. L. Hager. Telefunken 6.41993.
- MOZART: Sinfonías núms. 34 y 35 «Haffner».** Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, N. Harnoncourt. Telefunken 6.42703.
- PROKOFIEV: El amor de las tres naranjas. Sinfonía núm. 1 «Clásica». El Teniente Kijé.** Orquesta Sinfónica de Londres. N. Marriner. Philips 95 00 750.
- RACHMANINOV: Concierto para piano núm. 2. TCHAIKOVSKY: Concierto para piano núm. 1.** F. Blumental. Orquesta de la Sociedad Musical de Viena. M. Gielen. Hispavox S 30.068.
- RIMSKY-KORSAKOV: Scheherazade.** H. Krebbers. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. K. Kondrashin. Philips 95 00 681.
- RIMSKY-KORSAKOV: Scheherazade.** Orquesta Sinfónica de Bamberg. J. Perlea. Hispavox S 30.069.
- ROSSINI/RESPIGHI: La Boutique Fantasque.** Orquesta Sinfónica de Toronto. A. Davis. CBS D 35842, Digital importado.
- SCHUBERT: Sinfonía núm. 5. SCHUMANN: Sinfonía núm. 4.** Orquesta Filarmónica de Viena. K. Böhm. Deutsche Grammophon 25 31 279.
- SCHUBERT: Sinfonía núm. 8 «Inacabada». SMETANA: El Moldava. Por los campos y bosques de Bohemia.** Orquesta Sinfónica de Bamberg. J. Keilberth. Telefunken 6.41147.
- R. STRAUSS: Escenas orquestales de El Caballero de la Rosa, Intermezzo, La Mujer Callada, y Salomé.** Orquesta de la Opera Estatal de Baviera. J. Keilberth. Telefunken 6.41164.
- R. STRAUSS: Sinfonía Alpina.** Orquesta Filarmónica de Berlín. H. von Karajan. Deutsche Grammophon 25 32 015, Digital importado.
- TCHAIKOVSKY: Concierto para piano núm. 1. BACH/SILOT: Preludio BWV 855.** E. Gilels. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Z. Mehta. CBS D. 36660, Digital importado.
- VIVALDI: Los 6 Conciertos de flauta Op. 10.** M. Petri. Academia de St. Martin-in-the-Fields. I. Brown. Philips 95 00 942.
- VIVALDI: Las Cuatro Estaciones.** P. Zukerman. Orquesta de Cámara St. Paul. P. Zukerman. CBS D 36710, Digital importado.
- VIVALDI: Las Cuatro Estaciones.** S. Lautenbacher. Orquesta de Cámara de Württemberg. J. Faerber. Hispavox S 30.063.

## II. CAMARA

**TELEMANN: 4 Sonatas. 2 Fantasías y Partita para flauta.** Trío Michala Petri. Philips 95 00 941.

## III. INSTRUMENTAL

**ALBENIZ: Albaicín. Asturias. Castilla. Granada. Malagueña. Navarra. Puerta de Tierra. Sevilla. Tango. Triana.** A. de Larrocha. Hispavox S 30.072.

**ALBENIZ: Asturias. Cádiz. Córdoba. Granada. Mallorca. Sevilla. Tango. Torre Bermeja. Zambra gitana.** J. Williams. CBS D 36679, Digital importado.

**BARTOK: Mikrokosmos (selección). Siete Piezas para 2 pianos. Seis Danzas en ritmos búlgaros para 2 pianos.** D. Bartók-Pasztor, M. Comensoli. Hispavox S 60.682.



**BEETHOVEN: Sonatas para piano** núms. 8 «Patética», 14 «Claro de Luna» y 23 «Appassionata». A. Brendel. Hispavox S 30.067.

**KREISLER: Obras para violín y piano y transcripciones de ALBENIZ, DVO-RAK, GLAZUNOV, GRANADOS, WEBER y WIENIAWSKI.** S. Mintz, C. Benson. Deutsche Grammophon 25 31 305.

**LISZT: Rapsodias Húngaras** núms. 8, 9, 10, 11 y 13. C. Arrau. Telefunken 6.42627

**SCHUBERT: Impromptus Op. 90. Sonata para piano** núm. 13, D 664. C. Arrau. Philips 95 00 641.

## IV. VOCAL Y CORAL

**BRAHMS: 12 Lieder.** J. Norman, G. Parsons, U. von Wrochem. Philips 95 00 785.

**CHERUBINI: Requiem en Do menor.** Coro y Orquesta de la radio Austriaca. L. Gardelli. Philips 95 00 739.

**HAENDEL: El Mesías (selección).** M. Price, A. Young, J. Díaz. Coral Amor Artis. Orquesta Inglesa de Cámara. J. Somary. Hispavox S 30.064.

**MOZART: Exultate, jubilate. Laudate Dominum. Regina Coeli. Ego interest. Sub tuum praesidium. Ave Verum Corpus.** A. Giebel. Coro de Cámara de Viena. Orquesta Sinfónica de Viena. P. Ronnefeld. Telefunken 6.41154.

**RAVEL: Shéhérazade. Dos de las Cinco Melodías populares griegas. Dos Melodías hebraicas. Canciones de Madagascar.** F. von Stade. Orquesta Sinfónica de Boston. S. Ozawa. CBS D 36665, Digital importado.

**VERDI: Requiem.** M. Caballé, B. Berini, P. Domingo, P. Plishka. Coro Música Sacra. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Z. Mehta. CBS D 2 36927, 2 discos. Digital importado.

## V. OPERA

**PONCHIELLI: La Gioconda.** M. Callas, G. Poggi, P. Silveri, F. Barbieri, G. Neri. Coro y Orquesta Sinfónica de RAI, Turín. A. Votto. Hispavox S 66.353, 3 discos.

**PUCCINI: La Bohème.** R. Carteri, Fer. Tagliavini, G. Taddei, E. Ramella, C. Siepi. Coro y Orquesta Sinfónica de La RAI, Turín. Hispavox S 66.056, 2 discos.

**ROSSINI: El Barbero de Sevilla.** G. Simionato, L. Infantino, G. Taddei, C. Badioli. Coro y Orquesta Sinfónica de la RAI, Milán. F. Previtali. Hispavox S 66.348, 3 discos.

**SAINT-SAËNS: Sansón y Dalia (selección).** P. Domingo, E. Obratzsova, R. Bruson, R. Lloyd. Coro y Orquesta de París. D. Barenboim. Deutsche Grammophon 25 37 056.

**VERDI: Aida.** C. Mancini, M. Filippeschi, G. Simionato, R. Panerai, G. Neri. Coro y Orquesta Sinfónica de la RAI, Roma. V. Gui. Hispavox S 66.351, 3 discos.

**VERDI: Rigoletto.** L. Pagliughi, F. Tagliavini, G. Taddei, I. Colosanti, G. Neri. Coro Cetra. Orquesta Sinfónica de la RAI, Turín. A. Questa. Hispavox S 66.350, 3 discos.

**VERDI: La Traviata.** M. Callas, F. Albanese, U. Savarese. Coro Cetra. Orquesta Sinfónica de la RAI, Turín. G. Santini. Hispavox S 66.352, 3 discos.

## VI. RECITALES

«**AÑO NUEVO EN VIENA**»: Concierto de Año Nuevo de 1981. **Valses, polcas, marchas, etc.** de **JOHANN I, II y JOSEF STRAUSS.** Orquesta Filarmónica de Viena. L. Maazel. Gramphophon 25 32 018, Digital importado.

«**APOTEOSIS DE LA DANZA EN VERSALLES**». Danzas de **F. COUPERIN, LULLY, MARAIS y RAMEAU.** La Grande Ecurie et la Chambre du Roy. M. C. Malgoire. CBS S 76479.

«**CANCIONES POPULARES CATALANAS**». Escolanía de Montserrat. I. Segarra. CBS S 73638.

«**CARRERAS: CANCIONES**»: Valencia, Amapola, Júrame, Maitechu mía, etc. Con Orquesta Inglesa de Cámara. R. Stapleton. Ensayo ZL-509.

«**CONCIERTO DE NAVIDAD**». Cantos navideños de **ECCARD, FREUNDT, GABRIELI, GRUBER, GUMPELZHAIMER, HASSLER, LOEWE, PALESTRINA, PRAETORIUS, REICHARDT, RUDIGER, SCHEIDT y THIEL.** Muchachos Cantores de la Catedral de Ratisbona. G. Ratzinger. Deutsche Grammophon 25 36 410.

«**COROS ALEMANES DE OPERA**» de **BEETHOVEN, NICOLAI, VERDI, WAGNER Y WEBER.** Coro y Orquesta de la Opera de Berlín. A. Rother. Telefunken 6.41162.

«**DOMINGO Y GIULINI: GALA OPERISTICA**». Arias de óperas de **BIZET, DONIZETTI, HALEVY, MEYERBEER y VERDI.** Con Coro Rogel Wagner y Orquesta Filarmónica de los Angeles. Deutsche Grammophon 25 32 009, Digital importado.

«**MUSICA EN MONTSERRAT 1881-1981**». Obras de **ESCOFET, ESTRADA, A. FERRER, GUZMAN, JUST, PLANAS, PUJOL, RODAMILANS, RODOREDA y SEGARRA.** Escolanía y Coro de Monjes de Montserrat. I. Segarra. CBS S 73639.

«**MUSICA ORQUESTAL FRANCESA**». **BERLIOZ: Oberturas El Carnaval Romano y Benvenuto Cellini. Marcha Húngara de la Condenación de Fausto. DUKAS: El Aprendiz de Brujo. SAINT-SAËNS: Danza Mecabra. Preludio de El Diluvio. Bacanal de Sansón y Dalia.** Opera de París. D. Barenboim. Deutsche Grammophon 25 31 331.

«**MUSICA EN LA VIENA DE MARIA TERESA**». **GASSMANN: Cuarteto núm. 3. HAYDN: Divertimiento en La mayor. MONN: Cuarteto núm 1. WAGENSEIL: Concierto para trombón en Mi bemol mayor.** Concentus Musicus, Viena. N. Harnoncourt. Telefunken 6.41199.

«**STERN: 60 ANIVERSARIO**». **BACH: Concierto para 2 violines. VIVALDI: Concierto para 3 violines en Fa Mayor, F I, 34. MOZART: Sinfonía concertante para violín y viola.** I. Stern, I. Perlman, P. Zukerman. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Z. Mehta. CBS D 36692, Digital importado.

## NOTA DE LA REDACCION

Dada la expectación provocada en el público por el ciclo de conciertos de las **Sinfonías de Beethoven**, ofrecido con pocos días de diferencia en Madrid y Barcelona, **RITMO** ha creído conveniente publicar ambas referencias críticas (en ocasiones coincidentes y en ocasiones contrarias) en sus dos secciones: **De Madrid al cielo** y **Don Taddeo in Barcellona**, a pesar de que se trata de los mismos intérpretes y el mismo repertorio.

## FE DE ERRATAS

Por un error en la paginación, en el número anterior de **RITMO** la página 92 estaba cambiada con la 93. Creemos que nuestros lectores habrán sabido subsanar este cambio.

Las fotografías de Jesús López Cobos, publicadas en el anterior número de **RITMO**, en la sección **De Madrid al Cielo** son de Agustín Muñoz.



# De Madrid al cielo

## EL BEETHOVEN QUE PUDO SER Y NO FUE

Por Arturo Reverter

Madrid ha sido escenario recientemente, del 13 al 18 de noviembre de 1981, de un acontecimiento cultural de primer orden: la interpretación de las nueve **Sinfonías** de Beethoven, ofrecidas por la misma orquesta y el mismo director: La Orquesta de París y Daniel Barenboim. Hacía muchos, muchos años que no se interpretaba el ciclo completo planteado de esta manera (sí se había hecho en alguna ocasión, a lo largo de una temporada, en distintas versiones), lo que suponía un interés suplementario al lado de la presunta calidad de conjunto y conductor. Ibermúsica, impulsada por la gestión entusiasta de Alfonso Aijón, ha sido artífice de este acontecimiento. El Real, el escenario. El éxito, tanto de crítica como de público, ha sido grande, incluso extraordinario después de la **Novena Sinfonía**. Las cosas, sin embargo, en una valoración objetiva de los resultados artísticos de estos conciertos, han sido distintas. Dentro de la brevedad de este trabajo, conviene por ello matizar y analizar en lo posible las características actuales del director y la prestación real que éste, en interpretación de obras verdaderamente comprometidas, ha ofrecido con su orquesta.

### EL DIRECTOR

Barenboim sigue evolucionando y completando su formación. En la actualidad se nos muestra más amplio y rico en su mímica, mucho más dominador que hace unos años, al haber ido adquiriendo paulatinamente una solidez y una seguridad en su técnica gestual, que ahora es mucho menos esquemática y tosca. No se trata, sin embargo, de una técnica excesivamente variada o armoniosa, pero, al menos, le sirve para transmitir con claridad sus ideas, para comunicarse (lo que antes no sucedía siempre). Marca con movimientos impulsivos y enérgicos de una batuta situada usualmente en el plano medio inferior, que asciende con vigor y con energía en momentos en los cuales se precisa coronar un clímax o ascender hasta un punto culminante, sorprender con un ataque brusco o culminar un «tutti» monumental. La izquierda, mucho más ágil en la actualidad, no es todavía, sin embargo, todo lo expresiva que debiera, y refuerza los movimientos de la derecha en giros

nerviosos, rápidos y contundentes, en una estética que podríamos calificar de *tirones* que nos recuerda en ocasiones a la técnica de algunos maestros antiguos (Jochum Böhm, Rieger...). En este aspecto externo Barenboim nos da, ahora, una imagen bien distinta de la de hace unos años. Incluso de la de hace dos temporadas, en su anterior visita con la misma orquesta.

Beethoven es una verdadera prueba de fuego para cualquier director. Y máxime cuando se ofrecen sus nueve **Sinfonías**, una tras otra a lo largo de solo cinco días. Pocos, muy pocos pueden hoy en día salir airosos de un reto similar. No bastan las buenas intenciones, los correctos planteamientos, una técnica suficiente, si no se alcanza una coherencia global nacida de la más rigurosa lógica musical que pueda conducir a llevar a aquellas ideas y planteamientos iniciales a un buen fin. En definitiva, que los problemas que plantea la escritura beethoveniana puedan quedar, desde un punto de vista musical, suficientemente *resueltos*. La especial y difícilísima tensión musical-dramática que exige Beethoven —de ahí lo dificultoso de su interpretación— requiere un equilibrio, una organización sonora específica, pocas veces verdaderamente logradas por el artista judío, capaz en muchas ocasiones de realizar un montaje sonoro adecuado, en concretos pasajes, separando y distribuyendo hábilmente los diversos timbres y combinando las células temáticas, pero incapaz, después —esa impresión da—, de ordenar y engarzar los unos con los otros y de, a su vez, articularlos en un todo unitario con el resto de los fragmentos que componen la partitura. En suma, de estructurar y construir el discurso sonoro de forma nítida, continuada y coherente. Así, Barenboim nos presenta, a veces, planteamientos *por bloques*, musicalmente impecables, excelentemente trabajados....., pero aislados del contexto general, como parcelas que después no siempre tienen engarce entre sí. Incluso dentro de un mismo pasaje, los sonidos son diseccionados de manera muy clara, quedan separados y evidentes, pero no articulados, no integrados en un proceso dramático musical válido, razón por la cual, al fallar también el equilibrio dinámico y al no plantearse de manera lógica la importancia acentual de cada nota, éstas nos pueden dar la impresión de parecer desglosadas y disgregadas del resto, sin formar con

ellas una unidad interna superior. Estas relaciones, a veces muy sutiles, son enormemente importantes en Beethoven, cuyas premisas tonales, armónicas y dinámicas contribuyen, si son rigurosamente servidas, a crear una poderosa dialéctica consustancial a la producción del músico. Si no se respetan escrupulosamente todas las indicaciones metronómicas y dinámicas (respeto que ha de situarse en un plano proporcional, claro está, porque no pueden definirse de manera objetiva un «piano» o un «forte»), el edificio sonoro se resquebraja; si no se marca de manera clara, dentro de una lógica máxima, los contrastes, el discurso pierde elocuencia y se favorece la aparición de *puntos muertos*, en los que la tensión decae y en los que parece que *no pasa nada*.

Hay que resaltar, por otro lado, una especie de obsesión de Barenboim por tocar en «forte», haciendo caso omiso a exigencias dinámicas precisas, reforzando violentamente sonoridades en cierto modo *de apoyo*, como la del timbal, las de los metales y, sobre todo, la de los contrabajos. Las voces intermedias de la orquesta, tan fundamentales en Beethoven, y frecuentemente las de los violines (principales protagonistas, como portadores de la melodía, en los modernos conjuntos sinfónicos), aparecen así en ocasiones como desamparadas. No tiene mucho sentido reforzar la intensidad de los graves en las cuerdas hasta extremos incomprensibles, de forma retórica y enfática, sepultando prácticamente la voz principal cantada por la cuerda aguda, por el oboe o por la flauta. No tiene tampoco demasiada lógica el romper el equilibrio general otorgando demasiado protagonismo al grupo de metal, lo que produce efectos poco canónicos, mucho más acentuados en una acústica tan brillante y descarnada como la del Real.

### LA INTERPRETACION

**Primera Sinfonía.**—Puede tacharse de versión plana, insulsa, pesada de texturas. Casi siempre los metales, el timbal y la cuerda grave taparon a los violines y maderas en pasajes en «tutti», sin posibilidad, por tanto, de que se pudieran percibir las líneas melódicas y las voces intermedias. Y fue una pena, porque el «Adagio molto» inicial quedó bien ex-





Foto: Agustín Muñoz

puesto, contrastándose bien los efectos «forte-piano» del viento y los «pizzicati» de la cuerda. La incorrecta planificación pudo advertirse, por ejemplo, en los «tutti» del trío del «Menuetto», en donde los rápidos diseños de los violines quedaron sepultados.

**Segunda Sinfonía.**—Barenboim no tomó partido por ninguna de las dos opciones que se plantean a cualquier intérprete de esta difícil partitura, situada en una zona fronteriza: la clásica o la romántica. Fue, por ello, una versión irregular y titubeante, sin que existiera transparencia ni impulso en el magnífico primer movimiento, bien tocado por los demás, ni energía y contraste en el «Scherzo», que resultó bastante caído, sin que las intervenciones de las maderas fueran debidamente destacadas. Lo mejor, el cuarto movimiento, «Allegro mol-

to», aunque el planteamiento de la coda, demasiado apresurada, supuso una ruptura con el resto. Esta obra exige una mayor definición hacia una u otra línea, una mayor unidad de ideas y de resoluciones. Recordemos la discutible, pero interesante y coherente versión de Giulini, ofrecida en el mismo escenario hace dos temporadas.

**Tercera Sinfonía.**—También Giulini nos brindó en aquella ocasión una «Heroica» que tuvo un valor fundamental: la definición. Dibujada prácticamente de un solo trazo, nos retrató a un Beethoven si se quiere algo altisonante, pero potente y bien estructurado. Son rasgos que no tuvo la interpretación de Barenboim, si bien a lo largo de la composición encontró alguno de sus mejores momentos del ciclo. El primer tiempo, brioso e impul-

sivo, tuvo defectos graves de construcción —en la línea más arriba comentada—, pero nos sirvió instantes fugaces, pasajes concretos, en los que músico y director parecieron encontrarse finalmente, en los que el impulso salía de dentro, promoviendo lógicos y espontáneos efectos musicales. Cabe recordar a este respecto numerosos fragmentos del desarrollo. Sin embargo, la preparación de la coda, y ella misma, carecieron de tensión, de temperatura y de habilidad en la regulación de las dinámicas; de ahí que el «crescendo» con que se inicia el largo pasaje no tuviera una afortunada reproducción al perderse, por una incorrecta planificación, el efecto perseguido: el de ensanchamiento, el de crecimiento hacia el motivo himnico triunfal. Estrechez de gama dinámica, en suma. En conjunto, fue mucho mejor, porque tuvo un planteamiento unitario, la «Marcha fúnebre», tocada muy lenta, con amplitud y excelente respiración. Algunos efectismos (exageraciones en los «ritenutos», acentos demasiado desfallecientes) parecieron de buena ley. Espléndida la organización y resolución del pasaje fugado. El «Scherzo» careció de depuración sonora y fue acentuado, quizá, de manera excesivamente tosca (aunque a un pasaje de este tipo no le viene mal, como a otros muchos de Beethoven, una cierta rusticidad), y el trío fue desigual. Las variaciones del «Allegro molto» final, expuesto de manera demasiado crispada, no fueron afortunadas, ya que faltó fantasía y sobró uniformidad en el trato (en el color, en el acento y el timbre) de cada una de ellas. En todo el movimiento hubo una excesiva retórica, que fue exagerada en la sexta variación, cuyo marcial tema quedó algo desfigurado, lastrado por la potencia de los bajos (la flauta prácticamente no se oyó). Una coda apresurada y no bien resuelta dio fin a esta desigual interpretación que, en cualquier caso, tuvo un nivel muy digno de resaltar, incluso con instantes espléndidos.

**Cuarta Sinfonía.**— Probablemente la mejor interpretada de todas, ya que en ella se alcanzó un equilibrio general y una apreciable claridad de texturas. El impulso rítmico, tan consustancial a la pieza, estuvo presente del principio al fin, aunque en el último movimiento pudiera echarse en falta una mayor flexibilidad en el modo de acentuar, una mayor elasticidad en el juego agógico, subrayando de manera más sutil las partes fuertes y las partes débiles (juego que Barenboim no domina). Buena lectura en cualquier caso en la que se respetaron de manera escrupulosa las prescripciones dinámicas del «Adagio», bien expuesto y dicho, aunque no totalmente dimensionado en lo poético. Pero el intimismo, casi «liederístico», estuvo logrado, y ello a pesar de algunos *desmanes* del timbal, no siempre controlado. El planteamiento general estuvo bien *visto*, situando a la obra en el punto que parece justo desde un ángulo estilístico.

**Quinta Sinfonía.**— Aquí volvió a aparecer la irregularidad en los planteamientos y resoluciones de Barenboim. Los dos primeros movimientos fueron aceptablemente contruidos, aunque de forma bastante áspera y altisonante, sin especial claridad en la exposición y con



algunos defectos de conjunción y algunas faltas importantes de planificación entre madera y cuerdas, lo que contribuyó a la borrosidad general. Faltó clima en la delicada transición del tercero al cuarto tiempo al no aparecer graduada de manera suficientemente sutil la dinámica. De esta forma el «Allegro» final apareció demasiado súbitamente, sin ser el resultado de una lógica ascensión y rompiendo así un mágico efecto. Poco respeto de las indicaciones «p» y «pp», así como las prescripciones de carácter («dolce»). Al final, demasiada crispación y barullo.

**Sexta Sinfonía.**— El planteamiento, en un principio, pudo parecer *furtwängleriano* por la amplitud y la dimensión que parecía querer darse a la composición. Pero no hubo grandiosidad —como en la conocida interpretación del director alemán—, sino más bien grandilocuencia. Y es lógico, porque la música no surgió de dentro, sino de afuera. Fue una visión externa, basta y grosera, en la que pocas cosas estuvieron cuidadas. Ningún refinamiento en el tratamiento de los timbres ni en la dicción. De tal forma, la versión quedaba fuera de las dos grandes posibilidades: la primera es la que ve a la obra desde la óptica animada y vital, como reflejo de una naturaleza muy presente (recordemos las aproximaciones de un Erich Kliber o de un Shuricht). La segunda es la mística, la meditativa, portadora de una especial filosofía alusiva a un paisaje interior (Furtwängler, Giulini). Hay otras vías intermedias, como la más abstracta de un Celibidache, pero que pueden considerarse en cierto modo marginales. Hubo numerosos puntos muertos, al no existir concatenación entre la exposición temática de los distintos instrumentos, en el difícil «Andante molto mosso». En los tres últimos movimientos todo fue exterior, dicho a un excesivamente alto nivel sonoro, con lo que no hubo lugar para las sutilezas y matizaciones dinámicas. Más que en un mundo beethoveniano —con todas las fuerzas naturales desatadas que se quiera— parecía que nos encontráramos ante un mundo strausiano, el de la **Sinfonía Alpina**, por ejemplo. Esta manera de exponer, tan abrupta, tan grandilocuente, exigiendo a toda la orquesta una prestación sonora muy voluminosa, nos trajo una «Tempestad» verdaderamente desafortunada. Con ello se perdieron los cuidadosos efectos previstos por el compositor. El nivel acústico fue tan alto, tan desproporcionado, que la entrada de los dos únicos trombones utilizados, coincidiendo con el trueno del timbal, pasó absolutamente desapercibido. Es decir, que no hubo progresión. Muy mal. Todo el pasaje había estado mal planteado y ya no pudo tomarse de nuevo el pulso a la sinfonía, porque en el quinto movimiento no pudo encontrarse una verdadera laxitud ni tampoco un correcto empleo del ritmo (6/8), que en tal momento vertebraba un fragmento que debe dar idea de frescura, de vida y de animación popular. Es una auténtica danza que ha de ser debidamente contrastada.

**Séptima Sinfonía.**— Con excepción del «Allegretto», que tuvo una correcta exposición —aunque, como es norma en casi todas las interpretaciones, la cuerda, el metal y los timbales sepultaron las semicorcheas de la madera en la última

y repetida afirmación del tema—, la versión fue mediocre e incluso mala. El «Poco sostenuto» inicial quedó falto de grandeza y de misterio, ya que fue planificado de manera abrupta y descuidada. El «Vivace» subsiguiente sólo poseyó externa violencia, siendo abundantes los desajustes y las faltas de conjunción y habitual la borrosidad general. Se planteó, sin embargo, bien el contraste entre el «presto» del «Scherzo» y su trío, que fue aceptablemente cantado y dicho, aunque aquél no fuera afortunadamente reproducido. Inadmisibles el «Allegro con brio». Aquí Barenboim nos recordó a los peores directores, que buscan el efecto (bastardo en todo caso) en la aceleración del ritmo, en el descoyuntamiento y en la violencia exterior. El timbal y el metal, y en este caso la cuerda grave, fueron los únicos protagonistas. Una **Séptima**, por tanto, de nulo contenido orgiástico al estar todo planteado desde fuera, de forma bastante chabacana, no desde dentro, manejando con habilidad las tensiones producidas por una inteligente acentuación y pulsación rítmica. A este respecto hay que recordar la lección de Giulini con la Nacional, orquesta, sin duda, de peor calidad que la de París.

**Octava Sinfonía.**— Planteada desde una óptica gruesa, con poca gracia y sin viveza ni transperencia. El segundo movimiento, traducido de forma excesivamente literal, fue ruda y pesadamente acentuado. Numerosos puntos muertos en el desarrollo del tercero. Desbocado el «Allegro vivace» final, al que se aplicó una excesiva violencia. Todo ello proporcionó una sonoridad áspera, estridente y contribuyó a los fallos del metal.

**Novena Sinfonía.**— Tras un comienzo prometedor en el que el trémolo de violines segundos y violoncelos y la apoyatura de las trompas estuvieron bien expuestos, la vulgaridad y la borrosidad se adueñaron del difícil «Allegro» inicial, mal planificado y, por tanto, mal estructurado. No hubo contraste dramático ni equilibrio entre los diversos episodios y las complejas voces, que quedaron oscurecidas. Los primeros compases de la coda, protagonizados por una especie de onerosa marcha fúnebre, que va creciendo poco a poco, no tuvieron ni carácter ni significación y no pudieron por ello preparar debidamente los fortísimos finales. Poca ligereza y viveza, escaso aire danzable en el «Molto vivace», en donde la firmeza rítmica se perdió en más de una ocasión y en donde no se cuidó en absoluto el timbal, que reprodujo de manera muy extraña los efectos previstos «fp». El «Adagio molto e cantabile» tuvo una afortunada reproducción en su primera mitad, aunque se comenzara demasiado fuerte (está escrito «p») y aunque no se realizara de manera inspirada la transición al segundo tema, sin acentuar claramente las diferencias de todo tipo que se establecen con el primero y rompiendo así las posibilidades dramáticas del planteamiento beethoveniano. De todas formas, sobre todo el segundo tema quedó bien delineado y dicho. Pero todo se vino abajo después, al no existir la exigida continuidad en el discurso (falta de engarce entre las distintas líneas, desequilibrios dinámicos, carencia de impulso interior, nula tensión y ausencia de clima poético). Retórica y grandilo-

cuencia en el último movimiento, con frecuentes y arbitrarios cambios de «tempo», hecho todo muy a las bravas. De todas formas, Barenboim tuvo aquí muy firmemente las riendas en su mano, utilizando las excelentes condiciones, sobre todo por volumen y potencia, del Orfeón Donostiarra, que brindó una buena prestación, cumpliendo perfectamente las inclementes órdenes de la batuta. El cuarteto solista, sin ser nada del otro jueves, mantuvo un tono discreto. Estuvo formado por Heather Harper, que cantó con gusto, pero que no pudo vencer todas las dificultades de tesitura; Claudine Carlson, que no desentonó; David Rendall, tenor excesivamente lírico y de materia de relativa calidad, y Marius Rintzler, muy esforzado y justo.

**Concierto número 1 para piano.**— Aquí recuperamos al gran Barenboim, al pianista Barenboim. La interpretación de este **Concierto**, sobre todo por lo que toca a la parte solista, fue magnífica. Toque, sonido, delicadeza de ataque, cuidada matización y fraseo depurado son algunos de los rasgos que caracterizaron la labor del instrumentista, que supo combinar muy bien con el reducido conjunto orquestal. El segundo fue casi modélico. Lástima que en el «Rondó» final no se lograra la gracia y contraste de acentos que piden los distintos episodios. De todas formas, el nivel fue muy alto.

## LA ORQUESTA DE PARÍS

La Orquesta de París es un excelente conjunto. Posee una cuerda poderosa y unitaria, redonda, intensa y flexible. La madera es, en general, buena, destacando muy especialmente los primeros oboe, flauta y clarinete. El metal es, con diferencia, lo más flojo, con unas trompas no exentas de aspereza y bastante fallonas y con unas trompetas demasiado agresivas. Uno de los dos percusionistas posee una evidente musicalidad. Es una pena que las cualidades de esta orquesta, situada, sin duda, dentro del «ranking» europeo, en un lugar importante (detrás de las de Londres, Berlín, Amsterdam, Leningrado, Viena, etc.), no sean del todo aprovechadas por la batuta, quien, por lo dicho, suele romper su sonoridad y su equilibrio, crispando muchas veces su expresividad. Y es lógico que sea así dadas las características directoriales de Barenboim, al menos las que ha puesto de manifiesto en esta reciente actuación, y considerando que la suya es una batuta poco colorista y poco refinada y depurada tímbricamente.

Ha de resaltarse de nuevo que, pese a aislados aciertos, el resultado artístico de este ciclo beethoveniano ha quedado por debajo de lo esperado. Hay que tener en cuenta que se está juzgando la interpretación de sinfonías de repertorio por una de las grandes orquestas europeas, dirigida por una de las batutas más afamadas del presente, a la que, más o menos forzosamente, se quiere situar en lo más alto, como heredera directa de los grandes maestros. Sin dudar de las cualidades del joven director, de su facilidad innata para hacer música, sí hay que dudar de que actualmente posea la coherencia y la madurez exigibles para adentrarse con fortuna en las difíciles páginas del compositor alemán y ofrecer una imagen congruente de ella.



Foto: P. Guardón



## PRIMER CICLO DE OPERA DE CÁMARA

A lo largo del mes de noviembre, se ha celebrado, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, el primer ciclo de Opera de Cámara, organizado por la Dirección General de Música, con intervención del ente Teatros Nacionales y Festivales de España, de la Escuela Superior de Canto de Madrid y del Ministerio de Educación y Ciencia. La programación de este ciclo, con independencia de sus resultados, que un poco más abajo se comentan brevemente, sugiere las siguientes cuestiones:

Oportunidad, interés e, incluso, necesidad de un ciclo similar en el que se incluyen obras infrecuentes (por lo que, como bien apunta en la presentación del programa Roberto Pla, Director de la Escuela de Canto, muy bien podría hablarse de primer ciclo de ópera infrecuente). Se otorga así al público la posibilidad de contemplar y escuchar obras que habitualmente no se programan en los festivales de ópera de primavera, centrados en un repertorio más tradicional. Otra cosa es la reacción de este público. En esta primera tentativa no puede considerarse que haya sido demasiado positiva. Pero es cuestión de insistir, y de hacerlo inteligentemente.

De esta manera se propicia la actuación, en un escenario abierto, ante un público que no es el de familiares y amigos, de los alumnos de la Escuela Superior de Canto. Es la única forma de que las actividades del centro encuentren una salida lógica —en realidad ésta debe ser la finalidad de un instituto como el de la calle de San Bernardo— y, por otro lado, se da oportunidad de calibrar si la organización del centro, vistos los resultados prácticos, es la más adecuada y si se justifican así las subvenciones.

Frente a ello, han de plantearse algunas matizaciones y correcciones:

Que estas representaciones, en años sucesivos, no se conviertan en coto cerrado para la Escuela de Canto, ya que existen muchos jóvenes cantantes que no figuran en ellas a los cuales ha de darse también, lógicamente, una oportunidad. En este sentido son esperanza-

doras las palabras de Pla: «*nuestro deseo no es ni puede ser el de monopolizar este nuevo marco operístico*».

El programar el ciclo en el Teatro de la Zarzuela, tan cargado de actividades, no parece que deba volver a hacerse, ya que con ello se recorta la actuación de la compañía lírica del teatro y, por tanto, se reduce notablemente la temporada, breve de por sí, que se destina a la zarzuela. Los aficionados al género y los integrantes de la compañía se han quejado, y con razón, de este hecho. En este curso únicamente va a haber actividad zarzuelística en los meses de diciembre y enero. Para futuras temporadas habrá de pensarse en trasladar estos ciclos de ópera de cámara u otras actividades musicales a escenarios que se encuentren más libres. Pensemos, por ejemplo, que el Teatro Español o el Teatro María Guerrero han estado cerrados durante mucho tiempo.

Con independencia de todo ello, hay que señalar que el nivel artístico global de este primer ciclo de ópera de cámara ha sido más bien bajo, aunque por supuesto, hay que aplaudir el esfuerzo, la dedicación y el entusiasmo que todos los intervinientes han puesto de manifiesto. En conjunto, puede decirse que de los tres programas, el más logrado y equilibrado fue el segundo, en el que se incluían *La serva padrona*, de Pergolesi; *El secreto de Susana*, de Wolf-Ferrari, y *El teléfono*, de Menotti. Brilló el buen pulso escénico de José Luis Alonso, que dio a cada obra lo suyo y otorgó agilidad, dinamismo y modernidad al movimiento. Los figurines y la escenografía, funcionales y acertados, eran de Gregorio Esteban. Desde el punto de vista vocal, hay que resaltar la picardía y la frescura de la «Serpina» de Young-Hee Kim, el bonito timbre de barítono lírico de Luis Álvarez, y la profesionalidad, utilizando una voz lírica algo desigual y de emisión no siempre correcta, de Ascensión González, que interpretó acertadamente en lo escénico a la «Lucy» de la obra de Menotti. La dirección musical corrió a cargo de Víctor Pablo Pérez, que reveló seguridad y, pese a su juventud, conocimiento del oficio, aunque no alcanzara a otorgar la flexibilidad estilística, la gracia o la mordacidad que pedían las partituras. Al menos, casi todo estuvo en su sitio.

Menos logrados estuvieron los otros dos programas. El primero de ellos incluía la gran novedad del ciclo, *El triunfo de honor*, de Alessandro Scarlatti, en la

versión de Mortari. La obra, de 1718, posee una fluidez musical, un equilibrio, que aporta elementos de la ópera seria y de la ópera bufa, muy interesante. Algunos números son realmente avanzados. Lástima que la representación apareciera lastrada, en lo escénico, por el empeño de Horacio Rodríguez Aragón de proporcionar un continuo aire de farsa danzable, con el juego permanente de los cambios de luces. En teoría, la idea podía no ser mala, pero todo falló a la hora de llevarla a la práctica, porque los continuos pasos de danza, perfectamente simétricos, y los cambios de luz, previstos para las mismas situaciones, otorgaron una monotonía, un amaneramiento cercano a la cursilería difícilmente aguantables. Las voces, a excepción quizá de la de Manuel Pérez Bermudez y de Pilar Pérez Inigo, que al menos mantuvieron una cierta dignidad estilística, no estuvieron tampoco muy afortunadas. Poca fortuna también la de la dirección musical de Odón Alonso, con una orquesta (la Sinfónica de Madrid, que es la que ocupa el foso de la Zarzuela) absolutamente incapaz de vencer las exigencias de gracia, acento y transparencia que pide la partitura y que tampoco fueron solicitadas en demasía por la batuta, que se mostró pesada y falta de vigor. Contribuyó a que el todo no alcanzase altura la mala articulación del recitativo, vital en óperas como ésta. Todo funcionó mejor en *Dido y Eneas*, de Purcell, en la que destacó, sobre todo, el grato timbre de barítono de Enrique Baquerizo, que posee graves suficientes y un centro ancho y timbrado, aunque tenga problemas en la zona aguda. Célida Arzola cantó una «Dido» un tanto rígida y con ciertas destemplanzas en la octava superior, aunque actuó con dignidad.

El último programa, muy coherente en cuanto a su construcción, venía constituido por *El retablo de Maese Pedro*, de Falla, y *La hora española*, de Ravel. Esta última tuvo una representación que puede calificarse de discreta, en la que todos los elementos integrantes se mantuvieron en un tono digno. Dignidad que no poseyó la puesta en escena de la obra de Falla, en donde la dirección de Pérez Sierra, bien intencionada, falló totalmente. Se utilizaron, sobre escenografía y figurines de Torner, personas en lugar de marionetas, en un intento no logrado de crear un guiñol humano. No hubo agilidad y casi todo fue estático, sin vida, calor y valor contrastante, sin que quedara resaltada en toda su dimensión el conflicto planteado en la mente de «Don Quijote» entre realidad y fantasía, convirtiendo al personaje en un padre sollozante en lugar de en un loco sublime. Musicalmente, todo fue gris, plano e inane, sin que se destacara la variedad tímbrica y el sabor arcaico de la partitura, con una orquesta incapaz de atender mínimas exigencias. Desde el punto de vista vocal, Pilar Pérez Inigo actuó con cierta discreción y cantó en momentos con gusto refinado (quizá recordando las enseñanzas de Lola Rodríguez de Aragón), pero su voz, nasal y más bien oscura, no encaja en el «Trujaman», que requiere un timbre más achiquillado, si se quiere más desgarrado y natural. Baquerizo estuvo a mucho menor nivel que en *Dido*.



## LONDRES

## EL OTOÑO MUSICAL

Por Didier de Cotignies

Aunque la temporada de conciertos en Londres ha empezado tranquilamente y sin las grandes sorpresas del año pasado, hemos tenido algunas auténticas satisfacciones. La primera fue, sin duda, la visita a nuestra ciudad de la Orquesta Sinfónica de Chicago con su director titular, Sir Georg Solti (esta visita fue la última etapa de una «tournee» triunfal por Europa). La segunda nos la ha dado Jesús López Cobos con la London Symphony Orchestra en el Albert Hall.

Como en el Festival de Salzburgo, la Orquesta de Chicago y su titular regalaron una ejecución inolvidable de la **Novena Sinfonía** de Mahler. Se puede decir que, en noventa minutos de música, el célebre director húngaro mostró todos los esplendores de su orquesta querida: espléndida homogeneidad de sonido, técnica insuperable, brillantez y virtuosismo. La identidad de espíritu entre el director y su orquesta fue ejemplar. Solti ha establecido con sus músicos unas relaciones tan privilegiadas como lo hizo Fritz Reiner en su tiempo con la misma orquesta, o como Karajan hoy día con la Filarmónica de Berlín. Por supuesto, no nos sorprendimos al saber que Solti renovará su contrato como director titular de la London Philharmonic, para dedicarse todavía más a esta orquesta americana.

La interpretación musical de la obra programada llegó a una perfección casi absoluta y fue el resultado de un trabajo intenso por parte de la orquesta, y de años y años de meditación sobre la obra de Mahler, por parte de Solti. Ciertamente estuvo muy lejos de las interpretaciones de un Bruno Walter, de un Klemperer y más cerca de la de Giulini. Pero Solti tiene de Mahler una visión muy personal, su concepción es todavía más dionisiaca que la de Giulini, particularmente en el famoso «Scherzo», destacando con verdadera avidez todos los contrastes. Algunos podrán decir que fue una interpretación demasiado teatral, demasiado elaborada, y a veces fría.

Yo diría solamente que sigo prefiriendo versiones más introvertidas como la de Giulini o Walter, pero me he quedado asombrado por esta apasionante interpretación.

Como hemos dicho al principio, la segunda satisfacción de la nueva temporada, nos la dio Jesús López Cobos y la London Symphony Orchestra con un programa enteramente dedicado a Beethoven; empezó con la **Obertura Leonora III**, el **Concierto para piano núm. 4**, con la famosa pianista húngara Annie Fischer y terminó con la **Sinfonía Pastoral**. López Cobos nos cautivó desde el principio con una suntuosa ejecución de la celeberrima **Obertura**. Creó una tensión dramática desde el primer compás y llegó hasta el final con un brio estupendo, destacando a la vez todos los pasajes líricos con una poesía digna de los más grandes directores vieneses.

El **Concierto para piano** fue, al contrario, un poco decepcionante; Annie Fischer hizo una interpretación pianística muy incoherente, nunca «a tempo», produciendo unos sonidos fantásticos y luego unos sonidos duros y metálicos. Parecía muy nerviosa y realmente transmitió este nerviosismo a la mayor parte del público. Además era notable la poca afinidad existente entre pianista y director. López Cobos, frente a esto, demostró una vez más sus cualidades como acompañante. Menos mal, que escuchamos luego la **Pastoral**, que gozó del mismo nivel que la **Obertura**. López Cobos se encontró aquí en su mundo propio y nos transmitió en seguida su felicidad con

una interpretación poética, lírica, llena de alegría, y a la vez muy densa. Los «tempi» fueron perfectamente adecuados y daban una impresión de total libertad, dejando «al oyente descubrir e imaginar libremente cada situación», tal como escribió Beethoven en una carta a su editor. Eso fue, precisamente, lo que nos permitió López Cobos y lo que le agradecemos.

Annie Fischer nos hizo olvidar su actuación en aquel concierto tres días más tarde, cuando dio una soberbia lección de piano en un recital en el Queen Elizabeth Hall. En la primera parte tocó la **Sonata, Op. 109** de Beethoven y luego una inolvidable **Fantasia** de Schumann, terminando con una magistral lectura del primer cuaderno de **Improntus** de Schubert. Todo el nerviosismo que había tenido en el **Concierto para piano** desapareció aquí. Tuvo un control perfecto del sonido, particularmente en los **Improntus** de Schubert; sin hablar de esta musicalidad que muy pocos músicos tienen ahora. Ella pertenece definitivamente a una gran escuela de piano.

Maurizio Pollini actuó una semana más tarde y aunque llevó un programa muy interesante (la primera parte con dos **Sonatas** muy importantes: «**La Tempeste**» y «**Waldstein**», y la segunda dedicada a dos compositores del siglo XX, Werbern: **Variaciones Op. 27**, y Boulez: **Sonata núm. 2**) no nos conmovió. Aunque yo personalmente estaba impaciente por oír estas dos **Sonatas** de Beethoven, porque Pollini no las había tocado frecuentemente en público, mi decepción fue muy grande. Técnicamente la



Maurizio Pollini: frialdad en las Sonatas de Beethoven.



ejecución fue irreprochable pero tan fría y sin ninguna poesía, ¡ninguna magia!, solamente juntó notas. En la segunda parte las cualidades pianísticas de Pollini fueron mucho más notables, en la **Sonata núm. 2** de Boulez particularmente. Pollini tiene una habilidad indiscutible y, en resumen, gozamos más de la segunda parte que de la primera.

Este recital de Maurizio Pollini fue también el primer gran acontecimiento de un verdadero Festival. En efecto, los últimos días del mes de octubre estuvieron marcados por una serie de conciertos en el Royal Festival Hall digna de cualquier gran Festival europeo. En muy pocos días hubo tres conciertos de la London Symphony con Abbado y el pianista Alfred Brendel y dos conciertos de la London Philharmonic con Klaus Tennstedt.

Comentaremos en primer lugar los de la London Symphony Orquesta; los tres programas estuvieron enteramente dedicados a Beethoven. En tres días tocaron los cinco **Conciertos para piano** y las tres primeras **Sinfonías**. Infortunadamente no pude asistir a los tres conciertos y comentaré en detalle solamente el segundo programa compuesto por los **Conciertos para piano núms. 2 y 3** y la **Primera Sinfonía**. Puedo decir que salí del concierto con sensaciones muy contradictorias. Quedé realmente impresionado por Claudio Abbado dirigiendo Beethoven. Particularmente por su **Primera Sinfonía**. Dio una interpretación impecable, en realidad nunca había oído dirigir tan bien esta música, a Claudio Abbado cada vez que le había oído hacer Beethoven, me parecía algo incómodo, como si no tuviera una afinidad completa con esta música. Desde luego, podemos decir que, a parte de la «**Heróica**», Abbado no dirigía las otras **Sinfonías** frecuentemente, pero ahora parece ser que se ha decidido a volver a este repertorio, y esa es una gran satisfacción para los melómanos. El acompañamiento de los dos **Conciertos para piano** fue también extraordinario, particularmente en el segundo, que siempre es el concierto más desconocido (por no decir el más despreciado) de los cinco. Aquí Abbado nos mostró el valor real de esta obra, tocándola como si fuera una obra maestra de Beethoven y no como si fuera uno de los últimos **Conciertos** de Mozart. Hizo una lectura grandiosa, llena de majestad, tal como si fuera el «**Emperador**».

A su lado, Alfred Brendel tocó la parte del piano en el mismo sentido, pero con tanta afectación que dudé de su sinceridad, particularmente en el «**Adagio**». Pianísticamente, su interpretación fue discutible desde un punto de vista estrictamente técnico, se notó mucho la carencia de ensayos, manifiestamente no había tocado este concierto desde hace mucho tiempo. Al contrario, el **Concierto núm. 3** fue, por parte de

Brendel, una demostración de maestría, dominó evidentemente la parte del piano, acentuando las dificultades al tomar unos «**tempi**» rapidísimos en el «**Allegro**» inicial, y en el «**Rondo**» final aún más. Abbado siguió siendo, a pesar de todo, un acompañante increíblemente inspirado. Hay que añadir que el público se volvió loco al final, pero para mí Brendel tendría que ponerse más al servicio de la música en vez de poner la música a su servicio, sus interpretaciones son indiscutiblemente brillante pero tienen siempre esos efectos totalmente gratuitos y no dignos de la fama de un gran artista.

Los dos conciertos de Klaus Tennstedt fueron también apasionantes. Esperábamos con mucha impaciencia la reaparición del director alemán. Este año volvía a dirigir a la London Philharmonic ya que será sucesor de Sir Georg Solti como titular de esta orquesta londinense. Desde luego, esta noticia no nos sorprendió mucho, hacía ya unos años que tenía unas relaciones muy estrechas con esta agrupación y además el éxito enorme de su ciclo Mahler le concedió aquí un prestigio extraordinario.



López Cobos cautivó al auditorio por la tensión dramática y el lirismo.

escuchábamos una cosa así. Solo Bohm, en estos últimos años, pudo impresionarnos de igual manera. Sin embargo, la interpretación de Tennstedt fue totalmente opuesta a la del gran director austríaco. Los «**tempi**» fueron mucho más rápidos, sin contar con la intensidad y el nerviosismo casi *furtwangleriano* de Tennstedt. Las similitudes entre los dos directores son muy sorprendentes. La orquesta se comportó muy bien en general, pero a veces hubo incidentes por parte de los coros.

El idilio de **Siegfried**, esbozo de la **Tetralogía**, fue ideal, Tennstedt demostró aquí una sensibilidad extraordinaria, produciendo unos sonidos muy calurosos. El primer acto de **Las Walkyrias** no nos hizo la misma ilusión por culpa de los cantantes, realmente ninguno de los tres eran adecuados y particularmente Jessye Norman, que no tiene una voz adecuada al papel de «**Sieglinde**», es demasiado oscura y pesada para esto. Se necesita una soprano dramática, con una voz muy clara y muy flexible, dos cualidades que Jessye Norman nunca ha tenido. Eso fue evidente particularmente en los pasajes rápidos, en los que estuvo casi constantemente retrasada, Tennstedt tuvo que contener a la orquesta muchas veces. Y además tuvo muchos problemas de desafinación. Robert Schunk tenía una voz muy bonita, pero demasiado pequeña para «**Siegmund**» y totalmente desproporcionada. La soprano Marius Rintzler cantó la parte de «**Hunding**» honorablemente. Sólo Tennstedt, nos impresionó con una interpretación tensísima. La tormenta del «**Preludio**» fue fascinante, pero no consiguió mantener el ambiente hasta el final por culpa de los cantantes. Sin embargo, esperamos con impaciencia la reaparición de este director fastástico en el foso de cualquier teatro de ópera. Bayreuth tendría que invitarle enseguida.

Foto: Agustín Muñoz

El primer programa, muy atractivo, fue dedicado enteramente a Richard Wagner con la Obertura de los **Maestros Cantores** y el idilio de **Siegfried**. En la segunda parte escuchamos el primer acto de **Las Walkyrias**, con la soprano Jessye Norman, Robert Schunk («**Siegmund**») y Marius Rintzler («**Hunding**»).

La Obertura fue realmente un fuego de artificios, hacía mucho tiempo que no

Me gustaría decir lo mismo del segundo concierto dedicado a la **Octava Sinfonía** de Bruckner. Con la fama que tiene Tennstedt en este repertorio se podría esperar algo del otro mundo, pero quedamos muy desilusionados. Su lectura de la obra estuvo falta totalmente de perspectiva, calidad esencial para interpretar la **Sinfonía** de Bruckner, que es un verdadero monumento arquitectónico. Tampoco los «**tempi**» eran apropiados, tomó cada movimiento demasiado deprisa y tuvo una total carencia de majestad al principio del «**Allegro**» inicial, y también faltas de coordinación de la orquesta en varios pasajes. El sonido fue muy forzado, produciéndose a veces un desequilibrio entre el metal y las cuerdas. Evidentemente no tuvieron bastantes ensayos o quizás no tendrá la misma afinidad con Bruckner que con Mahler. Tendremos que esperar para comprobarlo.



## MEXICO

# VIII FESTIVAL HISPANO MEXICANO DE MUSICA CONTEMPORANEA

Por Carlos Cruz de Castro

Como algo ya tradicional en la relación musical entre España y México, se acaba de celebrar el VIII Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea en la ciudad de México, que, fundado en 1973 por la pianista y compositora Alicia Urreta —que coordina la parte mexicana, la española lo es por mí—, ha estado patrocinado por las siguientes entidades mexicanas: Instituto Nacional de Bellas Artes, Fonapas, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, Sociedad de Autores y Compositores, Instituto Cultural Domecq y Don Carlos Prieto; teniendo por parte española a la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, la Embajada de España en México y el Cabildo Insular de Las Palmas de Gran Canaria.

El Festival ha venido celebrándose anualmente, a excepción del año 1975, que no pudo celebrarse por el conflicto político surgido entre las dos naciones, a causa de la petición, en la ONU, del entonces presidente de México Luis Echevarría para que España fuera expulsada de dicho organismo. Esto de ninguna manera quiere decir que el Festival sea oficial, pues aunque en el patrocinio existan entidades oficiales, también las hay privadas. Lo sucedido en 1975 no sólo afectó al Festival y a la cultura en general, sino, como se recordará, a todo lo que aquí llevara nombre mexicano y allí español, ya fueran bares, tiendas o compañías aéreas. La independencia del Festival con carácter totalmente privado y sin ningún compromiso oficial, que no sea el cumplimiento de aquello para lo cual se ha pedido el patrocinio, se ha querido mantener en bien del propio Festival, principalmente por dos razones: Primero, por asegurar su permanencia y evitar accidentes que, ajenos a la propia música, la pongan en peligro de desaparecer. Aquí tengo que remitirme un poco a la historia de esta manifestación

y recordar que, en 1974, hubo un incidente que a punto estuvo de que el Festival se quedara en su primera celebración, por la actitud de una entidad cultural, oficiosa entonces porque no había relaciones diplomáticas, que lo mismo le da por hacer actos culturales sin ninguna trascendencia, como no hacerlos y pasarse apáticamente meses haciendo nada, con carencia total de criterio cultural, iniciativa propia y nula vinculación con el medio artístico, como es el Instituto Cultural Hispano Mexicano en la ciudad de México. El I Festival fue auspiciado en México totalmente por esta entidad, que dependía entonces prácticamente del Instituto de Cultura Hispánica, además de una fundación mexicana simpatizante de la cultura española. Este inicio vislumbraba, como así se apalabró, que dicho Instituto Hispano Mexicano se haría cargo del patrocinio de posteriores festivales, ya que el primero había sido todo un éxito. En 1974, nos encontramos con que este organismo no podía hacerse cargo del II Festival, aludiendo dificultades económicas, proponiéndonos que se hiciera de forma bienal y que ese año se dejara, lo que, de haberlo aceptado, no se hubiera podido hacer tampoco en 1975, por los motivos políticos aludidos. Nosotros hicimos una contrapropuesta que consistía en que, para que el Festival no saliera del seno del oficioso centro cultural español en México, éste, solo tendría que poner el local y los programas, que nosotros encontraríamos el grueso de la base económica por otras fuentes. Ante nuestra sorpresa, no fue aceptado y todavía nos estamos preguntando cuáles serían los extraños motivos por los que no se quiso acoger al Festival que se ofrecía en bandeja y volver la espalda a toda una programación de música contemporánea española en el exterior. E, incluso, hubo ciertas manipulaciones soterradas para boicotear el II Festival. Es más, yo me había comprometido con Cultura Hispánica, en Madrid, a dar una conferencia o un acto musical totalmente gratis en el

Instituto Hispano Mexicano, en compensación al traslado que a México se me había facilitado desde Madrid, y me fue negado bajo la alusión de que el instituto no tenía dinero para hacer 200 programas. Ante esta situación, aparece, entonces, la ayuda de amigos de Alicia Urreta y artistas de la plástica mexicana que, solidarizándose con los fines del Festival, y por medio de la venta en subasta pública de obras y objetos cedidos, hacen posible que tal manifestación musical prosiguiera con la labor cultural trazada desde el principio, lográndose que un hecho cultural no se viera arrastrado a la paralización como víctima de lo económico, realizándose los conciertos en la librería El Agora. Este hecho no pasó desapercibido entre los más allegados al medio musical mexicano y me gustaría transcribir un párrafo del artículo que escribió el compositor y ensayista Uwe Frisch, analizando la significación del Festival y que apareció en el número 74 de la revista *Plural*, en noviembre de 1977: «La historia de este festival es la de un esfuerzo ejemplar que no ha dejado de vencer obstáculos. Así, en 1973, contó fundamentalmente con el apoyo de organismos oficiosos españoles encargados por aquel entonces, en que se soslayaba oficialmente la existencia de relaciones entre ambos países, de los asuntos culturales hispanos en México, lo que indudablemente contribuyó a darle un sólido éxito, pero el segundo, en cambio —y por razones misteriosas y difícilmente explicables, más ancladas en el carácter individual de las personas, y, en particular, en la índole específica de los mandarines de la cultura que manejan las expresiones oficiales de la misma, que en los auténticos intereses institucionales y culturales involucrados—, estuvo a punto de naufragar por el retiro de precisamente ese apoyo. (...)».

A partir del III Festival, se nos ocurrió la idea de contar con varios patrocinadores como una forma de asegurar la permanencia del Festival. La desagradable experiencia sufrida con el segundo nos abrió los ojos para ver que, contando con varios patrocinadores, no existe el temor de que alguno se retire, puesto que el Festival permanece ayudado por el resto. Diferente es cuando sólo es apoyado por una vía y, ésta, decide dedicar ese dinero, por los motivos que sean, a otra cosa. Hemos visto muchas veces que una manifestación artística se ha acabado por un simple cambio de personas en el departamento ministerial del cual solo dependía; y pienso que por anticiparnos a las posibles consecuencias que negativamente se hubieran derivado para el Festival de haber seguido por otra línea, y por creer que el arte no tiene por qué depender ni ser víctima de eventualidades políticas y económicas, es posible que el Festival haya llegado a





El Grupo de Percusionistas de México, dirigido por Alicia Urreta

su octava celebración con proyección de futuro.

La segunda razón que apoya su independencia reside en su programación, en la que no existe presión alguna, y cuyo fin es el programar el máximo de compositores posibles sin ninguna discriminación, con la única limitación lógica de que tal o cual obra pueda condicionar con respecto al presupuesto existente cada año.

El VIII Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea comenzó con un curso que el compositor español Ramón Barce impartió en el Centro para la Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM), sobre el tema **El problema de la armonía en la música actual**. Inmediatamente después dieron inicio los conciertos, en número de dieciséis, llevados a cabo en cuatro salas diferentes, destinándose a cada local el concierto que por su naturaleza requería uno u otro foro. Por otra parte, la dimensión tan grande que la ciudad de México tiene y la proliferación de locales de cámara y teatros, a mucha distancia unos de otros, condiciona de forma natural que un ciclo como éste, que abarca géneros dispares, se vea imposibilitado ya a limitarse a un único local, además de que cada sala alcanza un radio de la ciudad diferente y, por consecuencia, público distinto, dado lo dificultoso que resulta moverse por una ciudad, en la que los propios mexicanos no se ponen de acuerdo al cifrar los millones de habitantes que tiene por lo desorbitado ya de su número. Estas cuatro salas, en las que se realizaron todos los conciertos, fueron la nueva Sala Miguel Covarrubias, del Centro Cultural Universitario, que forma parte de un núcleo de teatros y salas de conciertos; la Pinacoteca Virreinal, cuyo edificio colonial lo comparten la música y un museo de pintura barroca mexicana; el Teatro de la Danza, donde se llevó a cabo parte de las sesiones de danza y la del «teatro musical»; y el Teatro del Fuego Nuevo, perteneciente a la Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa.

La danza ocupó un lugar privilegiado este año. Desde el principio de los festivales, la danza contemporánea ha estado siempre presente, con la importante significación que para nosotros supone el coreografiar las obras de los actuales compositores españoles y mexicanos, derivándose de ello el trabajo y la relación, no habitual en nuestras dos nacio-

nes, entre compositores con coreógrafos y bailarines, pues todos sabemos qué raros son los festivales de música actual en los que se introduce la danza contemporánea, ocupando un papel e intencionalidad semejante a lo pretendido con las programaciones de música instrumental pura. No se trata de que exista danza sin más, con coreografías de obras ya manidas y supercoreografiadas —terreno, por otra parte, ya ocupado—, sino de realizar una labor viva, de nuevas coreografías para la nueva música que de nuestros compositores nace cada día. Para este género se llevó el Ballet Contemporáneo de Las Palmas de Gran Canaria, que ofreció cinco funciones con un mismo programa entre tres teatros, con coreografías de su director Lorenzo Godoy y de Pilar L. Urreta, bailarina y coreógrafa mexicana residente en Nueva York, que previamente y durante mes y medio había preparado y dado un curso, por segunda vez, a dicho Ballet en Canarias.

Cada año ha habido en el Festival un concierto que lleva consigo alguna significación especial. Este año estuvo dedicado al compositor mexicano Silvestre Revueltas (1899-1940), programándose los tres primeros cuartetos de cuerda. De éstos, el **Cuarteto número 3**, compuesto en 1931, sólo se había interpretado la vez que se estrenó, hace unos cuarenta años, siendo el único cuarteto, de los cuatro que escribió, que aún está sin publicar.

La programación global estuvo constituida por los autores y obras siguientes: México: Manuel J. de Elías: **Sonante núm. 6**; Austreberto Chaires: **Noche** (estreno mundial); Felipe Ledesma: **Formas antiguas**; Lan Adomián: **Incursión-Perkusión**; Carlos Jiménez Mabarab: **Concierto para piano y percusiones**; Leonardo Velázquez: **Oda**; Silvestre Revueltas: **Cuartetos de cuerda núms. 1, 2 y 3**; Mario Kuri Aldana: **Matenihua Teotexcalli, Bingulaza**; Carlos Chávez: **Fragmento**; Federico Ibarra: **Cantata II**; Ernesto García de León: **Elegía**; Leandro Espinosa: **Dúo para violoncello y piano**; Fernando Javier López: **Un minuto de silencio a la memoria de Huidobro**; Rodolfo Halffter: **Huesped de las nieblas** (estreno mundial); Joaquín Gutiérrez Heras: **Duo**; Antonio Russek: **Summer Mood**; Marcela Rodríguez: **Madrugada**; Antonio Navarro: **Constelaciones**; José Antonio Alcaraz: **Cuánta consagración para tan poca primavera**; Rosa Guraieb de Sayeg: **Sonata para violín y piano**; Jorge

Córdoba: **Para flauta**; Eduardo Soto Millán: **Nocturno** (estreno mundial); Humberto Hernández Medrano: **Sonatina**; Simón Tapia Colman: **Sonata «Núcleos»**; Eduardo Hernández Moncada: **Rapsodia de sotavento**; Alicia Urreta: **Tributo**; Pilar L. Urreta: **Drómena** (coreografía sonora); Mario Lavista: **Lamento**. España: Francisco Llácer Pla: **Motete para el día sexto**; Edmundo Eckart: **Movimiento para cuerda**; Félix Ibarrondo: **Resonances**; Claudio Prieto: **Preludio de verano**; José Ramón Encinar: **Por gracia y galanía**; Jesús Villa Rojo: **Juegos gráficos musicales V-elementos cantables**; Carlos Guinovart: **Tres canciones**; Juan Tuel: **Cinco piezas ad libitum** (estreno mundial); Alfredo Aracil: **Dentro de lo posible**; Tomás Marco: **Miriada**; Jesús Rodríguez Picó: **Polisonía 2**; Amadeu Marín: **Rondoredó**; Llorenç Balsach: **Dental**; Joan Guinjoán: **Duel**; Agustín González de Acilu: **Dúo de guitarras para 24 sonidos** (estreno mundial); Benet Casablanca: **Tres poemas sencills**; Eduardo Polonio: **Migraciones entrópicas**, Llorenç Barber: **Música para Onán**; Miguel Angel Roig: **¿Tiene usted fuego, por favor?**; Luis de Pablo: **Oculto**; Juan Hidalgo: **Aulaga II**; Josep Soler: **Trío**; Jordi Cervelló: **Introducción y Alegro risoluto**; Ramón Barce: **Sonata Kupelwieser**; Julio Barry: **Dúos y diálogos**; Juan José Falcón: **Ibalia** (estreno mundial); Carlos Cruz de Castro: **Incomunicación**.

Entre las agrupaciones y solistas participantes, exceptuando a los ya nombrados, merece destacar a la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, dirigida por José Guadalupe Flores; Grupo de Percusionistas de México, dirigido por Alicia Urreta, además de actuar ésta como pianista solista; Coro de Cámara de Bellas Artes, dirigido por Rufino Montero; Dúo Castañón-Bañuelos, de guitarras; Grupo de Música Contemporánea de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, dirigido por Eduardo Soto Millán; Cuarteto México, de cuerda, formado por Luis S. Saloma, José Luis Sosa, Gilberto García y Sally van den Berg; los pianistas Jorge Suárez y Mario Lavista; Marielena Arizpe y Rubén Islas, flautas; Aarón y Alvaro Bitrán, violín y violoncellista; José Antonio Alcaraz, como director del programa de «teatro musical»; Homero Valle, percusionista; Janet Macari, soprano; y el guitarrista Ernesto García de León.

Si en los seis primeros años había sido México la sede del Festival, fue en 1980 cuando por primera vez se pudo realizar en España, celebrándose el VII Festival en Madrid y consiguiéndose así que se convirtiera en una «biental mutua» entre las dos naciones, es decir que un año sea en México y otro en España. De esta manera el IX Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea se llevará a cabo, en octubre de 1982, en Madrid.



# Cartelera

## ESPAÑA

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

5, 6 y 7 de febrero.— Obra española. Chopín: **Concierto núm. 1 en Mi menor, Op. 11**. Sibelius: **Sinfonía núm. 6 en Mi menor, Op. 36**. N. Freire (piano). Director: Marçal Gols.

12, 13, y 14 de febrero.— Obra española. Dvorak: **Concierto en Si menor para violoncello y orquesta**. Schubert: **Sinfonía núm. 9 en Do mayor**. Solista: Lluís Claret. Director: Torkanowsky.

19, 20 y 21 de febrero.— Berlioz: **Benvenuto Cellini**. Tchaikovsky: **Concierto núm. 1 para piano y orquesta**. Mendelssohn: **Sinfonía núm. 3 en La, «Escocesa»**. Solista: Berman. Director: M. W. Chung.

26, 27 y 28 de febrero.— Sibelius: **En Saga**. Prokofiev: **Concierto núm. 2 en Sol menor, Op. 16**. Stravinsky: **Petrouchka**. H. Gutierrez (piano). Director: Aldo Ceccato.

### ORQUESTA SINFONICA Y CORO DE RADIOTELEVISION (Teatro Real de Madrid).

6 y 7 de febrero.— Brahms: **Canto del destino; Canto de las parcas; Nanie, Op. 82**. Sibelius: **Sinfonía núm. 2**. Coro de la RTVE. Director: Gómez Martínez.

13 y 14 de febrero.— Mahler: **Sinfonía núm. 9**. Director: Sergiu Comissiona.

20 y 21 de febrero.— Cabezón, Cabanilles, Mateo Albeniz: **Tres piezas españolas con instrumentación de Nin**. Bloch: **Schlomo**. Brahms: **Sinfonía núm. 2**. Solista: Christina Walewska. Director: García Asensio.

27 y 28 de febrero.— Roig-Francolí: **Cinco piezas**. Mozart: **Concierto núm. 24 en Do menor**. Moussorgsky: **Cuadros de una exposición**. Solista: Elías López. Director: Odón Alonso.

### CICLO DE MUSICA DE CAMARA Y POLIFONIA (Teatro Real de Madrid).

9 de febrero.— Recital de piano de Nelson Freire (programa sin especificar).

16 de febrero.— Claret (violonchelo), Jiménez Ateneille (piano). Programa sin especificar.

23 de febrero.— Recital de piano Horacio Gutierrez (programa sin especificar).

### GRAN TEATRO DEL LICEO (Barcelona).

4, 7, 9 y 18 de febrero.— Donizetti: **L' Elisir d'amore**. Pizzo, Ghazarian, Bergonzi, Carreras, D' Orazi, Pons, Trimarchi. Escena: Bertinetti. Decorados: Arena de Verona. Vestuario: «Arrigo». Director: Lipton.

17, 19 y 21 de febrero.— Puccini: **Tosca**. Troistkaya, Aragall, Pons, Tosi. Decorados: Zeffirelli. Vestuario: Zeffirelli-Opera de París. Director: Lipton.

26 y 28 de febrero.— Strauss: **Salomé**. Knie, Johnson, Gahmilich, Böhm, Szimay. Escena: Esser. Decorados y vestuario: Teatro de la Opera-Graz. Director: Vandezand.

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

6 y 7 de febrero.— Weber: **Euriante**. Tchaikovsky: **Concierto para violín y orquesta**. Beethoven: **Sinfonía núm. 7**. Kogan (violín). Director: Skrowaczewski.

13 y 14 de febrero.— Fleta: **Sinfonía concertante núm. 2, Op. 69, para cuerda, cuarteto solista y percusión**. Oltra: **Psalmus Brevis**. Falla: **La vida breve**. Meneses (cantor), Lavirgen, Tarrés, Serra, Fondevila, Ruiz, Borrás, Isás. Quartet Sonor. Orfeó de Sants. Director: Albert Argudo.

20 y 21 de febrero.— Pahissa: **El camí**. Haydn: **Concierto para violoncello y**

orquesta, **Op. 101**. Schumann: **Sinfonía núm. 1**. Bauman (violoncelo). Director: Salvador Mas.

27 y 28 de febrero.— Mendelssohn: **Obertura Hebridas**. Laló: **Sinfonía española**. Pelegrí: **Tres piezas para orquesta**. Strauss: **Muerte y transfiguración**. Angel-Jesús García (violín). Director: Boetcher.

### XV FESTIVAL DE OPERA DE LAS PALMAS (Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria).

28 y 30 de enero.— Puccini: **La Bohème**. Dvorsky, Quillico, Caballé, Troitskaya, Serra, Villarejo. Escena: de Tomasi. Director de la Coral Regina Coeli: Chano Ramírez. Director: Eugenio M. Marco.

3 y 5 de febrero.— Puccini: **Turandot**. Caballé, Francois, Zambon, Serra, Moroni, Ricciardi, Manzaneda, Laguarda. Escena: de Tomasi. Director coral: Ramirez. Director: Marco.

10 y 12 de febrero.— Rossini: **La Cenerentola**. Nafé, Requeiro, Isás Montarsolo, Giménez, Rinaldi, Borrás. Escena: Montarsolo. Director coral: Ramirez. Director: Roberto Abbado.

17 y 19 de febrero.— Donizetti: **Lucia di Lamermoor**. Ronali, Negri, Lloveras, Ramírez, Petkov, García Soto, Guerra. Escena: Privitera. Director: Kikuchi.

24 y 26 de febrero.— Verdi: **El Trovador**. Manuguerra, Tokody, Lilova, Rufo, Petkov, Manzaneda. Escena: Privitera. Director: Annovazzi.

3 y 5 de marzo.— Verdi: **Simón Boccanegra**. Manuguerra, Tokody, Petkov, Nagy, Haenen, Laguarda. Director: Annovazzi.

### ORQUESTA BETICA FILARMONICA (Teatro Lope de Vega de Sevilla)

8 de febrero.— Strauss: **Serenata, Op. 7**. Bruckner: **Sinfonía núm. 9**. Director: Hans Priem Bergrath.

22 de febrer.— Granados: **Goyescas**. Brahms: **Concierto para piano núm. 1**. Mendelssohn: **Sinfonía Italiana**. Jacinto Matute (piano). Director Luis Izquierdo.

### ORQUESTA MUNICIPAL (Valencia)

11 y 13 de febrero.— Arriaga: **Obertura de «Los esclavos felices»**. Beethoven: **Concierto núm. 3 para piano y orquesta**. Stravinsky: **Concierto en Re y Sinfonía en tres movimientos**. Solista: Jean Bernard Pommier. Director: Lauret.

25 y 27 de febrero.— Turina: **Rapsodia Sinfónica para piano y orquesta**. Rachmaninoff: **Rapsodia sobre un tema de Paganini y Concierto núm. 3 para piano y orquesta**. Monreal (piano). Director: Lauret.

### SOCIEDAD FILARMONICA VALENCIANA

1 de febrero.— Varujan (violín) y Cozghian (piano).

8 de febrero.— Collegium «Flauto Dolce» de Praga.

15 de febrero.— Konstantin Kulk (violín).

22 de febrero.— Orquesta de Cámara Eslovaca.

### ORQUESTA SINFONICA DE MALAGA (Conservatorio Superior de Málaga)

12 de febrero.— Wagner: **Preludios de los dos primeros Actos de «Lohengrin»; Cinco canciones para soprano y orquesta**. **Sinfonía en Do mayor**. Mariana You (soprano). Director: Octav Calleya.

26 de febrero.— Milcoveanu: **Sinfonía núm. 3, El heroe anónimo**. Dohnany: **Variaciones sobre un tema de Mozart**. Villalobos: **Choros núm. 10**. Coral Santa María de la Victoria. Director del coro: Manuel Gómez. Solista: Serbescu. Director: Calleya.



**ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS** (Centro Provincial de Bellas Artes de Oviedo).

24, 25 y 26 de febrero.— Arriaga: **Los esclavos felices**. Mozart: **Concierto núm. 3 para violín**. Bizet: **Sinfonía núm. 1 en Do mayor**. Solista: Ordieres. Director: Victor Pablo Pérez.

**FRANCIA**

**ENSEMBLE INTERCONTEMPORAINE**

Del 8 al 12 de febrero.— Curso de iniciación a la música contemporánea.

9 (en Angouleme), 11 (en Reims) y 12 (en Mulhouse) de febrero.— Berio: **Differences**. Webern: **Symphonie**. Xenakis: **ST 10**. Ballif: **Quatuor, Op. 48**. Ravel: **Introducción y Allegro para arpa**. Marie Clire Jamet (arpa). Director: Eötvös.

**ORQUESTA DE PARIS** (Sala Pleyel de París).

3 y 4 de febrero.— Haydn: **Sinfonía núm. 92, «Oxford»**. Bruckner: **Sinfonía núm. 9**. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director: Bernard Haitkink.

**GRAN BRETAÑA**

**ENGLISH NATIONAL OPERA** (London Coliseum de Londres).

4 y 9 de febrero.— Verdi: **Aida**. Vaughan, Woolam, Collins, Kingsley, Coster Rawnsley, Angas. Director: Mackerras.

3, 6, 11, 15, 18, 20 y 25 de febrero.— Mozart: **Las Bodas de Fígaro**. Tomlinson, Watt, Lois Mc Donall, Hannan, Howlet, Burges. Director: Judd.

10, 13, 16, 19, 23, y 26 de marzo.— Wagner: **El Holandés errante**. Bailey, Joll, Barstow, Wicks, Trelevent, Pring, Martin. Director: Elder.

**ROYAL BALLET Y ROYAL OPERA** (Covent Garden de Londres).

1, 3, 11 y 17 de febrero.— Massenet: **Manon**. Penney, Dowell, Wall, Rencher, Larsen. Director: Young.

4, 8, 12 y 16 de febrero.— Puccini: **La Bohème**. Cotrubas, Allen, Gelling, Howell, Shicoff. Director: Gardelli.

6, 10, 13, 18 y 20 de febrero.— Tchaikovsky: **El Lago de los cisnes**. Porter, Wall. Director: Lawrence.

22 de febrero.— **Los maestros cantores de Nüremberg**. Cannan, Popp, Best, Wagner, Crook, Davies, Dobson, Earle, Egerton, Evans, Gelling, Gibbs, Goldberg, Howell, Mora, Sotin, Tear, Tomlinson. Director: Davis.

2 y 5 de febrero.— Offenbach: **Los cuentos de Hoff-**

**mann**. Bergsma, Cannan, Mitchell, Montague, Serra, Veasy, Allen, Crook, Dean, Dikerson, Dobson, Egerton, Evans, Garret, Gelling, Ghiuselev, Howell, Lewis. Director: Delacote.

**LONDON MOZART PLAYERS**

(Royal Festival Hall de Londres).

17 de febrero.— Haydn: **Sinfonía núm. 49**. Mozart: **Concierto para piano núm. 17**. Schubert: **Sinfonía núm. 5**. Cooper (piano). Director: Elder.

**ROYAL PHILARMONIC ORCHESTRA**

(Royal Festival Hall de Londres).

7 de febrero.— Rimsky-Korsakov: **Obertura de la «Leyenda del ciudadano de Kitez»**. Dvorak: **Concierto para violín**. Rachmaninof: **Sinfonía núm. 2**. Solista: Mintz. Director: Temirkanov.

14 de febrero.— Borodin: **Obertura del «Príncipe Igor»**, Rachmaninof: **Concierto para piano núm. 2**. Tchaikovsky: **Sinfonía «Manfred»**. Solista: Alexeev. Director: Temirkanov.

**PHILARMONIA ORCHESTRA**

(Royal Festival Hall de Londres).

7 de febrero.— Strauss: **Don Juan**. Mendelsshon: **Concierto para violín**. Debussy: **Preludio para la siesta de un fauno**. Stravinsky: **Suite de «El Pájaro de Fue-**

**go»**. solista: Fujikawa. Director: Ashkenazy.

21 de febrero.— Beethoven: **Missa Solemnis**. Donath, Hodgson, Rolfe, Johnson, Rintler, Philharmonia Chorus. Director: Haitkink.

28 de febrero.— Stravinsky: **Apollon Musagete**. Mahler: **Sinfonía núm. 1**. Director: Ricardo Muti.

**SADLER'S WELLS ROYAL BALLET**

(Sadler's Wells Theatre de Londres).

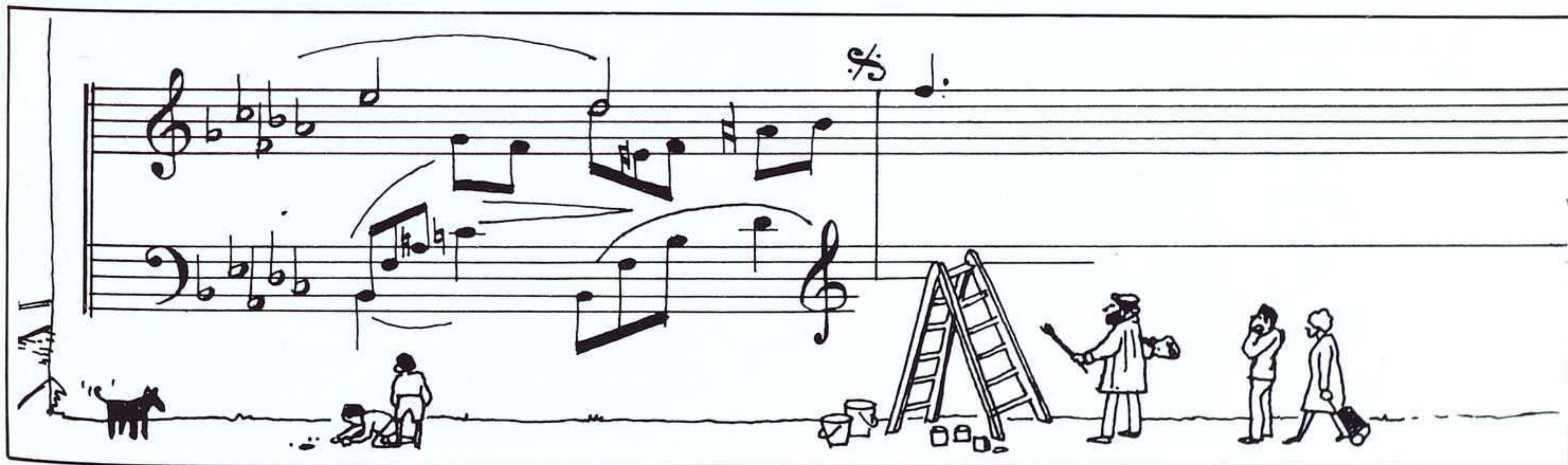
23, 24 y 25 de febrero.— Minkus: **Paquita**. Barbieri, Ashmole, Seiber: **The Invitation**. Tait, Samsova, Price, Kelly. Stravinsky: **Juego de cartas**.

26 y 27, de febrero.— Offenbach: **Papillon**. Barbieri, Ashmole, Myers, Morse, Miller, Millington, Wicks, Tait, Kelly, Reeder, Dubreuil.

**ANUNCIARSE EN**

**RITMO**

**ES LLEGAR A TODA LA AFICION MUSICAL ESPAÑOLA**





# Cursos, becas y concursos

□ El **Concurso de violín Isidro Gyenes** se convoca ahora en esta veintava edición, con carácter internacional. Los violinistas participantes pueden ser de habla hispana y filipinos. El premio es de 250.000 ptas. y la presentación de instancias se admite hasta el 16 de abril. Información e inscripción en el Real Conservatorio Superior de Música, Plaza de Isabel II. Madrid.

□ En Valencia, se ha convocado un **Concurso de Composición de música para Banda Sinfónica**, con el fin de divulgar y estimular la composición de obras para estas formaciones. El Ayuntamiento de la ciudad es el convocante y la fecha máxima de inscripción es el 1 de abril. Información en el Negociado de Ferias y Fiestas del Ayuntamiento de Valencia. Teléfonos: 378 78 12 y 331 92 43. Ext. 310.

□ La Orquesta Sinfónica de Asturias ha convocado su **I Concurso de composición musical** que premiará obras inéditas de compositores españoles escritas para la formación orquestal asturiana. La duración de estas obras es entre 15 y 20 minutos y las obras premiadas serán estrenadas por dicha Orquesta. Remitid las obras al Secretario del I Concurso de Composición Musical de La Orquesta Sinfónica de Asturias, c/ Santa Ana, s/n, Oviedo.

□ La Asociación «Ars Nova» de Barcelona convoca su **V Concurso Internacional para pianistas jóvenes**. La fecha límite de inscripción es el 18 de enero de 1982. Para mayor información dirigirse a la Secretaría del Concurso. Gran Vía de les Corts Catalanes, 654. Barcelona

□ Un **concurso especial para premiar un trabajo de carácter musicológico**, de unos 300 folios de extensión, que contemple la vida, la obra y el entorno de **Joaquín Turina** ha sido convocado por la Sociedad Española de Musicología. El certamen es de ámbito nacional y está dotado con un premio de 400.000 ptas. El plazo de presentación de los trabajos finalizará el 31 de octubre de 1982, y aquéllos deberán ser entregados o remitidos a la Escuela Superior de Música Sacra, calle de Juan Alvarez de Mendizábal, 65, duplicado, en Madrid. El Jurado que habrá de fallar el concurso estará integrado por un compositor, un pianista, un director de orquesta, un musicólogo y un crítico musical.

□ En Hamburgo (Alemania), la Fundación Koerber ha creado un **Premio de Opera Rolf Liebermann**, para compositores de cualquier nacionalidad, autores de una ópera inédita. El premio es de 75 mil marcos (más de tres millones y medio de pesetas). La fecha máxima de envío de manuscritos se extiende durante todo el año 1982.

□ El **XIV Concurso Internacional de Canto de París** está patrocinado por altas personalidades políticas de la República francesa. El límite de edad para participar en el concurso es de 32 años para las mujeres y 34 para los hombres. El 15 de marzo es el último día para inscribirse. Escribir a la Secretaría del Concurso, 14 bis Avenue du President Wilson, F-75116 París. Teléfono: 723 62 23.

□ La asociación «Francisco Salzillo», de Murcia, a través de su Grupo de Coros y Danzas, ha organizado este **Primer Certamen Nacional de Investigación**, que convoca a nuestros folkloristas para enviar trabajos inéditos sobre folclore murciano. La convocatoria establece un único premio, dotado con la cantidad de 200.000 pesetas, y fija como plazo límite para presentación de dichos trabajos el del 30 de junio del próximo año 1982. Los concursantes, inexcusablemente, deberán indicar la procedencia de los datos utilizados, y pueden limitar su labor de investigación a una simple comarca, pueblo o pedanía, o bien comprender toda la provincia. Los envíos deberán hacerse a dicha Asociación, calle Andrés Baquero, 7, Murcia.

## CONVOCADO EL CONCURSO PALOMA O'SHEA

La edición 1982 del Concurso bialual «Paloma O'Shea» ha hecho ya pública su convocatoria. A partir de 1976, este certamen pianístico es internacional y está integrado en la Federación de Concursos Internacionales de Música. El Jurado internacional de esta edición estará formando por Alonso (España), Buchbinder (Austria), Doresky (U.R.S.S.), Meyer-Josten (Alemania Federal), Joy (Francia), Kraus (Nueva Zelanda), Magaloff (Suiza), Marscotti (Suiza), Montsalvatge (España), Sopena (España), Weimbaum (Polonia) y Yasukawa (Japón). En las páginas de este mismo número de RITMO se publica la convocatoria del Concurso, con las bases integrales y demás detalles de participación.





# 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 Reinosá Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria



# País musical

## ASTURIAS

### XXXIV TEMPORADA DE OPERA EN OVIEDO

Antes de entrar a tratar el tema del festival operístico, quiero informar, siquiera brevemente, de la edición hecha por la Asociación Asturiana de Amigos de la Opera, del primer tomo de la **Historia de la Opera en Oviedo**, escrita por «Luis Arrones, un magistral cronista lírico», en palabras del prologuista del libro, Antonio Fernández Cid. Además de «a su esposa», el autor dedica el trabajo «a toda la afición operística asturiana», lo que es de agradecer cuando son muchos los que mencionan que los asistentes al Campoamor son todos *ovetenses* —lógicamente son mayoría—, aunque varios autocares y coches de toda la provincia llegan tradicionalmente a la cita anual del teatro Campoamor.

El volumen recoge ampliamente el «segundo período», que abarca desde el año 1948, hasta el 1957; no obstante, dedica unas primeras páginas a lo que llama «retazos del primer período»; indica que el Teatro Campoamor se inauguró, con la ópera **Los Hugonotes**, el 17 de septiembre de 1892 y que a Campoamor se le reservó un palco en aquella función inaugural.

Infinidad de anécdotas y detalles curiosísimos nos va narrando Luis Arrones, con prosa amenísima; cita todas y cada una de las representaciones de los diez primeros años del «segundo período», con comentarios críticos, en trabajo casi exhaustivo y documentadísimo. Esta historia de la Opera en Oviedo era verdaderamente necesaria; felicitamos muy cordialmente a su autor y también a Paco Izquierdo, Presidente de la A.A.A.O., por el decidido apoyo que prestó para la realización de este primer volumen; termina el autor asegurando que «continuaré escudriñando en la historia de esos años que siguieron, para dejarla plasmada igualmente en letra impresa». ¡Qué así sea!

La XXXIV Temporada de Opera se ha celebrado, como siempre, con el Teatro Campoamor lleno. Como siempre

también, las dificultades han hecho tambalearse este festival operístico, que no podría ya celebrarse si los socios de la Asociación Asturiana de Amigos de la Opera no retiraran sus abonos con precios cada vez inevitablemente más caros. El aumento constante de los costos y el no contar con elementos estables hacen muy difícil poder asegurar la continuidad que para este festival se desea y hasta —por qué no— se merece. Porque creo que el haber llegado a celebrarse estas treinta y cuatro temporadas ininterrumpidas es señal de que en Asturias —Oviedo muy especialmente—, interesa la Opera. Recordemos, además, que el Teatro Campoamor ya se inauguró el año 1892, si bien las representaciones líricas no se celebraron con la continuidad de este «segundo período», lo que da una tradición operística a la ciudad verdaderamente grande.

rias, tradicionalmente participante en la temporada, no ha actuado por razones que explicaremos en trabajo aparte. Se ha contratado a la Sinfonía de Karlovy Vary, de Checoslovaquia, que parece ser ha resultado más económica que la propia orquesta provincial. Su intervención ha sido calurosamente recibida por el público; en muchas ocasiones, puesta en pie por el director de turno, ha sido destinataria de alguna de las más grandes ovaciones de este año.

Los seis títulos que se han representado en el escenario del Campoamor han sido **Tosca**, **La Gioconda**, **Rigoletto**, **Madame Butterfly**, **Les Pêcheurs de perles** y **Macbeth**. Esta XXXIV Temporada, que ha tenido un desarrollo general sin grandes altibajos, será recordada, sobre todo, por haber podido escuchar el mejor **Rigoletto**

mente filarmónica. En una próxima crónica haremos una entrevista a otro miembro de esta familia, creador de la A.A.A.O. y actual Presidente de la Filarmónica de Oviedo, (que este año celebra, nada menos, que su setenta y cinco temporada de conciertos), D. Manuel Álvarez Buylla.

Pues bien, ha defraudado bastante el «Cavaradossi» de Carreras; muy justo en los agudos, cantó muy reservado, pasó su interpretación sin pena ni gloria y acusó un cansancio evidente; esperábamos, mucho más. Natalia Troitskaya posee una voz no lo suficientemente dramática para la exigencia de la partitura; facilidad en el agudo, buena afinación y expresión, son sus mejores cualidades. El veterano Nurmela, nos ha parecido mejor actor, que cantante; no obstante, tiene una poderosa voz, segura y brillante y logró una buena actuación. Es de criticar, en la escenografía, el desmesurado aparato montado para la cena de «Scarpia», que más parecía enorme mausoleo que mesa para tal menester.

Todo el mundo, durante años ya, está diciendo lo mismo que Angeles Gullín. Su voz, más que poderosa, de un extraordinario volumen, sepulta materialmente a todos. ¿Será capaz algún día, por fin, de dosificar el volumen? Estas consideraciones, expresadas por todos año tras año, las hemos vuelto a percibir una vez más en la representación de **La Gioconda**, de Ponchielli, segundo título de la temporada. Debiera, en primer lugar, reconocer ella misma lo que es su más grave defecto y luego obrar en consecuencia. Poseedora de un extraordinario registro medio, no puede evitar los gritos en el agudo, debido a esa incapacidad de dosificación. Ha estado muy emotiva en muchas ocasiones, logrando, no obstante, una aceptable aunque irregular «Gioconda». El resto de los personajes han estado servidos por José Carreras, que esta vez sí cuajó una buena actuación. Se volcó en el personaje, cantó con temperamento y calidad, luciendo una bella voz y haciéndonos olvidar sus pasados errores. Matteo Manuguerra, que gustó mucho en el personaje de «Barnaba», lo cantó con voz de muy grato color y segura en el registro alto.



Foto: A. Muñoz.

Defraudó el Cavaradossi de José Carreras.

La Dirección General de Música del Ministerio de Cultura, que patrocina estas temporadas, deberá tener muy presente que esta manifestación cultural —que los Organismos regionales no apoyan, lo que es, decididamente, una vergüenza— no podrá continuar celebrándose sin un aumento notable de su asignación.

Este año ha ocurrido un hecho sin precedentes: la Orquesta Sinfónica de Astu-

que creemos haya sido representado en Oviedo.

Se esperaba mucho de la representación de **Tosca**, de Puccini, pues cantaría José Carreras. Hacía muy pocas fechas que nos había obsequiado con un concierto en memoria del gran melómano que fue Ignacio Álvarez Buylla, fallecido trágicamente, gran amigo suyo, y en el que actuó gratuitamente. Algún día deberemos escribir sobre esta familia extraordinaria-



Bien el Ballet Principado de Asturias en la «Danza de las horas»; actuaciones que superarán, sin duda, cuando adquieran más experiencia en estos menesteres.

Con la excepcional representación de **Rigoletto**, de Verdi, antes mencionada, llegamos a la tercera jornada operística. Difícil será poder contar en lo sucesivo con un trío protagonista de tanto relieve como el que se ha podido reunir este 19 de septiembre de 1981, que no dudamos pasará a la historia del Teatro Campoamor. Magnífica ha sido la interpretación del barítono Manugueerra, de voz poderosa, bien afinada y de gran expresión en los momentos más dramáticos; colosal versión del personaje protagonista. Mariella Devia ha hecho una «Gilda» sobresaliente, con voz de timbre bellissimo, afinadísimo, fácil en el agudo y de una sensibilidad exquisita.

Pero todavía nos tendría que asombrar aún más la genial intervención del maestro Alfredo Kraus. Su canto es afinadísimo y de una igualdad asombrosa en todos los registros. Dio una auténtica lección de bien cantar, y fue el destinatario de las mayores ovaciones que se hayan dado en el Campoamor, con el público entusiasmado hasta el delirio. ¡Interpretación realmente magistral! Una mención especial para el «Sparafucile» del bajo Foiani, de hermosa voz y graves rotundos y buena afinación.

**Madame Butterfly**, de Puccini, ha sido el cuarto título de esta XXXIV Temporada. De la apoteosis, hemos pasado a la mediocridad en esta difícil, dulce y tierna obra de Puccini, en la que si no hay voces excepcionales, todo se hace gris y monótono. No las hubo, pues la japonesa Yasuko Hayashy, en partitura de enormes exigencias, aunque lució una perfecta afinación, tuvo alguna destemplanza en los agudos, que empañó grandemente su interpretación general, que, no obstante, pueda calificarse de buena.

Creemos que para el papel de «Pinkerton» es necesario un tenor lírico, no casi ligero como Dano Raffanti. Si a esto añadimos su esporádica indisposición y consiguientes nervios, su intervención fue menos que discreta.

Sí ha logrado una buena interpretación Vicente Sardiñero, claro que en una partitura de ninguna dificultad, todo hay que decirlo; lució belleza de timbre y afinación,

a lo que ya nos tiene acostumbrados.

La Orquesta ha sonado con muy buena calidad global, buenos matices, muy bien dirigida por el veterano Rivoli. También los Coros de la A.B.A.O. han sido muy aplaudidos, especialmente en el invisible «coro a boca cerrada», aunque en esta ocasión lo hayan cantado con la boca abierta.

Otro de los títulos muy especialmente esperados fue el de **Los Pescadores de perlas**, de Bizet, de nuevo con la participación de Alfredo Kraus y Mariella Devia, como en el triunfal **Rigoletto**. Su actuación ha colmado las esperanzas de los más exigentes. Kraus ha vuelto a ofrecer una magistral lección de canto, con perfecta afinación, igualdad asombrosa y expresividad notable. Digna oponente ha sido Mariella Devia, y ya estaría dicho todo con ello; voz exquisita, matizando muy bien y con gusto extraordinario. También Sardiñero ha gustado mucho, cantó muy expresivamente, con voz llena y bien timbrada. Otra noche de franco éxito en el Campoamor, en la que también la Orquesta fue largamente aplaudida. La escenografía de Emilio Sagi, renovadora, creemos que muy acertada para esta obra, aunque el ambiente resultó algo monótono.

Para finalizar esta temporada, hemos escuchado **Macbeth**, de Verdi. Nos ha sorprendido Emilio Sagi, otra vez, con una escenografía muy fuera de lo normal. Aunque ha reinado, en general, demasiada oscuridad, el efecto escénico, sin decorados, estuvo muy logrado. Creo que es un camino muy interesante el seguido este año por Emilio Sagi, que supone aquí una revolución; esperamos nuevas creaciones para aplaudir sin reservas.

Angeles Gulín ha tenido que abandonar la escena al poco tiempo de salir; de forma arrolladora, salió con su torrente de voz de siempre y pronto sufrió un corte vocal que la imposibilitó para seguir cantando durante unos minutos. Continuó después, con su forma característica, sus altibajos de siempre, sus forzados agudos... Ya son muchos los que opinan que debiera prescindirse, en Oviedo, de sus actuaciones. Yo también lo digo.

Hemos escuchado por vez primera en Oviedo, como barítono, a Juan Pons, en el papel de «Macbeth». Partitura difícil que Pons cantó con voz

pastosa, agradable, matizando bien, quizá un tanto forzado en el registro agudo. Ha causado buena impresión. Muy irregular en su actuación el bajo Mario Rinaudo, así como también el tenor Dano Raffanti, aunque ha estado mejor que en el «Pinkerton» de **Madame Butterfly**.

Los Coros de la A.B.A.O. han actuado, en las cuatro primeras óperas, a entera satisfacción; junto con la orquesta checa Karlovy Vary fueron los pilares ideales en los que se sustentó todo el edificio operístico. No podemos decir lo mismo de las dos últimas representaciones que corrieron a cargo del Coro del Teatro de la Zarzuela, de Madrid. Desigual, con voces muy irregulares, estas últimas representaciones han contrastado bastante, en lo coral, con las cuatro primeras.—**PEDRO LUIS MENENDEZ**

## BILBAO

### ESTRENO DEL «EUZKO SALMOA»

Un gran concierto, el ofrecido por el Trío Haydn de Viena, cuyos componentes son unos grandes artistas y apasionan sus interpretaciones, como el **Trío en Sol menor**, de Smetana; después, también muy bellos, los **Tríos**

de Mozart y Schubert. Resultó un concierto brillante, que fue prorrogado ante las grandes ovaciones del público.

Sesión de música de cámara por el Cuarteto Eder, de Budapest, con obras de Haydn, Mozart y Ravel, que nos visitan por primera vez.

Recital de piano por el joven pianista Bernard D'Ascoli, que con un interesante programa, con obras de Franck, Liszt, Ravel y Chopín, obtuvo un señalado éxito, mostrando una buena técnica y musicalidad, y, por otra parte, una sensibilidad de la que hacía participar a los oyentes; esta particularidad la tienen casi todos los invidentes porque desgraciadamente D'Ascoli, a los tres años de edad, quedó ciego, no obstante lo cual es poseedor de importantes premios en concursos internacionales. Este concierto ha sido organizado en colaboración con el Instituto Francés de Bilbao.

Para cuando estas líneas salgan a la luz, habrá intervenido también en esta sociedad, el dúo P. Amoyal (violín) D. Hovora (piano), con un programa Franck, Debussy, Chausson y Ravel.

La Orquesta Sinfónica de Bilbao ha ofrecido su segundo concierto de la temporada y conseguido un nuevo y brillante éxito. Interpretaron la obertura **Rosamunda**, de Schubert; **Concierto núm. 2, en Re mayor, para flauta y orquesta, Op. 314**, de Mozart, y **Segunda sinfonía**, en



Francisco Escudero, autor del Euzko Salmoa.



**Re mayor Op. 73**, de Brahms; actuó como solista Teodoro Martínez de Lecéa y dirigió como invitado Charles Vanderzand.

Después de la finura de la obertura de Schubert, escuchamos el concierto para flauta y orquesta señalado, en el que Martínez de Lecea demuestra una vez más que es un intérprete de gran técnica y sensibilidad, un músico completo. Los tres tiempos del concierto tuvieron su ritmo y sus matices bien compenetrados con la orquesta y la batuta. Felicitemos a Martínez de Lecea por su gran actuación, muy premiada con largas ovaciones que compartió con el director y compañeros de orquesta. Después, el plato fuerte, con la **Segunda Sinfonía** de Brahms, que Charles Vanderzand ofreció dentro de la línea de aliento lírico y empaste, dando gran relieve a los diversos temas. Un concierto muy grato que entusiasmó al auditorio.

Organizado por la A.B.A.O., patrocinado por el Gobierno Vasco y subvencionado por la Excm. Diputación Foral de Guipúzcoa, ha tenido lugar, en Bilbao, el estreno mundial del **Salmo Vasco (Euzko Salmoa)**, obra compuesta por el maestro Francisco Escudero, que obtuvo un señalado éxito. La partitura, es brillante, bien elaborada musicalmente y gustó al auditorio.

En la primera parte del concierto se interpretaron temas de **Zigor** (Escudero), con solistas, coro y orquesta, y el **Concierto para piano y orquesta**, también de Escudero, actuando como solista Joaquín Achúcarro, que triunfó con autoridad y fue la figura del concierto-homenaje a Francisco Escudero; actuó como maestro concertador y director de orquesta Enrique Jordá, ya que en la primera parte lo hizo el maestro Urbano Ruiz Laorden.

Finalmente, se interpretó el **Salmo Vasco**: tenor José Antonio Urdiain, recitador, José Ramón Luzárraga, niños solistas: Francisco Javier Díez, Julen Larrínaga y Asier Igartua, Coro de A.B.A.O., director Juan José Larrinaga, Orquesta Sinfónica de Bilbao, textos del P. Karmelo Iturria y director Enrique Jordá.

Destacaremos las intervenciones de los Coros de A.B.A.O., que estuvieron muy bien, así como del director de orquesta Urbano Ruiz Laorden, para quien no hay secretos en cualquier tipo de dirección; igualmente el maestro Jordá tuvo una gran

actuación toda la segunda parte y asimismo los solistas como José Antonio Urdiain, más entonado en el estreno mundial del **Salmo Vasco** que en los temas de **Zigor**. El resto, Mari Carmen de Gurríkabeitia, Isabel Eguia, Modesto Barandalla, Francisco Matilla y José Luis Barrera, cumplieron ampliamente en su cometido, así como los niños solistas y el recitador José Ramón Luzárraga.

No hubo una gran asistencia de público debido al precio de las localidades, 1.500 ptas la butaca, a pesar de estar patrocinado por el Gobierno Vasco. Presidieron el concierto el lendakari Garraikoetxea y otros miembros del gobierno vasco.

En el tercer concierto de la Orquesta Sinfónica de Bilbao hemos escuchado una excelente obra de Tomás Aragüés. Dió comienzo este concierto, con **Dos apuntes Vascos**, de P. Sorozábal, para seguir con la obra del citado Tomás Aragüés **Bost Eleiz Eresi** (Poema sinfónico-coral, para tenor solista, coro de voces graves, trompa de los Alpes y Orquesta Sinfónica).

Esta obra, cuya primera versión data de 1977, pretende aportar una faceta nueva en la música religiosa vasca de concierto, y en ella se recogen cinco de los temas más fuertes de la literatura, como son: Adviento, Navidad, Eucaristía, Pascua y la Virgen María.

Con la Orquesta, el Coro Easo de voces graves, el tenor solista Eustaquio Iraola, y el magnífico trompetista Juan Manuel Gómez de Edeita. Tocando la «trompa de los Alpes».

Si con la trompa alpina se ha querido protagonizar el monte, aquí, en medio de tanto verdor y tanta montaña, el verdadero acierto compositivo del maestro Aragüés fue encontrar la raíz de mayor profundidad religiosa, como es el Canto Gregoriano, que aparece al principio para anunciar una línea, un estilo.

Las intervenciones del Coro dan mayor relieve a la obra y el tenor Iraola cantó su parte con muy buen criterio, que fue expuesto desde el principio por la música y la batuta del maestro Urbano Ruiz Laorden. En definitiva, la obra gustó mucho al público y hubo largas ovaciones que el autor compartió con sus más directos intérpretes, como Iraola, Gómez de Edeita y el director Ruiz Laorden.

Finalmente, escuchamos la **Primera Sinfonía** de Sibelius, en primera audición en Bilbao. La obra tiene temas

de gran humanismo y fue escuchada con atención y deleite y muy aplaudida también. En suma, un buen concierto que gustó mucho al público y en el que se aprecia que la Orquesta va a más en la superación, gracias a la labor de su director Urbano Ruiz Laorden, y lo que el auditorio así estimó por las constantes ovaciones a todos.—**JOSE DE URQUIJO.**

## LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

### HOMENAJE A ALFREDO KRAUS

Con la imposición de la Medalla de Oro de Las Palmas de Gran Canaria por su alcalde, don Juan Rodríguez Doreste, y la entrega por el presidente del Cabildo Insular de Gran Canaria, don Fernando Giménez Navarro, del heráldico Can de Plata —máxima distinción que esta corporación otorga a artistas, intelectuales, científicos e investigadores, pues el de Oro está reservado exclusivamente a estadistas, criterio absurdo, discutible y rechazable por

carecer de fundamentación válida y racional—, el eminente tenor grancanario Alfredo Kraus recibió el gran homenaje de su ciudad (de la que es Hijo Predilecto) e isla natales. El Homenaje se inició con el descubrimiento de una lápida conmemorativa de su natalicio en la casa que hoy ocupa el Museo Casa de Colón y se realizó al cumplir el veinticinco aniversario de su fecunda, dilatada, modélica y extraordinaria carrera lírica, y como reconocimiento a su primacía absoluta en la cuerda tenoril y excepcionales méritos en el teatro melodramático, del que es una de sus más paradigmáticos exponentes. Hubo una velada musical en el teatro Pérez Galdós con la intervención de la Coral Polifónica de Las Palmas, las sopranos Mercedes Rodríguez, María Isabel Torón, y Pepita Miñón, y la Coral Regina Coeli, con la colaboración de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, dirigida por Sabas Calvillo —todos los elementos locales, pues así se programó expresamente— que, en conjunto, alcanzó un digno nivel artístico. Al homenaje, que aún falta completarse con la colaboración de un busto del cantante en el salón noble del



El alcalde de Las Palmas, Rodríguez Doreste, impone a Kraus la Medalla de Oro de la ciudad.

Foto cortesía de La Provincia.



teatro, encargado al escultor canario Manuel Bethencourt, se sumaron numerosas personalidades. Entre ellas el Presidente de la Junta de Canarias y el Gobernador Civil de la Provincia y, entidades musicales, culturales y sociales que obsequiaron al ilustre tenor con placas alusivas a la efemérides. La aparición de Alfredo Kraus en el escenario del Pérez Galdós fue recibida con una impresionante y cariñosa ovación que no tenía síntomas de finalizar, por lo que hubo de ser interrumpida por la presentadora del acto, que fue transmitido en directo a todo el archipiélago por Televisión Española en Canarias y el Centro Emisor del Atlántico de Radio Nacional de España. El homenajeado correspondió a las aclamaciones y a los galardones recibidos interpretando, con acompañamiento orquestal, la **Donna é mobile** y la famosa canción canaria del compositor folklorista local Nestor Alamo, **Sombra del Nublo**, inspirada en un monolito lávico así llamado, que corona la cumbre de la isla, de la que es uno de sus más característicos símbolos.

Entre estos actos (que se prolongaron a lo largo de la semana, recibiendo cada día el homenaje particular de instituciones culturales, recreativas y hasta deportivas, pues Kraus fue deportista practicante en sus años juveniles) destacó, por su carácter entrañable, el ofrecido por la Asociación de Antiguos Alumnos del Colegio Claret-Corazón de María, donde cursara sus estudios de bachillerato y de donde tengo los primeros recuerdos de su voz como solista del coro colegial. Alfredo Kraus fue también protagonista de un memorable concierto, con el mismo programa de su apoteósico concierto en el Every Fischer Hall de Nueva York, (obras de Bononcini, Temaglia, Scarlatti, Mozart, Massenet, Donizetti, Tosti, Turina y Ruíz de Luna), en el que si vocalmente no estuvo tan brillante como en **Lucrezia Borgia** y **Pescadores de Perlas**, pues en algunos momentos observé leves oscilaciones de su voz, motivadas probablemente por las emociones acumuladas en estas agotadoras jornadas, en el aspecto técnico y estilístico exhibió, una vez más, las virtudes que conforman su excepcional arte interpretativo: suprema elegancia de su depuradísima línea canora; dominio de la media voz, filados, «sfumature», pianos y pianísimos, sa-

biamente dosificados para no alterar con amaneramientos y efectismos el carácter de las partituras; perenne musicalidad; soberbios «legati» y «portamenti»; nitidez de dicción; énfasis y ritmo de fraseo —muy acertadamente dice Rodolfo Celletti que «no existe tenor en nuestros días que pueda exponer en el fraseo una gama de tintas, claroscurros y «sfumature» parangonables a las de Kraus»—, destacando el significado del texto. Virtudes éstas perfeccionadas tan óptimamente que superan y anulan limitaciones y defectos relativos (como de debilidad de algunos graves patentes, sobre todo, en el aria «Misero ¿O sogno o son desto?»); la cuestionada calidad comparada de su voz (lo verdaderamente importante para el auténtico «diletanti» no es la calidad de la voz sino la de las interpretaciones, y en ellas Alfredo Kraus ha dejado siempre constancia palmaria de ser un músico integral); o su pretendida frialdad (tópico rebatible por cuanto el cantante canario no carece en absoluto de «patos», pues posee justamente el que corresponde a su temperamento y repertorio). Con toda razón se puede afirmar que en el teatro lírico contemporáneo el clásico concepto de lo *apolíneo* alcanza su dimensión absoluta en el arte interpretativo de Alfredo Kraus. Y esto no es mera retórica sino constatación de una realidad evidente. Su actuación fue, pues, una lección magistral de la más alta cátedra de canto dictada por el *máximo belcantista* de nuestra época. El acompañamiento pianístico de Edelmiro Arnaltes es merecedor, en conjunto, de una estimación positiva, no menoscabada por algunos pasajes confusos y desequilibrados.—**CARMELO DAVILA NIETO**

## PALMA DE MALLORCA

### MUSICA DE CAMARA EN EL AUDITORIO Y EN EL PRINCIPAL

Afortunadamente, el pasado mes de noviembre ha sido muy denso en actuaciones concertísticas y variado en cuanto a programaciones, intérpretes y modalidades instrumentales si bien; la música de cámara ha sido la principal oferta de los dos centros musicales de Palma: el Audi-

torium y el Teatre Principal.

La Orquesta de Cámara Paul Gerhardt Stuttgart, dirigida por Manfred Müller-Cant, abrió la programación del presente mes en el Auditorium, con dos sugestivos programas, con obras de Purcell, Telemann, J. S. Bach, Boccherini, Mozart, Rossini y Elgar. No es la primera vez que hemos escuchado a esta modélica agrupación camerística y siempre nos ha sorprendido por la riqueza y resultados de sus interpretaciones, a pesar de que la ejecución técnica, a veces, resulta algo imprecisa y dudosa.

La Orquesta Ciudad de Palma, dirigida por su titular Julio Ribelles, nos ha ofrecido dos importantes conciertos dentro de la programación habitual de temporada. El primero de ellos con las siguientes obras: «Danza de los siete velos» de Salomé, de R. Strauss; **Variaciones sobre un tema de Haydn**, de J. Brahms; **Los preludios** de F. Lizst —en sustitución de dos **Conciertos** de Vivaldi, por indisposición del oboe solista—, y la primera audición en Mallorca de la **Suite núm. 3**, «**Sons de Mallorca**», del inspirado compositor mallorquín Bartomeu Oliver (esta obra fue estranada por la Orquesta Municipal de Barcelona en el Palau de la Música Catalana en el año 1950). Hay que felicitar al maestro Ribelles por

la inclusión de esta composición en la programación de la orquesta, ya que dicha obra —inspirada en motivos populares mallorquines— nos demuestra la gran personalidad y formación artística de su autor, con notable dominio técnico y expresivo de las posibilidades orquestales.

El segundo concierto de nuestra Orquesta contó con la colaboración del excelente pianista menorquín Ramón Coll. El programa estaba formado por la **Obertura de La flauta Mágica**, de W. A. Mozart; la **Suite (1 y 2) Peer Gynt**, de E. Grieg, y el **Concierto núm. 2 para piano y orquesta** de J. Brahms. La Orquesta demostró, una vez más, su trayectoria ascendente —lo cual no deja de ser admirable en un conjunto de limitadas posibilidades económicas y humanas—, especialmente en el difícil **Concierto** de Brahms, en el que, si Ramón Coll estuvo brillante, seguro y expresivo, como es habitual en él, las huestes de J. Ribelles cumplieron a la perfección su cometido. Entre otras actuaciones, hay que citar las de P. Deschamps y J. Puleio, recital a dos pianos; T. Shimizu (violín) y R. Radek (piano); Paul Gregory (guitarra), Primer Premio del «Andrés Segovia 1978», de Palma; J. L. Steuerman (piano), y la audición de canciones del compositor y pianista mallor-



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

Se aceptan pedidos por catálogo.

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



quín L. Borrás de Riquer, con la colaboración del tenor Angelo Bianchi.

Organizado por «Joven-tuts Musicals» de Palma, la pianista mallorquina María Esther Vives ofreció un interesante concierto con obras de F. Schubert (**Sonata núm. 11, en Si bemol mayor**), F. Chopín, F. Mendelssohn y A. Khachaturian en el Teatre Principal. Dos pianistas más se han sumado a la programación del Principal en este mes: la soberbia pianista Valentina Kamenikova y Ramón Coll, quien demostró encontrarse en un gran momento interpretativo.

El Conservatorio Profesional de Música, Arte Dramático y Danza de Baleares, que depende de la Conselleria de Cultura del Consell General Interinsular, organizó dos conciertos en el marco del Teatre Principal: el primero de ellos, muy interesante por lo inusual del instrumento en nuestras salas de conciertos, a cargo de la arpista María Rosa Calvo Manzano (solista de la Orquesta de RTVE). El segundo concierto consistió en una velada musical a cargo de los alumnos del mismo centro (con ilustraciones musicales para piano, violín, guitarra, canto, clarinete, orquesta y ballet) para celebrar la festividad de Santa Cecilia; obviamente, esta audición representa un animoso aliciente para todos aquellos estudiantes que tienen la oportunidad de enfrentarse a un público que, en estas ocasiones, siempre agradece y comprende su entusiasta participación.

Del 23 al 27 de este mes, se celebró el VII Concurso Internacional «Andrés Segovia», bajo el patrocinio de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad e las Baleares, Ministerio de Cultura, Fomento de Turismo y Consell de Mallorca. El jurado, compuesto por A. Ponce (compositor), G. Pérez Busquier (director de orquesta), G. Estarellas (guitarrista), Bernardo Juliá (director del Conservatorio) y los críticos musicales Aguiló de Cáceres, V. Alomar y P. Deyá, concedió el primer premio —dotado con doscientas mil ptas.— al inglés William Waters; el segundo —dotado con cien mil ptas.— al argentino Ramón Barboza, y el tercero —dotado con cincuenta mil ptas.— al japonés Yukiharu Ynone. Por decisión del Comité organizador se concedió un cuarto premio dotado con veinticinco mil ptas., a la alemana Susanne Nebes.

En cuanto al resto de la actividad isleña, hay que des-

tacar la aparición de una joven y entusiasta agrupación de cámara, creada a finales del verano pasado por su director Agustí Aguiló, que con el nombre de Orquesta de Cambra Pro-Art de Palma actuó en la localidad de Sa Pobla y en el Colegio San José Obrero, de Palma, con obras de Telemann, Carulli, Vivaldi, Purcell, Haendel, Bach..., contando con la colaboración del guitarrista Josep Sbert. Sin lugar a dudas, ésta es una buena noticia para el panorama musical isleño, por cuanto este tipo de iniciativas son las que realmente ayudan a normalizar y divulgar el hecho musical en nuestra sociedad y, sobre todo, sirven de estímulo y realización para los músicos jóvenes.

Finalmente, hemos de referirnos a los conciertos que, con motivo de la Fiesta de Santa Cecilia, muchas de nuestras agrupaciones musicales organizaron por pueblos y ciudades de la isla para festejar a nuestra patrona.—

**JOAN COMPANY FLORIT.**

## SANTANDER

### LA BANDA MUNICIPAL SERA UNA ORQUESTA

Viene observándose en Santander una vida musical, mejor dicho de conciertos en continuo crecimiento. Sabido

por hacer. Hay sí, proyectos: la creación de un Palacio de Congresos y Festivales, fundamental y necesario, pero en su maqueta se ve poca funcionalidad. Se piensa convertir la Banda Municipal en Orquesta Sinfónica, pero nadie ignora que una empresa de esta índole conlleva una problemática compleja, fuerte dotación económica, si, a cambio, se desea algo bien hecho. De lo contrario, el esfuerzo puede ser baladí. Por otra parte, en fechas recientes se ha cuestionado el funcionamiento del Conservatorio Jesús de Monasterio, de cuya situación se hablará en futuros comentarios abordando en éste la labor realizada por entidades, tanto oficiales como privadas, dinámicas estas últimas.

En razón de su antigüedad, inicio esta panorámica por la Asociación de Amigos del Festival Internacional de Santander, sociedad independiente de éste desde su creación, mantiene una línea muy definida, que ofrece a sus ochocientos cincuenta socios unos programas de alto nivel, tanto por contenido, como por sus intérpretes. Los repertorios escuchados son, en su mayoría, centrados en páginas que ya son historia, aun cuando existe por parte de su actual presidente, Eduardo Casanueva, deseo de renovación. Así se puso de manifiesto en la sesión que abría este curso, que estuvo a cargo de los Solistas de Za-

ceck, Novak y Chopín. Marioara Trifán hizo un recital de piano ecléctico, cuyo interés estuvo en su versión de las **Variaciones Op. 27**, de Anton Webern; y digo que fue interesante porque la composición del siglo XX no es habitual en esta ciudad. Especial relieve ha tenido el recital del cellista David Gueringas, intérprete cabal de la **Segunda, Tercera y Cuarta Suites para Violoncello** de Bach. Los resultados han sido tales que se cuenta con él para que complete la integral de estas hermosas páginas bachianas.

El Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Santander y Cantabria continúa realizando su labor difusora, basada en un criterio versátil, combinando diversas modalidades. Durante la etapa que comento, ha recibido al conjunto London Solist Ensemble, al pianista francés Bernard D'Ascoli, y a varias de nuestras agrupaciones corales a las que más adelante aludiré.

Mención especial en su programación —seguida siempre por un público tan numeroso como diverso— merece el estreno de la **Misa Polifónica Cántabra** compuesta por el músico santanderino Miguel Angel Samperio, interpretada por la también de aquí Escolanía de Santo Domingo Savio y la Orquesta Juvenil de St. Georgen (Alemania). Se trata de una creación motivada, sin duda por la sensibilización regionalista presente. De ahí que tome como material temático el folklore subyacente en su discurso, en el que se mezclan procedimientos clásicos de lenguaje con otros de factura más moderna. Su estética es síntesis de lo tradicional y de lo actual, plasmado en pasajes seriales y tratamientos contrapuntísticos. Hay en esta misa expresión grave, dramática, y posee pesantez, ciertamente querida por el autor.

Otra institución que lleva a cabo una labor interesante por su carácter específico es la Fundación Marcelino Botín, con sus Conciertos para la Juventud, ya en su cuarto ciclo, y de creciente atención por parte de sus destinatarios: fundamentalmente los estudiantes. Su proyección didáctica hace que éstos estén precedidos de adecuados comentarios y epilogados con un coloquio entre intérpretes y oyentes. Iniciado por María Rosa Calvo Manzano con un recital de arpa, excelentemente resuelto como es natural en ella. Hubo otro dedicado al barroco, encomendado a Inés Fernán-



El Octeto de Viento de Salzburgo.

Foto: B. Riego.

es que durante la época estival sus manifestaciones son de relieve, pero es cierto que el resto del año los eventos sonoros se suceden en un promedio de tres o cuatro por semana. Prueba de ello es una visión de lo que ocurre en esta región, centrándome en el último trimestre del pasado 1981. Claro, que la infraestructura prácticamente está

greb. Tan conocido elenco instrumental, junto a obras de Mozart, Vivaldi, la **Suite Holberg**, de Grieg, interpretó la dramática **Sinfonía Op. 110 (bis)** y un **Scherzo para cuerdas** de Shostakovich. La temperamental pianista rusa Valentina Kamenikova tradujo la **Gran Sonata en Sol mayor, Op. 37**, de Tchaikowsky, junto con expresiones de Jana-



dez Arias (clave) y Alvaro Marías (flauta). Dentro de estos conciertos, que concluyó su primer trimestre con uno extraordinario dado por el Octeto de Viento de Salzburgo, hay que consignar el Ciclo de Jóvenes Intérpretes, en el que han actuado Aurpra Kanzaño, con un recital de piano, y otro de piano a cuatro manos, por Ricardo Callejo y Luis Ángel Martínez.

Hablaba de creciente actividad, y a ella se suma ahora la del Ateneo de Santander. Su nueva directiva siente deseos de revitalización. Su Sección de Música inauguró el curso con una conferencia que, sobre el tema **Pasado y presente de la Orquesta Nacional de España**, pronunció su gerente, el compositor y crítico Tomás Marco.

El Ayuntamiento ha iniciado una serie de conciertos, de los cuales los primeros han sido dados por la Coral de la Universidad de Méjico y el Orfeón Cántabro. La dirección Provincial de Cultura ha emprendido una labor, todavía en sus primeros pasos. El Conservatorio celebró su II Concurso Provincial de Piano «Manuel Valcárcel», convocado por los estudiantes de los ocho cursos impartidos en este centro. Los premios fueron de seis mil a treinta y cinco mil pesetas, y tres de quince mil a los mejores intérpretes de música española.

Asimismo, se presentaron las Bases del VII Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea, acto al que, junto con su presidenta-fundadora, asistió Monseñor Federico Sopeña, vicepresidente del mismo. La importancia de este certamen obliga a ocuparnos de él en próximas crónicas.

Las agrupaciones Corales montañesas realizan todas una labor ilusionada; entre éstas, el realismo y el buen criterio de José Luis Ocejo ha hecho posible que la Coral Salvé, de Laredo, se coloque en primerísimo lugar, en base a su acertado hacer por la canción popular española, en general, y de nuestra tierra en particular, cantada por Arturo Dúo Vital, el músico cántabro más universalista. El elenco laredano es siempre noticia: recientemente, por su gira a la Argentina, donde ha obtenido éxitos resonantes en distintos lugares, debutando en el Teatro Colón bonaerense, como meses antes lo hiciera en el Teatro Real de Madrid, donde otra coral, la de Santander, ha mostrado después un programa dedicado al Barroco español.

Quiero terminar esta crónica del otoño musical

santanderino reflejando el dolor producido por la muerte de Regino Sáinz de la Maza, burgalés de cuna, montañés de corazón, íntimamente vinculado por su matrimonio con Josefina de la Serna, escritora, hija de Concha Espina. Mazcuerras, Selaya y Santander son inseparables del desaparecido guitarrista. Fueron numerosas sus actuaciones, básicas en el Festival, durante su primera época. La XXX edición de nuestro evento más importante le rendía caluroso homenaje en el Claustro de la Catedral. Ahí, donde otrora oyéramos su arte, otro grande, Narciso Yepes, tocó en su honor estrenando en nuestro país una **Sonata de Ginastera**. Regino no estuvo; un telegrama decía que estaba enfermo; pero su espíritu lo invadía todo, y como testigo excepcional, allí estuvo el patriarca de la Música española: Federico Mompou.—**RICARDO HONTAÑÓN ACHA.**

## VALENCIA

### LOS CONCIERTOS DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA

Dos conciertos interesantes, aunque cada uno de distintos motivos. La Orquesta de Cámara de Mannheim (23 de noviembre) actuó bajo la dirección de Wolfgang Hofmann. Lo que podía haber sido un concierto redondo quedó parcialmente frustrado por un programa desigual, en el que sólo una mitad demostró encajar perfectamente con la capacidad del grupo. La primera parte, acertada, incluyó **Tres contrapuntos sobre «El arte de la fuga»**, de J. S. Bach, bien interpretados, y en el que destacó el contrabajo por su labor en el continuo, llena de expresividad y cálida sonoridad. El **Concierto para violoncello y orquesta en do mayor** de J. Haydn tuvo un intachable acompañamiento orquestal, pero un solista impresentable para las dificultades del instrumento en esta obra; fue la primera «cello» de la propia orquesta quien, progresivamente, cometió errores técnicos, desafinó, en ocasiones, en largos pasajes y frustró así un hermoso concierto plenamente en línea con el estilo



La Orquesta Municipal valenciana programó a Béla Bartók.

de la agrupación. Por ello, la siguiente obra, de K. Stamitz, de la escuela de Mannheim, **Cuarteto para orquesta de cuerdas, en Fa mayor**, demostró cual era el repertorio adecuado para esta Orquesta. La obra, bellísima, fue interpretada impecablemente, con un sonido aterciopelado y compacto en el que solo desentonó, ocasionalmente, algún violín, y con una gran solidez y vibración en «cellos» y contrabajo. W. Hofmann imprimió una variada dinámica y un sentido «cantabile» perfectos. Ello quedó patente en los dos fragmentos de la **Pequeña Serenata nocturna**, de Mozart, ofrecida como propina, y que debió haberse incluido en el programa. Al menos, éste debía haberse confeccionado con obras clásicas, en las que la agrupación demostró un alto nivel. En su lugar, y en la segunda parte, unas insulsas **Variaciones sobre una canción popular rusa** de diez distintos autores (entre ellos, Scriabin, R. Korsakow y Sokolow) y la **Holberg Suite**, de E. Grieg, que no rebasó la corrección. Se concluyó con una obra del propio director W. Hofmann, **Cinco piezas para orquesta de cuerdas**, escasamente original, y en la que se advertían imitaciones de Scriabin, Bartók y Prokofieff, entre otros.

Las obras incluidas en el programa fue lo interesante del segundo concierto (30 de noviembre), cuarto de la So-

ciudad, y a cargo del dúo Nell e Ivar Gotkovsky (violín y piano), nada extraordinarios por otra parte. En primer lugar, hay que felicitar a los responsables de la Sociedad Filarmónica, que escogieron la inclusión de obras de Poulenc, Schönberg y Webern entre otras alternativas. Lo que en otros lugares supone un programa normal, aquí en Valencia (y no particularmente para el público de la Filarmónica) es un riesgo. Demasiado, a juzgar por los hechos. Comenzó la segunda parte con el teatro lleno y acabó medio vacío. El público no sólo abandonaba la sala entre obra y obra, sino en pleno concierto, lo cual me parece intolerable. ¿Tan difícil de soportar es, aunque sea por curiosidad, una obra de quince minutos como la de Schönberg, o tan agresivos los breves *exabruptos* de Webern para interrumpirlos despavoridamente? El concierto concluyó con **Caracteres**, obra del propio pianista Gotkovsky, de escritura correcta, que, por directa cortesía, logró cerrar la función con nutridos aplausos.

Ambos intérpretes ofrecen conjunción y fueron bastante precisos en las obras de Schönberg (**Fantasia, Op. 47**) y Webern (**4 piezas Op. 7**); suman, sin embargo, demasiadas insuficiencias en sus respectivos instrumentos. La obra de Poulenc (**Sonata**) que a mí me parece repleta de momentos geniales dentro de



un discurso demasiado moroso, fue interpretada, encima, morosamente y de manera insulsa. Esta falta de vitalidad y necesaria vivacidad en algunos pasajes apareció común a su interpretación a lo largo de todo el concierto. Ello empañó la primera obra del programa, **Sonata núm. 4 K. 304** de Mozart, tocada con general pulcritud. Aquí actuaron compenetrados; el violín de Nell Gotkovsky, de sonido pequeño, rara vez perdió cuadratura; Ivar Gotkovsky, incapaz de ampliar la más elemental gama dinámica y con limitados recursos expresivos, estuvo, al menos, contenido y sin excesivos emborronamientos. A mí me pareció correcto, aunque comprendo que no gustara a algunos aficionados. Aparte de los fallos técnicos y de los flagrantes errores sintácticos en la exposición de la obra, las condiciones subjetivas del crítico son ineludibles y suelen ocultarse como si el momento del concierto y su juicio fueran hechos intemporales. Hay dos circunstancias importantes: el estado físico del momento y el amor a la obra. Confieso que, relajado y mozartiano, pude soportar la poca viveza de la exposición y que, a través de ambos intérpretes, pude degustar la partitura. El tema del primer movimiento, alado y dramático, en suma tan mozartiano, se repite insistentemente. Aquí se echó en falta una mayor capacidad en la variación expresiva por parte del dúo. Donde la interpretación fue vulgar, sin paliativos, es en la **Sonata núm. 5, Op. 24, «La primavera»**, de Beethoven, ruda en el piano y desafinada en el violín. El segundo movimiento sólo pudo sostenerse por la conmovedora belleza intrínseca de la pieza.

La IX edición del Concurso Nacional de interpretación López-Chavarri, para violín y violoncelo fue ganado por el violonchelista cordobés Alvaro P. Campos, que recibió un Premio Diputación Provincial de Valencia, dotado de cien mil pesetas. El violonchelista valenciano Salvador Escrig, ganó el derecho a un concierto en el Conservatorio de Valencia y otros dos en los de Córdoba y Sevilla. Otros premios fueron: Premio Caja de Ahorros de Valencia (setenta y cinco mil ptas.) y premio Musical Martin's veinticinco mil ptas.) para el violinista Luis Mañero; Premio Unión Musical Española (treinta mil pesetas.) al violinista valenciano Gerardo Navarro. Aparte, los Conservatorios de Murcia y Málaga ofrecieron dos

conciertos a los concursantes Campos y Mañero.

En el reparto de premios estuvo presente el Jurado y Patronato del concurso, presididos por el maestro Ferriz, el representante del delegado provincial del Ministerio de Cultura, D. Emilio Llorca, y el concejal de la Orquesta y Banda municipal, D. Vicente Blasco Ibañez. También asistieron representantes de la Caja de Ahorros, Sociedad Filarmónica y Diputación.

Se han propuesto para la próxima edición las modalidades de canto y piano.—**BLAS CORTES**

### EL «RIAU RIAU» DE ANTON WEBERN O «AQUELLOS POLVOS TRAJERON ESTOS LODOS»

El mes de noviembre había marcado una cota de audacia impensable para el conservador ambiente musical de la ciudad de Valencia. La Orquesta Municipal, cegada por el espejismo de las efemérides, programó nada menos que *tres obras* (!) de Béla Bartók. Poco antes, en un modesto recital organizado por la Caja de Ahorros, un grupo de jóvenes instrumentistas de viento habían interpretado la **Humoreske**, de Alexander von Zemlinsky, pieza más bien banal, que pasó casi desapercibida para el público, no así para cierto sector de la crítica (1), por

fortuna minoritario, que saludó con alborozo la obrita del maestro de Schönberg. Pero la Sociedad Filarmónica, en un gesto de valor casi suicida, cerraba el noviembre loco programando dos obras de Schönberg y Webern. La inclusión de las **Cuatro Piezas, Op. 7**, de Webern, en el recital de Gotkovsky suscitó entre los asistentes las reacciones que comenta Blas Cortés. Pero, incluso antes del concierto, nuestros oídos se regalaban con frases tan lapidarias como «no me seduce la música de la escuela de Viena» o «esto es música a base de riau riau». Opiniones discutibles desde luego, pero que reflejan un tipo de mentalidad, vigente aún en amplios sectores de nuestro ambiente musical: el rechazo de todo lo que suponga novedad.

Sé que parecerá mentira lo que voy a decir. Pero es rigurosamente cierto. Hace ya algunos años, en un programa radiofónico local, se escuchó el «Allegro misterioso» de la **Suite Lírica**, de Alban Berg, precedido de una especie de «*declaración de principios*», a cargo del comentarista del espacio —por cierto, es violinista y director de una banda— en la cual casi pedía disculpas a los oyentes por «poner aquello». Al parecer, esta persona detestaba la música del siglo XX y no pretendía otra cosa sino

documentar su aversión mediante la escucha de una pieza que podía justificar, plenamente, la rectitud de su pensamiento. Ni que decir tiene que la audición fue *ilustrada*, convenientemente, con bostezos y muestras de desagrado por parte de su compañero de emisión, hoy presentador de un espacio televisivo paradójicamente consagrado a la llamada «*buen música*».

Ya sé que, hace poco, en un maratónico espacio radiofónico (2), un famoso compositor español, de cuyo nombre no quiero acordarme, recomendaba a los jóvenes estudiantes de nuestro conservatorio que «*por favor, no escriban música contemporánea. Esta música no tiene melodía. Lo que pasa es que resulta más fácil de hacer*».

Ni Pfitzner, en la **Nueva estética**, habría podido ser más categórico. Pero, al menos, él escribió **Palestrina**.

Anteriormente (3) he hablado sobre los criterios selectivos aplicados por la Orquesta Municipal a la hora de programar su temporada. No insistiré en el tema. En el concierto del 19 de noviembre, Benito Lauret dirigió la suite de concierto de **El Príncipe de Madera**. El programa comprendía la **Serenata para cuerdas, Op. 48**, de Tchaikovsky y el **Concierto en Mi menor** para violoncello y orquesta, de Vivaldi. Mejor no hablar de la interpretación de estas dos obras. Sí, en cambio, del **Preludio a la siesta de un fauno**, incluido a última hora y que sirvió de prólogo, muy adecuado, a la audición de la suite bartokiana. Además, la OMV hizo un Debussy digno y muy válido. No diré que sutil ni perfumado, pero, eso sí, los instrumentos ejecutaron todas las notas y sirvieron las indicaciones de la partitura y del maestro Lauret con eficacia. **El Príncipe** planteó problemas mucho más serios. A saber: Lauret, como es lógico, preparó la obra a conciencia, con empeño, con una entrega que se traslucía casi físicamente. Pero la OMV, pese al esfuerzo de sus profesores, no alcanzó a dar una versión que, honestamente, pueda merecer mi aprobación. Creo que el problema del nivel técnico de la orquesta es, actualmente, de una envergadura tan grande que me imposibilita dar una opinión, objetiva y real, acerca de las concepciones musicales que el maestro Lauret pretendió exponer en su versión con la OMV. Dado que, pocas fechas después, Benito Lauret dirigió en Madrid, con la Nacional,



Portada de un programa de la O.M.V.



esta misma obra, estoy persuadido de que Arturo Reverter podrá emitir un juicio mucho más razonado que el mío.

A otro nivel, la conmemoración del centenario de Bartók ha permitido una curiosa maniobra de enmascaramiento cultural. Ya se comentó aquí (4) la condición de anónimas de las «*notas al programa*» de la OMV. Salvo honrosas excepciones —debidamente a algún compositor o crítico local— estas «*notas*», sin firma, repiten, año tras año, los mismos tópicos y lugares comunes que hace dos o tres decenios. Para el centenario de Bartók se ha escrito (¿o transcrito?) un comentario biográfico y dos introducciones de tipo musical, referidas al **Tercer Concierto** y a **El Príncipe de Madera**. Se me eximirá de un análisis en el plano del signifiante (que revelaría la procedencia de los textos, inaceptables desde un punto de vista meramente gramati-

cal). También la pintoresca denominación de **El admirable mandarín** o esa **Sonata, Op. 21** para violín, terminada en Londres, al parecer, después de 1930 (5), desafían mi discreción. Pero lo más interesante —e instructivo— se da en el tupido velo que cubre la vida y obra de Bartók a partir de 1930. Ello permite silenciar toda su actividad creadora, posterior a la **Cantata profana** y reducir su obra a una serie de composiciones juveniles para piano, unas cuantas piezas para orquesta, dos cuartetos, **Dos Retratos**, **Bagatelas** («*obras cargadas de disonancias, no fueron del agrado de todos los oyentes*»), las pantomimas y la ópera («*que le devolvieron la popularidad*»), las **Improvisaciones** sobre canciones folklóricas húngaras... y poco más, hasta 1945, en que «*un mundo completamente diferente se muestra en su Tercer Concierto, donde no aparece su dinámica agresiva y dureza obstinada de obras*

*anteriores*». Según el comentarista, la «*escritura horizontal produce frecuentes choques y disonancias*» en unas obras caracterizadas por «*un melodismo rico y cálido*» y por «*la seriedad y la solidez de forma*». Se alude a los cuartetos, muy de pasada, al notar «*la libertad con que están tratados los motivos*». Se insiste en la influencia del folklore, sobre todo húngaro, «*en su estilo posterior*», si bien se advierte que en **El Príncipe de Madera** «*la forma y el contenido se muestran estrechamente ligados a los sistemas y reglas tradicionales*». Finalmente, Bartók parece recobrar la cordura, en su **Tercer Concierto**, «*como resultado comprensivo de nuevos ideales, que transforman sus más íntimos pensamientos en términos musicales, para transmitir su mensaje de trascendental humanismo*» (16). Pienso el lector en las frases anteriores con lo que se supone es un compositor y con la idea que él mismo

tiene de Bartók. Conteste, si puede, a mi pregunta, entre angustiada e irónica: ¿no se habrán inventado a Bartók los señores de la Municipal?—**GONZALO BADENES MASO**

\*Por falta de espacio no ha sido posible incluir en este número de RITMO un amplio reportaje sobre el Festival Coral del País Valencià. En nuestro próximo número encontrarán esta información.

## NOTAS

- (1) *Diario de Valencia* (6-10-81).
- (2) *De costa a costa* en Radio 1
- (3) RITMO, noviembre 1981
- (4) RITMO, marzo 1981
- (5) ¿Se referían a la **Sonata núm. 1** para violín y piano, compuesta en 1921 en Budapest y estrenada en Londres el 24 de marzo de 1922, por Jelly d'Aranyi y el autor?
- (6) Las citas proceden de los programas de mano de la OMV, correspondientes a los conciertos de los días 22-10-81, 5-11-81 y 19-11-1981.

## INDICE DE DISCOS CRITICADOS EN ESTE NUMERO

	Pag.
«LA BELLE EPOQUE DU PICCOLO» (Beaumadier, Kerner).....	45
BIZET: <i>Carmen</i> (Maag).....	45
BRUCKNER: <i>Sinfonías núms. 4, 7 y 9</i> . WAGNER: <i>Idilio de Sigfrido</i> (Walter).....	45
«ECOS ORIGINALES DEL BARROCO» (Concentus Musicus, Harnoncourt).....	46
DVORAK: <i>Sinfonías 8 y 9</i> (Walter).....	46
HAYDN. <i>Sinfonías 46 y 47</i> (Maksimciuk).....	46
MOZART: <i>Sonatas 10 y 11 y Fantasía en Do menor</i> (Demus).....	47
MOZART: <i>Divertimentos en Re mayor y en Si mayor</i> (Octeto de la Filarmónica de Berlín).....	47
MOZART: <i>Don Giovanni</i> (Karajan).....	47
RAMEAU: <i>Dardanus</i> (Leppard).....	47
RAVEL: <i>BERLIOZ, RIMSKY-KORSAKOV, ENESCO: Obras</i> (Comissiona).....	48
JOHANN Y JOSEF STRAUSS: <i>Valses, Polcas, Marchas y Oberturas</i> (Karajan).....	48

TCHAIKOVSKY: <i>Selección de El Lago de los cisnes y Cascanueces</i> (Previn).....	49
TCHAIKOVSKY: <i>Sinfonía Patética</i> (Giulini).....	49
TCHAIKOVSKY: <i>Sinfonías</i> (Karajan).....	49
TCHAIKOVSKY: <i>Concierto para piano y orquesta núm. 1</i> (Horowitz, Szell).....	50
TCHAIKOVSKY: <i>Concierto para violín</i> (Kremer, Maazel).....	50
VERDI: <i>Rigoletto</i> (Kraus).....	51
VERDI: <i>Oberturas</i> (Toscanini).....	51
VERDI: <i>Oberturas</i> (Toscanini).....	51
WAGNER: <i>Parsifal</i> (Karajan).....	52
WIENAWSKY: <i>Piezas virtuosísticas</i> (Ricci, Gruenberg).....	53

## RECITALES

«Ave María» (Domingo, Niños Cantores de Viena).....	53
HANS HOTTER. <i>Arias</i> .....	53
HANS HOTTER: « <i>Lieder</i> ».....	54
MARIA CALLAS CANTA A BELLINI.....	54
«Los besos de Alexis Weisseberg».....	54
«THE ART OF YOURA GULLER».....	55
ITZHAK PERLMAN: « <i>Album español</i> ».....	55
«KARAJAN EN PARIS».....	55
TOSTI: <i>Canciones</i> (Carreras).....	56
«EL LAUD EN EL RENACIMIENTO».....	56
«EL ARTE DEL LAUD EN LA EDAD MEDIA».....	56



# XIX CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO «FRANCISCO VIÑAS»

Por A.V. Aparicio

Una vez más se celebró en la ciudad condal este importante concurso gracias al esfuerzo de un equipo que no desmaya ante las dificultades que la organización del mismo implica, y de los problemas que siempre surgen a última hora, como fue este año la sustitución, a postrera hora y por enfermedad, de la que fue excelente soprano Gina Cigna, por Fedora Barbieri como participante en el acto inaugural del certamen y en el Jurado.

El pregón del concurso estuvo a cargo de Narcis de Carreras, y tuvo por marco el bello Salón de Ciento del Ayuntamiento barcelonés; el conferenciante destacó la singladura del concurso a través de los años, desde el momento en que la idea surgió en la mente del Dr. Vilardell hasta la fecha en que se pudo materializar la primera edición, para llegar al nivel alcanzado por el mismo hasta el presente.

Una vez finalizado este interesante parlamento, se pudo asistir a un interesante diálogo con Fedora Barbieri, esa gran mezzosoprano que ha dado días de gloria al arte lírico desde su debut en el año 1940, permaneciendo en la actualidad aún en activo, gracias a su sensibilidad y alma de artista. Aunque han transcurrido muchos años desde su debut liceista en 1957, cantando **il Trovatore**, recuerdo perfectamente la gran impresión que produjo con su voz potente y grave, de hermoso color, transparente sonido y gran sensibilidad. Mantuvo dicho diálogo Luis María Andreu, Administrador del Gran Teatre del Liceo, y durante el mismo se puso de manifiesto la calidad humana del artista y los recuerdos y anécdotas de su vida teatral.

El colofón artístico del acto fue el concierto que nos ofreció Natalia Troitskaya, vencedora del pasado año, con un

programa integrado por obras de Glinka, Rimski-Korsakov, Tchaikovsky y Rachmaninov, en las que el artista demostró su temperamento, musicalidad y sentido interpretativo. Correspondiendo a los aplausos del público que abarrotaba el salón cantó «Pace, Pace, mio Dio», de **La Forza del Destino**, y «Sola perdutta abbandonata», de **Manon Lescaut**, en los que demostró las grandes posibilidades, si acaba de pulir algunas imperfecciones.

Todo criterio es siempre subjetivo, y el planteamiento que el Jurado, la crítica o el público, en general, realizan respecto a los valores que se deben tener en cuenta en un concurso no escapan a esta circunstancia. En mi opinión, no se puede pedir madurez interpretativa, perfecta técnica y actuación sin defectos; no debe olvidarse que, aparte los nervios del momento, nos hallamos ante artistas en ciernes, por lo que creo debe estimarse y descubrirse las posibilidades del cantante, tanto en el plano técnico, interpretativo y vocal, aunque no estén del todo desarrolladas, es decir ver si sus cualidades intrínsecas permitirán desarrollar una carrera en el mundo de la música, y que uno de los fines del concurso es estimular los nuevos valores.

El concurso en sí se celebró de los días 13 al 17 de noviembre. Como novedad importante surgió el Premio Extraordinario de Opera, dedicado este año a **I Pagliacci**.

El fallo del jurado fue el siguiente: Cantantes masculinos: primer gran premio repartido «ex-aequo» entre Taro Ichihara, de Japón y Lawrence Bakst, de USA; segundo premio, Hugh R. MacLeod (Gran Bretaña), y tercer premio también «ex-aequo», a Howard Haskin (USA) y Hans Ashbaker (USA). En la categoría de cantantes femeninos: primer premio «ex-aequo», Connie Cloward (USA) y Zamira Barquero (Costa Rica); segundo premio,

Eva Podles (Polonia), y tercer premio, Grazyna Tonkiel (Polonia). Los premios especiales se distribuyeron de la siguiente forma: al mejor tenor «ex-aequo» Taro Ichihara y Lawrence Bakst; mejor intérprete de Verdi, Taro Ichihara; mejor intérprete de Mozart, Vicenç Esteve (España); a la mezzosoprano más joven, Eva Podles, habiendo quedado desiertos o no concedidos el resto de los premios. El Premio Extraordinario de Opera dedicado a **I Pagliacci** fue para Connie Cloward (USA) (Nedda), Hans Ashbaker (USA), Silvio y Giuseppe Fallisi (Italia) (Beppe), no concediéndose los premios Canio y Tonio. El resto de Premios Extraordinarios fueron: al mejor cantante español «ex-aequo» Carlos Bosch y Vicenç Esteve y Bolsas de Estudio para Judith Borrás y Mari Carmen González (España) Edith Contreras (Méjico) Doina Dinu (Rumania) y José Antonio Sempere (España).

De los tres premios concedidos, destacaremos al japonés Taro Ichihara, con una voz bella, timbrada, potente y brillante que en el concierto final cantó «Tombe degli avi miei» de Lucía de Lammermoor, con buena línea y dicción «Ma se me forza perdeti» de **Un Ballo in maschera**; es en mi opinión un artista que puede hacer una buena carrera, mejorando con el estudio sus conocimientos técnicos. Aunque me gustó más el tenor japonés, el cantante de la misma cuerda estadounidense Lawrence Bakst que compartió el primer premio tiene buena voz, aunque no tan timbrada, buena línea y canto valiente, como demostró en el aria de la flor de **Carmen** y en **Rigoletto** («Ella mi fu rapita»).

En los primeros premios femeninos Connie Cloward nos mostró una buena técnica muy buena línea de canto al servicio de una voz que en ocasiones no es todo lo bella que sería de desear: cantando en el Liceo el «Porgi amor» de **Las Bodas de Figaro** y «Come scoglio» de **Così fan tutte**, aunque personalmente creo que hubiera brillado más en otros fragmentos, máxime habiendo oído sus intervenciones en la segunda eliminatoria y en la prueba final. Zamira Barquero que compartió también el primer premio tiene una voz más bonita, no tan timbrada, pero tiene una técnica y un sentido de la interpretación muy logrado como se vio en «E Strano» de **La Traviata** llena de expresión y en **Adriana Lecouvreur** donde su «Poveri fiori» estuvo lleno de matizaciones. Del resto de premiados destacaremos la timbrada voz de Grazyna Tonkiel en el «Pace, pace mio Dio» de **La Forza del Destino**, la buena línea de Hugh R. MacLeod en «O du, mein holder Abendstern» de **Tannhauser** y de Howard Haskin en «Ah si ben mio», de **Il Trovatore** y la musicalidad de Hans Ashbaker en «Largo al factorum» de **Il Barbiere di Siviglia**, Carlos Bosch en «Cortigiani vil razza dannata» de **Rigoletto** y Vicenç Esteve en «Madamina» de **Don Juan** campo que creemos más interesante para este joven baritono.



Caballe entrega el premio al japonés Ichihara





Fotos: P. Guardón.

RITMO, expuesto en la vitrina dedicada al centenario de Béla Bartók, dentro de la exposición bibliográfica dedicada a los libros de Música

En el Instituto Nacional de Libro Español (INLE), en Madrid, se ha abierto una exposición bibliográfica, realizada con el asesoramiento del Instituto de Bibliografía Musical que preside Jacinto Torres, de indudable interés para los aficionados y estudiosos de la Música. Se trata de una muestra monográfica dedicada a los libros de Música. Esta exposición insólita en nuestro país tiene dos particularidades: se trata de literatura musical, con exclusión de partituras y todos los libros expuestos están disponibles actualmente en el mercado español. Se han evitado, pues, las ediciones musicales y también los libros agotados o inencontrables. El material de la muestra está dividido en apartados: en primer lugar están los **Inventarios y Catálogos** de bibliotecas y los repertorios biblio-

gráficos. En el segundo apartado dedicado a la **Musicología y la Historia de la Música** se incluyen los libros que tratan de un tema o época determinada bajo el punto de vista histórico, excluyendo las historias generales y las enciclopedias que entrarían en el apartado anterior.

La sección de **Técnica y Teoría** está formado por libros de estética, especulación, crítica y análisis técnicos. **La Voz y los Instrumentos** es el siguiente apartado que se dedica tanto a libros de aprendizaje como a otros que tratan de las características de los instrumentos musicales. El capítulo de **Aprendizaje** está ampliamente constituido por libros pedagógicos y aquellos que se utilizan en la enseñanza musical general, se excluyen, pues, los dedicados al aprendizaje de instrumentos. **Música escénica** in-

cluye la literatura dedicada a la danza y al drama musical, sin olvidar los géneros zarzuela y comedia musical. La sección de **Folklore** abarca no solamente estudios teóricos, sino también las ediciones de cancioneros regionales. El **Jazz, Rock y Canción Ligera** es un apartado, según los realizadores de la muestra, algo problemático, ya que se han incluido en él las publicaciones acerca de las canciones de tipo melódico y estructura tradicional, tales como las tonadillas. **Biografías** es, con la sección de **Aprendizaje**, el «stand» más completo y abundante. No así la sección de **Relación con otras Artes y Disciplinas**, apartado heterogéneo y poco abundante.

La interesante exposición que se pretende llevar itinerante por distintas ciudades españolas se completa

con una sección dedicada a publicaciones periódicas que tratan el tema musical. RITMO, desde luego, ocupa un lugar privilegiado en esta sección y aparece también profusamente en un «stand» complementario de la exposición dedicado al centenario de Béla Bartók. Otro centenario, el del nacimiento de Turina, que se celebra durante el año 1982, cuenta con un «stand» en el que se exponen manuscritos inéditos y fotografías del compositor español.

El catálogo de esta exposición editado por el INLE es una utilísima recopilación de títulos y editoriales que se ocupan del campo musical. RITMO animó a los organizadores de esta interesante muestra a proseguir su tarea de informar acerca de la bibliografía musical, todavía escasa en nuestro país.

## CICLO «LA VOZ EN LA MÚSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX»

Se celebró en el Ateneo de Madrid el segundo concierto del Ciclo **La voz en la música española del siglo XX** que organiza la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles. Cantó la soprano Paloma Pérez Iñigo, que hizo un excelente trabajo

y mostró su gran voz y su buena musicalidad, acompañada al piano por Rogelio Gavilanes, que colaboró perfectamente al éxito de la sesión. El programa estaba dedicado a la canción desde el neoclasicismo de las de Ernesto Halffter (**Canciones de niño de cristal** de 1931 y **Dos canciones** sobre Alberti de 1925 y 1927), ejemplos modélicos de ese estilo, a las más recientes de Carmen

Santiago de Merás (**Seis canciones españolas de Federico García Lorca**, de 1963, interesantes como simbiosis del «lied» clásico y la canción popularista), Angel Oliver (**Cuatro canciones** sobre Unamuno, de 1963, sobrias y clásicas) y Antón García Abril (**Canciones de Valldemosa**, extensa evocación poética de la estancia mallorquina de Chopin, de cuidada elaboración).

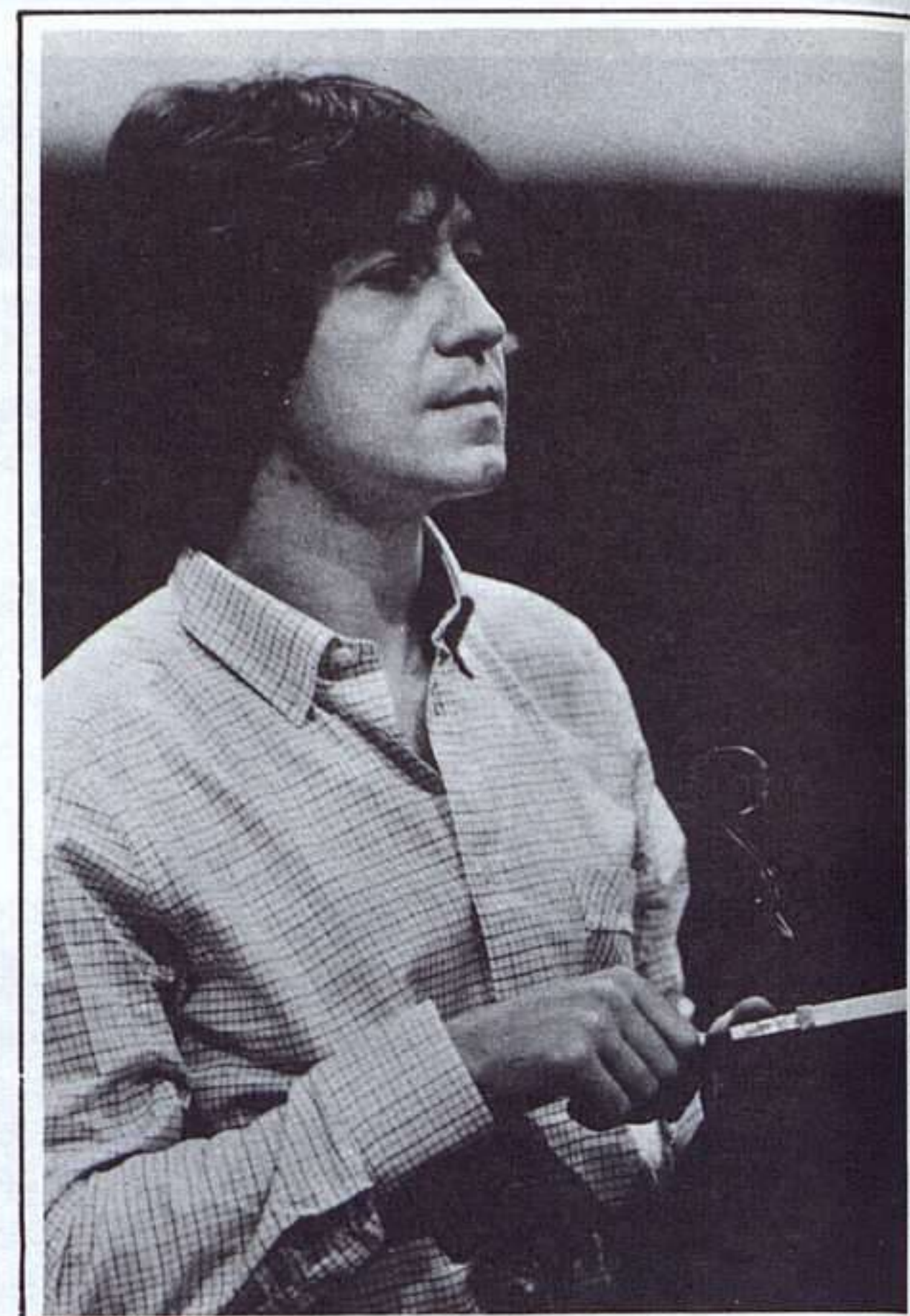


## PIERRE AMOYAL EN EL «CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA» DE SCHOENBERG

En los programas de la Radio Televisión se ha incluido este año esta obra, que supone novedad absoluta para el conjunto y que hace mucho que no se da en Madrid. Se trata de una de las composiciones características —aunque no de las mejores— de la época dodecafónica del compositor austríaco, fechada en 1936. A lo largo de sus tres tiempos, combina hábilmente, en síntesis afortunada, el riguroso mundo del dodecafonismo con las formas más tradicionales. La escritura para el solista es de endiablada dificultad y no carece de ninguno de los efectos del más tradicional virtuosismo, a veces, incluso, algo gratuito, como sucede en la cadencia del tercer tiempo: dobles cuerdas, enormes intervalos, polifonía, armónicos dobles, «pizzicati»... Requiere del solista una técnica de primer orden, resistencia, capacidad expresiva —sobre todo para exponer el segundo movimiento, «Andante gracioso»—, sentido del ritmo y afinación. El protagonista fue en esta ocasión, en el concierto celebrado en el Teatro Real el sábado 14 y el domingo 15 de noviem-

bre, el violinista francés Pierre Amoyal, que justificó en buena medida la fama de la que desde algunos años viene precedido. Se trata indudablemente de un instrumentista dotado de cualidades que le hacen muy apto para la música contemporánea: sonido no muy grande, pero suficiente, intensidad de vibrato, plenitud tímbrica, incisividad en el ataque, hábil juego de arco, homogeneidad... Venció, no siempre con facilidad, cosa lógica, prácticamente todas las enormes dificultades de la escritura, controlando perfectamente los efectos polifónicos y manteniendo una cuadratura casi perfecta. Puede que, preocupado por vencer los escollos mecánicos, no lograra plasmar en toda su intensidad el desolado y angustiado mundo del «lied» del segundo movimiento. Será interesante escucharle en otro tipo de repertorio ahora que, según parece, se van a editar en España algunas de sus grabaciones de un compositor tan distinto como Tchaikovski.

García Asensio, con la Orquesta de la Radio Televisión, acompañó discretamente, con la seguridad métrica que en él es habitual, sin que se consiguiera mantener en todo momento el equilibrio con el solista y sin que se lograra recoger en toda su intensidad los efectos tímbricos previstos. Hubo numerosos desajustes, que no deben ser tenido demasiado en cuenta dada la dificultad de la obra.—**ARTURO REVERTER**



El violinista Pierre Amoyal.

## RAFAEL GONZALEZ DE LARA EN EL CONSERVATORIO

En el Conservatorio madrileño actuó el contrabajista Rafaél González de Lara en un programa de obras españolas contemporáneas para contrabajo, electrónica y pia-

no. La sesión comprendía estrenos españoles de obras dedicadas al intérprete y que ya habían sido estrenadas por éste en Bélgica y Francia. **Foglio II**, de Enrique Macías incluye una grabación electrónica muy ornamentada sobre la sencilla actuación en vivo del contrabajo. **Hoyada**,

de Jesús Villa Rojo utiliza también una grabación —de un clarinete contrabajo en mi bemol— con una mínima elaboración electroacústica; sobre ella el contrabajista desarrolla un trabajo complementario que alcanza niveles de gran eficacia y cuya fusión tímbrica con la grabación es excelente. **Dúo**, de Ramón Barce es una extensa página basada en la utilización de una escala del nivel Mi I cuyos fragmentos aparecen constantemente en formaciones verticales y horizontales. La parte pianística fue excelentemente realizada por Luis Rego. En **Reloj interior**, de Tomás Marco, para contrabajo solo, se alterna regularidad e irregularidad, sistemática y libertad. **Contra-Contra**, de Francisco Estévez desarrolla ampliamente materiales electroacústicos de gran variedad colorista. En **Variantes combinadas**, de Carmelo Bernaola, la actuación en vivo se superpone a la grabación, por el mismo intérprete, de otras tres partes de contrabajo, buscando una polifonía aleatoria de gran densidad.

Rafaél González de Lara, cuyo esfuerzo por difundir la música moderna española es digno de todo elogio, hizo una buena versión de las obras y fue largamente aplaudido. El concierto fue organizado por la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles.

## REUNION DE «ASTEC»

La empresa nacional de Alta Fidelidad «Astec» ha celebrado su reunión anual. En un hotel madrileño, el Director General de la Compañía, Escuder, pasó revista a los planteamientos comerciales de su firma ante «la difícil situación económica del país», recomendando como soluciones «el análisis, la planificación y la creatividad». El señor Escuder felicitó al equipo de la Compañía por los buenos resultados que vienen obteniendo en conjunto.

## LA CAPELLA MALLORQUINA EN PARIS

La Capella Mallorquina, que en su ya larga trayectoria musical ha recorrido las principales capitales europeas (Londres, Roma, Viena, Bohn, Moscú...), ofreció, los días 9 y 10 de octubre, dos conciertos en París, organizados, como es habitual en sus giras, por la Embajada de España.

Las actuaciones tuvieron lugar en la Iglesia de la Misión Española y en la Sainte-Chapelle. El programa presentado por la Capella estaba integrado, en ambos conciertos, por obras de Victoria, Falla, Dvorak, Poulenc, Samper, Vives-Juliá...



Rafaél González de Lara.





Un momento de la Rueda de Prensa celebrada en Frankfurt para informar de la próxima edición de la Feria Internacional de Música.

### NOVEDADES DE LA FERIA DE FRANKFURT 1982

Tal y como ya hemos informado en números anteriores, la Feria de la Música de Frankfurt abrirá sus puertas el próximo mes de febrero, desde el sábado día 13 hasta el miércoles día 17. En una reciente Rueda de Prensa, celebrada directamente en Frankfurt, y a la que esta revista fue gentilmente invitada, se nos informó de los detalles finales de la exposición ferial. El número total de exposiciones es de 680, provenientes de la República Federal de Alemania, dos tercios de Europa y el resto de ultramar. Gran Bretaña contribuye con 100 expositores, con 81, Italia; con 72, Estados Unidos; 33, los Países Bajos; 28, Francia; 26, Japón y con 23, España. En cuanto a «stands» de Grandes Instrumentos hay 280; de Pequeños Instrumentos, 430; de Electrónica Orquestal, 70; de Accesorios musicales, 120 y de productos de Editoriales Musicales, 130. Podemos afirmar realmente que esta magna exposición ferial ofrece todo, absolutamente todo, lo que el profesional y el aficionado a la música puede desear, dentro del campo del comercio. Paralelamente a la exposición se realizarán, al igual que en ediciones ante-

rior, gran número de actos culturales musicales en las salas de conciertos, centros de jazz, Teatros y Conservatorios de Frankfurt. Dentro de los actos culturales, y en la víspera de la Feria de la Música, se concederá, por primera vez, el «Premio de Frankfurt a la Música» que en esta ocasión ha recaído en el mundialmente famoso violinista Gidon Kremer. Este premio, dotado con 25.000 marcos, nacido de un acuerdo conjunto de la Asociación Federal de Fabricantes de Instrumentos de Música y de la Sociedad de la Feria de Frankfurt, tiene la pretensión de convertirse en un galardón permanente e importante en la vida musical internacional. Con este premio se intenta agasajar o promover a una personalidad que se distinga en la práctica de la música, en los ámbitos de la composición o en la pedagogía musical.

Entre las novedades más importantes que va a aportar la presente edición de la Feria de Frankfurt tendremos:

**Pianos:** Nuevas variaciones dentro de Grätian-Steinweg. Ahora también un estilo tradicional en los pianos Sabel. El «pianino» Bösendorfer, ahora en dos versiones. Rippen presenta mejoras en el sonido. Nuevo piano de estudio para escuelas de Chimmel. Variaciones rústicas en modelos de la marca Zimmermann. Nuevo clavicémbalo «Histórica» de Senftleben.

**Guitarras:** Grandes novedades y estupendas mejo-

ras de las guitarras brasileñas. Tres nuevos ukeleles de Brüko. Nuevas guitarras clásicas Músima de concierto.

**Instrumentos de viento:** Rigoutat por primera vez en Frankfurt. Mejora en el programa de saxofones de Borgani. Nuevo saxofón mi bemol barítono para solistas de B & S. Nuevos modelos de clarinete de la casa Leblanc Noblet. La firma italiana Orsi presenta curiosidades. Nuevas trompetas y trombones King. Tuba en Do de cinco válvulas de la RDA. Armónica de mano de Suiza.

**Acordeones:** La serie «Caprice» de piano-acordeones sustituye a la serie «Separato». Nueva armónica de boca «Blues solist». Mejoras en los acordeones Bugari.

**Percusión:** Exóticos instrumentos de percusión de Asia, además de las habituales ofertas del mercado.

**Organos Eléctricos:** Novedad de Italia es el CRB Diamond 920. El «Comet» con satélites de Wersi. Un instrumento de teclas portátil de la República Democrática Alemana. Nuevo modelo «super» de la serie «Solina». Organo Sonata modernizado de Ahíborn. Eminent presenta su primer órgano para iglesias.

Lo anteriormente apuntado es una pequeña muestra de la gran cantidad de novedades que presenta este año la Feria de la Música de Frankfurt. Si es usted profesional del sector no se la pierda, es la gran ocasión para ponerse realmente al día.

### ESTRENOS

**MANUEL BALBOA:** *Elegía nocturno núm. 2.* Jean Pierre Dupuy (piano). 24 de noviembre. Teatro Carlton de Bilbao.

**VILLA ROJO:** *Acordar.* Giancarlo Chiaffini (trombón) y Michele Ianncone (percusión). Roma, 14 de noviembre.

**LOPEZ DEL SAA:** *Quien quisiera ser amado.* «Lied» Roma, 14 de noviembre, sobre textos de Jorge Manrique. Dolores Cava (soprano), López del Saa (piano). Sociedad Filarmónica de Palencia, 13 de noviembre.

**FRANCISCO ESCUDERO:** *Eusko Salmoak.* Letra de Carmelo Iturria, Bilbao, 13 de noviembre.

**PHILIPPE BOESMANS:** *Conversions.* Orquesta Nacional de la Radiotelevisión francesa. Director. Louis de Froment.

**SERGUEI BANEVICH:** *La historia de Guerda y Kai.* Opera infaltil Teatro de Opera y Ballet Kirov de Leningrado (U.R.S.S.).

**LOPEZ DEL SAA:** «Era apacible el día» y «¿Qué ten?». Sobre textos de Rosalía de Castro. La Coruña.

**LOPEZ DEL SAA:** «Padrón, Padrón» y «Como chove miudiño». «Lieder». La Coruña.

**FRANCK CORCORAN:** *Speleophonie*, para contrabajo solo. Semana de Música Contemporánea. Contrabajo, Rafaél González de Lara. 1 de octubre. Goethe Institut de Bruselas (Bélgica).

**JOSE FERMIN GURBINDO:** «Gavota», «Vals extraño» y «Gnomos traviesos». José Fermín Gurbindo. Primer Encuentro de Compositores ciegos españoles. Madrid.

**RAFAEL RODRIGUEZ ALBERT:** *Voz última.* Primer encuentro de Compositores ciegos españoles. Madrid.

**JUAN BRIZ:** *Canción de cuna* (letra de Dámaso Alonso), *Nostalgia*, *Tu y Sirena de la media noche* (letras de Juan Ramón Jiménez). Primer Encuentro de Compositores ciegos españoles. Madrid.

**LUIS DE PABLO:** *Una cantata perdida.* Carol Plantamura (soprano), Bertram Turetsky (contrabajo). Nueva York.





## NOMBRE PROPIO

Dos músicos muertos recientemente **Karl Böhm** y **Karl Richter** han sido objeto de un curioso homenaje en Zaragoza. En esta ciudad se ha celebrado una Misa de Requiem por el eterno descanso de sus almas. La Misa tuvo lugar en la Iglesia del Real y Provincial Hospital de Nuestra Señora de Gracia y fue oficiado por el Capellán de dicha Iglesia, Don Pascual Martínez Calvo. En esta Misa (celebrada en latín), López Benzo y Jameison, los dos organizadores del religioso homenaje, prepararon y dirigieron un programa de obras que fueron interpretadas por un coro formado por personas de diversa procedencia (monjas y tenores y bajos de la Escolanía del Pilar y de la Seo). El Canónigo Prefecto de Música del Pilar y la Seo, acompañó al órgano, junto con el musicólogo González Valle. Las obras interpretadas (partes de la Misa de Réquiem) eran de Vivaldi, Telemann, Mozart, Bach y Haendel.

**José Luis Ocejo** y la **Coral Salvé** de Laredo, han realizado una gira de conciertos por Argentina en la cual han obtenido, de nuevo, el éxito que suele acompañar a todas sus actuaciones. Esta Coral interpreta tanto temas populares españoles, como obras de compositores de éste siglo, folklore cántabro, habaneras y temas del cancionero pejino. Sus cinco años de vida, las actuaciones en países europeos y los discos grabados, motivaron a la **Coral Salvé** y a su director **Ocejo** a saltar el charco y actuar en América.

Los pianistas **Angeles Rentería** y **Jacinto Matute** —sevillana y gaditano— han obtenido un gran éxito en la Sala Gaveau de París interpretando un programa Stravinsky. Así mismo, el director, también español, **Luis Izquierdo** ha tenido grandes éxitos en tres conciertos con la Midland-Odessa Sinfónica Orchestra, de Texas, siendo ovacionado por los públicos de otras tantas ciudades de dicho Estado americano, aplaudido por los propios profesores de la agrupación y elogiado unánimemente por la crítica, con un programa íntegramente español en el que intervino como solista la pianista **Angeles Rentería**. En la presente temporada **Luis Izquierdo** dirigirá en Alemania, Irlanda, Rumania, Turquía y Hungría, y en la de 1982-83 volverá a Estados Unidos para actuar otra vez en el de Texas, así como en los de Colorado y Wisconsin.

**Emilio López del Saa** al piano y **Dolores Cava** como soprano han estrenado un «lied» sobre versos de **Jorge Manrique**, compuestos por el propio **López del Saa**. El estreno estuvo enmarcado dentro de un ciclo de intérpretes organizado por la Sociedad Filarmónica de Palencia y el Ministerio de Cultura. Es la primera vez que se pone música a los versos del autor de las famosas **Coplas a la muerte de mi padre**. El estreno de **Quien quisiera ser amado**, nombre del «lied» compuesto por **López del Saa**, tuvo lugar en Palencia, la provincia natal de **Jorge Manrique**.

## CURSO INTERNACIONAL DE MUSICA EN CERVERA

El día 29 de agosto pasado, en el recinto de la Seo Antigua de Lleida, tuvo lugar el concierto de clausura del XVIII Curso Internacional de Música que, desde hace dieciocho años sin interrupción, viene organizando el Orfeo Lleidatà.

Asistió a este acto el Sr. Coll Alentorn, Consejero Adjunto a la Presidencia, en representación del Honorable Presidente de la Generalidad de Cataluña, Sr. Jordi Pujol.

Cada una de las especialidades de que constaba el curso y que se desarrollaron paralelamente, —Dirección Coral, Técnica Vocal/Interpretación y Conjunto Instrumental/Música de Cámara— ofreció al numeroso público que llenaba el incomparable monumento de la Seo Antigua, sendas muestras del trabajo llevado a cabo durante los diez días que duró el Curso.

La participación, a nivel de cursillistas en las materias de Dirección Coral y Técnica Vocal/Interpretación, rebasó las cotas previstas, lo cual impuso la necesidad de cerrar la matrícula antes del plazo fijado. No fue así en el Grupo Instrumental y Música de Cámara, que si bien la matrícula va aumentando en relación a convocatorias anteriores, es fácil comprobar que nuestro país está muy lejos aún de poseer la tradición instrumental de la mayoría de naciones de nuestro continente. No obstante, el interés demostrado por los alumnos que vienen participando, hace preveer un futuro esperanzador para que la música culta esté al alcance de todos.

Entre los tres cursos, han sobrepasado los doscientos cincuenta alumnos, procedentes de Cataluña, Asturias, Castilla la Vieja, Castilla la Nueva, Galicia, Andalucía, Murcia, Extremadura, Aragón, Canarias, País Valen-

ciano, País Vasco y, a nivel internacional, Francia, Bélgica, Suiza, Alemania, Marruecos y País Vasco Francés.

En resumen, un cursillo con música y para la música, que, a través de los años, aúna esfuerzo, convivencia y amistad por parte de los cursillistas interesados en conocer las técnicas de los prestigiosos especialistas que imparten los cursos, y, por otra, de éstos, para que los conocimientos que vienen impartiendo contribuyan a la elevación del nivel cultural de nuestros pueblos.

Capítulo digno de tener en cuenta fue la iniciativa de la Generalidad de Cataluña de establecer ayudas a todos los cursillistas del Estado Español que pudieran justificar su pertenencia o colaboración a entidades corales o bien su estudio musical en conservatorios.

## NOTICIAS ERNESTO BITETTI Y LOS SOLISTAS DE ZAGREB

Coincidiendo con la gira de conciertos que los Solistas de Zagreb están realizando por toda España, este famoso grupo de cámara yugoslavo hizo un alto en Madrid, entre concierto y concierto, para grabar con el conocido guitarrista Ernesto Bitetti un disco dedicado a Vivaldi, que pronto será presentado al público español. El disco incluye cuatro **Conciertos para guitarra y orquesta** de cuerda del compositor veneciano, entre ellos el de **Re mayor**, que también fue interpretado por Bitetti y Los Solistas de Zagreb en el concierto que el pasado 4 de noviembre dieron en el Teatro Real de Madrid para un público universitario entusiasta.



# Músicos del siglo XX

## ANTON WEBERN



Por Manuel Chapa

### VIDA Y OBRA

Anton Webern nace en Viena el 3 de diciembre de 1883. Su padre, ingeniero de minas, tiene orígenes aristocráticos que justifican la partícula «von» que precede a su apellido (Anton von Webern) y que el músico vienés dejará caer en desuso a partir de 1918 con la abolición de los títulos nobiliarios en Austria. Anton comienza a estudiar música como actividad complementaria de su educación general, en Klagenfurt. Piano y violoncello son sus instrumentos de aprendizaje. En 1901 se traslada a Viena y conoce a Guido Adler cuyo magisterio se convierte en fundamental, 1904 es el año de su aventura berlinesa, con su tentativa fracasada de estudiar con Hans Pfitzner, cuyas acerbadas críticas a Mahler disgustan profundamente a Webern, el comienzo de sus relaciones con Arnold Schönberg, el maestro-amigo decisivo en la vida de Webern. Schönberg no sólo es un insuperable profesor de materias estrictamente musicales, sino que extiende su magisterio a Filosofía, Literatura y Humanidades en general. En 1906 Webern obtiene su diploma de Doctor en Filosofía. Dos años después decide independizarse y arrastrar su autonomía dedicándose a la dirección de orquestas y orquestinas que tocan en balnearios más o menos elegantes,

en salas de fiestas o en salones de baile. No es su sitio, y pasa con más pena que gloria por Dantzig y Bad Ischl antes de contraer matrimonio con Wilhelmine Mörtl, el 29 de febrero de 1911. Pronto nace su primera hija, Amalie. En 1912 *peregrina* a Munich acompañado de Alban Berg, a un festival Mahler que reafirma su mahlerianismo visceral y absoluto.

Al estallar la Gran Guerra se enrola como voluntario en la Cruz Roja pero su inmenso patriotismo solo es superado por su formidable miopía y en 1917 es declarado «inepto para todos los servicios» y Anton retorna a la casa paterna en Klagenfurt. Un cierto alivio económico y profesional comienza a dibujarse en 1920, año en el que firma un providencial contrato con la Universal Edition. En 1922 y 1923 es nombrado respectivamente director de los Concierto sinfónicos de los trabajadores vieneses y de la Coral obrera. Estos puestos le aseguran su economía pero le desgarran a menudo, tanto porque su labor permanece por lo general incomprendida como porque le plantean problemas de conciencia: Webern sufre por depender de organismos que a su vez dependen de un partido político —el Socialdemócrata— claramente izquierdista y antirreligioso, siendo Webern un profundo creyente. Su labor recibe, sin embargo, un importante espaldarazo oficial cuando, en 1924, le adjudican el Gran premio de Música de la ciudad de Viena. En 1933 cae en la *lista negra* de los Nazis que en su ascensión irresistible le etiquetan al año siguientes de «hombre de izquierdas» y a su música de «bolchevique». Cesa como director de orquesta y coro obreros. Las desgracias se acumulan y en las Navidades de 1935 recibe, a punto de coger el tren para Barcelona, la noticia de la muerte de su íntimo amigo Alban Berg. A partir de ahí, abrumado por las circunstancias políticas, su vida se interioriza cada vez más. Se concentra en la composición y da a luz lo más profundo de su producción. En lo material, vive malamente como corrector de pruebas de la

Universal. Guerra, desastre. En abril del 44 es movilizado y destinado a la Policía antiaérea. Webern soporta mal el uniforme. En el 45 recibe la nueva de la muerte de su hijo Peter en el frente yugoslavo. Con esta desoladora noticia en su mente, Webern huye de una Viena masacrada por las bombas y se refugia en Mittersill, en los Alpes austriacos. El 15 de septiembre es muerto ¿accidente, homicidio, asesinato? por un soldado americano de las fuerzas de ocupación que acaban de instalarse en el pueblo.

Dentro de la revolución introducida en la historia de la música por la llamada «Escuela de Viena», con Schönberg, Berg y Webern como *Trinidad* representativa, la figura de Anton Webern se dibuja como la más avanzada, la más radicalmente moderna, la más nueva en una palabra. Para Webern, el partir de los postulados schönberguianos no es tanto una *toma de partido* arbitraria o forzada, sino una base natural sobre la que asentar su producción. Mientras Schönberg juega el papel de rompehielos, abriendo nuevos caminos al tiempo que añorando los que se dejan atrás; asumiendo esta contradicción futuro-pasado como un elemento dialéctico de avance o retroceso; mientras Berg guarda en su corazón un irremediable afecto por las viejas grandes formas románticas, por la *gran dimensión*, si bien se encarga de llenarlas de nuevo contenido, Webern no pestañea en asumir el nuevo lenguaje y trabajar sobre él hasta lograr el grado máximo de pureza sin asomo de añoranza por su pasado aun cercano, ni excesivas preocupaciones por los tabues formales de anteriores etapas. La música de Webern es un incontenible avance hacia un ideal de concentración y pureza extremas hasta el punto de lograr una producción que, considerada en conjunto, podría ser conceptualizada como la más coherente, la más perfecta de todo el siglo XX.

Si seguimos los esquemas de análisis comúnmente aceptados (Craft, Boulez) podremos comprobar la evolución siempre «*hacia adelante*» del mú-



sico vienés. Con unos comienzos aún tonales (Op. 1 y 2) y una marcada preferencia por el canon como «*procedimiento de concentración*» (Op. 2) pronto se desliga de la tonalidad (Op. 3, 4, 5) y prosigue su búsqueda de la concentración a través de las llamadas «*pequeñas formas*» —piezas de brevísima duración por imposibilidad lógica de desarrollo— (Op. 5, 6, 7) que dan paso a una radicalización aún más rigurosa (Op. 9, 10, 11, 12) en las que el silencio se incorpora como nuevo elemento dialéctico a la obra musical. Un periodo de transición hacia un «*nuevo orden*» acoge las obras más difícilmente clasificables de la evolución weberniana (Op. 13, 14, 15, 16) hasta que el método de composición con doce sonidos es asumido, no en su primitiva acepción schönberguiana, sino en la más compleja y fecunda formulación de «*sistema serial*» (Op. 17), que se va perfeccionando al averiguar sus posibilidades (Op. 18, 19), a lo que sigue un periodo extremadamente especulativo (Op. 20, 21, 22, 23, 24) en el que se sientan las bases para un periodo final de absoluto dominio de los elementos antes aludidos que le permiten, mediante una serie de fantásticos hallazgos expresivos, conseguir sus grandes obras instrumentales (Op. 27, 28, 30) y con coro (Op. 26, 29, 31).

Inútil resulta decir que esta evolución sin retroceso de Anton Webern aparte de única en la historia de la música, provoca obras de una belleza formidable, profunda, esencial, distinta. Sobre todo, distinta. En efecto, la obra del músico vienés exige una escucha nueva, diferente a la escucha tradicional de la obra de arte musical. El grado de ultraconcentración del discurso, su extremadamente imaginativa estructuración, la novedad de conceptos aportados, el radical vuelco de lo considerado tradicional, exigen un gran

esfuerzo del auditor que debe forzar su capacidad de análisis hasta límites a menudo inalcanzables al aficionado medio. Hay que tener en cuenta que esta *nueva escucha* exige despojarse de ideas adquiridas elevadas a menudo a categorías tales como duración, silencio, dimensiones vertical y horizontal, desarrollo, forma, etc... O lo que es lo mismo, abordar con espíritu nuevo todo lo que de nuevo propuso Webern: un nuevo concepto del tiempo musical —absolutamente independiente del *tiempo romántico*, canon aún en boga—; un nuevo concepto del sonido incorporando el silencio como un elemento dialéctico-estructural más; un nuevo concepto de melodía y armonía ensimismando ambas nociones e incorporando estructuralmente a las mismas timbre y duración en un revolucionario vuelco de las dicotomías tradicionales; un nuevo concepto del desarrollo sustituido por una especie de *antidesarrollo* peculiarísimo y fecundo; un nuevo concepto de forma y formación inventando nuevos moldes y prescindiendo de las tradicionales categorías románticas en esta materia.

En suma, la música de Webern exige del oyente, amén de una cultura musical elevada que facilite una gran capacidad de percepción, un despojamiento de cualquier perjuicio, un conocer a fondo el idioma romántico para olvidarlo en el momento de abordar el propuesto por Webern, una especie de catarsis global que, una vez dentro del universo weberniano, permitirá apreciar la belleza suprema del arte musical, eso que Webern definía en 1928 como «*...presentar un pensamiento en la forma más clara y más sencilla, o lo que es igual, de la manera más comprensible*». Anton Webern se acercó como nadie lo había hecho hasta entonces a lo que solemos llamar «*obra de arte absolutista*».



## OBRAS

Inútil resulta decir que en el catálogo weberniano no hay ni una sola composición no significativa; cada obra es un eslabón imprescindible para comprender la siguiente. No hay más remedio que referirnos a todo el catálogo si queremos ser medianamente coherentes con la obra del músico vienés.

Op. 1 *Passacaglia para Orquesta* (1908). Op. 2 «*Entflieht auf Leichten Khaner*» coro (1908). Op. 3 *Cinco Lieder de Stefan George* (1907-1908). Op. 4 *Cinco Lieder de Stefan George* (1908-1909). Op. 5 *Cinco Movimientos para cuarteto de cuerda* (1909). Op. 6 *Seis Piezas para gran Orquesta* (1910). Op. 7 *Cuatro Piezas para violín y piano* (1910). Op. 8 *Dos Lieder de Rilke* (1910). Op. 9 *Seis Bagatelas para cuarteto de cuerda* (1913). Op. 10 *Cinco Piezas para orquesta* (1911-1913). Op. 11 *Tres piezas para violoncello y piano* (1914). Op. 12 *Cuatro Lieder sobre textos de varios autores* (1915-1917). Op. 13 *Cuatro Lieder para Soprano y Orquesta* (1914-1918). Op. 14 *Seis Lieder de G. Trakl* (1917-1921). Op. 15 *Cinco Lieder espirituales* (1917-1922). Op. 16 *Cinco Canones sobre textos latinos* (1923-1924). Op. 17 *Tres Lieder populares religiosos* (1924). Op. 18 *Tres Lieder para soprano, clarinete y guitarra* (1925). Op. 19 *Dos Lieder para coro sobre textos de Goethe* (1926). Op. 20 *Trio para cuerda* (1927). Op. 21 *Sinfonía* (1928). Op. 22 *Cuarteto con saxofón* (1930). Op. 23 *Tres Lieder de Viaeviae sobre textos de Hildegard Jone* (1934). Op. 24 *Concierto para nueve instrumentos* (1934). Op. 25 *Tres Lieder sobre textos de Hildegard Jone* (1934-1935). Op. 26 *Das Auglenlicht* (1935). Op. 27 *Variaciones para piano* (1936). Op. 28 *Cuarteto para Cuerda* (1938). Op. 29 *Primera Cantata* (1938-1939). Op. 30 *Variaciones para Orquesta* (1940). Op. 31 *Segunda Cantata* (1941-1943).

## DISCOGRAFIA

Lo reducido en minutaje de la obra de Webern y lo extraordinariamente concentrado de su música, justifican una discografía no abundante pero, en general, de calidad.

Las integrales de Craft —legendaria— y Boulez (CBS, disponible en España) son referencia necesaria y suficiente para una visión global de la producción weberniana.

En el catálogo español figuran, además, una excelente versión de las *Variaciones Op. 27* por un analítico Pollini y una versión discreta del *Op. 5* por Waller y el conjunto instrumental de Francia.

Quizás en algún comercio pudieran encontrarse los álbumes DG Karajan-Escuela de Viena y Cuarteto La Salle-Escuela de Viena muy útiles como aproximaciones al mundo orquestal y camerístico de Webern. Se echan de menos versiones aisladas de *Lieder* y *Cantatas*.

## BIBLIOGRAFIA

Hay que buscar material literario sobre Webern en diversas fuentes tales como libros sobre el siglo XX, enciclopedias, comentarios en carpetas y folletos discográficos, porque, que yo sepa, no hay ninguna obra específicamente destinada a Webern en el mercado español. A destacar en francés el excelente libro de Claude Rostand (Seghers) y las aportaciones de Leibowitz —*Shönberg et son école* (J.B. Janin); *Introduction a la musique de douze zons* (L'Arche)— y Boulez —*Relevés d'apprenti* (Le Seuil). En inglés, *Anton Webern* de Friedrich Wildgans (Calder and Boyars), *Perspectives* de Hans Moldehauer (Universidad de Washington) y *The death of Anton Webern* del mismo autor (Philosophical Library, New York). La Universal Edition asimismo dispone de obras sobre Webern en su editorial (alemán). Existe asimismo una *International Webern Society* en 105 Mildred Court, Richmond, Kentucky 40475, U.S.A.



# Directorio comercial

## PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

### BILBAO TRADING, S. A.

Marqués del Puerto, 9.  
Teléfonos 415 52 55-415 52 44.  
BILBAO-8

### BILBAO TRADING, S. A.

Caracas, 6.  
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

### DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Coruña, Km. 17,200.  
Teléfs. 637 10 04-08-012.  
LAS ROZAS (Madrid).

### ENRIQUE KELLER

Apartado 15.  
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

### ERVITI

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

### VIETRONIC, S. A.

Bolivia, 239.  
Teléfono: 307 47 12.  
BARCELONA-20.

### HAZEN

Juan Bravo, 33.  
Teléfonos 411 28 48-411 24 06.  
MADRID-6.

## JORQUERA 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.

### MAXPER, S. A.

Carretera de Andalucía, Km. 12,600.  
Teléfonos 695 91 00-04-08.  
GETAFE (Madrid).

### POLIMUSICA, S. A.

Caracas, 6.  
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

### RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1.  
(esquina a Arenal, 14).  
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

### RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.  
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.  
MADRID-4.



### RUY-DIAZ

Pianos y organos europeos, japoneses  
y americanos.  
San Bernardo, 108.  
Teléfono 445 97 99. MADRID-8.



Instrumentos musicales y accesorios.  
Distribuidor Acordeones Bugari. Res-  
tauración de Pianos.

Conde Duque, 34. Madrid-8.  
Tlf. 247 34 25-617 70 13.  
Tingo María, 9. Móstoles.

### VELLIDO, S. A.

Gran Vía, 77.  
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

### VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.  
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

### VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.  
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

## GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

### CAPRICE, S. A.

Cuerdas para guitarra  
Padre Urbano, 1.  
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

### J. L. ALBERDI

Instrumentos de música  
Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.  
Teléfonos 237.16.00 - 237.14.30  
237.14.90 y 237.15.50  
BARCELONA-12.  
Calle Galileo, 26-28.  
Teléfonos 448 85 64-448 86 64.  
MADRID-15.

### ERVITI

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

### GARRIDO

Instrumentos de música  
Guitarras españolas y acústicas.  
Desengaño, 2. Valverde, 3  
(detrás Telefónica).  
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.

### JUAN ESTRUCH, S. L.

C/ Vallés, 47. Teléfono 674 06 82.  
SAN CUGAT DEL VALLES (Barcelona).  
Servicio postventa en Barcelona:  
C/Ample, 30. Teléfono 315 44 07.  
BARCELONA-2.

### LETURIAGA

Corredera Baja, 23.  
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.  
MADRID-13.

### VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 14.  
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

### VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.  
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

### VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.  
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

## INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

### ERVITI

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.



**LETURIAGA**

Corredera Baja, 23.  
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.  
MADRID-13.

**INSTRUMENTOS DE ARCO**

Violines, violas, violonchelos  
y contrabajos.

**ERVITI**

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

**MATERIAL DIDACTICO  
MUSICAL**

**ENRIQUE KELLER**

Apartado 15.  
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

**ERVITI**

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

**EDITORES, LIBROS  
Y PARTITURAS**

**EDICIONES QUIROGA**

Alcalá, 70.  
Teléf. 276 39 50.  
MADRID-9.  
Canuda, 45.  
Teléf. 231 08 86.  
BARCELONA-2.

**MUSIC DISTRIBUCION, S. A.**

Tallers, 9, pral. A.  
Teléfonos 302 27 44-302 25 92.  
BARCELONA-1.

**DISCOS, CASSETTES,  
MUSICA CLASICA  
COMERCIOS ESPECIALIZADOS**

**VELLIDO, S. A.**

Plaza Moyua, 4.  
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

**VELLIDO, S. A.**

Calle del Roso, 13.  
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

**EMPRESAS  
DISCOGRAFICAS**

**DISCOS COLUMBIA, S. A.**

Av. de los Madroños, 27.  
Parque Conde de Orgaz.  
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

**HI-FI**

**ATAIO INGENIEROS**

Enrique Larreta, 12.  
Teléfonos 733 05 62-733 37 00.  
MADRID-16.

**COMERICA HI-FI**

General Cabrera, 21.  
Teléfonos 270 28 51-279 80 21.  
MADRID-20.

**COMERCIAL EAR**

Avda. de Sarriá, 67 bis  
(esquina Taquígrafo Garriga).  
Teléfono 239 31 03. BARCELONA-29.

**EAR**

H. Fournier, 21.  
Teléfono 25 34 11. VITORIA.

**FOX IN-DEL-SON**

Agujas y fonocápsulas  
Calle Alta, 58.  
Teléfono 23 97 66. SANTANDER.

**TRINGENIER**

Compañía de Electroacústica  
Española, S. L.  
Grucer, 3.  
Teléfono 255 53 84. MADRID-17.

**VIETA**

Bolivia, 239.  
Teléfonos 307 47 12-307 47 16.  
BARCELONA-20.

**COMERCIOS DE ALTA  
FIDELIDAD**

**VELLIDO, S. A.**

Plaza Moyua, 4.  
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

**VELLIDO, S. A.**

Calle del Roso, 13.  
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

**VELLIDO, S. A.**

Avda. Carlos III, 46.  
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

**HOTELES-PARADORES**



Pl. General Queipo de Llano, 3.  
MERIDA (Badajoz).  
Teléfono (924) 301540/41/42.

**MECANICOS AFINADORES**

**MAXPER, S. A.**

Carretera Andalucía, Km. 12,600.  
Teléfonos 695 91 00-04-08.  
GETAFE (Madrid).

**RINCON MUSICAL**

Plaza de las Salesas, 3.  
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.  
MADRID-4.

**POLIMUSICA, S. A.**

Caracas, 6.  
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

**INDICE DE ANUNCIANTES**

	PAGS.
ADAGIO .....	61, 69
ALFA YEBENES.....	46
ASTEC .....	33
BILBAO TRADING.....	81, 100
CASA DAMAS .....	44
CASA WAGNER.....	25
ESCRIDISCOS.....	50
FERYSA .....	34, 35,
HAZEN .....	2, 21
HIFI ESTUDIO .....	19
KODALY.....	4
PALOMA O'SHEA.....	60, 61
TANGO .....	85





La mayor  
organización  
al servicio de la música

PIANOS

**Bechstein**  
**Dietmann**

***DOINA***

**HORUGEL**

***Kemble***

**OTTO BACH**

**SAUTER**

**TOYO**

ORGANOS

**Domus**  
**GRANADA**

 **JEN**

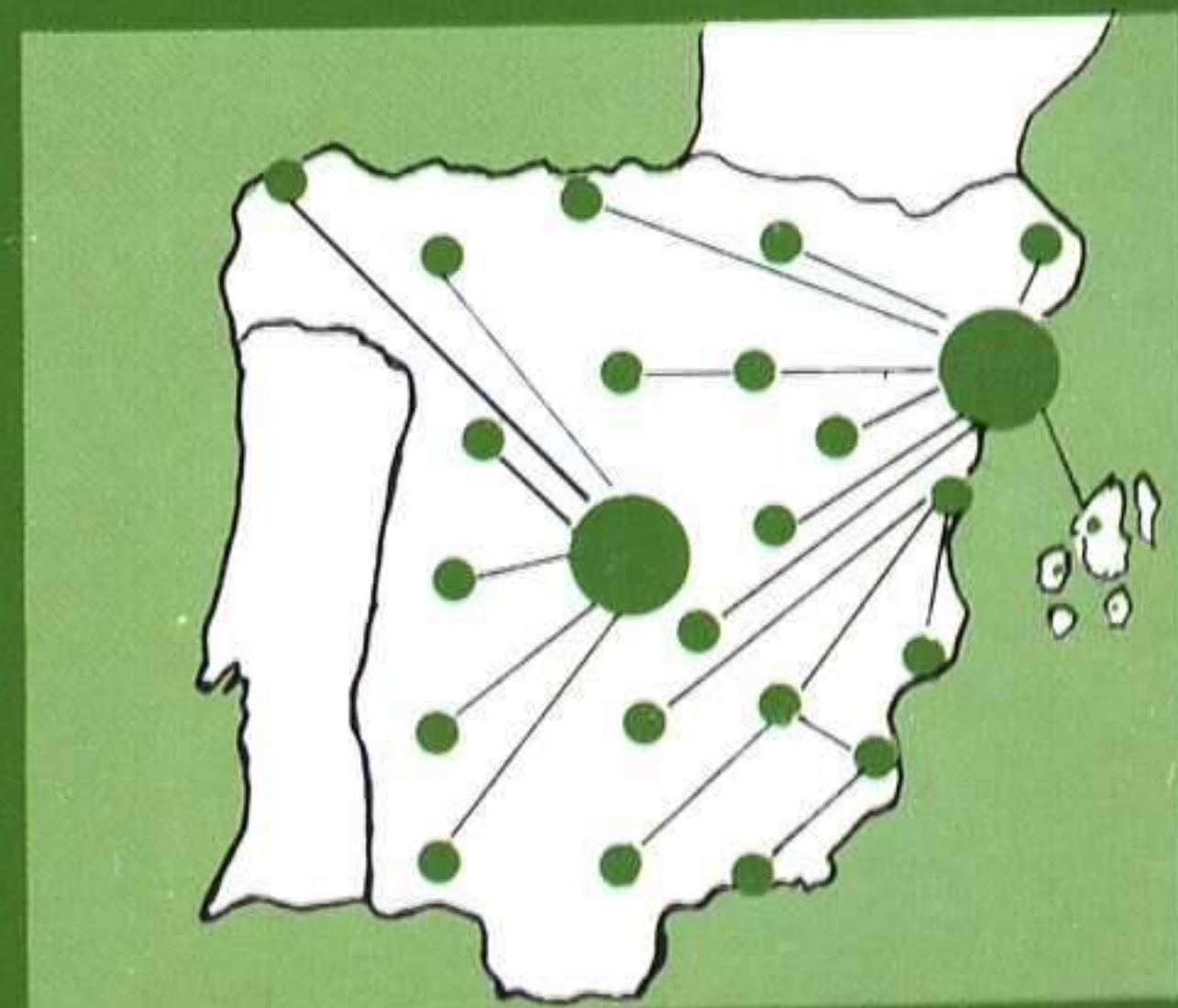
 **LOWREY®**

Y....

PRESENTA LA NUEVA FRONTERA DEL SONIDO CON:

**CASIO®**

DISTRIBUIDORES EN TODA ESPAÑA



Oficinas y Almacenes

Laforja, 75 - Tels. (93) 209 33 00 - (93) 200 18 67 - BARCELONA-21





# SCHIMMEL

## Pianos

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

Distribuidores en:

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