

RITMO

AÑO L • NUM. 503 • JULIO-AGOSTO 1980 • PRECIO: 175 PTAS.



EDITORIAL: PROGRAMA EN MODO ADMINISTRATIVO

•
HI-FI: LA CAJA ACUSTICA CHARTWELL PM-210

•
ENTREVISTA CON ALAN CURTIS

•
LA MUSICA EN HISPANOAMERICA

•
DISCOTECA BASICA: "CARNAVAL", DE SCHUMANN



HAZEN

**Representante en España de las
primeras marcas mundiales de
Pianos y Organos**

August Forster
Bluthner
Rameau
Rönisch
Steinway & Sons
W. Hoffmann
Yamaha
Zimmermann
Wurlitzer

Juan Bravo, 33

Telfs. 411 28 48 - 411 24 06

MADRID - 6

Redacción y Administración: Virgen de Aránzazu, 21,
Edificio Falla. MADRID-34 (España)
Teléfono 734 69 37

Precio suscripción. ESPAÑA: Año, 1.700 ptas.

Número suelto, 175 ptas. Atrasado, 200 ptas.

Número extraordinario: 350 ptas.

Atrasados, 375 ptas.

SUSCRIPCIÓN EXTRANJERO: Vía terrestre o marítima,
40 dólares USA. Vía aérea, 60 dólares USA.

Depósito legal: TO-2-1958

Fundador: Fernando Rodríguez del Río

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antoñanzas.

REDACTORES:

Roberto Andrade Malde.
Domingo del Campo Castel.
Santiago Martín Bermúdez.
Alfredo Orozco Buezo.
Fernando Peregrín Gutiérrez.
Enrique Pérez Adrián.
José Luis Pérez de Arteaga.
Arturo Reverter Gutiérrez de Terán.
Fausto Roca.

COLABORADORES:

Gonzalo Alonso Rivas, Llorenç Barber Colomer, Pablo Cano Capella, Manuel Gallarín, González, Fernando Gil Olalla, Manuel Gomis Gavilán, Pedro González Mira, Enrique Martínez Miura, Agustín Muñoz Jiménez, Gerardo Queipo de Llano, José Ramón Rubio, Joaquín Rubio Tovar, Carlos Villanueva Abelairas.

Director comercial: Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad: José María Ketterer.

CORRESPONSALES NACIONALES:

Ricardo Ruiz Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Lorenzo Galmés (Balears), «I Taddei» (Roger Aliet, José Aviñoa, Santiago Bueno, Miguel Lerín, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilardell) (Barcelona), Patrocinio de los Ríos (Burgos), Diego Navarro Mota (Cádiz), Francisco Vicent Doménech (Castellón), Xoan Manuel Carreira, Lois Rodríguez Andrade y Margarita Soto (Galicia), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas de Gran Canaria), Alicia Font Puig (Lérida), Francisco Javier Monreal Arizmendi (Navarra), Gloria Vignau (San Sebastián), Gerardo Badenes, Blas Cortés y José Doménech (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Vizcaya).

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

Nicolás Koch-Martín (Europa). Néstor Echevarría, Leticia Pagano (Sudamérica).

Equipos gráficos: J. Azurmendi, F. Guardón y A. Muñoz.

Composición y ajuste: Poré Martín. Canillas, 15
Madrid-2

Impreso por Gráficas Agenjo, S. A. Calle de las
Adelfas, 4. Madrid-7

EDITORIAL: Programa en modo administrativo	5
CARTAS	6
HI-FI PARA TODOS (16): La elegancia británica una vez más: La caja acústica Chartwell PM-210, por Alfredo Orozco ...	9
Índice de discos criticados en este número	11
Entrevista con Alan Curtis, por Pablo Cano Capella	13
Pinceladas sobre la historia de la música del Al-Andalus en los siglos VIII-XIV, por Reynaldo Fernández Manzano (segundo premio del Concurso «RITMO 50 Años»	17
DISCOTECA BASICA: Carnaval, Op. 9 , de Schumann, por En- rique Pérez Adrián	23
DISCOS EDITADOS: Relación de los discos editados entre el 1 y el 25 de junio de 1980	25
CRITICA DISCOGRAFICA	26
Comentan: Roger Aliet, Roberto Andrade Malde, S. B. S., Domingo del Campo Castel, Blas Cortés, Pedro González Mira, «I T.», Santiago Mar- tín, Enrique Martínez Miura, Alfredo Orozco Buezo, Fernando Peregrín Gutiérrez, José Luis Pérez de Arteaga, Arturo Reverter, Luis Sales, Alberto Vilardell y Carlos Villanueva.	
Discos para las cenas del rey	37
Comentan: Pablo Cano Capella, Xoan Manuel Carreira, Fernando Gil Ola- lla, Manuel Gomis Gavilán, Angel-F. Mayo, Gerardo Queipo de Llano, Enrique Pérez Adrián, Arturo Reverter y Luis Sales.	
LIBROS	40
Comentan: Xose Aviñoa, Llorenç Barber, Angel-F. Mayo y Arturo Re- verter.	
Tradicón y aventura del folklore de Menorca, por Angel- F. Mayo	42
NUESTRA MUSICA:	
Panorama de la Música en Hispanoamérica en el siglo XX, por Daniel Stefanis	44
DON TADDEO IN BARCELONA: Carlo María Giuliani, o de la aristocracia en la música, por «I Taddei»	48
DE MADRID, AL CIELO: Festivales madrileños de Primavera, por Arturo Reverter	53
PAIS MUSICAL:	
— Bilbao, por José de Urquijo	58
— Baleares: Teatro Principal de Mahón, por Rogel Aliet ...	58
— Las Palmas: XIII Festival de Opera, por Carmelo Dávila Nieto	60
— Pamplona: Los conciertos sacros, por Francisco Javier Monreal Arizmendi	61
— Valencia: Entre la rutina y la precariedad, por José Do- ménech Part	63
Recital por Montserrat Caballé, por Gonzalo Badenes ...	63
MUSICA EN VIVO:	
— Opera de París: «Pelléas y Melisande», por Roger Aliet	65
— Nueva York: Una muestra de lo que ofrece esta ciudad musicalmente en cuatro días, por Enrique Martínez Miura	66
— Mozartwoche 1980, por Jesús Dini Marroquí	68
— Bohm en París, por E. Martín	68
— París: Un Bach verdadero, por Enrique Martínez Miura ...	68
NOTICIAS:	
— Noticias	69
— Con nombre propio: José Iturbi, por José Doménech Part	70
— Cartelera musical	71
DIRECTORIO COMERCIAL	73
Índice de anunciantes	74

AVANCE DEL PROXIMO NUMERO

Entrevista con Kiri Te Kanawa.
El mito de «Don Juan» y la ópera de Mozart.
Discoteca básica: **Variaciones «Goldberg»**.
Música en vivo: **El Parsifal** de Von Karajan.

PORTADA: Reproducción fotográfica de la obra pictórica «Entrance to a line»
(1939), de Graham Sutherland, expuesta en la Tate Gallery, de Londres.

INSTRUMENTOS MUSICALES EN sonimag18



XVIII SALON INTERNACIONAL DE LA IMAGEN, EL SONIDO Y LA ELECTRONICA

LA MUESTRA MAS IMPORTANTE DEL SECTOR EN NUESTRO PAIS



Para el profesional y el amante de la música en general, SONIMAG ofrece la mayor muestra de instrumentos musicales y sonido profesional de nuestro país.

En más de cuatro mil metros cuadrados de superficie, están presentes prácticamente todos los importadores, distribuidores y comerciantes de este sector del comercio, uno de los de mayor especialización y tradición.

La selección de productos que se ofrecen, proceden aparte de España, de los siguientes países: Alemania Democrática, Alemania República Federal, Bélgica, Checoslovaquia, Dinamarca, Finlandia, Francia, Hungría, Italia, Países Bajos, Reino Unido, URSS, Brasil, Estados Unidos, Corea, Japón, y Africa del Sur.

En el salón de Instrumentos Musicales de SONIMAG, encontrará desde los tradicionales instrumentos de siempre, a las más sofisticadas novedades electrónicas: equipos de voces, guitarras clásicas, guitarras eléctricas, instrumentos de percusión, instrumentos de viento, instrumentos de cuerda, acordeones, armónicas, órganos, órganos electrónicos, pianos de cola, pianos verticales, sintetizadores...

RECINTO FERIAL, BARCELONA-ESPAÑA 29 Septiembre - 5 Octubre 1980

JORNADAS PROFESIONALES: 29-30 Septiembre y 1 de Octubre - VISITA PUBLICO: 2-3-4-5 de Octubre

INFORMACION: Avda. M.^a Cristina, s/n BARCELONA-4 (España) Tel. 223 31 01 Telex 50458 FOIMB-E

PROGRAMA EN MODO ADMINISTRATIVO

A primeros del pasado junio tuvo lugar, al fin, la presentación oficial a los medios de comunicación del programa de la Dirección General de Música y Teatro, presentación que había sido pospuesta porque siempre surgían imprevistos en el Ministerio de Cultura o en la Secretaría de Estado para la Información que impedían el alumbramiento de la criatura. La convocatoria se produjo en horas veinticuatro, casi por sorpresa; y ello se tradujo —aparte de que hay que reconocer que estos temas interesan aquí muy poco si no hay de por medio bulla y jarana: tal declaración chulapona de algún figurón, la cotidiana gresca en torno a la libertad de expresión o al «estreno» de la versión castiza de **Carmen** en la Monumental de las Ventas —¡ahí es nada!—, con lidia incluida de un becerro a cargo de la cuadrilla de enanitos del «Bombero Torero», o algo por el estilo—; se tradujo, decíamos, en la escuálida asistencia al acto, y su discreto transcurrir, pues, aun presidido por el ministro, se limitó a poco más que la glosa, por el director general, de las líneas y propósitos del documento aportado.

El documento que fue repartido a los presentes no contiene, realmente, un **programa**, y es de justicia dejar claro que la Dirección General no ha bautizado con estas galas a la veintena de folios de que consta. Faltan allí muchas cosas para poder hablar, en pureza, de programa: análisis de la situación actual, explicación de las distintas opciones posibles, inversiones previstas, el detalle del plan cuatrienal a que se hace alusión, calendario, concreción de las acciones políticas que todo programa exige y definición precisa de los objetivos a medio y largo plazo más allá de los límites del presupuesto para 1980, del que se dice que es «desgraciadamente (...), sensiblemente igual, en estructura y asignaciones, al de 1979; (lo cual) no permite, lógicamente, abordar en este año nuevos programas». Pero nosotros queremos seguir llamándolo así, porque la pieza contiene la oferta musical del partido en el poder y de su ministro de Cultura en 1980; y ya verán ustedes cómo —salvo error garrafal nuestro, que celebraríamos con repique de campanas— esa estructura y esas asignaciones van a marcar la tónica de toda la actual legislatura, es decir, hasta 1983.

El punto de partida del programa es «un propósito de consolidación» concretado en siete objetivos primordiales: estabilización del hecho musical, descentralización de actividades, apoyo a la creatividad, mantenimiento y recuperación del patrimonio musical, mejora de la infraestructura, acercamiento a nuevos públicos y acción cultural en el exterior. No obstante, «los dos primeros —estabilidad y descentralización— (son) los que marcan las líneas básicas de la actuación del Centro directivo»; y así, se habla de continuidad, de respeto «por todo lo que tiene de positivo y de fértil lo hasta ahora realizado» y de profundización, para chocar inmediatamente con la realidad presupuestaria; ya que —como se repite entre líneas casi a cada vuelta de página—, desengañense, señores, aquí no hay más cera que la que arde.

Persigue así el programa una clara finalidad de escrupulosa administración de los medios —migajas del pastel presupuestario— disponibles; y emana en él la preocupación, netamente burocrática, por formalizar y reglamentar más de un «embolado» que la extinguida Dirección General de la Música dejó con las posaderas al aire: el Coro Nacional o los Ballets Nacionales. No se entienda, por tanto, como peyorativo el talante burocrático del documento. Al contrario, la experiencia de sus autores nos está advirtiendo que lo poco que hay está jurídicamente —y no digamos económicamente— en el alero; así que, vamos a reglamentar, no sea que hasta este poco nos sea escamoteado.

Cauteloso se muestra el documento al revelar los propósitos innovadores que también contiene, pues ya se sabe cuán fácil es hacer demagogia de todo signo con la pobre Música. Se anuncia así sin alharacas la puesta en marcha del Teatro Lírico Nacional, con base en el Teatro de la Zarzuela, de Madrid, donde tendrán su sede la Compañía Nacional de Opera, la actual Compañía Lírica titular del Teatro y los Ballets Nacionales; y como de pasada se desliza que para «la creación de una Compañía Nacional de Opera estable (...) es necesario dotar al Teatro de la Zarzuela de una orquesta adecuada»: claro que no se nos precisa si está

previsto fundar una nueva orquesta o buscar fórmulas de compromiso con las existentes en Madrid, aunque los sesenta millones presupuestos en 1980 para funcionamiento de la Compañía obviamente no pueden producir milagros. Algo semejante ocurre con el bello propósito de restaurar los viejos órganos españoles, cuya suerte queda confiada a la aprobación del misterioso «Plan de inversiones presentado para el cuatrienio» y, en consecuencia, a «si se cuenta con los recursos presupuestarios solicitados».

Lógicamente, mantienen el mismo tono discreto los folios dedicados al folklore, a la investigación musical (se puntualiza que esta tarea «está encomendada institucionalmente al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, a través del Instituto de Musicología»), a la promoción de las obras de los compositores españoles, a la ayuda de las entidades dedicadas a la difusión de la nueva música (se cita expresamente a la ACSE y a la SIMC, tanto monta...), al acercamiento de la música a nuevos públicos o a la programación de «Ciclos especiales», también con cita expresa del recuperado Teatro del Círculo de Bellas Artes, de Madrid, y del Real Coliseo de Carlos III, de El Escorial. Y vuelve a extremarse la cautela cuando se susurra que «se ha formulado una propuesta presupuestaria para acometer un plan de puesta en marcha y equipamiento, en diversas capitales de España, de una serie de auditorios musicales». Parece que los autores del párrafo en cuestión temen la airada reacción de tirios y troyanos al plantear este tema vital (véase nuestro editorial del número 502), y andan con pies de plomo y casi pidiendo disculpas por tamaño atrevimiento, como cuando dicen que «parece realista planear un nivel medio de intensidad en la acción administrativa en este campo».

Por supuesto, no es esto todo lo que contiene el documento: hay, incluso, una importante referencia a la necesidad de coordinar el esfuerzo público (ministerios, organismos, comunidades autónomas, entidades territoriales) y privado, que es el abecé de cualquier proyecto organizativo serio y, sin embargo, no había sido reconocido así antes por la hípida Dirección General de Música. Pero lo que ahora importa es certificar que a este programa, de hechuras y sabor administrativos, le falta formulación, decisión política. El ministro quedó poco más que inédito en el transcurso del acto, él, de suyo locuaz y tan atento a pasar la pluma por el pico a los contradictores, prácticamente dejó que sus administradores nos contaran lo que la mera Administración puede hacer, y que también señalaran lo que no va a hacer la Política. El sabrá para cuándo se reserva. Nosotros creemos que cuando se «disfruta» de un presupuesto musical tan miserable, que aquí ya hemos calificado de tercermundista, un ministro —aun debiéndose a la disciplina gubernamental— ha de luchar constante, tenazmente por modificar el cuadro, y debe manifestarse abiertamente en las ocasiones adecuadas; y ésta era una de las más adecuadas. Los proyectos y el plan de inversiones cuatrienal existen, están formulados y cuantificados; su antecedente es el «libro verde» que hizo editar Aguirre (véase el editorial del número 490, abril de 1979). ¿Por qué no airearlos? ¿Por qué no hablar con cifras y plazos? ¿Por qué no decirle al partido —y a la oposición, claro— públicamente que los problemas culturales de España no son sólo los de conseguir el control democrático y una administración impecable de TVE y que se estrene **El crimen de Cuenca**, con ser estos temas indudablemente importantes, sino también los de elevar la calidad de vida musical de los españoles, tarea que hay que iniciar hoy mismo, de verdad, desde el parvulario? ¿Por qué no presentar con luz y taquígrafos un verdadero programa de política musical que permita a todos medir el esfuerzo de años, de dinero y de talento que hay que realizar para conseguir que la Música —su práctica y disfrute— se incorpore a los hábitos de nuestro pueblo?

No es pedir demasiado; pero parece que no entra en el campo de tiro de los políticos darnos ese documento, con espíritu y carne, que necesita la Música. En medio de esta atroz indiferencia política, hasta hay que agradecer su modesto programa en modo administrativo a los técnicos que lo han perfilado y su atrevimiento al arriesgarse a avanzar un par de peones en una partida que, si Euterpe no lo remedia, está perdida de antemano.

CARTAS

Madrid, 26 de febrero de 1980.

Señor director.

Muy señor mío:

El 25 de marzo se cumplen veinticinco años de un concierto histórico en la vida musical madrileña; me refiero al celebrado en el Monumental Cinema por la Orquesta Nacional bajo la dirección de Igor Strawinsky.

Creo que sería una buena ocasión para que nuestra Revista dedicase al genial músico ruso un artículo resaltando sus viajes y su vinculación a nuestro país. Esto sería un anticipo al número extraordinario que no dudamos dedicará el equipo de RITMO, en 1982, con motivo de los cien años de su nacimiento. Como sugéncia me permito indicar que se va precisando un catálogo de toda su música grabada, ya que desde aquel trabajo magnífico (hoy ya incompleto) de Antonio Odriozola en el libro de Sopena **Strawinsky**, de 1956, no conocemos nada igual.

Quisiera aprovechar esta oportunidad para, a través de RITMO, llamar la atención de las autoridades culturales de nuestra capital sobre el hecho de que Strawinsky es autor de un **Estudio para pianola**, que más tarde orquestó titulándolo **Madrid**. Este homenaje del gran genio universal a nuestra ciudad bien merecería uno recíproco. El Ayuntamiento ya tuvo en cuenta, por razones obvias, a Domenico Scarlatti, Boccherini y Agustín Lara. ¿Para cuándo, pues, una calle Igor Strawinsky?

Muy atentamente, le saluda, **JOSE LUIS CASAS MORAN**.

RESPUESTA

Para este año, no va a ser fácil lo que nos pide, pero, desde luego, en 1982 se impondrá una atención especialísima por parte de RITMO —aunque no sabemos si habrá un número monográfico— a tan significativa figura de la música de nuestro siglo.

Tomamos nota de lo relativo a una entrada en el callejero madrileño de nombre como el de Stravinsky, aunque sería deseable evitar que fuera subsumido entre tanta ilustre mediocridad como las que lo frecuentan, dado lo a menudo que el nombre de cada vía ha sido producto del entusiasmo efímero y sectario o de una absoluta ausencia de imaginación; quizá ahora están cambiando las cosas y se vean en las esquinas nombres de poetas y músicos.

En cuanto al catálogo, también consideramos que sería útil, aunque desde 1956 hasta hoy se ha revolucionado el mundo del registro musical y los datos formarían un grueso volumen. Piense sólo en la enorme relación de Consagraciones. Ya veremos si en 1982 es posible tal empresa.—**LA REDACCION**.

Tarragona, 15 de abril de 1980

Sr. Director de RITMO.

Muy señor mío:

Si cada vez que se comete una falta o una infracción se incide en una irregularidad, se produce una incorrección; en fin, si se incurre

en algo que se aparte de lo normal tuviéramos que dirigir escrito a la sección correspondiente, habríamos de dedicar la jornada laboral completa, y algo más, a este menester, pues, desgraciadamente, vienen dándose motivos a diario y sin propósito de enmienda en todos los órdenes y en número que rebasa los límites de la prudencia.

Debe representar una cifra más que considerable la correspondencia que por estos motivos viene publicándose, tanto en prensa como en semanarios, y, sin embargo, no puede ser más reducida la dedicada a hacer resaltar las virtudes.

Cuando algo sale mal, todavía quedan personas de buena fe que atribuyen el hecho a la falta de información por parte de a quien el hecho compete. Con lo sencillo que sería que ojearan con frecuencia estas páginas, y desde su mismo despacho podrían proceder a su rápida componenda.

¿A qué viene ese prólogo? Seguramente se preguntarán; pues, simplemente, por la que efectúa Mercedes de Zavala en su carta publicada en RITMO de diciembre de 1979. ¿No hay posible solución? Con relación a los «arreglos» de las versiones clásicas para su pase al moderno, y poder decirle: PARECE QUE NO, pues no se trata de nada reciente, y sí muy arcaico.

Algo similar ocurre en Televisión con la emisión «Antología» (de la zarzuela). Cuando iniciaron esta emisión, hace unos nueve años, levantó ya oleadas de quejas por parte de los buenos aficionados; sin embargo, han caído en reiteración y siguen con los doblajes, todo lo cual puede motivarlo un hecho, y no, precisamente, el querer demostrar su interés en la divulgación del género y dar a conocer a sus intérpretes; más bien ahorrarse los emolumentos de quienes más se lo merecen y menos debiera dolerles, por tratarse de pilares básicos y primordiales: LOS CANTANTES, pues presiento que ni siquiera perciben derechos de grabación. Aunque, por otra parte, tengan que resultarles más gravosas las series, no importa, la «liberalidad» es algo ya muy peculiar en Televisión Española.

Puesto que estamos en el orden musical, las quejas en este ambiente creo están llegando a su punto álgido; con sólo leer las declaraciones de nuestros grandes líricos, en acción constante por los mejores coliseos del mundo, es suficiente, siendo lo más lamentable que les asiste **SOBRADA RAZON**.

Atentamente,

L. TRAVER ROSELLO

Villa del Río, 2 de abril de 1980

Sr. D. Xoan Manuel Carreira.

Estimado señor:

1. Nos gustaría conocer su opinión con respecto a los criterios interpretativos seguidos en la relación de la obra **Vespro della Beata Vergine**, de Monteverdi, por el **Concentus Musicus** de Viena, Coro de Estocolmo, Niños Cantores de Viena y solistas vocales, con dirección de N. Harnoncourt (escuchamos esta versión por el «Segundo programa» de Radio Nacional de España en transmisión directa desde Viena. En el caso de que no conozca esta interpretación, le rogamos se remita al disco existente en España de la misma orquesta y director con el Coro Monteverdi), por una parte, y por el **Colegium Aureum**, la **Capilla y Escolanía de Montserrat** y solistas de **Pro Cantione Antigua**, con dirección de Ireneu Segarra (**Harmonia Mundi**, 10 C 167099681/82 Q), por otra.

También querríamos que nos explicara por qué en las versiones de Harnoncourt (tanto la existente en disco como la que oímos en la radio) se cantan unas partes de gregoriano (antes y después del himno «**Maris Stella**», etc.) que en la versión antes citada de Ireneu Segarra no aparecen.

2. En segundo lugar, querríamos conocer su opinión sobre la antología de canciones del códice **Carmina Burana**, interpretada para Telefunken por el Estudio de Música Antigua de Munich (director, Thomas Binkley).

3. Por último, nos interesaría saber si usted o alguno de los colaboradores de RITMO tiene noticia de alguna interpretación con criterios historicistas llevada al disco de las «**Suites**» para **violoncello solo**, de J. S. Bach (Blysmá, Kuijken, Harnoncourt, Möller, Wenzinger, etcétera).

Agradeciéndole su amabilidad, le saludan atentamente,

ANTONIO TORRALBA MARTINEZ

ANTONIO ZORRO SANCHEZ

RESPUESTA:

1. **Lamento desconocer la versión de Vespro della Beata Vergine que mi admirado Nikolaus Harnoncourt realizó en Viena. Al hablar de la versión fonográfica hispánica, supongo que se referirán a la de Telefunken SAWT 9501-2, dirigida por Jürgen Jürgens sobre la instrumentación de Harnoncourt. Mi opinión se la doy en forma de recomendación: oigan atentamente el número 7, «Duo Seraphin», y apreciarán hasta qué punto puede ser lúcida una interpretación, y les pongo un simple ejemplo, elegido en base a preferencias por una melodía, pero valdría cualquier número. No he escuchado con detenimiento la realización de Ireneu Segarra, pero me ha dado la impresión —sólo esto— de buscar un mayor emparentamiento con la «Ars Antiqua», mientras Harnoncourt busca un antecedente de lo que será el triunfo posterior de las nuevas concepciones sonoras.**

Era práctica corriente de los polifonistas alternar canto llano con el contrapunto. En la edición de Harnoncourt está presente el deseo de mostrar los materiales gregorianos de los que parte Monteverdi ya no sólo al grabarlos, sino imprimiéndolos en el libreto. Desconozco el dato concreto referido al número 11, «**Ave Maris Stella**». De cualquier forma, recomiendo encarecidamente la lectura del estudio de Harnoncourt incluido en el libreto.

2. La versión de los **Carmina Burana** que grabó Thomas Binkley para Telefunken fue una auténtica revolución en su momento, hace casi veinte años, si bien hoy en día es bastante difícil admitir la realización de ornamentaciones tan complejas como las de Binkley, así como ciertas melodías acompañadas que son impenables en la música de la época. Eso no evita que siga apreciando notoriamente estas versiones por el simple hecho de que me lo paso muy bien con ellas. Desde el punto de vista historicista, son más fidedignas las de René Clemencic, comentadas por Carlos Villanueva en nuestro número de enero-febrero.

3. El problema de las «**Suites**» para **violoncello solo**, de J. S. Bach, es la realización de las voces al unísono o arpegiadas. En la época de Bach se utilizaba un arco blando, que permitía el ataque simultáneo de varias cuerdas, posibilitando la lectura polifónica. Por supuesto, considero descartada cualquier lectura romántica de estas joyas de la música de danza, y recuerdo que no se debe olvidar que las danzas permiten escasas libertades métricas y rítmicas. Desconozco si existe alguna versión discográfica que reúna las mínimas exigencias musicológicas. En alguna emisión radiofónica he oído aproximaciones sugerentes, pero no conservo copia, y con audiciones pasajeras es imposible establecer un criterio.—**XOAN MANUEL CARREIRA**.

Marbella, 10 de mayo de 1980

Sr. director de RITMO.

Muy señor mío:

En primer lugar, enhorabuena por su número 500. Es una importante cota para cualquier revista, y para una española de música, un milagro. Animo, y a por los siguientes 500 números.

En segundo lugar, otra enhorabuena por haber publicado la crítica discográfica del **Concierto** de Keith Jarrett. Yo conocía el **Concierto** desde hace algunos años en que un amigo me lo trajo de Estados Unidos, y siempre me pareció música de primera clase; me ha alegrado verlo reseñado en sus páginas, y me parece algo sumamente positivo, que no sólo de Mahler vive el tocadiscos; aunque supongo que a más de uno va a parecerle una herejía.

En tercer lugar, le agradecería me diera orientación discográfica para las siguientes obras: **Requiem alemán**, **Lohengrin**, **Requiem** de Verdi y **Sonatas** de Beethoven (para piano: completas o por separado).

Muchas gracias por su atención; reciba mi más afectuoso saludo.

ESTEBAN CASADO PITTO

RESPUESTA

Requiem alemán.—Varias alternativas, todas ellas excelentes:

- Grümmer, Fischer-Dieskau. Filarmónica de Berlín. Coro Catedral Santa Edvigis. Rudolf Kempe (EMI). Estuvo editado en España; actualmente descatalogado, se puede encontrar en Inglaterra y Alemania en serie económica.
- Te Kanawa, Weikl. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Solti (Decca). Esperemos que próximamente se publique aquí.
- Cotrubas, Prey. Coro y Orquesta New Philharmonia. Lorin Maazel (CBS). Una de las alternativas más válidas dentro de las existentes en nuestro mercado.

Lohengrin.—En España sólo está disponible la interesante versión de Rafael Kubelik (Deutsche Grammophon). Ver RITMO, número 462, junio-julio 1976. También son muy activas la de Rudolf Kempe (EMI, reeditada en Inglaterra) y la de J. Keilberth (Decca, Bayreuth, 1953), también reeditada fuera de España.

Requiem de Verdi.—La versión de Carlo María Giulini con la Orquesta y Coros New Philharmonia (EMI, todavía en catálogo).

Sonatas de Beethoven:

- Brendel (Philips), en álbumes sueltos.
- Kempff (Deutsche Grammophon), en integral (Edición Beethoven).
- Barenboim (EMI), en integral (no en España; serie económica en Inglaterra).

Gracias por sus frases de aliento.—LA REDACCION.

Tarragona, 22 de diciembre de 1979

Revista RITMO.
Madrid.

Señor director:

Muy señor mío:

Como suscriptor a la Revista RITMO deseo hacerle un comentario que me permita aclarar las dudas sobre el mejor **Don Giovanni** entre las dos versiones que figuran en el Catálogo general Opera-Live lanzado por Cetra.

En los números 492 y 494 se comenta extensamente el contenido de la versión de Furtwängler, Cetra, LO-7. En ese mismo comentario

se alude a que esta versión se aleja mucho de las grandes y tradicionales visiones «mozartianas»: Walter, Beecham, Busch...

Comprobando el aludido Catálogo, encuentro una versión de Bruno Walter, Cetra, LO-7 (3), que aún no se ha comentado en la Revista RITMO (en el caso que se fuera a comentar dentro de un posible próximo lanzamiento Cetra), en cuyo reparto figuran E. Pinza, R. Bampton, Ch. Kullmann, Novotna, Kipnis, Sayao, Harrel, Cordón. Orquesta y Coros del Teatro Metropolitano, 1942.

La pregunta que hago es muy concreta: ¿es superior esta versión a la catalogada y comentada por RITMO bajo la batuta de Furtwängler? En caso negativo, ¿podría señalarme si existe alguna versión de las grandes y tradicionales? Podría, con su orientación, servirme de mucho para decidirme por la mejor.

En espera de sus comentarios en «Correo RITMO», aprovecho esta oportunidad para deseárselo muchos éxitos a su estimada y completa Revista, de la que hay que decir encierra toda una lección de saber hacer y expresar.

Atentamente le saluda,

FRANCISCO LOPEZ HERNANDEZ

RESPUESTA

Respuesta lo más concreta posible: no, la versión de Walter no es superior a la de Furtwängler, aunque tampoco es un producto desdeñable. Walter, eminente mozartiano, no tuvo su mejor día al plasmarse la interpretación recogida por Cetra, lo cual puede ocurrirle a cualquier gran maestro. En todo caso, se trata de una visión de interés, con cantantes de verdadero lujo, de entre los cuales destaca la impresionante contribución de ese verdadero «monstruo» vocal que fue el bajo Alexander Kipnis.

Respecto de las versiones «tradicionales», es difícil dar una orientación determinante. Las de Busch en Glyndebourne (Turnabout), Krips en Viena (Decca) o Fricsay en Berlín (Deutsche Grammophon), son, por motivos muy diversos, interpretaciones de gran altura, y decantarse por una de ellas es extremadamente difícil. No «tradicionales» e igualmente «grandes» son las lecturas de Klemperer y Giulini, ambas en EMI. En nuestro país, dejando aparte el «caso Furtwängler», si busca usted una gran realización en lo musical, con buena toma de sonido, las opciones se centran en Krips o Giulini. Ventaja a favor de este último: incluye el libreto, lo que no ocurre en el otro álbum. Ventaja a favor de la alternativa: está en serie económica y sólo en tres discos, no en cuatro. Que usted decida bien.—LA REDACCION.

Señores de RITMO:

En el número 499 de su Revista, correspondiente al mes de marzo, y en la crítica al disco de Paul Wittgenstein interpretando obras para la mano izquierda, dice A. C. A. a propósito del **Concierto para la mano izquierda**, de Ravel: «He aquí, pues, la grabación del **Concierto en Re mayor**, de Ravel, por el pianista que fue su inspirador y primer intérprete, interpretación, por lo demás, imponente por su poderío y amargura, y muy propiamente dirigida».

Y he aquí lo que dice Marguerit Long en su libro **Au piano avec Maurice Ravel**, de la audición de este **Concierto** en casa de Paul Wittgenstein, en la que éste hacía la parte solista y el propio Ravel lo acompañaba en un segundo piano: «Yo estaba muy inquieta, pues durante la cena, sentada a la derecha de Wittgenstein, éste me había hecho la confidencia de que había tenido que hacer algunos "arreglos" en la obra». Sigue M. L.: «Durante la ejecución, yo seguía en la partitura el **Concierto** y podía apreciar en la cara de Ravel, cada vez más sombría, el daño que le producían las iniciativas de nuestro huésped». Y después de la audición: «Ravel avanzaba lentamente hacia Wittgenstein y

le decía: "¡Pero, no es así en absoluto!". Y el otro se defendía: "¡Soy un viejo pianista, y esto así no suena para nada!". Era, exactamente, lo que no debía decir. "¡Yo soy un viejo orquestador, y esto suena!", replicó Ravel».

Después de leer esto y de oír el disco, los comentarios sobran.

JUAN LUIS PEREZ GARCIA

Jerez de la Frontera

RESPUESTA

Como usted seguramente sabrá, Angel Carrascosa Almazán ha dejado (esperemos que por poco tiempo) la Redacción de RITMO. Así, pues, respondemos en su nombre a la carta que usted nos dirige en relación con la crítica realizada por nuestro compañero.

Realmente, no queda muy claro qué es lo que quiere usted decir. Nos transcribe un párrafo del estupendo libro de Marguerite Long en el que se describe el descontento que a Ravel le produjo la interpretación conjunta de su obra con el mutilado Wittgenstein. Este enmendaba la pieza y la tocaba, a juicio de Ravel, «como no era, en absoluto». Muy bien, ¿y a dónde, exactamente, vamos con todo esto? ¿Hay que deducir que Wittgenstein era un pésimo intérprete y que no estaba capacitado para tocar, el **Concierto raveliano**? «Ergo», si un crítico pondera la grabación realizada años después por Wittgenstein, queda descalificado en el acto. ¿Es ésa la conclusión?

Comprenderá que, caso de ser así, no la compartamos y tampoco la entendamos en exceso. Long se refiere a una audición privada para dos pianos, y el disco es una grabación con orquesta, realizada bastantes años después de la anécdota de referencia. Las circunstancias son muy distintas, y cabe, incluso, que para la época del registro el pobre «viejo pianista» se hubiera tomado la molestia de corregir sus defectos y vicios puestos de manifiesto en una velada privada. Pero lleguemos a suponer que no, que a Ravel, caso de haber llegado a oír este disco, le hubiera desagradado sobremanera la actuación de Wittgenstein: usted sabe sobradamente que la capacidad de juicio sobre interpretaciones de obras propias no es sencilla en el caso de los compositores; desde Brahms preguntándole a Bülow si él «ha escrito eso», al oírle tocar sus Sinfonías, hasta Stravinsky despreciando a todos los directores de orquesta que en el mundo han sido cuando programaban sus composiciones... para luego tocarlas él con dudosa seriedad, como los discos han puesto en ocasiones de manifiesto.

Angel Carrascosa, tal como usted recoge, se ha limitado a llamar la atención sobre el interés que posee esta versión, debida al dedicatario e inspirador de la obra, y, eso sí, la ha calificado, tal como usted subraya, de «imponente por su poderío y amargura», impresión que también comparten otros miembros de la Redacción. No se dice en el comentario que Wittgenstein haya sido el mejor traductor de la partitura, ni que esta versión haya de colocarse por encima de todas las existentes; ni siquiera se le da la especial recomendación de la «R». Lo que sí dice A. C. A. en su conclusión es que la presente «es una ocasión inapreciable de escuchar a un gran pianista que ha protagonizado un interesante capítulo de la música de su tiempo». Nada menos, ni nada más. Mero ejercicio del derecho de opinión que el crítico tiene.

Puede ser ilustrativa otra anécdota, también de Ravel, también recogida en libro (Herzfeld: La magia de la batuta, pág. 85). Ravel escucha a Toscanini una ejecución del Bolero; le acusa de ir demasiado aprisa; se desata la polémica entre la crítica: unos dan la razón a Toscanini y otros a Ravel. Finalmente, Toscanini da a minutar una versión de la pieza grabada en disco por Ravel: la duración de ambas interpretaciones, concierto de Toscanini, disco de Ravel, resulta ser idéntica. No, no se puede sostener en terreno tan resbaladizo que «los comentarios sobran»; precisamente, porque no es así, a nuestro juicio, existe y se justifica la tarea crítica. LA REDACCION.

¿Se enteró Vd. de nuestra buena noticia?



Nosotros no nos planteamos a diario el lanzamiento de un nuevo modelo de amplificador. Por eso, el A100 es algo muy especial. Lo hemos diseñado pensando en Vd. Con todas esas prestaciones que Vd. necesita. Y con una distorsión inferior a 0,1% en toda la gama de frecuencias y a toda su potencia de salida.

Realmente, hemos rebasado nuestras propias metas, logrando que la distorsión sea solamente del 0,03% desde 20 Hz a 20 KHz a una potencia de 50 + 50 watos a 8 ohmios.

En realidad, estas soberbias características no lo serían si Vd. no pudiese beneficiarse de ellas.

Ahora, con el A100 Vd. podrá disfrutarlas. Tendrá a su alcance todas las prestaciones y controles que Vd. necesita.

Además, tanto el filtro como los controles de tonalidad se pueden anular

completamente; también se puede ajustar la señal de entrada para permitir la utilización de la más variada gama de cápsulas en su giradiscos.

Estas son las características más importantes, pero posee muchas más, que lo distinguen claramente.

¿Por qué no pide una demostración a uno de los distribuidores de Rogers?

Probablemente no lo encontrará a la vuelta de la esquina, debido a la minuciosidad con que seleccionamos nuestros distribuidores, que es la misma que utilizamos a la hora de diseñar y fabricar nuestros aparatos.

Pero con esa demostración, Vd. oirá la diferencia.

¡Y eso es lo que cuenta!

Si Vd. lo desea, también le remitiremos muy gustosos una detallada información técnica. Solicítela a

Rogers
BRITISH  HIGH-FIDELITY

tcca

TCA TECNICAS AUDIO, S.A.

Fernández de la Hoz, n.º 70 :-: MADRID - 3
Teléfonos: 442 26 11 - 442 26 56
Telex 45287 - TCAU

Hi-Fi para todos

Por **ALFREDO OROZCO**

(16)

LA ELEGANCIA BRITANICA UNA VEZ MAS: LA CAJA ACUSTICA CHARTWELL PM-210

La firma inglesa Swisstone Electronics Ltd. es bien conocida en el terreno Hi-Fi por patrocinar en este mercado las marcas Rogers y Chartwell, nombres generalmente asociados a cadenas Hi-Fi de gran calidad. Ya en estas mismas páginas hice mención de las excelencias de la minicaja Rogers LS3/5A bajo cuaderno de prescripciones de la BBC. Su situación en el mercado mundial no ha variado en absoluto, y no es fácil lo haga en mucho tiempo. El propio modelo LS3/5A es fabricado asimismo por Chartwell y por otra firma inglesa, también de renombre, llamada Audiomaster.

Aparte del diseño LS3/5A, la gama actual de Chartwell se compone de cuatro modelos: PM-110, PM-410, PM-450P y el PM-210, que es el que vamos a comentar aquí, y que se sitúa, dentro del orden de prelación de la marca, entre los modelos 110 y 410, respectivamente. Si he escogido este modelo entre los cuatro referidos de Chartwell, ello es debido a que se sitúa un poco en el término medio de la gama, ha sido mundialmente aclamado como caja de excelentes cualidades y, finalmente, porque su precio en España, aunque elevado en términos absolutos, supone una relación calidad-precio muy estimable, dadas las ventajas audibles de la PM-210. Para los devoradores de folletos y revistas de sonido diré asimismo que la PM-210, prácticamente, desde su aparición en el mercado, ha figurado en los Salones y Exposiciones Hi-Fi en el grupo de los componentes de excepción, y suele ser utilizada para una cosa tan difícil como es medir y comparar amplificadores.

Al desembalar las cajas se produce la primera agradable sensación, al encontrarnos con un gabinete espléndidamente acabado, en madera de nogal la pareja que ha llegado a mis manos. Parece ser que existen otros dos tipos de acabado en teca y palo de rosa, respectivamente. No hay tela frontal, sino una plancha de cierto grosor de goma-espuma esculpida, de color negro. Quitar o poner la plancha es tarea de dos o tres segundos. La PM-210 es una caja relativamente compacta, pues mide 66 centímetros de altura, 34,5 centímetros de anchura por 28,5 de profun-

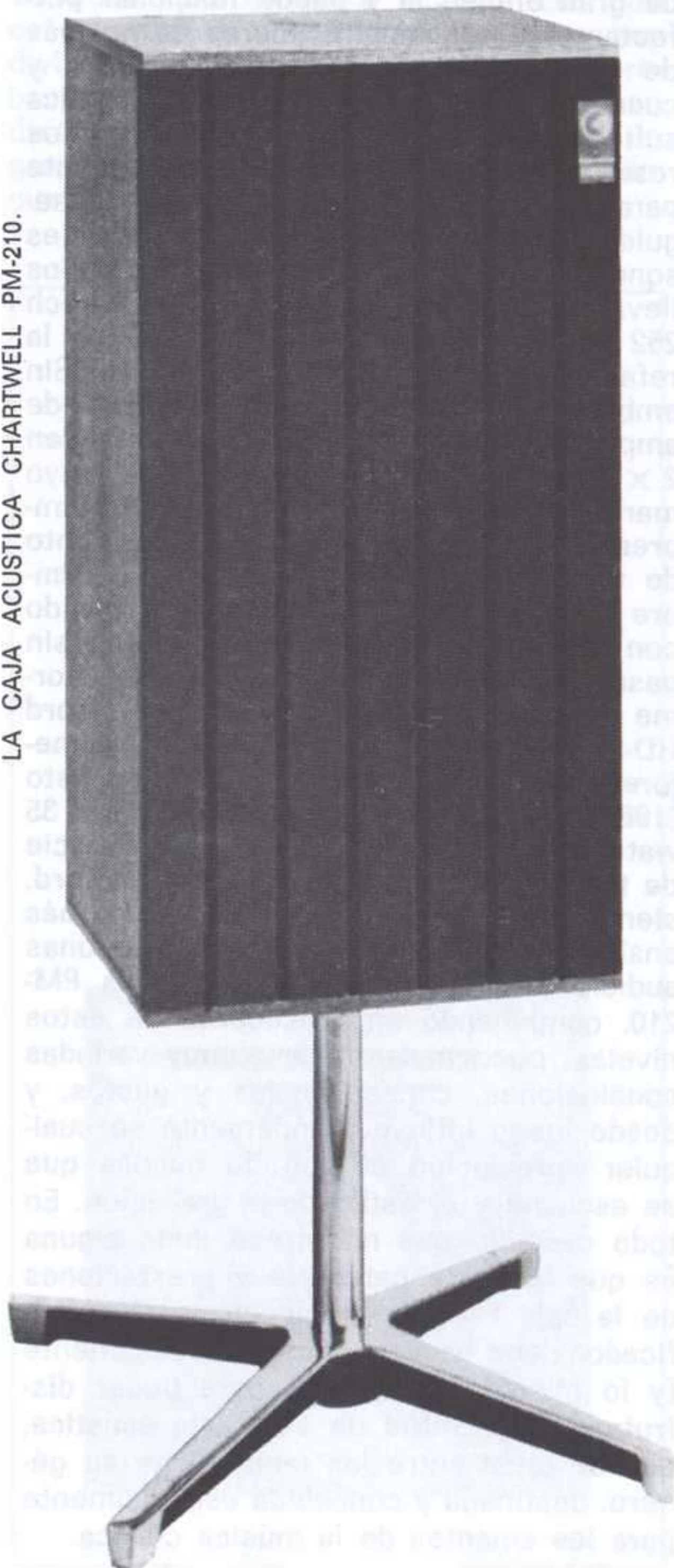
dididad, para un peso global de 15 kilos, lo que revela una construcción bastante seria del bafle, así como de las unidades contenidas en el mismo.

Todos los modelos Chartwell, a excepción del diseño LS3/5A, utilizan un material nuevo en el cono de la unidad de graves: el polypropileno, que posee unas muy

interesantes características en lo que concierne particularmente a la relación masa-rigidez. Su estructura interna es enormemente homogénea, y permite una propagación muy uniforme de las ondas sonoras desde el centro hacia el exterior del cono. Aunque los problemas en la fabricación de este nuevo tipo de material no son pequeños, una vez resueltos es forzoso reconocer que se obtiene una enorme rigidez, asociada a una masa ligerísima, lo que, indudablemente, se traduce en una excelente respuesta a transitorios.

La caja PM-210 es de dos vías, y el sistema del bafle es «bass-reflex», lo que le otorga, como después veremos, una eficiencia enorme, lo que se traduce en que puede ir asociada a amplificadores de escasa potencia sin merma apreciable de sus excelentes cualidades acústicas. La unidad de graves-medios, de 205 milímetros de diámetro, es un magnífico radiador, producido por la propia firma Chartwell, con el cono, como queda dicho, en polypropileno de una gran transparencia, lo que permite apreciar a simple vista ciertos detalles de la carcasa y de la bobina móvil. La estructura magnética es impresionante para una unidad de tan sólo 20 centímetros de diámetro, y ello de por sí constituye una explicación técnica más que suficiente para la formidable respuesta de graves de esta caja. La suspensión periférica es de caucho sintético (o también goma-nitrilo). Esta unidad de graves-medios actúa hasta la frecuencia de 2,8 HZ. A partir de este punto el trabajo corre a cargo del archifamoso «tweeter» Audax HD100D25, uno de los orgullos de la industria del sonido francesa, cada día más en auge. Su cúpula hemisférica de tela impregnada es de 2,5 centímetros, y la bobina móvil de un diámetro similar, con soporte de aluminio para una mejor dispersión de las calorías excesivas (siempre un peligro para las unidades de agudos). Para completar la descripción técnica de la caja PM-210, digamos que el filtro divisor de frecuencias es enormemente complejo, y consta de trece elementos de una calidad a salvo del menor reproche.

LA CAJA ACUSTICA CHARTWELL PM-210.



Para la realización de las oportunas pruebas auditivas ha habido que efectuar diferentes ensayos para una colocación óptima de las cajas. Las PM-210 deben ser colocadas a una altura de unos 40 centímetros, y con una separación con respecto a las paredes laterales y trasera de unos 80 centímetros a un metro, aproximadamente. Las instrucciones que la propia marca suministra aluden a una separación con respecto a muros laterales de un mínimo de 15 centímetros, pero, indudablemente, una separación mayor produce mejores resultados. La separación entre cajas debe ser de un mínimo de 1,80 metros, siempre respetando las otras separaciones antedichas. El acondicionamiento acústico de la sala no es especialmente crítico en este caso, y personalmente he realizado las pruebas en una sala de unos 25 metros cuadrados, con suelo de parquet parcialmente alfombrado y una «periferia» donde reina una gran anarquía de libros, revistas, discos, embalajes, etc.

La primera impresión que producen las Chartwell PM-210 es la de una cohesión sonora absolutamente convincente. No es el tipo de caja que abrumba o sorprende en dos minutos, sino aquel otro que al cabo de una audición larga permite comprobar que la música «fluye con naturalidad» y no parece provenir de unos ingenios técnicos. Esto ya de por sí constituye una cualidad importante, que sólo puede predicarse de muy pocos sistemas de altavoces.

Una segunda virtud, nada despreciable, es su excelente reproducción tímbrica, cualidad, a mi juicio, vital en cualquier sistema de altavoces. Los diversos instrumentos son percibidos con su «color natural». En un disco en particular (Decca. Rossini: **Sonatas para cuerda**. N. Murriner) me pareció observar un contrabajo demasiado ampuloso y sobrecargado de ecos. Como quiera que disponía de otra versión de las mismas obras (Philips. I Musici), repetí la experiencia, y esta vez el referido fenómeno había desaparecido; cuestión de grabación; indudablemente, en este caso, mejor Philips que Decca. La reproducción de la voz humana (prueba muy difícil) es, en términos generales, excelente, algo mejor en la voz masculina que en la femenina. No he podido apreciar coloración alguna de tipo plástico (tan aburrida y fatigosa, por otra parte) en ninguna gama de frecuencia, y la respuesta, en general, del sonido grave es absolutamente magnífica y hace pensar que se está escuchando un gabinete de un tamaño dos o tres veces superior al de la Chartwell PM-210.

La respuesta de medios es de una gran distinción, y como aparece siempre un poco en segundo plano, ello contribuye grandemente a la espléndida coherencia espacial de esta caja y a una reproducción muy realista de los planos sonoros. La impresión espacial resulta, por lo tanto, excelente, tanto en el «aspecto panorámico» como «en profundidad», y todo ello, unido a un extremo agudo sin el menor defecto («tweeter» Audax HD100D25), hace que nos encontremos ante un gabinete acústico que puede ser escuchado durante largas sesiones sin que se produzca la menor fatiga auditiva.

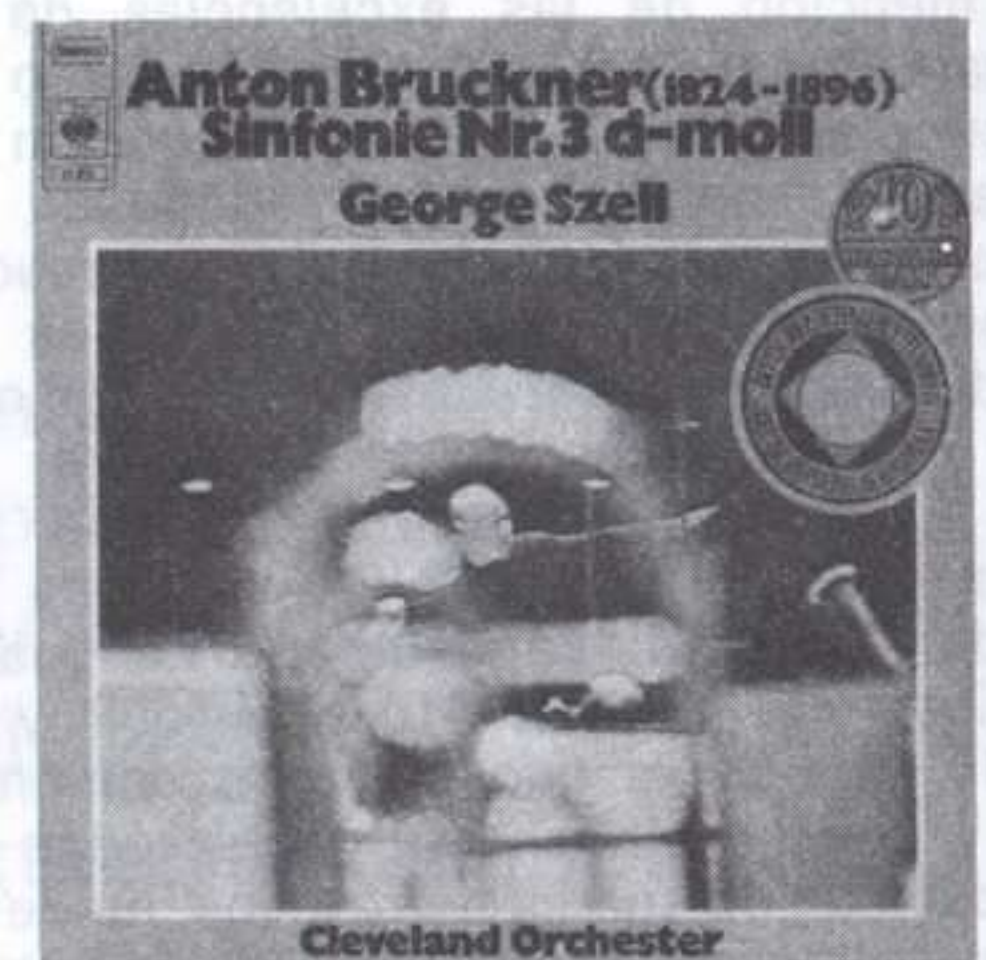
Para mis sesiones de audición he utilizado como gabinetes acústicos de comparación las cajas JBL 4311 WX y las Rogers LS3/5A; difíciles contendientes, por lo tanto; pese a ello, el papel jugado por las PM-210 ha sido de absoluta dignidad. El giradiscos empleado en las pruebas ha sido el excelente Thorens TD-126 MK/III,

con su propio brazo Isotrack. Los primeros ensayos fueron efectuados con las cápsulas Audio-Technica AT-20 y Ortofon M.15.1. Super, indistintamente. Con ambas el comportamiento de las PM-210 fue excelente, pero el asunto mejoró al introducir en la competición la cápsula Decca-London-Export, cuya superior definición y disección de la música se hizo notar grandemente, sobre todo en los graves y en la voz humana. En todo caso, los «ataques» de la PM-210 son más convincentes con la cápsula Decca-London que sus dignas oponentes.

Los amplificadores empleados en estos ensayos han sido cuatro, de diferentes características, diseños, filosofías y potencias, y todos ellos de gran calidad: Sansui AU-919, Leak-70, Radford HD-250 y el «receiver» Nytech-252-XD. La caja Chartwell PM-210 ha sido capaz de modo perfecto de «desplegar» la personalidad de cada una de las electrónicas que se le han aplicado. Indudablemente, los amplificadores influyen grandemente en el sonido final. Pese a su gran clase y enorme potencia (2 x 110 vatios), los peores resultados (o, mejor, los menos buenos) han sido obtenidos con Sansui AU-919; el sonido ha aparecido un poco «velado» con respecto a los otros amplificadores. Es de advertir a este respecto que todas las audiciones las he realizado sin hacer uso alguno de los controles de tonalidad; ésta es la forma honesta de hacer este tipo de pruebas. El pequeño pero sensacional Nitech 252 (actualmente ausente del mercado español) ha producido unos resultados magníficos con sus escasos 2 x 20 vatios. La redondez y belleza del sonido Nytech-Chartwell han resultado algo abrumador. Hay que señalar a este respecto, como ya indicábamos antes, que la caja PM-210 es de gran eficiencia y puede funcionar perfectamente con amplificadores de no más de veinte vatios por canal, siempre y cuando tengan (caso Nitech) una dinámica suficiente. Esta medida de veinte vatios resulta muchas veces más que suficiente para un uso doméstico, y yo he conseguido con esta combinación unos niveles sonoros superiores a los cien decibelios llevando el mando de volumen del Nitech 252 hasta el punto siete sobre diez en la referida sala de 25 metros cuadrados. Sin embargo, parece que la medida ideal de amplificador para la PM-210 es un buen 2 x 50 vatios, caso Radford HD-250, cuyo maridaje con la PM-210 ha resultado impresionante, sobre todo desde el punto de vista de la definición sonora, del timbre y de la enorme presencia de sonido con el mando de volumen del Radford sin pasar del punto cuatro sobre diez. La enorme capacidad de «análisis» de Radford HD-250 ha puesto bien de relieve las mejores virtudes de la PM-210. El ya vetusto (1967) y archifamoso Leak-70 de 2 x 35 vatios ha venido a resultar una especie de término medio entre Nytech y Radford, siendo algo menos «musical», pero más analítico que el Nytech. En todo caso, unas audiciones prolongadas de las cajas PM-210, combinando amplificadores de estos niveles, pueden dar lugar a muy variadas conclusiones, consecuencias y gustos, y desde luego influye grandemente en cualquier apreciación el tipo de música que se escuche y el estilo de la grabación. En todo caso, lo que no ofrece duda alguna es que, dada la categoría y prestaciones de la caja PM-210, la elección del amplificador debe hacerse muy cuidadosamente (y lo mismo la cápsula), para poder disfrutar con plenitud de esta caja acústica, que se sitúa entre las mejores de su género, destinada y concebida especialmente para los amantes de la música clásica.

RELACION DE DISCOS BASICAMENTE UTILIZADOS EN LAS AUDICIONES

- DECCA.—MAHLER: **Sinfonía número 2**. Z. MEHTA. Filarmónica de Viena.
 ORTOFON.—Disco de Pruebas.
 D. G.—J. STRAUSS: **Valses** (transcripciones de Schönberg, Berg y Webern) Conjunto de Cámara de la Orquesta Sinfónica de Boston.
 UNICORN.—GLIERE: **Sinfonía número 3**. FARBERMAN. Royal Philharmonic. (Disco digital.)
 PHILIPS.—BEETHOVEN: **Sonatas Kreutzer y Primavera**. OBORIN-OISTRAKH.
 TELEFUNKEN.—**Hansel y Gretel** (Humperdink). O. SUITNER.
 DECCA (Ace of diamonds).—MOZART: **La flauta mágica**. Filarmónica de Viena. BOEHM.
 EMI.—WEBER: **Euryanthe**. JANOWSKY.
 DECCA.—ROSSINI: **Sonatas para cuerda**. N. MARRINER.



PHILIPS.—ROSSINI: **Sonatas para cuerda.** I MUSICI.
Banda sonora original de la película **Barry Lindon**, de S. KUBRICK.
DECCA.—WAGNER: **Walkyria** (primer acto). KNAPPERTSBUSCH. Filarmónica de Viena.
CBS.—BRUCKNER: **Sinfonía número 3.** G. SZELL. Orquesta Sinfónica de Cleveland.
EMI (Acorde).—MOZART: **Concierto para piano y orquesta número 25.** BARENBOIM, KLEMPERER. Orquesta Filarmonía.
DG (Privilege).—DVORAK: **Concierto para «cello» y orquesta.** FOURNIER-SZELL.
DG.—MAHLER: **Sinfonía número 9.** GIULINI. Orquesta Sinfónica de Chicago.
DECCA.—TCHAIKOVSKY: **Sinfonía número 6 («Patética»).** SOLTI. Orquesta Sinfónica de Chicago.
DECCA.—MOZART: **Don Juan.** KRIPS. Filarmónica de Viena.
DECCA.—BRITTEN: **Sinfonía para «cello» y orquesta. Sinfonía de Requiem.** ROSTROPOVITCH. English Chamber Orchestra. BENJAMIN BRITTEN.
DECCA.—BRAHMS: **Concierto para piano número 1.** KATCHEN-MONTEUX. Sinfónica de Londres.
RCA.—TOMITA: **El triángulo de las Bermudas.**
DECCA.—WAGNER: **Tetralogía.** SOLTI. Filarmónica de Viena.
DG.—BARTOK: **Concierto para orquesta.** KUBELIK.
PHILIPS.—J. S. BACH: **«Suites» inglesas y francesas.** G. LEONHARDT.
PHILIPS.—BEETHOVEN: **Sinfonía número 2.** C. DAVIS. Orquesta Sinfónica de la BBC.
PHILIPS.—TCHAIKOVSKY: **Francesca da Rimini.** STOKOWSKI.
EMI.—BRAHMS: **Doble concierto.** OISTRAKH-ROSTROPOVITCH-SZELL. Orquesta de Cleveland.
DECCA.—BERIO: **Cries of London.**
DECCA.—STRAVINSKY: **Sinfonía en tres movimientos.** ANSERMET. Suisse Romande.

DOS DISCOS PARA AUDIOFILOS

DG. 2530 977.

Valses de Johan Strauss en transcripciones de Schönberg, Berg y Webern. Boston Symphony Chamber Players.

DG. 251046.

DVORAK: **Sinfonía número 8.** Orquesta Sinfónica de Chicago. CARLO MARIA GIULINI.

En ocasiones se va en busca de la música y se encuentra uno con sonido de primera categoría, o ambas cosas a la vez, como sucede con este par de discos superlativos, al menos en lo que concierne a las excelencias de la grabación.

El álbum de Strauss, al margen de sus excelencias puramente musicales, constituye casi un disco de pruebas, sobre todo para el conjunto plato-brazo-cápsula, que debe ser de una perfección casi absoluta para poder «descifrar» debidamente este disco temible, pero, por otra parte, espléndidamente bien grabado. Si existen defectos en el conjunto antedicho, pueden producirse algunas confusiones en la audición y ciertas asperezas y acritudes, sobre todo en el comienzo de ambas caras. La «dinámica» de la grabación es enorme, y su reproducción correcta puede poner a prueba muchas cápsulas y amplificadores normalmente considerados como buenos. La toma de sonido ofrece asimismo un cierto «ambiente» (quizá recordando el de un viejo café vienés), cuya reproducción en sala de escucha no es fácil; sin embargo, ese ambiente está perfectamente plasmado en esta grabación modélica. Este disco viene a poner de relieve una vez más los grandes tesoros

de información que pueden contener los surcos de un disco y lo muy importante que resulta disponer de un equipo bien equilibrado (no forzosamente muy caro) para poder disfrutar plenamente de esa información. En algunos casos un ajuste adecuado del conjunto brazo-cápsula puede hacer aparecer una discoteca como rigurosamente nueva.

El disco Dvorak-Giulini es de más sencilla traducción, aunque también posee una dinámica importante. La grabación es una «multi-micro», procedimiento que, aunque no muy ortodoxo, a veces produce, como en este caso, resultados felices, y desde luego plenamente adecuados a las bruscas aceleraciones, contrastes apoyados y explosiones sonoras con que el maestro italiano nos obsequia a lo largo de su interpretación, en todo caso excelente. La cohesión instrumental está recogida de forma ejemplar, y la toma de sonido es, en suma, de una gran belleza, particularmente en los instrumentos de viento. Como único defecto, es posible falte un poco de «profundidad» en la transcripción del mensaje sonoro.

En resumen, dos joyas para cualquier discoteca, con el ya sempiterno defecto de un grosor ridículo de las pastillas. Ya veremos cómo están estos ejemplares dentro de ocho o diez años; de momento, los dos ejemplares que han llegado a mi poder ya están totalmente alabeados y abombados. Por ejemplo, para poder reproducir decentemente la primera cara del disco de Strauss he tenido que utilizar un «presor» para poder corregir, en lo que cabe, la total ausencia de horizontalidad del disco. En todo caso, pienso cuidar y conservar como oro en paño mis viejos y «sólidos» discos de allá por los años sesenta, por si en el futuro mi archivo tiene que limitarse a esto. En todo caso, aquellos viejos discos suenan hoy divinamente. Personalmente, doy mi aprobación al precio de 700 pesetas por un disco, o incluso algo más, pero con un grosor digno y una «horizontalidad» adecuada.



Relación de discos criticados en este número

	Pág.
Albinoni: Doce conciertos y sonatas, Op. 2. Scimone. HISPAVOX ...	37
Bach, J. S.: Cuatro suites para orquesta. Collegium Aureum. HARMONIA MUNDI ...	24
Bach, J. S.: Siete motetes. Collegium Aureum. HARMONIA MUNDI ...	29
Bach, J. S.: Actus tragicus. Collegium Aureum. HARMONIA MUNDI ...	29
Bruch: Concierto para violín y orquesta, Op. 26. Zukerman/Mehta. CBS ...	37
Brule: Cil qui d'amor me conseille. Oberlin/Barab. ARS NOVA ...	32
Donizetti: Arias. Renato Bruson. ARS NOVA ...	35
Dvorák: Cuartetos con piano, Op. 23 y Op. 87. Juilliard/Firkusny. CBS.	28
Gershwin: Blue Monday. Gregg Smith Singers. HISPAVOX ...	33
Gounod: Requiem. Havard de la Montagne. HISPAVOX ...	29
Händel: Nueve arias alemanas. Catarina Ligendza. DG ...	31
Händel: Arias. D. Fischer-Dieskau. DG	36
Haydn: Sinfonías 83 y 85. Daniel Barenboim. EMI ...	37
Lalo: Sinfonía española. Zukerman/Mehta. CBS ...	37
Mahler: Sinfonía 4. Kletzki. EMI.	26
Mercadante: Arias para flauta. Persiochilli. ITALIA ...	28
Mozart: Conciertos K.299 y K.622. Galway/Robles/Mata. RCA ...	26
Mozart: Variaciones para piano. Bruno Canino. RICORDI ...	37
Mozart: Bastien und Bastienne, K.50. Hager. DG ...	33
Purcell: Arias para flauta, viola de gamba y clavecín. Deller Consort. EDIGSA ...	37
Rossini: Soirées musicales. Scotto. ARS NOVA ...	31
Schubert: Rosamunda (completa). Boskowsky. EMI ...	32
Schumann: Concierto Op. 129. 5 piezas Op. 122. P. Casals. CBS.	28
Strauss, R.: Cuatro últimos Lieder. Lieder con orquesta. Kiri Te Kanawa. CBS ...	32
Tchaikovsky: Sinfonía número 5. Klemperer. EMI ...	39
Telemann: Cantata fúnebre. Collegium Aureum. HARMONIA MUNDI.	29
Tomita: The Bermuda Triangle. RCA ...	36
Verdi: Requiem. Bernstein. CBS ...	39
Wagner: Oberturas. Maazel. CBS ...	39
Recital de María Callas: Arias de Bellini, Ponchielli, Verdi. CETRA.	35
Recital de José Carreras: Canciones napolitanas. PHILIPS ...	36
Melodías navideñas. Metales de la Filarmónica de Berlín. DG ...	39
Il violino contemporáneo. Obras de Maderna, Schiarrino y Bartolozzi. ITALIA ...	39
Clásicos españoles en bandurria, laúd y guitarra. Obras de Albéniz, Barrios, Falla, Granados, E. Halffter y Sor. Trofi Albéniz. CBS ...	39
«Menorca»: Canciones folklóricas menorquinas. Grupo folklórico de Mahón. EMI/ODEON ...	42
«Aires de Menorca». Canciones románticas y ligeras. Grupo folklórico Mahón. EMI/ODEON ...	42
«Pels camins de Menorca». Canciones populares. PU-PUT! (Dist. Zafiro.)	42
«Cançons de Menorca»: Canciones populares. PU-PUT! (Dist. Zafiro.)	42

99'99% de precisión



El equipo VIETA SISTEMA 3000, es un modelo de precisión y equilibrio entre sus componentes, para que usted se acerque a la realidad del sonido vivo a partir de disco, cassette o radio.

Este es su atractivo: experimentar la serena belleza de un divertimento de Mozart y la vibrante tensión del más actual conjunto de música pop. Este resultado es una cuestión de tecnología. Y en VIETA somos auténticos especialistas en Alta Fidelidad.

Su presencia no es el único atractivo del SISTEMA 3000. El precio, por ejemplo, es más que razonable. Además de la versión que ilustra este texto existen otras dos (sólo con el sintonizador o bien sólo con el cassette) que suponen un desembolso menor sin afectar el resultado final de la reproducción que es su aspecto más importante.

Oigalo en su distribuidor VIETA y pregúntele el precio. El SISTEMA 3000 es una excelente solución para quien sabe exigir Alta Fidelidad.

RINCON DEL TECNICO

SHURE M95EJ
Cápsula magnética, aguja elíptica.
Alta Habilidad de Lectura
VIETA G. 800
Giradiscos manual, tracción directa.
Brazo en "S"
VIETA A. 3035
Amplificador de 40/40 W RMS
(20 - 20.000 Hz, 8 ohm)

VIETA B. 4212
Pantalla acústica: 10", 3", 1"
Con dos controles de nivel
VIETA RC. 5000
"Cassette deck", con DOLBY
VIETA S. 3033G
Sintonizador AM-FM estéreo
Sensibilidad FM: 1'9 microvolt
Este equipo incluye el mueble HM-50 y los pies PP-03 para las pantallas acústicas.

VIETA

VIETA AUDIO ELECTRONICA S.A.

Bolivia, 239 BARCELONA-20

Deseo recibir más información del equipo VIETA SISTEMA 3000

D.
Domicilio
Población DP
Provincia

ENTREVISTA CON ALAN CURTIS

Por PABLO CANO CAPELLA

Entre los numerosos logros del I Curso-Festival de Música Barroca y Rococó celebrado en El Escorial no es, ciertamente, el menor el haber conseguido la primera visita a España de Alan Curtis.

Alan Curtis es uno de los principales nombres en el mundo del clavicémbalo y de la música barroca. Discípulo de Gustav Leonhardt y colaborador con éste en numerosas grabaciones discográficas, el fenomenal cembalista americano reside seis meses en su país natal y otros seis meses en Amsterdam, alternando su labor profesional con su labor docente en cursos y como director del Departamento de Música de la Universidad de Berkeley.

Es notoria también su aportación a la musicología en lo que al cémbalo se refiere, con soberbias ediciones (Louis Couperin y autores Holandeses, entre otras).

En El Escorial, Curtis dio una auténtica lección de lo que es tocar el cémbalo, a través de un interesantísimo recital con obras de John Bull, Johann Sebastian Bach y Domenico Scarlatti. El éxito fue apoteótico, y al final del concierto comentaba con evidente satisfacción que en el mismo año había podido interpretar a Monteverdi para los italianos y a Scarlatti para los españoles, y... en El Escorial.

Fue tal la acogida dispensada por el público, que para el segundo curso la Comisión organizadora del Curso-Festival ha vuelto a contratar a Curtis, quien, además de un recital dedicado a música francesa, desarrollará un cursillo, de una semana de duración, sobre el mismo tema.

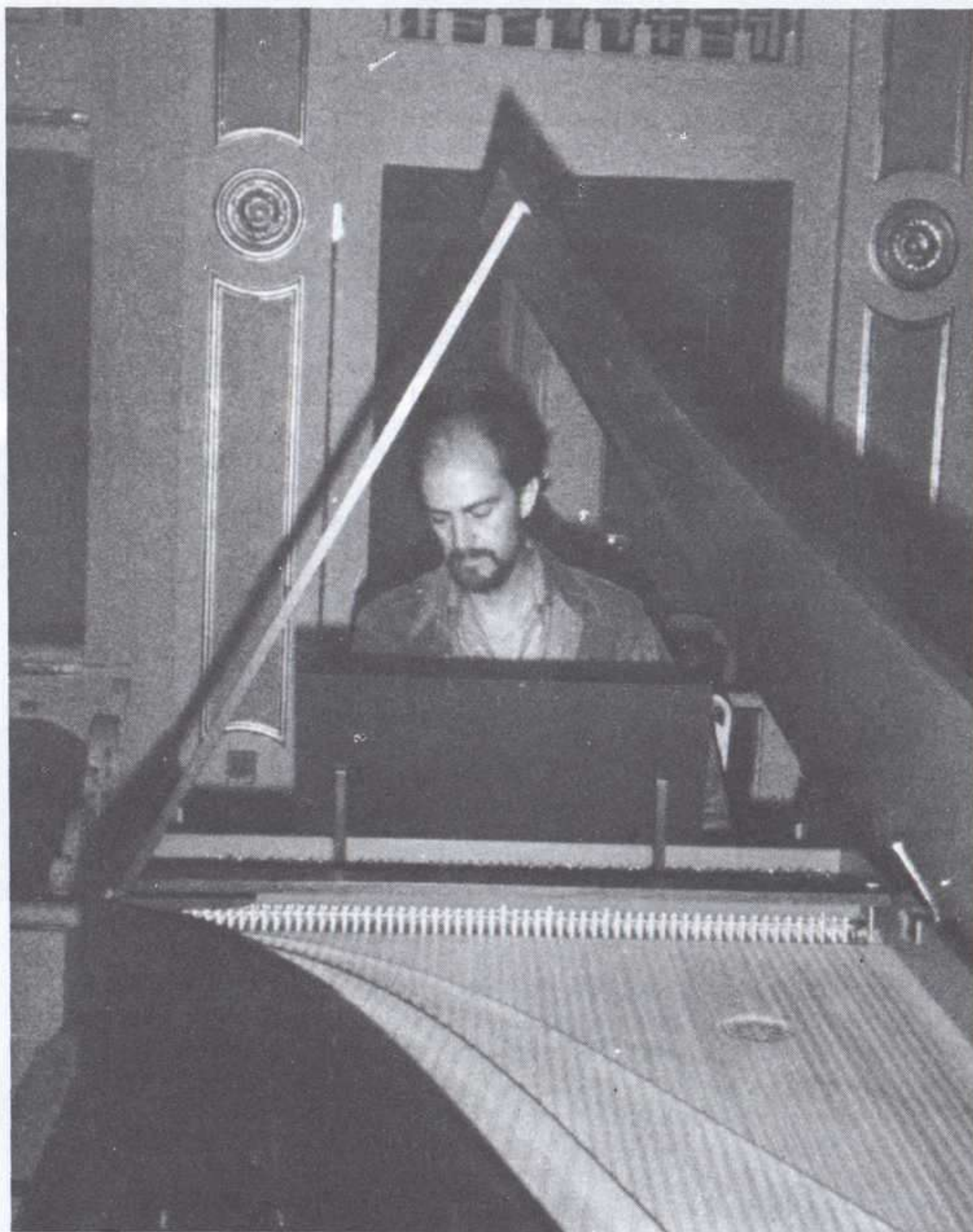
Aprovechando su estancia en El Escorial pudimos mantener la conversación que sigue. Hay que decir que Curtis es lo más opuesto al divismo, y un hombre extraordinariamente amable, por lo que la charla resultó de lo más agradable y amena.

P. C.—Actualmente estamos asistiendo a un cierto renacimiento: se tiende a interpretar la música con instrumentos originales o copias de instrumentos originales. ¿Cuál crees que ha sido la causa de este renacimiento?

A. C.—Hay que empezar por saber qué es lo que nos está acercando a la música antigua. Creo que es la insatisfacción por la música contemporánea, la cual casi ha dejado de existir en muchos aspectos, y así toda nuestra cultura musical se orienta hacia el pasado. Y es una consecuencia lógica el que queramos saber más sobre esta música, que se ha convertido en la música que es para nosotros expresión. En el siglo diecinueve y principios del veinte la música antigua era solamente algo curioso. Pero ahora es una música viva para nuestra alma. Y debemos conocer más sobre ella, interpretarla mejor. Y para ello debemos usar los instrumentos en los que esta música suena mejor.

P. C.—Si tuvieses que definir en pocas palabras el «quid» de las nuevas tendencias en la interpretación de la música antigua, ¿cómo lo harías?

A. C.—Bien. Creo que continuaría con lo que acabo de decir. Se trata de hacer la música antigua no como algo curioso. Esto trae como consecuencia nuevas formas de expresión, distintas de las que se utilizan en música contemporánea. Es importantísimo, al menos para mí, el redescubrimiento de la música como un lenguaje,



lo que hasta ahora se ha considerado como muy abstracto; la gente, en los Conservatorios, practica en sus instrumentos, hacen escalas y aprenden a convertirse en «virtuosos». Todo eso creo que es un error. Debemos empezar por la música vocal y ver la expresión en la música vocal para tratar de imitarla en el instrumento. Ello incluye todas las cuestiones que hoy tienen tanta importancia, como la articulación, digitación antigua, libertades rítmicas, etcétera, que no pueden lograrse en un piano, pero sí en un clave. Pero esas cosas, al menos en el cémbalo, deben provenir de la música



vocal. Y debemos reconstruirlo nosotros mismos, ya que no tenemos modelos, no podemos acudir a la voz, como en el siglo dieciocho. Emmanuel Bach, en su tratado, habla de la conveniencia de escuchar a los grandes cantantes italianos. Pero ahora no se puede escuchar a los grandes cantantes italianos, son terribles... Vengo de Italia, donde he montado *L'Incoronazione di Poppea*, de Monteverdi...

P. C.—¿En disco?

A. C.—No, En concierto. En Spoleto. Fue sensacional. Fue una gran sorpresa para los italianos. Los periódicos dijeron que desde el siglo diecisiete era la primera vez que volvía a oírse ópera. Pero es porque enseñé a los cantantes no italianos cómo cantar en italiano. Creo que a partir de ahora podré trabajar también con cantantes italianos. Debemos tener fija en la mente esta idea: el modo ideal de cantar es el modo ideal de tocar un instrumento.

P. C.—En el campo del teclado, y referente a la digitación antigua, la utilizas; ¿cuál es tu opinión al respecto?

A. C.—La uso a veces. Creo que está ahora de moda, y hay que tener cuidado para no abusar de ella. La uso si esa digitación está indicada por el autor. Tenemos los *Preludios*, de François Couperin; las *Probestücke*, de Emmanuel Bach. En estos casos, ciertamente, hay que intentar usar la digitación original, porque es del autor. Pero en otros casos, como Sweelinck, no puede decirse que haya que usar la digitación original, porque no sabemos con qué digitación trabajó Sweelinck. Hay algunas piezas digitadas por sus contemporáneos, y eso da alguna idea. Pero no es la digitación del propio Sweelinck. Y sobre todo en el caso de Johann Sebastian Bach. Es imposible pensar que Bach usaba tal digitación. Si sabemos que usaba el pulgar más que muchos autores de su época. Yo creo que usaba el pulgar porque componía música tan complicada. Hay muchas obras de Bach imposibles de tocar sin el pulgar.

P. C.—Te he hecho esta pregunta porque, hablando con otros clavecinistas, me han dicho que es imposible llegar a los mismos resultados en materia de fraseo sin usar la digitación antigua. ¿Qué piensas de ello?

A. C.—Desde un punto de vista purista, tal vez tengan razón: no puede llegarse a lo mismo. Pero, también desde un punto de vista purista, ¿cómo pueden saber, cómo puede alguien saber qué es lo que exactamente pretendió el autor? Hay tan pocas obras digitadas por el propio autor... La digitación es algo que uno reconstruye subjetivamente. Se puede usar digitación moderna para alcanzar un tipo de fraseo que, por otras fuentes, sabemos era correcto en la época. Gradualmente uno debe desarrollar su propia digitación «idiomática». Pero hay que evitar todo lo que se aprendió en el piano. Por supuesto que aprender a hacer una escala con un solo tipo de digitación es algo erróneo. Creo que es muy interesante: Emmanuel Bach, que no fue el primero, pero sí uno de los primeros en dar la digitación moderna, hace la escala con uno-dos-tres-uno-dos-tres-cuatro. Pero también usa normalmente uno-dos-tres-cuatro-tres-cuatro-tres-cuatro. Y también, si hay otros tipos de rimo: uno-tres-dos-uno o uno-tres-cuatro-uno-dos-tres-cuatro. Se usa el pulgar para la acentuación de la articulación. Creo que esto es lo que debemos imitar.

P. C.—Refiriéndome al cémbalo, ¿qué prefieres: un instrumento original o una buena «copia»?

A. C.—Depende. Si tengo que dar un concierto difícil y con poco tiempo de preparación, una buena copia resulta más segura. Los instrumentos originales, lo mismo que las personas viejas, tienen normalmente enfermedades. Pero para un disco prefiero un instrumento original. Porque en un disco, si uno toca una nota falsa o el instrumento falla, puedes parar y solucionar el problema. Creo que, desde el punto de vista del documento, es muy interesante usar instrumentos originales en un disco. Yo lo hago siempre que puedo.

P. C.—En tu opinión: ¿quiénes son actualmente los mejores fabricantes de clavicémbalos?

A. C.—Skowroneck, sobre todos. No lo digo porque yo posea instrumentos suyos, sino porque creo que es el mejor. Y por el

momento no le veo sucesor. Y es una lástima, porque yo pensaba que tal vez en la siguiente generación..., pero no. Había un fabricante americano..., pero murió. Creo que no hay nadie que se le pueda comparar. Hay otros buenos fabricantes en casi todos los países...

P. C.—Menos en España.

A. C.—Bueno. No lo sé...

P. C.—Yo te lo aseguro. Eres también muy conocido como musicólogo. En España ha aparecido tu edición de las obras para cémbalo de Louis Couperin. ¿Hay alguna motivación especial para que te dediques a la edición de esas obras?

A. C.—Sí, dos. Si yo descubro música que nadie conoce, creo que es interesante editarla. Y también cuando la música me gusta. En el caso de Louis Couperin coincidieron ambos motivos: descubrí el manuscrito, y su música me gusta muchísimo. Ahora hago pocas ediciones, porque tengo mucho trabajo como intérprete, y me queda poco tiempo para editar. Pero voy a editar *Poppea*, de Monteverdi, y otras cosas más.

P. C.—¿Qué es para ti más importante: la labor de intérprete o la de musicólogo?

A. C.—La labor de interpretación.

P. C.—¿Qué repertorio prefieres interpretar?

A. C.—El siglo dieciocho es «mi siglo». Pero también me gustan muchas cosas del diecisiete. En cuanto a la música del siglo dieciséis, la admiro, pero me siento un poco extraño.

P. C.—Volviendo a una pregunta que antes te he hecho, hoy se dice, por ejemplo, que tal clave es una copia de un Ruckers. ¿Crees que, de verdad, existen las copias?

A. C.—No. Por supuesto que no. Y hoy en día se oyen cosas absurdas en este sentido. En América hay gente que te dice: «Debes venir a tocar mi Ruckers» o «Me he comprado un Dulken». Es estúpido, porque cuando toco «su Ruckers», inmediatamente me doy cuenta de que suena como un Dowd, que está hecho por alguien que ha trabajado con Dowd. Pero, por supuesto, que no suena como un Ruckers. Tu cémbalo no suena como uno antiguo. Pero me gusta porque veo que el constructor conoce a Schütze. Pero no suena como un Schütze. Esto me parece interesante y me gustaría conocer al fabricante, porque debe ser un tipo original. Porque está claro que trabajó con Schütze, pero no suena como un Schütze.

P. C.—Le he escrito dos veces y no me ha contestado.

A. C.—Esa es también una buena señal.

P. C.—Antes me has dicho que tienes una espléndida colección de instrumentos. Si tuvieras que quedarte con uno, ¿cuál elegirías: un modelo francés, un italiano o un flamenco?

A. C.—Un francés. Quizá porque mi Skowroneck modelo francés es el mejor. Pero creo también que es el más adaptable. Y también creo que la cima en la construcción de cémbalos se alcanzó en Francia, en el siglo dieciocho. El modelo «standard» de la época, con cinco octavas y dos teclados, es el más perfecto.

P. C.—Y quizás es el más capaz para interpretar todo tipo de música.

A. C.—Sí. Quizás no diría que su sonido es el más hermoso, pero sí que se trata del instrumento más completo.

P. C.—Tocas también el «fortepiano». ¿Qué prefieres, el cémbalo o el «fortepiano»?

A. C.—Depende del repertorio. Para algunas obras del dieciocho prefiero el «fortepiano». Pero no llego más allá de Schubert o Mendelssohn. Toco también, y me gusta, la música de Strawinsky o Dallapícola.

P. C.—Pero supongo que no tocas Strawinsky en un «fortepiano».

A. C.—No, claro. En un piano moderno.

P. C.—¿Así que también tocas el piano moderno?

A. C.—Sí.

P. C.—¿Profesionalmente?

Dietmann

Modelo STUDIO
Medidas 108 x 142 x 55 cms.



Fabricación artesana



Perfecta afinación



Control de calidad



Servicio Comercial: Hermosilla, 75 Tels. (91) 225 41 78 - 225 41 34 Madrid-1
Oficinas y Almacenes: Laforja, 75 Tels. (93) 209 33 00 - 200 18 67 Barcelona-21

A. C.—No.

P. C.—También te dedicas a la dirección. ¿Prefieres tocar o dirigir?

A. C.—Hace algunos años te hubiese dicho que prefiero tocar. Pero actualmente prefiero dirigir. Y ópera especialmente. ¡Interpretar *Popea* para los italianos fue fantástico...!

P. C.—Dada la cantidad de grabaciones tuyas que hay es estúpido preguntarte si eres partidario del disco. Mi pregunta se refiere a si oyes tus discos o los de otros intérpretes.

A. C.—No mucho. Oía muchos discos cuando era estudiante. Creo que es una buena cosa el oír discos cuando se es estudiante.

P. C.—Mucha gente opina que no es bueno oír discos. Pero yo creo que si uno es capaz de arreglárselas por sí mismo y no limitarse a copiar lo que ha oído, puede resultar útil.

A. C.—Sí. Y a mí me gusta mucho oír discos, a veces incluso los míos. Sobre todo los que he hecho con otra gente. Tengo ganas de oír la ópera de Haendel que hemos grabado hace poco. No la he oído desde que la grabamos. Tengo que comprarme el disco, porque no lo tengo.

P. C.—Para acabar, quiero hacerte una pregunta que hago en todas mis entrevistas: en tu opinión, ¿cuáles son los grandes nombres, actualmente, en el mundo del cémbalo?

A. C.—Creo que Leonhardt «funciona» aún... Es difícil de decir, hay tantas escuelas diferentes... En Alemania no creo que haya actualmente grandes intérpretes. Entre las jóvenes generaciones hay magníficos clavecinistas.

P. C.—¿En Alemania?

A. C.—No. En Alemania, no. En otros países.

P. C.—¿En Holanda?

A. C.—Ciertamente... Bob Van Asperen es, para mí, el que mejor hace «bajo continuo». Colin Tilney, en Inglaterra.



ALAN CURTIS, CON SU ESPOSA, LA COREOGRAFA ESPECIALISTA EN DANZA BARRUCA, SHIRLEY WINN, Y EL REALIZADOR DE LA PRESENTE ENTREVISTA, PABLO CANO CAPELLA.

P. C.—¿Y Ton Koopmann?

A. C.—Sí. Pero creo que Bob es mejor. Supongo que saldrán buenos clavecinistas en Italia (Laura Albini, en Milán). Creo que en Italia y en España se está empezando, algo tarde; pero eso no significa que no vaya a salir buena gente.

P. C.—Muchas gracias y esperemos que vuelvas pronto por aquí.

XIV CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA «FRANCISCO TARREGA»

BENICASIM, 1980
COSTA DE AZAHAR
ESPAÑA

B A S E S

1.º El Ayuntamiento de Benicásim (Castellón - España), organizador del Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega», convoca la XIV edición del mismo, que se celebrará en Benicásim durante los días 26, 27, 28 y 29 de agosto de 1980, dentro de los actos programados para las Fiestas de Verano de 1980.

2.º Colaboran en la organización del XIV Certamen el Excmo. Ayuntamiento de Castellón de la Plana, Excmo. Ayuntamiento de Villarreal y Ateneo de Castellón.

3.º Este XIV Certamen comprenderá dos secciones distintas:

- CONCURSO DE INTERPRETACION.
- CONCURSO DE COMPOSICION

CONCURSO DE INTERPRETACION

PRUEBAS Y OBRAS

4.º Para optar a los premios establecidos, los concursantes inscritos deberán realizar las siguientes pruebas:

PRUEBA DE PRESELECCION: Los concursantes inscritos, por orden determinado previo sorteo, el día 26 de agosto, en lugar y hora que se anunciará, interpretarán la obra:

— HOMENAJE A TARREGA, de Emilio Pujol. Editada por SCHOTT & Co., en colección «Gitarren-Archiv», núm. 150.

5.º El concursante que supere la prueba anterior, de acuerdo con el orden establecido en sorteo de preselección, interpretará durante los días 26, 27 ó 28 las cuatro composiciones siguientes, en este orden, en el lugar de celebración del Certamen:

OBRA OBLIGADA: «Suite de homenajes», de Vicente Asensio.

— Elegía. (Homenaje a M. de Falla.)

— Sonatina. (Homenaje a D. Scarlatti.)

Tango de la casada infiel (Homenaje a F. García Lorca.)

Editada por Schott Freres, número 103 y 104.

30 rue St. Jean, BRUXELLES. 69, Fg. St. Martin, París.

OBRA OBLIGADA DE F. TARREGA: Deberán interpretarse seguidas y por este orden las dos obras siguientes:

1.º MARIA (Gavota).—2.º LA MARIPOSA (Estudio).

Editadas por la UNION MUSICAL ESPAÑOLA.

Carrera de San Jerónimo, 26. MADRID-14.

OBRA DE LIBRE ELECCION DE F. TARREGA: A petición, la organización facilitará las obras obligadas y de preselección.

PREMIOS

7.º Se establecen los siguientes premios:

PRIMERO: 250.000 pesetas y una guitarra de «Gran concierto».

SEGUNDO: 150.000 pesetas y una guitarra «Primera Especial».

PREMIO TARREGA: 100.000 pesetas y una guitarra «Primera Especial» a la mejor interpretación de la obra de Francisco Tárrega.

La participación en la final del día 29 tiene asegurado un premio de 50.000 pesetas, en caso de no conseguir alguno de los premios citados.

CONCURSANTES

8.º Podrán participar cuantos guitarristas lo deseen, excepto aquellos que ganaron el Primer Premio en ediciones anteriores.

9.º Las solicitudes de inscripción deberán ser realizadas por escrito, presentadas personalmente o por correo, dirigidas al Presidente de la Comisión Organizadora del XIV Certamen Internacional «Francisco Tárrega», Ayuntamiento de Benicásim, Benicásim (Castellón), antes del 9 de agosto de 1980.

10.º La Comisión Organizadora proporcionará alojamiento gratuito (cama y desayuno), en hoteles que se indicarán, a todos los participantes inscritos, durante los días 25 y 26, y prolongará dicho alojamiento hasta el día 29, por la noche, a los participantes que hayan superado la prueba de preselección.

11.º Los concursantes deberán presentar, junto con la inscripción, las obras de libre elección que piensan interpretar, debidamente impresas, y si no están editadas, correctamente escritas.

12.º Los concursantes que resulten ganadores de los premios vendrán obligados a recogerlos personalmente y a interpretar, antes de la clausura del Certamen, obras de libre elección cuando sean requeridos para ello.

El incumplimiento de esta base lleva consigo la pérdida de los premios y la no participación en futuros certámenes.

JURADO

13.º El Jurado designado por la Comisión Organizadora y aprobado por el Pleno del Ayuntamiento de Benicásim.

El fallo del Jurado será inapelable.

CONCURSO DE COMPOSICION

OBRAS

14.º Las obras presentadas deben ser escritas para guitarra sola, su duración se fija en cinco minutos como mínimo y quince minutos como máximo.

15.º Deberán ser OBRAS ORIGINALES E INEDITAS. El hecho de inscribirse al concurso no implica responsabilidad de la organización frente a eventuales recursos de terceros, respecto a la originalidad de las obras presentadas.

16.º Las obras deberán ser presentadas en original y dos copias, en el interior de un sobre cerrado con un lema escrito en el exterior. La portada de cada obra ostentará el título y el lema.

17.º La organización se reserva el derecho de edición de la obra ganadora. Las obras presentadas al XIV Certamen no podrán ser reproducidas o ejecutadas públicamente, ni editadas gráfica o fonográficamente hasta el fallo del Jurado del Certamen.

PREMIOS

18.º Se establece un único premio de 250.000 pesetas para la mejor obra, a juicio del Jurado.

Este premio puede no ser adjudicado y, en todo caso, será indivisible. La obra premiada tendrá asegurada la opción, como obra obligada, en el próximo XV Certamen del año 1981.

CONCURSANTES

19.º Las obras y la plica correspondiente deben llegar antes del 9 de agosto de 1980, dirigidas al Presidente de la Comisión Organizadora del XIV Certamen - Ayuntamiento de Benicásim, Benicásim (Castellón).

PINCELADAS SOBRE LA HISTORIA DE LA MÚSICA DE AL-ANDALUS EN LOS SIGLOS VIII-XIV

Por REYNALDO FERNANDEZ MANZANO

Premio del Concurso RITMO 50 AÑOS, de artículos de investigación y divulgación musical sobre la música y los músicos españoles, patrocinado por la Dirección General de la Música del Ministerio de Cultura.

INTRODUCCION

Si tuviéramos que definir la historia musical de Andalucía, si alguien nos preguntara por las coordenadas más generales de ella, la respuesta sólo sería una: Andalucía ha sido el filtro, el crisol donde se han mezclado las culturas más sobresalientes, la eterna balanza Oriente-Occidente, luchadora constante entre regionalismo, hispanismo y universalismo. Y de esta forma, Andalucía se nos presenta en su historia como una excelente alquimista de teorías, ritmos y giros melódicos. Una Andalucía cuya vocación ancestral de universalismo, de puente y eslabón de culturas, la vemos ya cuando el poeta Marcial nos informa de la «iocosa Gades», de los envíos continuos de ésta a Roma de bailarines y canciones, «cántica gaditana», acompañadas con el repiqueteo de los crótalos béticos; que no había joven elegante en Roma que no tararease estos sonos. Y Plinio el Joven nos hace saber el atractivo que estas cantoras gaditanas ejercían en las reuniones de los más graves magistrados romanos. Siendo Estancio quien nos cuenta cómo el repiqueteo de las castañuelas de Cádiz se destacaba en el estrepitoso barullo de las saturnales de Roma. Y Juvenal insiste en el encanto del incitante baile y tonadas de las jóvenes gaditanas (1). Y aún de época más remota podemos presentar noticias, como las que Estrabón nos da cuando dice: «Los turdetanos son los más cultos de todos los iberos, pues tienen una escritura y poseen escritos en prosa y poesía, y leyes en forma métrica, que según dicen tienen seis mil años de antigüedad», confirmando que «en Mazaka las leyes son cantadas», dato que Aristóteles repite: «Los agathyros tienen leyes cantables» (cita alusiva al reino andaluz de Tartessos).

Y fue en esta Andalucía de la época tartessia donde primero encontramos noticia de esta situación transmisora de las culturas de la zona mediterránea del Asia Menor, con la aportación del mundo griego a Europa, tanto en el intercambio y comercio de metales como de melodías. Y es, precisamente, esta inmensa tradición la que hizo posible que en la Roma del siglo primero la música andaluza tuviera altura, prestigio y experiencia suficientes como para ser tan apreciada en la capital del Imperio. Y así, cuando los árabes llegan a nuestra península se encuentran, por una parte, que el orientalismo no es nuevo en nuestro suelo. Recientemente, en los siglos V-VII, los bizantinos tuvieron un gran peso, dejando una auténtica escuela de música litúrgica, que tanta influencia habría de tener en giros melódicos posteriores, e incluso en la misma paleografía mozárabe, como Higinio Anglés indica, en la España cristiana e islámica, sin olvidar las teorías occidentales y universales, compiladas en su obra magna por el ilustre arzobispo de Sevilla, en el siglo VII. Me refiero al libro III, capítulos XV-XXII (2). Al libro VI, capítulo XIX, y al libro VII, capítulo XII. Al libro XVIII, capítulos 45-50, dedicados al Cuadrivium. O a los capítulos VI-IX del libro I, y al capítulo XII del libro II de la obra *De ecclesiasticis officiis*, todos ellos del gran artífice del IV Concilio de Toledo, San Isidoro de Sevilla, el cual supo recoger la tradición grecolatina, en especial las teorías pitagóricas: «Graeci vero Pythagoram dicunt hujus artis invenisse primordis ex malleorum sonitu et cordarum extensione percussa» (3). Tratando de realizar la inmensa labor de convertir al cristianismo la cultura musical pagana, buscando sus



ACTUAL TAÑEDOR MAGREBI DE «'UD». (Foto: E. Schwab - Unesco.)

raíces incluso en el Antiguo Testamento: «Choros idem Moyses post transitum Rubri maris primus instituit et utrumque sexum, distinctis classibus se ac sonore praeunte, canere Domino in choris carmen triumphale perdocuit» (4). Dándonos noticias de la invención de la música; sus efectos y división; sobre las voces, los instrumentos... San Isidoro de Sevilla crea así una teoría sólida y una estética capaz de impregnar y ser fundamento de la España visigoda. Su obra, de decisiva influencia en toda Europa, tuvo amplias repercusiones en la España mozárabe, como en el reino asturleonés, heredero a su vez del reino de Toledo, en su proceso de asimilación y goticismo desde Alfonso III. Y es en los albores de esta cultura arábigoandaluza donde las polémicas son más encendidas.

LA «MUWASSAHA» Y LA VOCACION UNIVERSALISTA DE ANDALUCIA

¿Qué novedad podían traer a Andalucía los árabes del desierto? ¿Cuál era su cultura?

Evidentemente, excede los límites de este trabajo dar respuesta

(4) *De ecclesiasticis officiis*, lib. I, c. 3.

(1) Marcial: *Epigrama*, I, 62; III, 63; V, 78; VI, 71; XIV, 203. Plinio: *Epist.*, I, 15. Estancio: *Silv.* I, 6, 71. Juvenal: XI, 162.
(2) En edición de Migna, cap. XV-XXIII.
(3) *Etimologías*, libro III, c. 15.

satisfactoria a estas preguntas; sólo es posible ofrecer algunas sugerencias.

Emilio García Gómez nos dice: «Los musulmanes llaman a la época anteislámica Chahiliyya, o sea, "tiempos de ignorancia".» Efectivamente, nada había perfecto en ellos, salvo la poesía y el amor. Prueba de ello la tenemos en el *Kitab al-Agani (Libro de las canciones)*, de Abu-l-Farach de Isbaham, o cualquier otra colección de poemas antiguos. En aquellos tiempos ya Antara pregunta: «¿Han dejado los poetas algo por remendar?» Y son estas qasidas del desierto lo que primero aportan; éste es el caso de Abd al-Rahman I, quien al plantar una palmera en Córdoba cantaba: «¡Oh, palma, tú eres como yo, extranjera en Occidente, alejada de tu patria!» Como muy bien añade García Gómez: «No sólo eran extranjeros el príncipe y la palmera, sino también la poesía en que la cantaba.»

Si tuviéramos que esbozar, entonces, de la manera más simple y general la aportación árabe en lo referente a cuadros estróficos en los que se insertaba la música, en el período que va del siglo VIII al XI, ambos inclusive, tendríamos que dejarnos guiar, como en tantas ocasiones, de las autorizadas opiniones de Emilio García Gómez, distinguiendo un primer período de poesía y música tradicional o clásica, y un segundo período de pugna entre los antiguos y los modernos, simbolizado por el cambio de la dinastía Omeya a la Abbasíe. Es decir, una etapa de influencia asiática y oriental en los modos árabes, seguida de un nuevo retorno o neoclasicismo a los moldes genuinamente islámicos y anteislámicos. Así, podemos decir que excepto los «improntus», los fragmentos epistolares o epigrámicos (qita) y algunos poemas personales, los temas se articulaban de tres formas, existentes en la época anteislámica, y que tras las vacilaciones de los autores modernos siguieron vigentes en la escuela neoclásica:

I. Qasidas ditirámicas. Constan de tres partes en la poesía antigua: Prólogo amoroso, «nasib». Relato de viajes del poeta a través del desierto, «nahil». Y elogio propiamente dicho, «madih».

Las tres fueron más o menos conservadas en la poesía neoclásica. Aparte de la trascendencia política, que la poesía árabe nunca perdió, sustituían al retrato de Corte, dado que las representaciones plásticas estaban prohibidas en las Cortes musulmanas.

II. El hichá o sátira en los antiguos constaba de un envío, que fue perdiendo importancia. Y de un desarrollo satírico; de ordinario sumamente violento, cada vez se fue reduciendo más, hasta casi degenerar en epigrama.

III. Por último, la martiya, treno o elegía. Tras un prólogo sentencioso y de circunstancias, que en la estética neoclásica fue adquiriendo cada vez mayor amplitud, el poeta aborda, canta y llora el elogio del difunto y su familia.

En la literatura arábigoandaluza han adquirido mucha celebridad ciertas elegías políticas, consagradas a las ruinas de una dinastía (como la qasida en ra de Ben Abdun sobre la caída de los Aftasíes de Badajoz). O la pérdida de ciudades (como la de Abu-l-Baqá de Ronda, deplorando los progresos de la reconquista española). Interesante e ilustrativo resulta este fragmento del rey Mutamid de Sevilla (1068-1091), cuando canta a su cadena, prisionero en Agmat:

«Cadena mía, ¿no sabes que me he entregado a ti?
¿Por qué, entonces, no te enterneces, ni te apiadas?
Mi sangre fue tu bebida, y ya te comiste mi carne.
No aprietes los huesos...» (5).

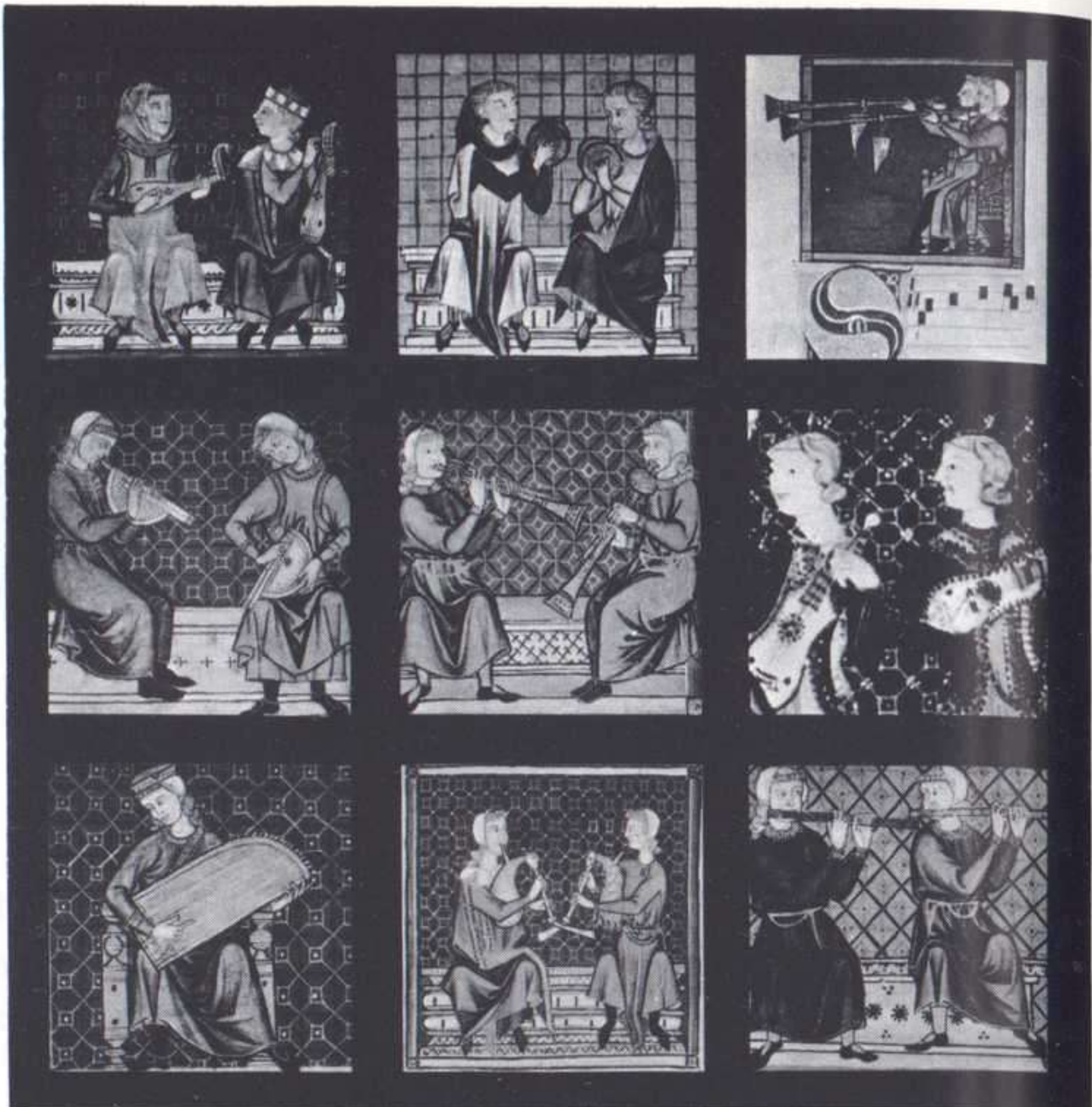
Así, podemos considerar el período 711-929, el **período de los dos emiratos**, como una etapa de formación y gestación entre los elementos árabes y orientales, de un lado, peninsulares o hispanos, de otro. Y como resultante, el nacimiento del **zéljel** y **muwassaha**.

En un principio podemos distinguir varios focos, por una parte los enclaves poéticos islámicos, como eran los príncipes Abd al-Rahman I y Abd al-Rahman II, magnates como Said ben Chudí y poetas como Chawana ben al-Simma, Bakr al-Kinani, Abbas ben Nasih, Garbid, Qarluman, Ubaydis, Ben Samra, al-Qalfat, Abu-l-Majsi, Ben Quleum, Hasana Tamimiyya, El Gazzal, Ben Firnas... Donde se ve el tránsito de la manera antigua (qasidas del desierto) a la moderna de los cantores áulicos.

Es lógico suponer que, pese a la prohibición de algunos fanáticos del Corán sobre la música, ésta se desarrolló, incluso en este sector, dado que en esta etapa comienzan a parecer, desgastados, artificiosos y vanos, los poemas tradicionales, siendo la música un excelente recurso para salvar de la manera más estética lo que de otra forma sería decadente, nada brillante y aburrido. Con la música, y en especial con el canto, los amanerados poemas de viajes por el desierto, elogios y prólogos podían tomar un carácter fantástico, donde la exageración y el desgaste de los poemas podía considerarse como algo bello. Exactamente sucedería con las hichás o sátiras, siendo en música más llevaderas y picantes. Como la martiya o elegía tomaría su verdadera dimensión dramática, lejos de la afectación del momento, al presentarse en giros musicales.

De esta forma la música era imposible suprimirla por decreto-ley, cuando la misma poesía, por razones íntimas de supervivencia,

(5) Para mayor conocimiento de esta división tripartita, consultar la obra *Poemas arábigoandaluces*, de E. García Gómez, Madrid, 1971, de la cual tomamos la información.



MINIATURA DEL CODICE J. B. 2. DE EL ESCORIAL, DE LAS "CANTIGAS DEL REY ALFONSO EL SABIO", QUE REPRESENTA UN JUGLAR CRISTIANO Y OTRO CON CARACTERES ÁRABES.

la necesitaba más que nunca, junto a otros factores que seguidamente veremos, y que sólo podían propiciar la música y su desarrollo, desde los palacios, desde Oriente, desde ese pueblo que cada vez se iba haciendo más cosmopolita. Prueba de ello nos da W. Montgomery Watt cuando nos habla de la diversidad racial de este período: «En un principio los árabes estaban divididos en yeníes (o kalbíes) y los qaysíes, dejando después paso a la división entre los de la primera oleada o baladiyyum y los llegados posteriormente, sirios o samiyyun. Por otra parte, y junto a los árabes, estaban los bereberes, tratados por éstos como inferiores, y una población nativa convertida al Islam (musalim) o no (mozárabes o musrá ribun), sin olvidar a las comunidades judías.»

Es el momento donde el Islam se orientaliza y el orientalismo llega a Andalucía. Primero con la escuela de Medina, que de una forma muy general podría ser una síntesis árabe-siríaco-helénica, las esclavas cantoras orientales, como Qamar y Achifa. Posteriormente, con el célebre cantor Ziriab, o «El Pájaro Negro», cuyo nombre real era Abulhasan Alí Ben Nafi, con el cual nos llega la escuela de Mosul, probablemente de origen indostánico o persa.

No es extraño, por tanto, que a fines del siglo IX surja la figura de Mucáddan ben Muáfa el Cabrí, «El Ciego», natural de Cabra, el cual, y según datos de Aben Bassám (1109) y Aben Jaldúm (1332-1406), fue el inventor de la **muwassaha**. Y no es de extrañar, repito, que sea en esta Andalucía, donde en un breve paseo podían oírse los cantos árabes tradicionales en ancestrales qasidas, los cantos orientales por boca de sirios y esclavos, la melodía judaica en sinagogas y mercados, que tanto habían de influir en la liturgia cristiana y en el desarrollo y práctica de las muwassahas; las canciones y bailes populares de los mozárabes y los cristianos convertidos al Corán o «musalim», que tan repetidamente habían criticado en otros tiempos San Paciano y San Martín de Braga, incluso el mismo Concilio toledano (633), en su canon IX, canciones y bailes ya tradicionales en el siglo VII, cuyo instrumental nos describe el **Carmen de Niventibus**, conservado en el código visigodo de la catedral de Toledo, hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid (Mss. 1005). El **Canto de la Liturgia Cristiana**, completo en el siglo VII, como lo prueba el **Orationale de Verona**, código visigodo copiado en Tarragona hacia el 700. O el **Antifonario de León**, que aunque data de principios o mediados del siglo X, según datos de su copista, debió copiarlo en Toledo de otro código contemporáneo del rey Wamba... (6).

Es, por tanto, en este ambiente cultural donde pudo nacer la obra más universal de su tiempo, pues a todos resultaba nueva y a nadie extraña; son estas muwassahas, con su markaz o estribillo, con su agsan o mudanza y su simt o vuelta, compuestas en árabe literario, pero composición popular por dividirse en estrofas, división extraña a la poesía árabe clásica, siempre monorríma, uniforme, compuesta de unas seis estrofas, cada una de las cuales constaba de tres versos monorrímos, de rima cambiante para cada estrofa, seguidos de otros versos que en todas las estrofas tenían la misma rima que los versos del cantorcillo. La última estrofa de la muwassaha (o muwaschaha) tenía el cantorcillo llamado jarchya, en que se inspiraba toda la composición. La jarchya era el alma de toda la obra, debiendo contener versos puestos en boca

(6) Según datos de Higinio Anglés en la obra *La música de las "Cantigas de Santa María"*, del Rey Alfonso el Sabio, V, III, 1.ª parte. Barcelona, 1958.



MUSICOS CRISTIANOS EN EL MISMO CODICE.

de otro que no sea el poeta, persona, animal u objeto inanimado, siendo anunciada por la última estrofa anterior con palabras como «él dijo», «ella cantó». La jarchya está compuesta en estilo callejero y popular, en lengua vulgar o bien en lengua aljaimada (es decir, español), pero siempre incorrecta (la cual podía ser en dístico, trístico, en cuarteta de dos asonantes y en cuarteta con aire de seguidilla...) (7), (*).

Así, de la realidad de un pueblo bilingüe, donde conviven culturas muy diferentes, surge una realidad poéticomusical, también bilingüe, con toda la espontaneidad y gracia de lo popular.

Andalucía ha tenido ya tiempo de recibir y asimilar, ahora nos ofrece sus nuevos frutos. Junto a estas creaciones, y de forma paralela a la muwassaha, surge el zéjel.

El zéjel es un trístico monorrímo con estribillo, y además, esto es lo esencial, con un cuarto verso de rima igual al estribillo, rima que se repite en el cuarto verso de todas las estrofas de la misma canción, llamado verso de vuelta. Está escrito todo él en árabe vulgar, y era, al igual que la qasida, una composición bimembre; llegó a tener muchas formas variantes.

El zéjel era cantado por coro y solistas. El verso de vuelta avisaba para la entrada del coro en el estribillo. Era así una forma muy popular, y se solía acompañar con laúd, flauta, tambor, adufes o castañuelas... y a veces con baile. La difusión y desarrollo de estas formas las veremos en las etapas siguientes.

ESPLENDOR CULTURAL Y MUSICAL DEL CALIFATO DE CORDOBA Y EXPANSION DE LOS «ZEJELES»

El siglo X es el período del Califato, en donde las diversas formas que se habían ido gestando a lo largo de los dos siglos anteriores llegan a su esplendor. La aportación cultural de Persia y Bizancio se funden con la cultura andaluza. En Córdoba se habla árabe y romance. Córdoba lo acepta todo, y todo lo transforma. Los reyes como Abd-al-Rahman III, al-Hakan II o el gran jefe Almanzor eran grandes protectores de la música y el arte. A Andalucía llegaban todas las novedades, se conocían los «divanes» de Mutanabbi y otros célebres neoclásicos de la poesía árabe. Las embajadas extranjeras se sucedían, llegan embajadas orientales, como Aby Alí al-Qalí (941) o Said de Bagdad, que entró en el 990. Llegan también misioneros cristianos de Occidente, cortejos bizantinos...

Los poetas de las Cortes califales cultivan la poesía neoclásica y la poesía andaluza, como eran los zéjeles y las muwassahas. Así, podemos considerar a Ben Abd Rabbihi (m. 939), autor del famoso libro «Al-Lqd al-farid» (El collar único), quien cultivó, según datos de Aben Bassan, tanto la lírica neoclásica como las formas muwassahas. Tenemos a Ben Hauri de Elvira (m. 972), poeta brillante y pedregoso. Al-Zubaydi (m. 989), Ben Abi Zamanin (m. 1007), el visir Mushafi (982), Ben Farach de Jaén (m. 976), autor de la famosa antología **Libro de los Huertos**. Al romántico príncipe Taliq (m. 1009), quien mató a su padre por celos. Ben Sujays, Ben Idris, al-Chaziri (m. 1003); Ben Darrach al-Qastalli (m. 1030), poeta muy complicado; Ben Burd (m. 1053)..., todos ellos poetas neoclásicos. Al-Ramadi

(7) Datos recogidos del Boletín de la Real Academia, XXXI, 1951, del trabajo «Cantos románicos andalusíes continuadores de una lírica latina vulgar», de Ramón Menéndez Pidal.

(*) Sobre la lengua aljaimada o aljamiada, consultar «Poema de Yúcufo», Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, VII, 1902. Menéndez Pidal. Y Universidad de Granada, 1959.

(m. 1022), quien practicó tanto la poesía neoclásica como el zéjel, en la Corte de Almanzor. Siendo muy de destacar Ben Subaid (992-1035) y Ben Hazm (994-1063); a entrambos estaba reservada la triste suerte de vivir la caída del Califato y llorar sobre los palacios de Córdoba.

Ben Hazm nos dejó, sobre todo, el libro de poemas **El collar de la paloma** o **Libro del Amor**, cuyo título real era **Tawq al-hanama fi-l-ülfa wa-l-üllaf**. En donde nos ofrece historias, poemas y análisis psicológicos y morales sobre el amor. Nada más ilustrativo sobre la altura y belleza de esta obra que Ben Hazm escribió en Játiva, recogiendo la historia amorosa de la última generación cortesana de Al-Andalus bajo el Califato, que este poema:

«Mientras que cantaba, no fueron las cuerdas del laúd, sino mi corazón lo que hería con el plectro. Jamás se ha borrado de mi memoria aquel dichoso día, y aun en el lecho de muerte he de acordarme de él. Pero desde entonces, nunca más volví a oír su dulce voz ni volví a verla en mucho tiempo. No la culpes, decía yo en mis versos, si es esquiva y huye. No merece, por tanto, tus quejas, hermosas como la gacela y como la luna; pero la gacela es tímida, y la luna inasequible a los hombres. Me robas la dicha de oír tu dulce voz, decía yo además, y no quieres deleitar mis ojos con la contemplación de tu hermosura. Sumida del todo en tus piadosas meditaciones, entregada a Dios por completo, no piensas más en los mortales» (8).

Como muy bien muestra este breve poema, que por sí solo refleja todo el refinamiento de esta época, también en música era un período excelente. De la época de Almanzor se cuenta que «era corriente entre las damas saber tocar el laúd, el rabel, el monocordio, órganos y otros instrumentos...».

Pero también en este período la cultura poéticomusical de Andalucía sale de sus fronteras a Oriente, según datos del propio Ben Hazam (Ben Hazm), cuando en su **Risala** incluye el texto del historiador Aben Gálib, quien «entre las excelencias de los españoles» menciona «el haber inventado los zéjeles, de los cuales tanto gustan las gentes de Oriente, que se han dado a imitarlos». No siendo raro que también gustaran en Occidente, y en especial en Castilla, pues también estos zéjeles habían tomado mucho de la lírica latina y sólo significaban para Castilla una modalidad andaluza, de una raíz que era también la suya (9).

Así, el médico cordobés Aben Al-Kattáni nos relata diferentes anécdotas acaecidas en el palacio del conde de Castilla, Sancho García (995-1017), con las esclavas cantoras de zéjeles que el califa de Córdoba regaló al conde y que tanto gustaban allí. Pero el Califato, aunque hasta el año 1031 se mantuvo en apariencia, en realidad estaba destruido en 1009. Tras su derrumbamiento surgen los diversos Reinos de Taifas, y con ellos una nueva etapa cultural en Andalucía.

El siglo XI prácticamente lo ocuparon los Reinos de Taifas. En estos momentos la España cristiana comienza a despertar con gran fuerza, mientras que al otro lado del Estrecho los africanos se organizan en su desierto y crean un imperio.

«Cada reyezuelo de Taifas tenía su especialidad: Mutawakkil de Badajoz, la erudición; Ben di-l-Nun de Toledo, el fausto; Ben Razin, la música; Muqtadir de Zaragoza, las ciencias; Ben Tahir de Murcia, la elegancia en la prosa rimada. Pero en todas las Cortes se practicó, ante todo, la poesía y la música, especialmente en la Sevilla de los Abbadíes. Se componen antologías, como la de Abu-l-Walid al-Himyari (m. hacia 1048) sobre las flores de la primavera. Pero principalmente un fuerte sector de poetas cortesanos componen en forma neoclásica. Siendo muy de destacar Mutamid de Sevilla (1068-1091), quien personificó la poesía, y que para librarse de Alfonso VI acude a Yusuf el Almorávide; pelea y vence en Zallaqa (1086). Pero Yusuf lo traiciona, y el nuevo David es vencido por el Goliath africano» (10).

Contemporáneo de Mutamid es Ben Zaydun (1003-1070), el más grande poeta neoclásico español. En sus poemas sigue la tradición de amor platónico y cortés, ya iniciada por Al-Hakem II (796-822) cuando versificaba el dominio tiránico de la mujer: «La sumisión es hermosa en un hombre, cuando él es esclavo del amor.» Veamos algunos fragmentos, en este sentido, de Ben Zaydun: «Cuando sus dedos blancos me alargaron el ramo de jazmines, cogí luceros luminosos de la mano de la luna.» O cuando dice: «... Hoy sólo me distraigo con las flores, imán de los ojos, en las que la escarcha juega vivaz, inclinando sus tallos. Son como pupilas que al ver mi insomnio lloran por mí. Y por eso, el irisado llanto resbala por su cáliz... Pues ahora yo soy el único que puede jactarse de leal. Tú me dejaste, y yo me he quedado triste, amándote» (desde Al-Zahara) (10). Estilo que ya veíamos en Ben Hazm, en la etapa califal. Alusiones similares podemos ver en Ben al-Labbana de Denia, cultivador de la forma zéjel. Es, precisamente, en el zéjel escrito en Sevilla antes de 1091 donde podemos leer: «Mi corazón está lleno de dulzura hacia aquella que me maltrata.»

De esta época son también los poetas neoclásicos Ben al-Haddad (m. 1087), visir de Almería; Abu Isahq de Elvira (11) (m. 1066),

(8) Traducción tomada de la Enciclopedia de Andalucía, número 1, página 18. Madrid, 1979.

(9) Obra citada (nota 7).

(10) Obra citada (nota 5).

(11) Sobre este autor nos habla extensamente E. García Gómez en su obra **Cinco poetas musulmanes**, 1.ª edición, Madrid 1944. 2.ª edición, Madrid, 1959, páginas 97-141.

alfaquí de carácter ascético; el satírico Sumaysir; los hermanos Banu Qabturnub, melancólicos extremeños; Ben Wahabum de Murcia (m. hacia 1087); Ben Zara de Santarén (m. 1123), lleno de intención filosófica. Y así podríamos citar una larguísima lista.

Sobre el desarrollo de las muwassahas y zéjeles en este período diremos que hacia 1022 ya estaban inventadas las seis o siete formas de las muwassahas. Siendo significativa en esta etapa de madurez la aportación y el protagonismo del pueblo hebreo en estas formas poéticomusicales. Los grandes poetas de muwassahas de esta época son hebreos, como Yosef el Escriba, quien trabajó para el visir de Granada antes de 1042. Mosé ben Ezra, de Granada, quien cultivó este género (m. 1140). Como el toledano o tudelano Abraham ben Ezra, o el ilustre Ahtal ben Numára (m. hacia 1080), el cual compuso sus zéjeles en Sevilla.

Las guerras de este período tuvieron diferentes resultados. Por una parte, Andalucía cae en poder de los africanos y se convierte en provincia del imperio almorávide. Por otro lado, hay una nueva etapa de difusión de nuestra cultura poéticomusical de zéjeles y muwassahas. Este es el caso del judío Judí Ha-Leví, quien huyendo de los almorávides compuso en Toledo sus famosas muwassahas, viajando después a Egipto y a Jerusalén, en 1140.

Como simbólico fue el episodio de Barbastro. Sabemos por el historiador Aben Hayyán, y por otros, que de esos cautivos selectos de guerra, una de cuyas preciadas habilidades era el canto, se llevaron los conquistadores de Barbastro muchos millares a Francia y que hasta Constantinopla llegaron 7.000. Al capitán del Papa, se dice, enviaron 1.500 cautivas (según datos de don Ramón Menéndez Pidal) (12). Las cifras son, evidentemente, exageradas, pero muestran la realidad del elevado número de cautivos que se consiguieron en Barbastro para una época como ésta.

El duque de Aquitania, Guillermo VIII, futuro padre de Guillermo IX el Trovador, tomó parte principalísima en la Cruzada y el botín. De esta forma no es de extrañar que de las once canciones hoy conservadas de Guillermo de Aquitania cinco deriven del zéjel. Como de las ocho canciones conservadas de Cercamón una sea un zéjel. Y de las cuarenta y tres conservadas de Marcabré, siete lo sean; pasando la moda zejelesca en Francia, en la segunda generación de trovadores, hasta caer en desuso. (Ver nota 12.)

Durante el siglo XII Andalucía es dominada, primero por los almorávides (1091-1146), después por los almohades (1146-1269). El Oriente comienza a declinar, mientras que de los almorávides decía un poeta andaluz: «Entran con los rostros velados para celar el pudor de su barbarie.» El emperador almorávide Yusuf no sabía apenas árabe. Los fanáticos del Corán entran con sus camellos en Andalucía, dispuestos a tomar el poder. La política de tolerancia cesa y los almohades expulsan a los mozárabes. Los poetas de Corte tienden su mirada, más que nunca, al pasado. Realizan compilaciones y antologías, como la **Dagira** de Ben Bassam de Santarén (m. 1147) y los **Collares de oro** de Ben Jaqan de Alcalá la Real (m. 1134 ó 1140). Los poetas de los Reinos de Taifas tratan de incorporarse y servir al nuevo régimen. Parece como si la cultura andaluza fuera a morir. Esto no fue así. La crisis sólo

(12) Conferencia leída en la Institución Hispano Cubana de Cultura de La Habana el 28 de febrero de 1937. Primera edición, Madrid, 1941; Buenos Aires, 1941. 6.ª edición, Madrid, 1973. **Poesía árabe y poesía europea**, Ramón Menéndez Pidal.

FOL. 1.r. DEL «POEMA DE YUÇUF», ENCONTRADOS EN MORAS. MARAVILLOSO EJEMPLO DE ESCRITURA ALJAMIADA.



afectó a los poetas áulicos, es decir, a la poesía árabe de Corte, que comienza a declinar.

Sabemos que la música arábigoandaluza, tan ligada al canto y, por consiguiente, a la poesía, tradicionalmente tuvo tres focos: en las Cortes, al amparo de los grandes magnates y en el pueblo. La poesía árabe, en Andalucía, cumplía funciones pedagógicas y políticas. Estas formas debían ser cerradas e invariables. Tras el intento de los poetas modernos se regresa a los viejos moldes con el neoclasicismo, que aún hoy en día mantienen las Cortes árabes. Estos poetas tenían que recordar y enseñar a los nuevos príncipes, de la manera más amena, sus auténticas raíces. Pero a los incultos almorávides no les hacía falta recordar nada. Venían de su desierto, en guerra santa contra los infieles, para apoyar y dominar a sus correligionarios. Venían en sus camellos, causando el estupor del pueblo, las castas y los monarcas andaluces. Ellos no habían olvidado el desierto ni la religión en toda su pureza, y, sobre todo, ni siquiera dominaban la lengua árabe con perfección. Son odiados por los andaluces, que se ven obligados a culturizarlos. No es de extrañar, de esta forma, que la poesía árabe se haga más decadente y escolástica que nunca.

Por otra parte, los grandes magnates, protectores tradicionales de la música y el arte, mecenas de todas las novedades que vinieron de Oriente y Occidente, prosiguen su actividad, ahora de forma más incómoda bajo los almohades.

Pero son las formas poéticomusicales del pueblo las que van a tomar rango de protagonistas en esta etapa. Símbolo de ello es Aben Guzmán, «una voz en la calle», como lo define E. García Gómez (13).

Aben Guzmán es una de las figuras más sobresalientes y universales de la lírica medieval. Su **Cancionero**, de ciento cuarenta y nueve zéjeles, representa lo más genuinamente andaluz de este tiempo. El manuscrito de esta obra ha sido una de las piezas que más han dado que hacer a los historiadores. La única copia del manuscrito original, conservada, «fue copiada en Safad (Palestina) antes del año 1234. Un cónsul de Francia lo compró en Bagdad. Hacia 1825 lo adquiere el zar Alejandro I, y de él pasó al Museo Asiático de San Petersburgo. En 1881 el barón de Rosen lo describe y lo da a conocer. Dozy, ya viejo y cansado, renuncia a ocuparse de él. Simonet lo tiene en préstamo en Granada (1885) y lo utiliza en sus trabajos lexicográficos. En 1896 el barón David de Gunzburg publica, en Berlín, una edición fototípica del código. En 1912 Julián Ribera, en su discurso de entrada en la Real Academia Española, se ocupa de él. En 1933 Kykl fija su atención en este preciado código...» (13). Y desde entonces, una multitud de investigadores e historiadores, que no podemos enumerar aquí.

El granadino Aben Said (m. 1274) decía: «Los zéjeles de Aben Guzmán los he oído cantar más en Bagdad que en cualquier otra parte.» El propio Aben Guzmán nos cuenta: «Mi hermoso zéjel se canta en el Irak —qué bueno es esto—.» Sus canciones o zéjeles recogen toda la gracia popular, describiéndonos escenas de calle y costumbres, pero a la vez alcanzan las más altas cimas poéticas. Los ya famosos tópicos de sensualismo oriental y abstraccionismo occidental se funden en este insigne poeta en despreocupados, ágiles y espontáneos versos llenos de genialidad. Como lo prueba el verso de su zéjel número CXLVIII, en el que recoge el sentir de cualquier persona del pueblo andaluz de aquella época: «Hay que desobedecer al alfaquí, mientras el jardín ría y el céfiro se perfumase de almizcle.» Siendo anecdótico que al final de su vida se arrepentía.

También canta Aben Guzmán el amor cortés, como en su zéjel número 82, que es una auténtica «albalada», de las que después veremos tantas en los trovadores occidentales. En ella describe el momento en que los amantes se separan, comenzando por la palabra «¡Alba, alba...!».

Y es en esta etapa de esplendor de la lírica popular andaluza cuando los zéjeles y muwassahas entran definitivamente en los palacios y Cortes. El zéjel se había ido gestando durante siglos, arraigando en todos los sectores, dentro y fuera de las fronteras andaluzas, y es ahora cuando llega su momento de esplendor más alto.

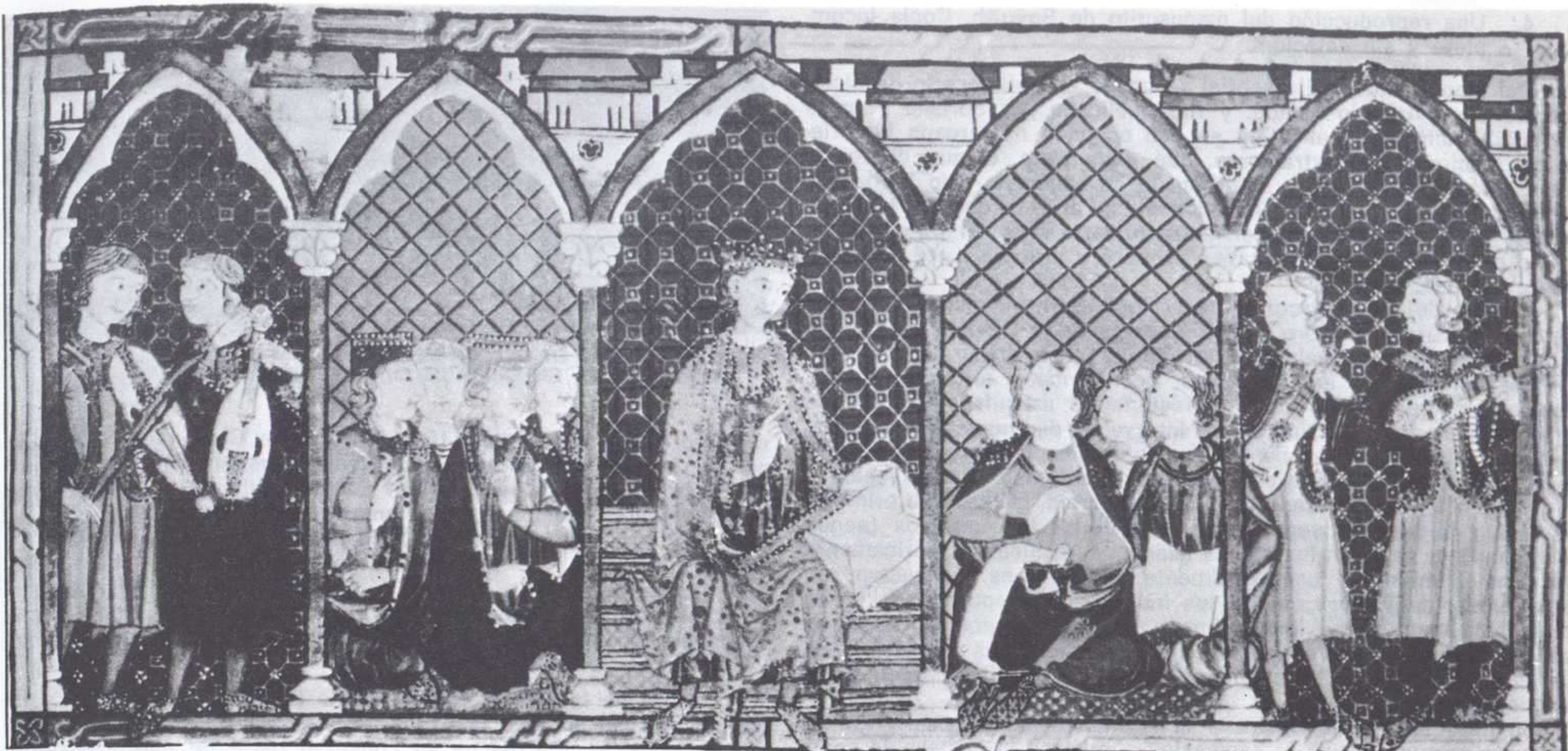
A fines del siglo XII, el ilustre poeta egipcio Aben-Saná-al-Mulk forma una antología de muwassahas, precedida de un tratado teórico de este género de canciones, en el que nos da inestimables observaciones sobre su técnica. Siendo muy significativo que las muestras más importantes de estas formas se hayan encontrado en la Guenizá (trastera) de la sinagoga de Foatát, el antiguo Cairo.

EL «RENACIMIENTO» ANDALUZ

Mientras tanto, teóricos y científicos preparan el renacimiento andaluz. Realmente, es así como debemos denominar a esta época no sólo en España, sino en toda Europa, uniéndonos a la opinión de Jacques Chailley. Sabemos asimismo que durante los siglos XII y XIII fue el gran apogeo de la lírica trovadoresca provenzal.

Según muy bien indica Martín de Riquer, las «Vidas y Razós» que aparecen en los cancioneros eran utilizadas en la práctica por los juglares (de los que, en ocasiones, eran tomadas por los copistas del cancionero) cuando había pasado un cierto tiempo desde que el poema fue compuesto, o se cantaba en una corte diferente.

(13) Obra citada (nota 11), páginas 142-170.



EN LA CORTE DEL REY SABIO «ZEJELES» Y «MUWASSAHAS» SE FUNDIERON CON LAS OTRAS LIRICAS PENINSULARES.

Así, era necesario y prudente que el juglar hablara de la vida del trovador, de la razón del poema, a quién iba dirigido... Sabemos también que eran numerosos los juglares árabes o moriscos en las cortes europeas. Y podemos decir, como mayor razón, que éstos, siguiendo la práctica habitual, explicarían brevemente un poema cuya lengua no conocía el auditorio.

En 1239 cobran sueldo, en la corte de Sancho IV de Castilla, trece juglares moros y únicamente doce cristianos. Todros Abulafia, natural de Toledo, figura en las cortes de Alfonso X y Sancho IV componiendo muwassahas en arcaica lengua mozárabe... Pero, como antes indicábamos, la forma zejelesca pasó de moda en Francia después de las primeras generaciones de trovadores. Y ello no es extraño, pues la lírica trovadoresca se hace escolástica y académica, como la prueba la **Razón de Trobar**, de Ramón Vidal de Besalú; las **Reglas de Trobar**, de Jofre de Foixá, o las **Leys d'amore**, de Guihem Molinier... (14).

El zéjel, por el contrario, es una forma de clara raigambre popular y de gran flexibilidad. Su interpretación musical se adaptaba a las circunstancias y llegaba a modificar las formas tipo. No es raro que un juglar suprima la repetición del estribillo, si no hay coro que lo cante; incluso que suprima el estribillo totalmente. Sabemos que el instrumento era, igualmente, muy variado, utilizándose el que las circunstancias permitían.

La melodía zejelesca podía adornarse de diferentes maneras. O bien utilizar motivos de otras melodías conocidas. Era, por tanto, diferente el zéjel cantado en Irak del zéjel cantado en Andalucía o del ejecutado en Europa, qué duda cabe. El juglar, cantor, instrumentista o ambas cosas, tenía ocasión de lucirse y mostrar su profesionalidad de la forma que creyera más adecuada. Las indicaciones musicales eran meras señales, referencias o sugerencias al músico ejecutante, el cual podía desarrollarlas según su técnica y capacidad.

Es en el siglo XIII donde las formas zejelescas se aprovechan para fines religiosos. De esta forma, Aben Arabí Mohidín (nacido en Murcia hacia 1165), que se trasladó a Damasco, donde muere en 1240, aplica el zéjel para la devoción del Corán. Y aún hoy se difunde esta colección zejelesca, por medio de las imprentas de la India, para uso de los fieles musulmanes. Como Japone da Todí, discípulo de San Francisco de Asís, en el corazón de Umbría, compone su **Laudatorio** para que el pueblo cante a coro y no olvida la forma zejelesca, ya que de sus 102 laudes 52 son zéjeles. (Datos tomados de R. Menéndez Pidal en obra citada.)

Pero los siglos XII y XIII son los dos grandes siglos de difusión del saber árabe en Occidente. Federico II de Palermo hace vestir a su corte y comportarse con maneras árabes. Mientras la opinión europea podemos resumirla en las exageradas frases de Roger Bacon sobre la gran diferencia entre la pobre época latina y la época latino-árabe. Añadiendo que la filosofía es preciso estudiarla en árabe (15).

(14) Martín de Riquer: **Los Trovadores**, vols. I, II y III. Barcelona, 1975.
 (15) España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam, Menéndez Pidal. Madrid, 1956-68-77 (edición 1977, páginas 33-60), **España y la introducción de la ciencia árabe en Occidente**.

Realmente, el centro difusor de la ciencia árabe era España, y en especial la Escuela de Traductores de Toledo, primero del árabe al latín, con el arcediano de Toledo y Segovia Domingo Gonzalvo (Gundizalvo), Johannes Hispalensis... Después con las traducciones árabe-romance, de Alfonso X el Sabio, y no sólo en romance, sino que a la lengua española acompañaban, en ocasiones, traducciones al latín y a otras lenguas vulgares.

Y es en este ambiente donde surgen las **Cantigas de Santa María**, de Alfonso el Sabio. Castilla no está dispuesta a despreciar nada, todo lo acoge, todo lo acepta ansiosa, y lo transforma. Sabemos que el rey Alfonso, como muy bien indica Higinio Anglés, conocía los **Miráculos** latinos, los **Miracles de Notre-Dame**, de Gautier de Coinci. Conocía la lírica trovadoresca, y él mismo era trovador. En su corte acoge a trovadores y juglares provenzales, catalanes, gallegos, poetas latinos, y también tiene muy en cuenta el zéjel y la muwassaha andaluzes. Nada mejor para una forma trovadoresca que a veces utiliza el estribillo y posee coro para realizarlo, y es, en esencia, la forma más netamente popular o de lógica popular. La Virgen intercede ante los fieles piadosos, prueba de ello es el milagro que una persona relata. ¿Cómo no íbamos a acordarnos de la entrada de la jarchya «él dijo», «Ella cantó»? En este caso se supone, aunque no se diga, «él contó un milagro», milagro que ratifica la afirmación del estribillo; la Virgen intercede, realmente. Clara diferencia con los **Miracles de Notre-Dame**, los cuales son para un solista sin coro, y al final existe una moraleja o enseñanza. Aunque está la triple discusión zéjel-villancico-virelai, en la cual no vamos a entrar. Castilla crea así una obra universal, recogiendo las diversas aportaciones culturales de su época, mezclándolas en profundos acentos hispanos.

LA CIENCIA MUSICAL ARABE

Aun siendo muchos los libros de astronomía, matemáticas, filosofía, aristotelismo hispánico... que fueron traducidos, a nosotros lo que más nos interesa es la ciencia musical árabe.

¿Cuál era la aportación teóricomusical que el Islam podía ofrecer?

El primer teórico musical del que tenemos noticia es Abu Yusuf Y'qula al Kindi (que vivió sobre el 873). Pero el más importante de todos es Abu N-Ars Muhammad Ibn Muhammad Ibn Tarhan Ibn 'Uzlag Al-Farabi, de origen turco, nacido en el 872 en Wasij, distrito de Persia, llamado Farab. Viaja a Bagdad, conoce las teorías cristianas, aristotélicas y platónicas, y muere en el 950. Es el primer autor conocido que escribe un tratado en lengua árabe, su **Kitabu l-musiqi al-kabir**, del cual poseemos cuatro copias diferentes.

- 1.º En la Universidad de Leyde tenemos una reproducción del manuscrito. Consta de 123 folios y data de 1537 (núm. 1427).
- 2.º En la Biblioteca Ambrosiana de Milán se conserva otra copia del manuscrito, de 195 folios; data de 1347 (núm. 289).
- 3.º En la Biblioteca de El Escorial, de Madrid. Es una copia andaluza incompleta, realizada por el ministro Abu-I-Hasan ibn Abi Kamil, de Córdoba, y consta de 182 folios, sin datar (número 906).

4.ª Una reproducción del manuscrito de Beyruth. Copia incompleta y sin datación.

Del manuscrito de El Escorial se ocupó el bibliotecario de dicho centro José Antonio Condé, y fue publicado por Soriano Fuertes en 1853. Aunque de al-Farabi se han ocupado numerosos historiadores nacionales y extranjeros, qué duda cabe, el que de forma más completa, rigurosa y científica lo ha hecho ha sido Baron Rodolphe d'Erlanger, que en 1930 publicó, en París, su obra **La Musique arabe**, en la cual traduce, con extraordinario rigor, el tratado completo de al-Farabi en su volumen primero y primera parte del volumen segundo.

La obra de al-Farabi consta del «Libro de Introducción», dividido en dos discursos. El libro I, o «Elementos de la Ciencia de la composición musical», igualmente dividido en dos discursos. En este primer libro define los intervalos, geométrica y aritméticamente; expone una teoría del ritmo perfectamente articulada, las teorías tradicionales de la división de los intervalos, distinguiendo entre los grandes intervalos consonantes, los intervalos consonantes medios y los pequeños intervalos consonantes o intervalos de modulación...

El libro II está dedicado a los instrumentos. El discurso primero, al laúd, y el discurso segundo, al resto de los instrumentos (según él mismo) en boga en los países islámicos, explicando teóricamente su funcionamiento y uso. Realmente, al-Farabi es exhaustivo; no sólo fundamenta teóricamente los instrumentos, apoyándose en la lógica expuesta en su libro primero de los «Elementos», sino que detalla las posibles combinaciones sonoras, maneras de tocar... Es un auténtico tratado, que puede ser de gran utilidad también al músico práctico.

Su libro tercero lo dedica a la «Composición Musical». En su discurso primero define la composición musical, la manera de componer melodías para los instrumentos como solistas y como acompañantes. El discurso segundo lo dedica a la composición para el canto.

Nada más significativo que este párrafo del discurso primero del «Libro de la Composición» (16):

«On donne aussi de l'emphase à une mélodie en se servant de certaines notes qui forment avec ses notes fondamentales des consonances moyennes, ou de grandes consonances (symphonies ou homophonies). On se sert à cet effet aussi de notes dont le degré es le même que celui des notes fondamentales (homotones), surtout quand il est possible d'en jouer deux ou trois simultanément ou se suivant rapidement. Les notes secondaires fournies par les cordes ou le corps des instruments (harmoniques) donnent aussi de l'emphase à la mélodie. On orne une mélodie en ajoutant à ses notes fondamentales des notes qui forment avec elles des consonances moyennes (symphonies), celle de la quinte, par exemple, ou encore, si possible, celle de l'octave plus la quinte. On se sert aussi à cet effet de notes qui forment avec les notes fondamentales de grandes consonances (homophonies: octave et ses répliques), quand l'échelle en comporte. On mélange encore d'autres notes aux notes fondamentales, en superposant ces dernières aux premières, ou inversement.»

Prosigue diciendo las diversas combinaciones rítmicas con relación a la melodía...

Al-Farabi tuvo una gran influencia en los tratadistas medievales europeos, como en Juan Hispano, Gundisalvo, Adelardo de Bath, Morley, Vicente Beauvais, Grosseteste, Kildwardby...

Otros tratadistas importantes fueron Avicena (Abu 'Ali al-Hurayn ibn 'Abd-Allah ibn Sina), apodado «as-Sayh ar-Rá is» («El Maestro»), 980-1037, el cual trata de la música en el capítulo XII de su obra matemática **As-Sifa**, con clara influencia apreciable de al-Farabi y Ptolomeo, como también trata de la teoría musical en su libro **An-Naját**. Destacado también fue el tratado de los ciclos musicales, o el **Kitabu al-Adwar**, de Safiyu d-Din, y su obra **Ar-Risalah as-Sara-fiyyah**, en las que refuerza las teorías del **Kitabu al-adwar**. Safiyu d-Din muere en 1293...

FINAL: DIASPORA Y NOSTALGIA

Mientras Castilla se ocupaba del saber árabe, también prosigue la conquista andaluza. Así, después de una segunda vuelta de Reinos de Taifas, la cultura andaluza sigue su expansión por África y otras tierras orientales, hasta quedar reducida a un solo enclave:

(16) **La musique arabe**, vol. II, de Baron Rodolphe D'éranger, página 51, línea 4-20. París, 1930.



VIEJO QUINCALLERO EN EL ZOCO DE TAFRAUT (MARRUECOS): ¿QUE RECUERDOS GUARDARA DEL ESPLENDOR DE SU CIVILIZACION? (Foto: A.-F. Mayo.)

el reino de Granada (1266-1492). El reino de Granada se convierte en algo mítico y simbólico, despertando simpatías incluso en sus enemigos castellanos, que sufren de maurofilia (como señala Menéndez Pidal) y componen cancioneros moriscos donde resaltan la valía de sus adversarios con turbante, siguiendo la opinión de Dámaso Alonso. Este pequeño reino granadino vive ahora, más que nunca, del pasado. El visir Ben al-Jatib (1313-1374) completa los anales de Al-Andalus. Mientras que el visir y poeta Ben Zumruk o Ibn Zamrak (1313-1373) escribe sus qasidas en los muros, fuentes y corredores de la Alhambra.

Después de la cultura de este reino prosigue la diáspora de la cultura musical andaluza a África, en especial a Tetuán, Fez, Tlemcen y Túnez. En Marruecos se conservó parte de este repertorio tradicional granadino gracias a la labor de Muhammad Ben Oseis al-Haik al-Andalusí, que en 1792 ordenó, en un famoso manuscrito, el contenido melódico y literario de once de las antiguas series andaluzas con el nombre de «nubas».

No significó 1492 un punto y aparte en la cultura musical andaluza. En Andalucía se estaban gestando nuevas formas, otras eran coincidentes con las europeas. Aquí sólo hemos revisado, de manera general, las formas predominantes, pero no las que, evidentemente, existieron en un plano secundario, en gestación y formación junto a las principales. Vemos la labor de los moriscos mucho después de la conquista, como es el caso de los constructores de órganos, claviórganos y clavecines o clavicimbanos, familia Mofferiz, de Zaragoza, durante todo el siglo XVI, y de esta forma muchos otros.

Sólo he pretendido con estas breves líneas ofrecer al lector, en el cincuentenario de la Revista RITMO, unas pinceladas sobre un tema disperso, confuso y en muchos casos deformado. Evidentemente que no ha sido mi intención suplir este vacío de una idea clara y precisa de conjunto sobre estos temas, y una revisión de los trabajos (17) que se realizaron hace ya tiempo. Sólo he pretendido sugerir los caminos por los que creo se puede abordar el tema, recogiendo y coordinando las investigaciones de los más prestigiosos arabistas y romanistas sobre la cuestión. Mi intención ha sido la de difusión y diálogo cordial con el lector, a la espera de poder ofrecer muy pronto un trabajo monográfico y amplio que intente cubrir este vacío, renueve y aporte sugerencias, en especial sobre el Califato de Córdoba. Hasta entonces, sólo me resta agradecer al lector su atención.

Granada, 19 de junio de 1979.

Con relación a los nombres, hemos utilizado, en aras de una mayor brevedad, las denominaciones romance, fonéticas o latinas, indistintamente, optando por la denominación más usual o conocida. Cuando hemos creído que ello podía aportar confusión, hemos ofrecido varias formas, pero sólo en este caso lo hemos hecho así.

(17) Cristianovitch, A.: *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens*, Colonia, 1863. Daniel S.: *La musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant gregorien*, Argel, 1863. Farnes, Henry George: *Historical facts for the arabian musical influence*, 1930. A history of arabian music to the XIII, th. century. Londres, 1929. The sources of arabian music, 1940. Mitjana, R.: *L'orientalisme musicale et la musique arabe*. Upsala, 1907. Julián Ribera: *La música árabe y su influencia en la española*, 1927. La música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnensinger. «Las enseñanzas de los musulmanes españoles» (1893). Chottin, Alexis: *Chants arabes d'Andalousie*. París, 1936. «Chants et danses berbères», en *Revue de Musicologie*, tomo XXVII, 1936. «Arabische musik», en *MGG*, I, 1949-51.



JOSE NAVARRO BOTELLA

Gran Avenida, 36 - Teléfono 38 28 76

Martínez Anido, 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.

RITMO

EL SONIDO HI-FI
MAS LIMPIO

CARNAVAL, Op. 9, de SCHUMANN

Una de las características esenciales de la producción de Schumann es la transferencia al piano de ciclos de "lieder" en los que se combinan formas líricas breves en un conjunto más extenso. *Carnaval* es, precisamente, una de las composiciones en las que se ve reflejada la vena literaria e imaginativa de Schumann. En algunos casos (según el propio compositor afirmaba) los estados anímicos y los títulos de las piezas vienen sugeridos directamente de los modelos literarios (aunque los títulos no son más que la síntesis de un peculiar estado de ánimo que ocupaba el pensamiento del músico cuando componía la pieza). Schumann tenía especial predilección por el piano y éste le sirvió de vehículo ideal de expresión para estas pequeñas composiciones, explorando las posibilidades del instrumento bastante más que, por ejemplo, un Schubert (por el característico empleo de los pedales, los acordes dobles y su peculiar colocación, que redundan en una riqueza sonora casi orquestal).

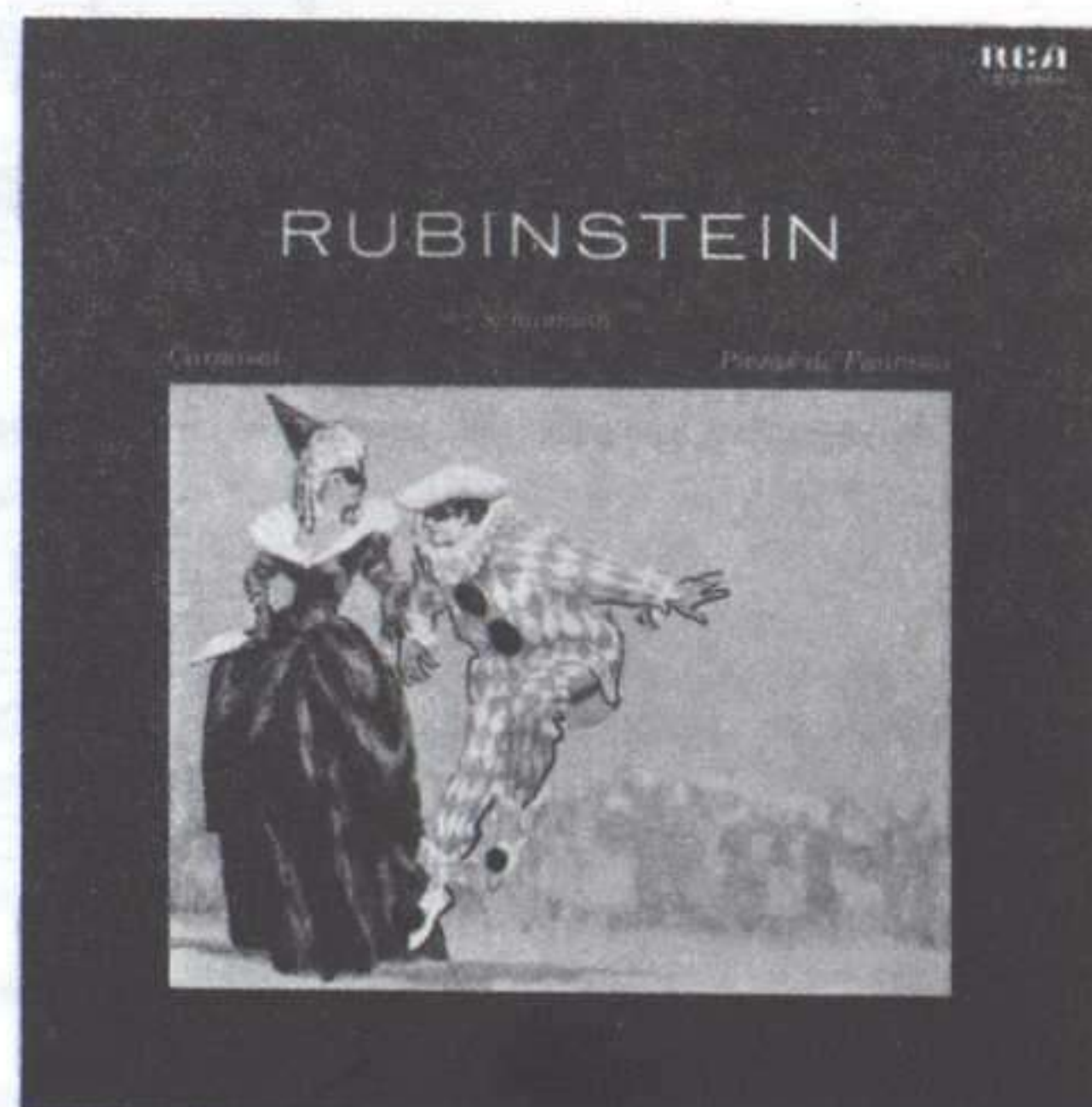
Por lo que respecta a la génesis de su opus 9, *Carnaval*, se remonta a la juventud de Schumann, cuando éste frecuentaba el círculo de Wieck. En carta a su madre, fechada el 2 de julio de 1834, Schumann se expresaba en estos términos: "... Hay dos encantadoras mujeres que han entrado como alumnas en casa de Wieck. Ya te hablé antes de Emilia, la hija de dieciséis años del cónsul americano... La otra es Ernestine, hija del rico barón Von Fricken —su madre fue condesa Zettwitz—, un carácter maravilloso, puro e infantil, delicado y profundo. Me tiene mucho aprecio y se interesa por todo lo artístico. Es, además, especialmente musical. En una palabra, todo lo que quisiera que mi esposa fuese..." Schumann descubrió más tarde que Ernestine no era sincera y no tan distinguida artística e intelectualmente como el amor le había hecho creer. Sin embargo, como se verá, le proporcionó la inspiración creadora para una gran obra. Tenía también Schumann en casa de Wieck una gran amiga y confidente, Henriette Voigt, quien a menudo le había ayudado a encontrarse con Ernestine sin que Wieck se enterase. Esta encantadora y romántica historia sólo interesó a Schumann en el aspecto musical en una serie de variaciones que había comenzado en 1833 sobre el vals de Schubert *Sehnsuchtwaltzer*, y a las que él mismo se refería como "historias de amor en música", proyectando publicarlas con el título general de *Scenen* con dedicatoria a Henriette. Sin embargo, los acontecimientos tomaron otro cariz a la luz de un nuevo descubrimiento: Ernestine había nacido en Asch y SCHA eran las cuatro letras de este nombre que podían ser traducidas a la notación musical (en

alemán: Mi bemol, Do, Si natural y La). Así, pues, sin olvidarse por completo del vals de Schubert, comenzó otra nueva serie de variaciones que completó el día de Carnaval de 1835 y tituló *Fasching: Schwänke auf vier Noten* (Carnaval: bromas sobre cuatro notas); posteriormente fueron publicadas bajo el título francés *Carnaval: Scènes mignonnes sur quatre notes*, no siendo las destinatarias de la dedicatoria ni Ernestine ni Henriette, sino el violinista Karol Lipinski.

Excepto en los 24 primeros compases que abren la composición —Préambule—, en los que Schumann utiliza el vals de Schubert ya citado, "las letras danzantes" aparecen en todas las variaciones de una forma u otra. Schumann definió su obra como "una especie elevada de *Papillons*"; es, en definitiva, tan espontánea como aquella, pero mucho más elaborada, con una perfecta conexión interna entre sus partes, con el mismo encanto en el material que utiliza y el mismo sentido de proporción y espontaneidad, pero todo ello en un estrato mucho más alto de desarrollo y, en palabras de Joan Chissell, la más clara autoconfesión de su autor, hasta el extremo que Schumann no pondrá tantas cartas boca arriba otra vez.

Las versiones que, a mi juicio, más destacan del *Carnaval* se pueden encontrar en nuestro mercado discográfico; en orden de preferencia personal, analizo brevemente las que, por razones diversas, tengo como fundamentales en la historia de la interpretación de esta partitura (omito la versión, recientemente aparecida en España, de Daniel Barenboim para Deutsche Grammophon, por no conocerla en el momento de la redacción de este trabajo, así como la histórica de Sergei Rachmaninoff, por idéntica razón).

Hoy por hoy, si tuviese que elegir una versión (sólo una) de *Carnaval*, mi elección sería sin dudarla un momento ésta: Claudio Arrau; el genial pianista chileno, con sesenta años de carrera a sus espaldas, se ha caracterizado siempre por una labor profunda y honesta. Es un artista escrupuloso, con una discografía ceñida siempre a la parcela pianística con la cual más claramente se identifica —la romántica, claro está—; ha grabado toda la obra pianística de Schumann (de la que prácticamente se ha publicado casi la mayor parte en nuestro país —ver RITMO, número 452, páginas 27 y 28—), prosigue su ciclo de las obras para piano solo de Brahms —ver RITMO, número 410, página 44—, Chopin y Liszt (no publicados en España) y, finalmente, parece ser que va a comenzar a grabar Schubert (obvio es que también tiene registradas las *Sonatas* para piano de Beethoven, tampoco publicadas en España). Su soberana versión del *Carnaval* está caracterizada por una absoluta fidelidad a la partitura, por una honda musicalidad y por conseguir el tan difícil equilibrio entre expresividad y rigor interpretativo (el caballo de batalla de las interpretaciones de Furtwängler). Se le podría reprochar en ocasiones su patente falta de humor ("Coquette", "Lettres dansantes"), excesiva seriedad ("Valse allemande") y ligereza ("Pantalon et Colombine"), a pesar de lo cual, y reiterando lo que decía más arriba, su calor, convicción e idioma los sigo teniendo como únicos.



Arturo Benedetti Michelangeli, pese a lo discutible de su concepción y resultados finales, posee una interpretación del *Carnaval schumanniano* que tiene ese indefinible entorno humano que configura a su versión como si se hubiera realizado en concierto público. Sus premisas interpretativas son diametralmente opuestas a las de Arrau, y en ocasiones logra resultados de una magia ("Chopin") y gracia inmaterial ("Coquette") superiores incluso a las logradas por el pianista chileno. El disco EMI ya fue comentado en nuestra revista —RITMO, número 472, página 53—, crítica realizada por J. L. G. B., con el que prácticamente coincido. La desventaja del disco EMI sobre el de PHILIPS (Benedetti y Arrau, respectivamente) es que el último va acoplado con la *Fantasia, op. 17*, mientras que el de EMI solamente tiene tres piezas del *Album para la juventud*. Son dos ópticas de interpretación en las que una complementa a la otra.

Con la versión de Artur Rubinstein se penetra directamente en el mismo corazón de la partitura. Es temperamental ("Préambule"), perfecto ("Eusebius"), original ("Pierrot"), delicadamente sentimental ("Valse allemande")... Rubinstein vive la partitura, la recrea, vibra con ella. Igualmente respetuoso con todas las indicaciones de la partitura. En definitiva, poético, soberbio y convincente; un gran pianista y, sobre todo, un gran artista. El resto de las interpretaciones reseñadas al final me parecen aproximaciones más o menos válidas a la composición de Schumann, sin poder pronunciarme sobre las ya citadas de Barenboim y Rachmaninoff; a destacar la lectura enérgica e intensa de Alfred Cortot, con una innegable técnica para "cantar" y un fraseo impecable. Lástima que su registro tenga una toma de sonido francamente defectuosa (fue grabado en 1928).

Conclusión: Arrau, Benedetti Michelangeli o Rubinstein: tres lecturas válidas para una obra maestra.—ENRIQUE PEREZ ADRIAN.

Referencias

- CLAUDIO ARRAU (+ *Fantasia, Op. 17*). PHILIPS.
 DANIEL BARENBOIM (+ *Faschingschwank aus Wien, Op. 23*). DG.
 ARTURO BENEDETTI MICHELANGELI (+ *Album juventud* —tres números—). EMI.
 ALFRED CORTOT (+ *Kreisleriana, Op. 16*). EMI (*). Grabación histórica.
 JORG DEMUS (+ *Kreisleriana, Op. 16*). INTERCORD (*).
 JULIUS KATCHEN (+ SCHUBERT: *Fantasia Wanderer*). DECCA ECLIPSE (*).
 WILHELM KEMPF (+ *Fantasia, Op. 17*). DG.
 ALICIA DE LARROCHA (+ SCHUBERT: *Sonata, D. 784*). DECCA (*).
 SERGEI RACHMANINOFF. Grabación histórica. RCA (*).
 ARTUR RUBINSTEIN (+ *Fantasiestücke, Op. 12*). RCA.

(*) No publicado en España.



EL SONIDO HI-FI
 MAS «LIMPIO»

1. Cleans Heads
2. Cleans Capstan
3. Demagnetizes Heads

Si a Ud. le importa el cuidado de sus cintas cassette. Si valora la perfecta audición de una cinta bien conservada y le preocupa su duración, precisa del **Cassette limpiador y desmagnetizador AM**.

Si desea mayor información, escribanos.

Representante general para España:

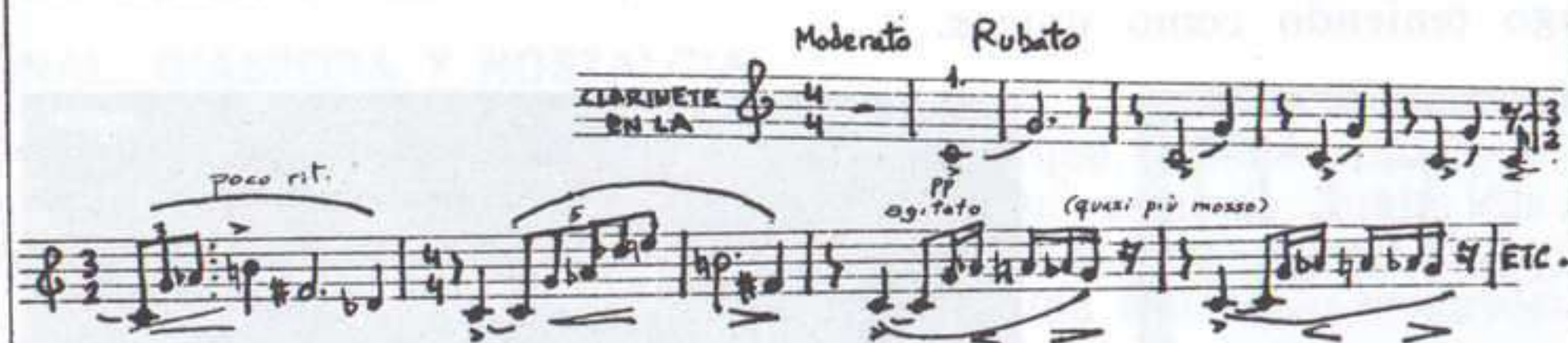
 GERMAN INDUSTRIAL, S.A.

Consejo de Ciento, 366 - Tel. (93) 318 17 00 - Barcelona-9
 Acuerdo, 39 - Tel. (91) 447 18 06 - Madrid-8
 Duque de Calabria, 11 - Tel. (96) 333 81 28 - Valencia-6

FE DE ERRATAS

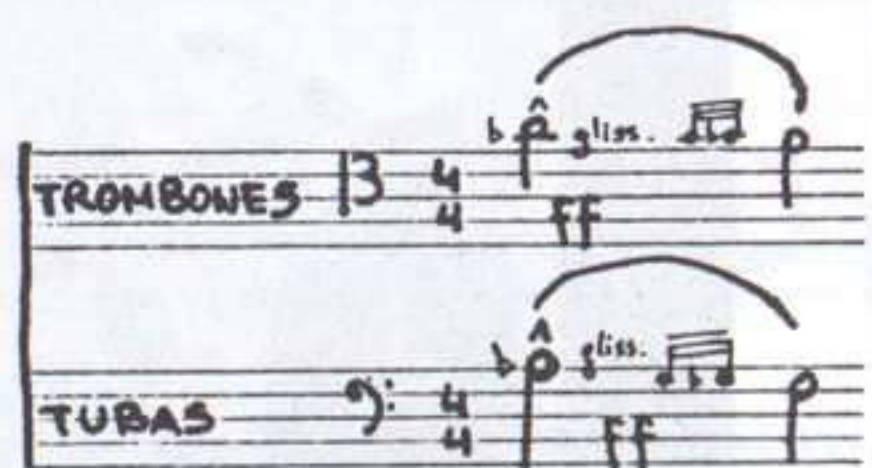
En la segunda parte del trabajo de Santiago Martín titulado «El tríptico de Bela Bartok», publicado en nuestro número anterior en la página 16, por un fallo técnico se omitió la inserción de dos ilustraciones musicales correspondientes a **El mandarín maravilloso**, y cuyos respectivos espacios quedaron en blanco, según habrán podido observar nuestros lectores.

La primera ilustración corresponde a los compases que constituyen el «motivo seductor» de la muchacha que utilizan de cebo los ladrones, y la segunda, los del símbolo musical de «El mandarín». Reproducimos ambos seguidamente, rogando nos disculpen aquella omisión.



«Motivo seductor».

(Final segundo párrafo **El mandarín maravilloso** (primera columna).



Símbolo musical de «El mandarín».

(Final primer párrafo de la segunda columna.)

DISCOS EDITADOS

ENTRE EL 1 Y EL 25 DE JUNIO DE 1980

I. ORQUESTAL

ALFVEN: **Rapsodia Sueca**. GRIEG: **Danza Noruega y Dos Marchas**. SIBELIUS: **Finlandia. Suite Karelia**. Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy. CBS, Maestro, S-61938.

BACH: **Tres conciertos para violín**. I. Stern, Orquestas Filarmónica de Nueva York y Sinfónica de Londres. Directores: L. Bernstein e I. Stern. CBS, Maestro, S-61940.

BARBER, BERG: **Conciertos para violín**. I Stern, Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, L. Bernstein. CBS, Maestro, S-61939.

BEETHOVEN: **Concierto para violín**. I Stern, Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, L. Bernstein. CBS, Maestro, S-61941.

BRAHMS: **Concierto para violín**. I Stern, Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Z. Mehta. CBS, 76836.

BRAHMS: **Concierto para violín**. I Stern, Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy. CBS, Maestro, S-61943.

MENDELSSOHN: **Concierto para violín número 2**. TCHAIKOVSKY: **Concierto para violín**. I Stern, Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy. CBS, Maestro, S-61942.

MOZART: **Sinfonías números 31 («París») y 35 («Haffner»)**. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, D. Barenboim. EMI, Acorde, 037-003179.

SCHUBERT (Orq. Liszt): **Fantasia El Caminante**. SCHUMANN: **Concierto para piano**. I. Rogoff, Orquesta Philharmonia. Director, K. Sanderling. Unicorn, RHS 367 (importador: Ferysa).

SHOSTAKOVICH: **Sinfonía número 15**. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, B. Haitink. Decca, SXL 6906.

SIBELIUS: Poemas sinfónicos: **Una Saga, El Cisne de Tuonela, La Muchacha de Pohjola, El Barco, El Retorno de Lemminkainen, Tapiola, Las Océánidas, Cabalgata nocturna y amanecer, Finlandia y La Tempestad**. Orquesta Filarmónica Promenade, Londres. Director, Sir A. Boult. Hispavox, S 66003, dos LP.

VERDI: **Oberturas de Nabucco, Il Corsaro, Luisa Miller, I Vespri Siciliani y La Forza del Des-**

tino. Preludios de Macbeth, Rigoletto, La Traviata, Un Ballo in Maschera y Aida. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2531145.

II. CAMARA

DEBUSSY, FAURÉ, RAVEL: **Sonata para violín y piano**. J. P. Wallez, B. Rigutto. Decca, SXL 27174.

SCHUBERT: **Octeto**. Octeto de París. Decca, SXL 27397.

III. INSTRUMENTAL

BRAHMS: **Sonata para dos pianos. Variaciones sobre un tema de Haydn para dos pianos**. Alfons y Aloys Kontarsky. Deutsche Grammophon, 2531100.

CHOPIN: «Chopin y Mallorca, I». **Preludios números 1 al 24**. J. Moll. Hispavox, S 60415.

CHOPIN: «Chopin y Mallorca, II». **Balada número 2, Mazurca número 27, Polonesa número 4, Scherzo número 3, Nocturnos números 11 y 20**. J. Moll. Hispavox, S 60416.

DONOSTIA: **17 Preludios para piano**. P. Bilbao. EMI, 063-063611.

IV. VOCAL Y CORAL

J. Ch. F. BACH: **La Resurrección de Lázaro**. M. Borst, B. Finnilä, A. Ramírez, Ph. Huttenlocher, G. de Kermel. Conjunto Vocal de Valence, Orquesta de Cámara Jean-François Paillard. Director, J. F. Paillard. Hispavox, S 60402.

BACH: **Cantatas, Vol. I: BWV 1 al 8**. Esswood, Equiluz, Egmond. Niños Cantores de Viena, Coro del King's College, Cambridge. Concentus Musicus de Viena, Leonhardt Consort. Directores, N. Harnoncourt, G. Leonhardt. Telefunken, SKW 1-1/4, cuatro LP.

BACH: **Cantatas, Vol. II: BWV 9 al 14 y 16**. Gampert, Hinterreiter, Esswood, Equiluz, Eg-

mond. Niños Cantores de Viena, Coro del King's College, Cambridge. Concentus Musicus de Viena, Leonhardt Consort. Directores: N. Harnoncourt y G. Leonhardt. Telefunken, SKW 2-1/4, cuatro LP.

BACH: **Magnificat**. BRUCKNER: **Te Deum**. Popp, Pashley, Baker, Finnilä, Tear, Hemsley, Garrard. Coro y Orquesta New Philharmonia, Londres. Director, D. Barenboim. EMI, Acorde, 037-001991.

MOZART: **Exsultate, jubilate. Arias de: Música Fúnebre, El Deber del Primer Mandamiento, Betulia liberata, Vesperae Solennes de Confessore y de Dominica**. E. Mathis, Coro de Niños de Dresde, Orquesta Estatal de Dresde. Director, B. Klee. Deutsche Grammophon, 2530978.

MOZART: **Requiem**. H. Donath, Ch. Ludwig, R. Tear, R. Lloyd. Coro Philharmonia, Orquesta Philharmonia, Londres. Director, C. M. Giulini. EMI, 067-003431.

VI. RECITALES

«Antología Americana». Obras de CAGE, CARTER, COPLAND, GERSHWIN y THOMSON. M. Dickinson, «mezzo»-soprano. P. Dickinson, piano. Unicorn, RHS 353 (importador: Ferysa).

BERGANZA: **«Romanzas de Zarzuelas»**. Con Orquestas y directores diversos. Columbia, CS 8587.

«COMPOSITORES MALLORQUINES: Un siglo de música mallorquina». **Obras para piano** de ALIS, MAS PORCEL, MASSOT, SAMPER, J. THOMAS y TORRANDELL. J. Moll. EMI, 063-063655.

«LAURI-VOLPI canta arias de ópera»: **Guillermo Tell, Trovatore, Hugonotes, Favorita, Lombardos y Poliuto**. Con Orquestas y directores diversos. Cetra, LPO 2040 (importador: Ferysa).

«MUSICA PARA VIOLONCELO DEL SIGLO XVIII»: **Conciertos** de ALBINONI, J. Ch. BACH y VIVALDI. J. Stegenga, Les Muriciens de París. Hispavox, S 60389.

TRADICION Y AVENTURA DEL FOLKLORE DE MENORCA

(Viene de la página 43)

feroz **Llargandaix d'Alaior**, se incluye una canción del maestro Calafat y varias que supongo han sido escritas para «Traginada», aunque esto lo digo con toda la reserva que requiere el caso, pues las carpetas de los discos, si bien incluyen el texto de las canciones, no contienen el menor comentario. **Sa despedida**, ya citada, es la canción más dramática y obsesiva en toda la colección, a la vez que la **Rumba menorquina** enlaza con soltura con la tradición de las «glosas». Por el contrario, **Sa novia** me parece el ejemplo más claro de desproporción material entre letra y partitura, por las causas ya apuntadas. Hay que repetir que «Traginada» se arriesga, que juega fuerte en el envite; sus aciertos son así importantes, y los «errores» también merecen la pena, porque siempre es bella la aventura. Invito al lector interesado en estos temas a comprobarlo por sí mismo, y mejor aún si puede hacerlo directamente en la rocosa plataforma que es el solar de estos jóvenes, pues «Traginada», al igual que el «Grupo Folklórico de Mahón», gana mucho cuando se siente rodeado por el fervor de sus creyentes.—ANGEL-F. MAYO.

«Menorca»: **Popurrí menorquín, Es Mahón, Son teus ullets, Jota d'es Mercadal, Jo tenia un pardalet, Nadal, Fandango menorquín, Himne a Menorca, Jota fandanguera, Roseret, Es satx d'Es Castell, Cançó de la mar,**

Jota de Dony Père Singlà, Es llargandaix de Alaior, Quand jo tenia quatre anys, Popurrí menorquín. Grupo Folklórico de Mahón. EMI/ODEON, 10 CO54-021.491. Precio: 600 ptas.

«Aires de Menorca»: **Qué importa quién soy, El amor, Deja tu sueño, Menorca mía, Pensando en ti, Golondrina de amor, Oigan un vals y clavel, Tranquila está la noche, A Romandre «As Murta», Mi sueño es Menorca, Tú eres niña**. Grupo Folklórico de Mahón. EMI/ODEON 10 CO54-021.535. Precio: 600 ptas.

«Menorca»: **Es llagosts de Ciutadella, Boni davant sa casa, Sa cançó de Sa Cuinera, Demà és diumenge, L'amo de Son Carabassa, Sa novia d'Algendar, Anem a Xauxa, Jota d'es Mercadal, Romanç de na Roseta, Lluna peruana, Sex porgueres, A sa plaça hi ha ballades**. Traginada. PU-PUT! (distribuye Zafiro), PZL 9. Precio: 600 ptas.

«Pels camins de Menorca»: **Una donona llarga i prima, Fora de sa ciutat, Sa morena de Torret, Na Cabells d'Or, Jo me n'entri, Sa festa des pobres, L'anqueniero, Codolada de Fornells, Cançons de llaurador, Fandangos, Horabaixa post el sol, Na Cecília, Ball d' Escòcia, Cançó des saba-ters**. Traginada. PU-PUT! (distribuye Zafiro), PZL 17. Precio: 600 ptas.

«Cançons de Menorca»: **Fandango, Roseret, Es llargandaix d' Alaior, Lo vinyoler y lo cavaller, Sa vida d'un berguiner, Sa despedida, Aubada, Fandango de sa somereta, No-ni-nó, Monja per força, Sa novia, Rumba menorquina**. Traginada. PU-PUT! (distribuye Zafiro), PZL 22. La carpeta del disco está ilustrada finamente por Josep Vives Campomar, pintor y grabador mahonés. Precio: 600 ptas.

NOTA: Hay edición «cassette» de todos estos registros.

CRITICA DISCOGRAFICA

ORQUESTAL

BACH, J. S.: «**Vier Ouvertüren**». Collegium Aureum. EMI, ARMONIA MUNDI. 10-C 167-099618/19. Precio: 650 ptas.

Se presenta este doble álbum con las características de relanzamiento similares al registro de los **Sieben Motetten** (*) y con la coincidencia de ser el mismo conjunto instrumental —Collegium Aureum, dirigido por Franzjosef Maier— el que ha grabado estas cuatro oberturas de J. S. Bach (**BWV 1066, BWV 1067, BWV 1068 y BWV 1069**). Sin meternos en los entresijos de estas obras, hemos de anotar, como primera virtud, el minucioso estudio que ha precedido a la grabación definitiva: un fino análisis de la partitura a la hora de asignar atriles; una perfecta acomodación al instrumental que Bach utilizó al interpretar estas obras en sus veladas con el Collegium Musicum; una búsqueda del diapason exacto o, al menos, más aproximado al de la época (medio tono más bajo que el que se utiliza en la actualidad), etc. Es fácil imaginar el impacto que, hace diez años, cuando salió este álbum, produjeron las versiones que comentamos, en un mercado invadido por unas lecturas muy «infladas» y muy románticas de los directores de moda al frente de grandes masas orquestales. Los premios que consiguió la edición del Collegium Aureum son la medida del grado de admiración que en su momento alcanzaron las opiniones de los críticos.

Hoy la adquisición de estas cuatro «suites» es obligada como elemento comparativo. Ciertamente, en el terreno de la autenticidad (que es lo que preconizaban los productores de esta grabación) se ha avanzado mucho, y con las «gafas de la objetividad» el producto que escuchamos no deja de parecernos romántico en su concepción, si bien revestido de unos elementos ligeramente agresivos para la concepción de la música de Bach de hace once años: «tempi» rápidos muy chispeantes y cuadrados, búsqueda del equilibrio a través del número de instrumentistas, no de la mezcla; empleo del timbre agrio de los instrumentos originales o de las cuerdas de tripa...; en el fondo, el concepto autenticidad no había alcanzado la libertad de planteamientos de posturas actuales.—C. V.

(*) El registro de los **Sieben Motetten** es comentado en la pág.



MAHLER, GUSTAV: **Cuarta sinfonía**. Emmy Loose, soprano. Orquesta Philharmonia. Director, Paul Kletzki. EMI, C037-001-033. Precio: 400 pesetas.

Interpretación: 8,5.
Sonido: 7.

La **Cuarta sinfonía** es como un «alto en el camino» en la evolución sinfónica de Mahler. Concebida para orquesta y voz de soprano, tiene no pocos puntos de contacto con la **Tercera**, además de algunos gérmenes de lo que va a ser la siguiente (la llamada de «Trompetas» del primer movimiento servirá de introducción al primer tiempo de la **Quinta**).

Aparentemente, parece más «ligera» que éstas, aunque una lectura más atenta de ella desautoriza esta afirmación. Efectivamente, si el primer movimiento es claramente lúdico (en el más humano sentido de la palabra), el segundo crea ya la suficiente inquietud emocional, en preparación del gran estallido que acontecerá en el siguiente, una de las músicas más hermosas del autor bohemio. El gozo, el juego, la ilusión acumuladas en el primer tiempo tienen ahora una respuesta contundente, aunque, como casi siempre sucede en Mahler, se deje alguna puerta abierta: pero no es un triunfo, sino una posibilidad. Esta se ve confirmada en el «lied» final (con texto extraído del **Wunderhorn**, al igual que sucedió con el quinto movimiento de la **Tercera**), previsto inicialmente para séptimo movimiento de la **Tercera sinfonía**. Pienso que la resolución de la obra es, por lo menos, discutible. La veo poco creíble y hasta algo gratuita. Creo que se nos «explica» el texto escogido (que, por otra parte, es bien prosaico) de forma muy hermosa, pero nada adaptada a su propia realidad. Quizás Mahler fue consciente de esto, y por eso nos ofrece un final tan «demasiado» sereno.

EMI lanza este disco, perteneciente a la magnífica serie económica Acorde, es

posible que con la idea de recuperar, en parte, la discografía más importante de ese gran mahleriano que fue Paul Kletzki.

La versión de esta **Cuarta** es equilibrada, clara a la vez que profunda, lo que convierte a este disco en una excelente alternativa.

El sonido es bueno, aunque con un punto de fritura algo molesto.

Conclusión: Por encima de esta grabación hay otras registros más importantes (Klemperer, Solti); pero dado el carácter casi histórico de la grabación, su calidad y su precio, es muy aconsejable.— P. G. M.

MOZART: **Concierto en Do mayor para flauta, arpa y orquesta, k-299. Concierto en Sol mayor para flauta y orquesta, k-622**. James Galway, flauta. Marisa Robles, arpa. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Eduardo Mata. RCA, RL 25181. Precio: 595 pesetas.

Interpretación: 7,5 (k-299), 7 (k-622).
Sonido: 8.

Lúdica y briosa versión del mozartiano **Concierto para flauta y arpa**. Sus protagonistas, James Galway y Marisa Robles, dialogan sabiendo escucharse mutuamente. Galway tiene en todo momento un sonido de gran belleza y nitidez, un dominio total de la técnica respiratoria y un fraseo de extrema elegancia. Marisa Robles, por su parte, ataca las notas de forma impecable (su técnica queda bien patente a lo largo de toda la obra, y en especial en las dificultosas cadencias) y una muy alta musicalidad. Su interpretación es siempre sensible y expresiva, «cantando», más que tocando su parte. La versión, globalmente considerada, adolece de cierta rigidez en el acompañamiento de Mata. Los tiempos escogidos son algo rápidos; una cierta moderación hubiera evitado la sensación de nerviosismo que llegan a producir.

Menor interés ofrece la transcripción para flauta del **Concierto para clarinete en La mayor**. La transcripción que se interpreta está basada en la de Muller, quien transportó el concierto de La a Sol. La obra, tocada por una flauta, ofrece un aspecto inusual, perdiendo parte de su sensualidad; otra «cara», que yo calificaría de más galante. La versión de Galway llega a pecar de excesivo virtuosismo, que le hace quedarse, sobre todo en

Una Obra de Arte...



El caudal de 150 años de experiencia (establecida en 1828) en la construcción del piano, ha sido depositado con cariño en este instrumento. La tradición artesana ha sido transmitida de generación a generación. El resultado no es un producto industrial sino un instrumento musical.

Bösendorfer

...y Joya musical de nuestro tiempo.

Representantes Exclusivos:



AV. FCO. CAMBO, 10 (Av. Catedral, 10)
TLFS. 319 60 96 ■ 319 69 12 ■ BARCELONA - 3



MAXPER

CTRA. de ANDALUCIA, Km. 12.600
TLF. 695 91 00 ■ (GETAFE)MADRID

CAMARA

los movimientos extremos, en la piel de las notas. Mata, en su acompañamiento es, por momentos, retórico y amanerado. Un concierto, indudablemente, bien tocado, pero que resulta algo superfluo.

Conclusión: Valiosa versión del **Concierto para flauta y arpa** y menos conseguida visión del de flauta, transcripción del **Concierto para clarinete en La mayor**. E. M. M.

RSCHUMANN: **Concierto en La menor, para violoncello y orquesta, op. 129. Cinco piezas en estilo popular, op. 102.** Pau Casals, solista y director. Orquesta del Festival de Prades. Leopold Mannes, piano. CBS, 73090. Precio: 650 pesetas.

Interpretación: 9,5.
Sonido: 6,5.

Este disco reúne lo más significativo de la producción de Robert Schumann para violoncello. Tanto el **Concierto** como las **Cinco piezas** son obras tardías (1849-50), y producto de una época en la que ya se hacían patentes los primeros síntomas de la psicosis que arruinó los últimos años de la vida de Schumann. A pesar de ello, es difícil encontrar en estos pentagramas indicios del sufrimiento que ya comenzaba a padecer su autor, a no ser el tono sombrío y melancólico del **Concierto**.

Otro motivo de interés de este disco es, naturalmente, la versión. A pesar de los muy buenos violoncellistas actuales, las interpretaciones de Pau Casals no siguen produciendo un «hechizo» especial, que uno no sabe bien si atribuir a ese sonido que parece brotar del fondo de su persona, confundido a veces con la propia voz del intérprete, o al fraseo arrebatador, en el que el violoncello parece adquirir los caracteres de la voz humana, o a esa profundidad y convicción que otorga Casals a la mayoría de sus interpretaciones del repertorio romántico. Todas estas características se hallan presentes en el **Concierto** de Schumann que nos ofrece Casals con la Orquesta de Prades —a la que contagia su fuerza y entusiasmo—, en una versión grave y profundamente romántica. A destacar las indescriptibles frases del «Adagio», en las que la fusión de intérprete e instrumento en un mismo ente sonoro es máxima. La versión de las **Cinco piezas** es igualmente genial, por el humor y la expresividad que nos transmite.

La toma de sonido es bastante deficiente, sobre todo la que capta la orquesta, lo que no llega a ser óbice dada la fuerza de la interpretación.

Conclusión: Un documento más del arte de Pau Casals.—L. S.

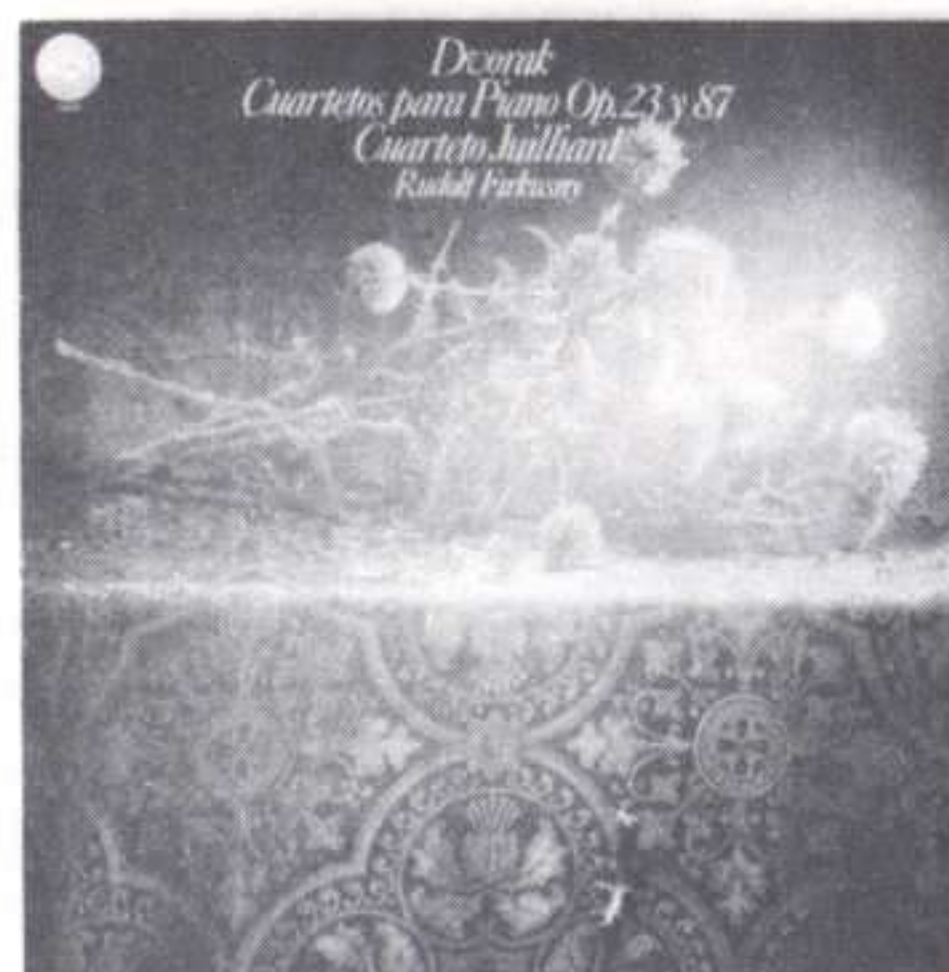
DVORAK, Anton: **Cuartetos para piano, op. 23 y op. 87.** Cuarteto Juilliard (Rudolf Firkusny). C. B. S., 79218. Dos LPs. Precio: 1.300 pesetas.

Versión comparada: Beaux Arts Trio, con Walter Trampler, viola. (Philips, 6500452).

Interpretación: 8,5.
Sonido: 8.

La recomendabilidad o no de este álbum es el punto más difícil que este comentarista se plantea a la hora de referirse a esta edición cuartetística de la CBS. Las dos obras que se recogen en el registro merecen el máximo interés, especialmente el **Cuarteto en Mi bemol mayor, opus 87**, obra inmediatamente posterior a la **Octava sinfonía**, sin despreciar por ello el admirable «Andantino» del **Opus 27**, una de las mejores páginas del joven Dvorak. La interpretación es muy buena, en muchos instantes sobresaliente, con una idiomática y sensible prestación de Firkusny y una respuesta de los miembros de Juilliard más apasionada de lo que en estos instrumentistas es habitual; la grabación, en fin, aun presentando algunos trazos de distorsión en la cara 1 del **Opus 27**, se sitúa entre los de «standars» más alto de CBS.

¿Cuál es, entonces, el problema de estos dos discos? Precisamente, ése: ser **dos** discos. En nuestro mismo mercado, Philips tiene publicada una grabación de estas obras, reseñada más arriba, que recoge las dos partituras en un solo disco. Ciertamente es que el registro de CBS nos permite escuchar la repetición de la exposición en el «Allegro moderato» del **Opus 23** y la del «Allegro ma non troppo» del **Opus 83**; pero entiendo que en este caso el dato es accesorio. La duración media de las dos composiciones se sitúa alrededor de los treinta y cuatro minutos, lo cual, salvando la cuestión de las repeticiones, implica, en el caso de Philips, un rasgo de generosidad, con algo más de se-



senta minutos contenidos en un único disco, y respecto de CBS una impertinente tacañería, al proporcionar paralela cantidad de música en dos microsurdos.

El factor precio, habida cuenta de los peligrosos niveles ya alcanzados en este terreno, es de la máxima relevancia: a las 600 pesetas del LP de Philips se contraponen las 1.300 del de CBS; o sea una diferencia de 700 pesetas.

Si la interpretación o la grabación de Firkusny y el Juilliard fueran radicalmente superiores a la del Beaux Arts Trio con Trampler, la cuestión sería más problemática, pero honestamente, creo que ambas versiones son excelentes, cada una a su modo: más romántica y eslava la de CBS, más serena y abstracta la de Philips; más «cercano» de sonido el disco americano, más de «sala de conciertos» el holandés. Los ensayos literarios de ambas producciones contribuyen a una mejor aproximación del oyente a las obras, aunque el de CBS presenta algunos giros de traducción poco asimilables a la lengua que nuestra Constitución denomina «español o castellano».

Conclusión: Si compra los discos por las portadas, no lo dude: la de CBS es magnífica. Si las compra considerando el factor económico, déjelo para otra ocasión.—J. L. P. A.

MERCADANTE, Saverio: **Arie Variate per flauto solo.** Angelo Persichilli, flauta. Italie, ITL, 70018. Importador: Ferysa. Precio: 700 pesetas.

Interpretación: 8,5.
Sonido: 8,5.

Entre los operistas italianos del siglo XIX, quien más se ha beneficiado de las corrientes revalorizadoras surgidas estos últimos años ha sido, al margen de los «cuatro grandes» (Rossini, Donizetti, Bellini y Verdi), Saverio Mercadante, cuyas óperas **Il bravo**, **Il giuramento** y **Virginia**, especialmente, han vuelto a la luz de las candilejas en varios teatros tras decenios de olvido. Esta revitalización ha permitido encontrar, además, en Mercadante, obras instrumentales de interés, como el **Concierto para clarinete y orquesta, opus 101**, y sobre todo el elegante **Concierto para flauta y orquesta de cuerda**, obra de la que existen ya tres grabaciones distintas en los mercados europeos.

El interés de Mercadante por la flauta no se detuvo en ese concierto, sino que se expresó también en forma de unas series de variaciones sobre temas operísticos, que son las que figuran en este disco,

servidas por la pulcra interpretación de Angelo Persichilli.

Hay que convenir, sin embargo, en que estas obras tienen un interés muy relativo; en primer lugar, porque su apreciación va ligada al conocimiento de arias de óperas hoy en gran parte alejadas de la circulación, sin cuya referencia el arte y la imaginación de Mercadante quedan en parte inaprehensibles: la **Agnese**, de Paë, o el **Ricciardo e Zoraide**, de Rossini (¿por qué insiste el disco en llamarlo **Ricciardo e Zaire?**), no se hallan a nuestro alcance, por ahora; la **Armida** de Rossini o su **Elisabetta** (cuya extraordinariamente hermosa «Bell'alme generose», aria prebelliniana como pocas, queda reducida a anécdota en esta versión para flauta sola) no son piezas del dominio común. Sólo el «Là ci darem la mano», del **Don Giovanni**, puede satisfacer la legítima curiosidad del oyente medio por conocer el modo en que Mercadante utiliza un tema conocido —y lo utiliza con bastante falta de imaginación—. Y, en segundo lugar, es inevitable una sensación de monotonía ante la prolongada escucha del delgado flujo sonoro de una única flauta, con ser bello el timbre y la interpretación del solista. En definitiva, no será ése el medio con el que se logrará despertar el interés por Mercadante, y el disco resulta sólo apto para especialistas o apasionados amantes del instrumento.

Conclusión: Arias variadas, pero monótonas, para flauta.—**R. A.**

VOCAL-CORAL

BACH, J. S.: **Actus Tragicus: «Gottes Zeit its die Allerbeste Zeit»**, cantata para cuatro voces solistas, coro, dos flautas dulces, dos violas «da gamba» y bajo continuo. TELEMANN, G. Ph.: **Cantata fúnebre: «Du aber Daniel gehe hin»**, para soprano, bajo, coro, flauta dulce, oboe, violín, dos violas «da gamba» y bajo continuo. Elly Ameling, soprano; Maurenn Lehane, contralto; Kurt Equiluz, tenor; Barry McDaniel, barítono. Coro de la Catedral de Aquisgrán. Miembros del Collegium Aureum. Rudolf Pohl, director. Ref.: 065 099 751. Precio: 650 ptas.

Interpretación: 8.
Sonido: 7.

Este disco ya se publicó con la referencia Basf 37 53765 1441-9), siendo comentado en el número 461 de RITMO correspondiente a mayo de 1976. Hay que ratificarse en lo allí apuntado sobre las excelencias de la interpretación, poética e imaginativa, y al mismo tiempo respetuosa con los valores históricos que estas obras reúnen. La **Cantata** de Bach es bien conocida, pero la de Telemann constituirá una gran sorpresa, sobre todo para aquellos que ven la obra del compositor de Magdeburgo a través del prisma de los tópicos al uso.

En resumen, el disco, totalmente recomendable, propone, sin retóricas ni enfatismos, una lúcida al par que emocionada meditación.—**D. C. C.**

BACH J. S.: **Sieben Motetten**. Cantoría Barmen-Gemarke. Dirección. Helmut Kahlhöfer. Collegium Aureum. EMI, ARMONIA MUNDI, 10-C 167-0996 16/7. Precio: 650 ptas.

La cantoría Barmen-Gemarke y el Collegium Aureum, bajo la dirección de Helmut Kahlhöfer, sacaron a la luz, a finales de los años 60, un doble álbum con siete motetes de Juan Sebastián Bach, compuestos todos ellos durante su última etapa de cantor en la Thomas-Schule de Leipzig. Este álbum fue editado en España por el sello Basf-ARMONIA MUNDI en 1975. La adquisición del catálogo alemán de Armonia Mundi por parte del grupo EMI ha permitido la reentrada en el mercado nacional de este registro, que encierra un interés de primerísimo orden; basamos esta afirmación en la naturaleza misma de las obras y en la interpretación que de ellas hacen estas agrupaciones alemanas.

No nos detendremos en la primera consideración: Bach da lo mejor de su esencia contrapuntística en estas obras, en las que, mágicamente, la horizontalidad de las líneas del contrapunto siguen un riguroso esquema armónico. Todo el simbolismo musical que transmite el conjunto de la obra coral del maestro alemán aparece en estos bellísimos motetes en su más alto grado de depuración técnica.

En el aspecto de la interpretación, la versión que nos ofrece esta Cantoría alemana está muy en la línea de la vivencia litúrgica del pueblo alemán. Los diferentes motetes reciben en este caso el tratamiento de la música funcional del culto de la Iglesia protestante. Tiene, pues, la frescura y la profundidad que sólo un grupo que interviene efectivamente en la liturgia puede darnos. Hemos escuchado diferen-

tes versiones de estas mismas obras a coros muy profesionalizados; lo que apuntamos no es tanto una precisión cualitativa cuanto un sentido de profunda claridad y sinceridad que parecen despedir estas versiones.

Resumiendo: este álbum, que ya es clásico dentro de las versiones corales de J. S. Bach, posiblemente no alcanza esos índices de perfección que apuntan otras agrupaciones; sin embargo, su línea de canto entronca con el más noble y admirable significado del término tradición, concepto y espíritu que la Iglesia luterana ha sabido transmitir como ninguna otra comunidad de creyentes.—**C. V.**



GOUNOD: **Requiem para solistas, coro y orquesta**. Claude Saneva, Eliane Durand y Françoise Laurent, sopranos; Nadine Ruthembourg, contralto; Michel Martin, tenor; Michel Marret, bajo. Elisabeth Havard de la Montagne, órgano; Jacqueline Bender, arpa. Coros y Conjunto Instrumental de la Madeleine, de París. Director, Joachim Havard de la Montagne. Disco Arión, S 60.317. Precio: ptas.

Interpretación: 7,5.
Sonido: 8.

Ahora que rebasamos ya el trigésimo aniversario de la invención del disco microsurco (1948) empiezan a proliferar, por fortuna, iniciativas originales en el mercado discográfico, que permiten poner sobre el tapete obras y autores hasta ahora poco conocidos o encasillados en uno o escasos títulos divulgados.

Le ha tocado el turno ahora a un interesante **Requiem**, de Charles Gounod, autor que osciló toda su vida entre la Iglesia y el Teatro y, aunque predominó este último, como es sabido, no dejó de reflejarse su sentimiento religioso tanto en las obras profanas (como es notorio, en su **Faust**) como en las directamente vinculadas al culto. Estas son poco conocidas —sólo su **Misa de Santa Cecilia** es, y en corta medida, interpretada alguna vez—, y a su vez no se libran del todo de la influencia de la vertiente teatral de su autor.

«The magic sound»

LOWREY

1— Un órgano LOWREY es un nuevo modo de vivir. Es una inversión en usted mismo. La posibilidad de hacer realidad el sueño de su vida: INTERPRETAR PERSONALMENTE SU MUSICA PREFERIDA.

2— Un agradable pasatiempo que une a toda la familia. Desde el más pequeño, todos pueden participar en el festival LOWREY. Tóquelo hoy, gócelo toda la vida.

3— Todos los modelos LOWREY llevan incorporado el sistema exclusivo MAGIC GENIE CHORDS, que permite tocar 48 acordes a un solo dedo, con memoria, con la mayor variedad de acompañamientos, cuerdas, arpeggios, contrabajos...

4— El dispositivo de acompañamiento rítmico, constituye el más reciente y sofisticado perfeccionamiento que sólo LOWREY le puede ofrecer. Podrá escoger entre 17 ritmos, metrónomo e introducir batería, simultáneamente, de acuerdo con la música que desee interpretar.

5— Con el AOC —computador automático— podrá obtener efectos musicales que antes jamás hubiesen sido posibles. Gracias al AOC, el principiante toca, desde el primer día, como un profesional. Encontrará órganos con acordes automáticos a un dedo con la mano izquierda. Sólo LOWREY se los da, también, con la mano derecha.

6— LOWREY no sólo es un órgano. Es una gran orquesta en sus manos. Su potente amplificación y riqueza de instrumentos solistas: gran piano, violín, saxofón, trompeta, vibráfono... ofrecen la plenitud de sonido de un gran conjunto orquestal.



Servicio Comercial: Hermosilla, 75 Tels. (91) 225 41 78 - 225 41 34 Madrid-1

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



Esto resulta evidente en este **Requiem**, que sin duda será tenido por algunos como excesivamente operístico (la segunda parte del «Dies irae»), por ejemplo, con su suave cadenciosidad); pero hay que tener presente que durante siglos la música religiosa no tuvo el carácter severo —y a veces aburrido— que pretendió darle el **Motu proprio** de San Pío X (1903). En todo este **Requiem** palpita la generosa vena melódica de Gounod, junto con su habilidad orquestal y su sentido elegante, jamás vulgar, del tratamiento que cabe dar a la voz humana. Especialmente el «Benedictus» y el «Pie Jesu» son páginas que merecen ser destacadas, y si aún en ellas nos parece oír reflejos del mundo operístico de Gounod, no debemos achacarlo a la frivolidad de un anciano que dedica un **Requiem** a su nieto fallecido, sino al consuelo que sabe ver en la muerte un espíritu religioso, y a la mente a la que no repugnaba la belleza formal, porque con ella podía expresar también un sentimiento elevado.

La grabación, como es frecuente en la marca Arion, incorpora cantantes generalmente jóvenes y de breve historial profesional. No es del todo feliz la voz y la dicción del tenor Michel Martin; el resto de sus compañeros resulta satisfactorio, especialmente las tres sopranos. Los Coros de la Madeleine no son extraordinarios, pero cumplen con eficacia. Correctos la dirección y el órgano, así como el sonido y la presentación del disco.—**I T.**

HAENDEL, GEORG FRIEDRICH: **Nueve arias alemanas.** Catarina Ligendza, soprano; T. Brandis, violín; P. Ligendza, oboe; K. Zöller, continuo; C. Tinley, cémbalo; H. Lemke, fagot; O. Borwitzky, violoncello; R. Zepperitz, contrabajo. DG, 2530874. Precio: 700 pesetas.

Interpretación: 6,5.
Sonido: 8.

Haendel compuso estas nueve arias partiendo de textos de Brockes (con el que ya había colaborado, en 1717, para **La Pasión**) pertenecientes a la colección de poemas **Irdisches Vergnügen in Gott**. No se conoce ninguna obra vocal del músico que utilice, con posterioridad, la lengua alemana. Existen dudas en cuanto a la fecha exacta de composición. Desde luego, no pudieron realizarse antes de 1724, en opinión de Hicks (que hace el comentario de carpeta), pues hasta la segunda edición de la obra de Brackes, que data, precisamente, de dicho año no se publicaron todos los poemas de los que Haen-

del extrajo los textos de las arias. Puede pensarse, sin embargo, que algunas de ellas —concretamente, seis— fueron compuestas antes, ya que la primera edición fue publicada en 1721.

Nos encontramos ante obras que revelan la habilidad haendeliana para crear, con pocos elementos, un mundo sonoro atractivo, bello y bien construido. Estas **Deutsche Arien** ilustran con propiedad y cierto sabor descriptivo los sencillos y un tanto ingenuos poemas, directos y populares cantos a la Naturaleza y a su Creador. La música es, generalmente, alusiva al texto, y no dejan de usarse efectos de fácil captación: balanceo de olas en «Das zitternde Glänzen», **Número 2**; atmósfera serena y relajada en base a una controlada y fluida escritura, en «Süsse Stille, sanfte Quelle», **Número 4**. Todas las arias están construidas con «da capo», previstas para voz soprano y un instrumento solista de tesitura aguda, probablemente violín, y continuo, aunque la escritura parece, en realidad, bastante abierta (cosa usual en la época), pudiendo admitirse otra instrumentación sobre las mismas bases armónico-expresivas. Es por ello totalmente aceptable y plausible que en esta interpretación se empleen, además el violín, el oboe y la flauta. Pese a ello, y a despecho de la belleza de la escritura, no se consigue demasiada variedad (quizá por la monotonía de los poemas) ni contrastes expresivos notables. Las variaciones rítmicas, a veces muy sutiles, no son excesivas; ni tampoco las armónicas. El conjunto, aunque estimable, se hace así algo repetitivo, transcurriendo todo sin sorpresas y sin hallazgos especialmente notables.

Contribuye a dar esta sensación la intervención de la soprano, ya que su voz no parece la más adecuada para este cometido: es un instrumento estimable, pero posee un timbre algo gutural, dotado de un brillo mate. Canta correctamente, pero con escasa gracia y entusiasmo. En su interpretación falta lirismo y mayores dosis de fantasía al frasear. Se echa de menos voces y estilos más líricos y más propios (Mathis, Ameling, Giebel...).

Conclusión: Corrección interpretativa para unas obras bellas, pero de relativo interés. Lo mejor, el soporte instrumental, realizado por miembros de la Filarmónica de Berlín.—**A. R.**

ROSSINI, GIOACCHINO: **Soirées musicales.** Renata Scotto (soprano), Bianca María Casoni («mezzo»), Giuseppe Nait (tenor), Teodoro Rovetta (bajo-barítono), Antonio Beltrami, piano. Ars Nova, VST



6119 (un LP). Precio: 700 ptas. Importador: Ferysa.

Interpretación: 7,5.
Sonido: 7.

Las **Soirées musicales**, publicadas en 1835, reúnen ocho canciones y cuatro «duetos» compuestos por Rossini desde su retirada de los escenarios, en 1829, con **Guillermo Tell**. Resultado de una profunda coherencia, Rossini —siempre un poco tardío para su época— dejará de componer ópera. El, que jamás conoció lo sombrío, ni siquiera en sus óperas serias, sobrellevó la situación bien lejos de una lógica amargura. Se regaló sus últimos cuarenta años con actividades de «gourmet», veladas de salón y dos excelentes «pecados de vejez», el **Stabat Mater** y la **Pequeña Misa solemne**. Las canciones recogidas en estas veladas musicales no me parecen fruslerías (tampoco lo es la gastronomía). Una suerte de «schubertiadas» más mundanas y variopintas, en la residencia parisina de Rossini, propiciaron estas exquisitas piezas de cámara. Alternan delicadas canciones, un bolero, una tirolesa, una «tarantella» (**La Danza**) y cuatro deliciosos «duetos» de probada calidad: **La pesca**, **La serenata** (con un arranque de tinte belliniano), el nocturno **La regata veneziana** y el hermoso dúo **I Marinari**, que ya Wagner transcribió para orquesta y dirigió en concierto en 1835.

Las ocho canciones son para soprano, y en los dúos intervienen «mezzo», tenor y bajo. Excelente Renata Scotto en la presente grabación, aunque en ocasiones la emisión resulte dura y se eche de menos un fraseo más delicado. Bien el resto de los intérpretes. El piano de A. Beltrami resulta a veces falto de presencia.

Es la primera oportunidad de adquirir reunidas estas composiciones, ya que en nuestro país han circulado dispersas algunas de ellas, en recitales de Leyla Jencer (Zafiro), que reúne tres piezas; Anna Moffo (Ariola), dos; Victoria de los Angeles y E. Schwarzkopf con G. Moore al piano (EMI), dos, y Renata Tebaldi (Decca), cuatro, en distintas grabaciones. Aparte de **La regata veneziana**, la más repetida es quizá **La Danza**, grabada por multitud de tenores: Schippa, Gigli, Di Stefano, Kraus, Pavarotti, etc.—**B. C.**



SCHUBERT, F.: **Rosamunda** (música incidental completa). Ileana Cotrubas, soprano. Orquesta del Estado de Dresde y Coro de Radio Leipzig. Willi Boskovsky, director. EMI, C 065-002 994. Precio: 700 ptas.

Interpretación: 7,5.

Sonido: 7.

Parece desprenderse de las notas que acompañan a esta grabación, firmadas por John Reed, que contamos hoy en día con toda la música que compuso Schubert para la obra teatral de Wilhelmine von Chézy, **Rosamunde, Fürstinn von Cyprien**. En la misma línea puede entenderse lo escrito por Brigitte Masin en su libro sobre el compositor vienés, si bien la musicóloga francesa no deja de mostrar su extrañeza ante el hecho de la poca música compuesta por Schubert para una pieza teatral tan larga, como puede deducirse a la vista de las descripciones que nos han llegado sobre la misma (la obra de la Chézy se ha perdido totalmente). Por contra, Ernst Hilmar y Otto Brusatti expresan en **Franz Schubert, Gedenkausstellung Katalog** (Viena, 1978) su creencia de que la partitura de **Rosamunda** ha llegado hasta nosotros sólo en forma fragmentaria. En apoyo de esa última teoría puede apuntarse, amén del hecho de la poca música creada por Schubert, el que las partes orquestales que hoy se conocen de esta música incidental estuviesen perdidas durante varias décadas. Sea lo que sea de este, por llamarlo de alguna manera, «enigma de **Rosamunda**», lo cierto es que la obra, muy emparentada con la **Incompleta** schubertiana, presenta, en opinión de la Masin y de otros importantes estudiosos de Schubert, una gran originalidad, con un lenguaje transparente y flexible, de refinado cromatismo, que expresa una ensoñación romántica profundamente sentida.

La versión de Boskovsky, menos cargada de goticismos románticos —acordes quizá con lo escrito por la Chézy, pero discordes con la letra y el espíritu de la música de Schubert— que la de Münchinger (ver RITMO, número 492, página 57), no acaba de plasmar totalmente el encanto, la gracia, el tornosolado, el sentimiento onírico de la música de **Rosa-**

munda. Sólo en algunos momentos —la romanza «Der Vollmond strahlt», deliciosamente cantada por Ileana Cotrubas, principalmente— la interpretación contenida en este registro pasa de lo aceptable a lo bueno.

Como aspecto positivo hay que señalar la inclusión de las dos oberturas ligadas con **Rosamunda: Alfonso y Estrella** y **El arpa mágica**, la primera por haber servido, al parecer, en las dos únicas representaciones vienesas de la obra teatral, y la segunda, por una asociación tan casual —se debe, muy probablemente, a un error del editor— como permanente —recibe actualmente el nombre de **Obertura «Rosamunda»**— con la partitura del mismo título.—**F. P. G.**

STRAUSS, R.: **Cuatro últimos «lieder»** (**Frühling**, **«September»**, **«Beim Schlafengehen»**, **«Im Abendrot»**), **«Morgen»**, **«Muttertändelei»**, **«Ruhe, meine Seele»**; **«Wiegenlied»**, **«Befreit»**, **«Zueignung»**. Kiri Te Tanawa, soprano. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Andrew Davis. CBS, Master Works 76794. Precio: 685 ptas.

Interpretación: 6,5.

Sonido: 7,5.

Extensión, igualdad de registros, redondez de sonido, corrección general de la emisión, belleza de timbre, riqueza de armónicos, potencia suficiente, brillo... Son cualidades que, sin duda, posee la voz de Kiri Te Kanawa (tengo un gran recuerdo de su «Pamina» en la Opera de París). Es, realmente, un hermoso instrumento, lírico con cuerpo, dotado del fulgor de los metales preciosos. Siendo todo ello cierto, cabe preguntarse la razón de que la soprano neozelandesa no sea lo que se dice una cantante completa, una «gran cantante», en el más amplio y total sentido de la expresión. Es una voz de oro que, además, es utilizada con soltura, tanto en «piano» como a plenitud de sonido. Pero hay algo que falla, algo que impide que la Kanawa dé el salto definitivo. Y ello es, probablemente, su sentido del canto. En efecto, frasea bien, con nitidez, con corrección; pero casi nunca cala en la auténtica esencia de lo que canta; es muchas veces monocorde, poco variada; no siempre hábil a la hora de otorgar carácter, color vocal preciso, personalidad y profundidad a lo que ha de expresar, al personaje que ha de «representar». Su voz, siempre bella, encantadora, no aparece por ello dimensionada, potenciada interpretativamente. Puede cantar maravillosamente, técnica e incluso musicalmente hablando; pero, al tiempo,

puede no interpretar, quedarse «fuera». Por eso las canciones de Strauss que nos ofrece en este recital, aun estando bien cantadas y aceptablemente dichas, resultan sólo relativamente bien interpretadas. La soprano se queda, por ello, corta. Los **Cuatro últimos «lieder»**, por ejemplo, observados y medidos de manera muy correcta, y aun excelente, tienen una traducción que podría definirse de prosaica. Los poemas de Hesse y los sutiles pentagramas de Strauss son expuestos sin trascender mucho más allá de la mera letra; sin otorgar a unos y a otros ese melancólico y agri-dulce sabor, esa serenidad un tanto enfermiza (en la linde con lo decadente) que los caracteriza. Le faltan a la cantante —cuyo color vocal es, por otra parte, tan adecuado para esta música— resortes expresivos, flexibilidad y comprensión (¿madurez?) para entregarse e integrarse por completo en el ambiguo mundo straussiano. Le falta, por supuesto, ese «savoir faire», ese «savoir dire» de una Schwarzkopf (menos perfecta desde un ángulo estrictamente vocal, sin embargo), quien sigue siendo la mejor servidora de estas crepusculares composiciones. La Kanawa está mejor, como podía esperarse, en las canciones de juventud (todas anteriores a 1900) que acompañan a las cuatro últimas. Son páginas creadas inicialmente para voz y piano, transcritas más tarde por el propio Strauss para voz y orquesta. De ellas no dice absolutamente nada en su comentario de carpeta John T. Hughes.

La voz de la soprano neozelandesa, de tan rico metal, no está absolutamente bien recogida en la grabación, aunque ésta es, teóricamente, bastante buena. A veces el registro grave queda como opaco, lo que puede ser debido a defecto de la cantante, quizá no en sus mejores horas. Ciertas notas centrales rozan lo gutural. De todas formas, se pone nuevamente de manifiesto que la voz de la soprano pierde en grabación. El acompañamiento de Davis es bueno a secas. No hay textos de las canciones, cosa poco comprensible a estas alturas.

Conclusión: Un placer más físico que espiritual.—**A. R.**

R

Canciones de trovadores y trovadores de los siglos XII y XIII: GUIRAUT DE BORNEIL (1150-1220): **Reis glorios, verais lums e clartzatz**. GUIRAUT RIQUIER (1230-1294): **Ples de tristor, marritz e doloiros**. ARNAUT DANIEL (s. XII): **Chanson do ill mot son plan e prim**. BERNARD DE VENTADOUR (1145-1195): **Can vei la lauzeta mover**. GAU-

TIER D'EPINAL (s. XII): **Commencemens de dolce saison bele.** GACE DE BRULE (s. XII): **Cil qui d'amor me conseil.** Russel Oberlin, contratenor. Seymour Barab, viola «da gamba». Ars Nova VST 6094. Importador: Ferysa. Precio: 700 ptas.

Interpretación: 9.

Sonido: 9.

Este precioso disco nos ofrece seis de las mejores poesías de los trovadores provenzales y franceses anteriores a Chrétien de Troyes.

Ante todo, aparece el conocidísimo poema de Bernard de Ventadour, **Can vei la lauzeta mover** («Cuando veas a la alondra agitar»), de un lirismo impresionante. O el simple y a la vez conmovedor **Reis glorios, verais lums e clartatz** («Glorioso rey, verdadera luz y claridad»), del también provenzal Guiraut de Borneil.

De sobra es conocida la importancia de la poesía trovadoresca medieval que nació en las cortes del sur de Francia. Su principal innovación, el canto a la dama escogida y al mismo tiempo inaccesible, influirá para siempre en la literatura europea. Trovadores y troveros (aquéllos en lengua «d'oc» y éstos en lengua «d'oïl») no se limitaban a la sola invención del texto del poema, sino que componían también su soporte. La música de los trovadores y troveros deriva a la vez del canto litúrgico gregoriano y de antiguas canciones populares, pero es más rígida que el primero, por su respeto exacto a la métrica poética, y de las segundas difiere por su mayor sensibilidad y sofisticación. Las canciones poseen una melodía repetida en todas las estrofas, melodía que es variada y enriquecida conforme a las exigencias de la prosa de cada estrofa (longitud del verso, etc.). Ello da a estos poemas cantados una sensación de uniformidad dentro de la más estricta variedad.

La escucha de esta grabación nos introduce directamente en otro mundo, donde el amor platónico a la dama es filosofía de vida para los nobles de Provenza, Aquitania y Occitania. Su sencillez de sentimientos hace especialmente atractivos a estos poetas «amateurs».

La interpretación de estas canciones, con innumerables problemas rítmicos, es solucionada en este disco de una manera admi-

nable. El contratenor Russel Oberlin acierta plenamente en el estilo interpretativo de estas obras (aunque le da por pronunciar el provenzal como el francés), con una voz clara y poco «afeminada», con tintes a veces hasta heroicos. Es eficazmente sostenido por el viola «da gamba», que le dobla la melodía a intervalos.

Conclusión: Un disco imprescindible para todo interesado en la música y la literatura medieval europea.—S. B. S.

OPERA

GERSHWIN, George: **Blue Monday** (135th street), ópera de cámara. **Dos madrigales. Dos canciones artísticas.** Escena coral de **Let'em eat cake.** Solistas y The Gregg Smith Singers. Hispavox (Vox, S 60.303). Precio: 600 ptas.

He aquí un disco inhabitual por su contenido. Se trata de una selección de música vocal de Gershwin, encontrándose en una cara una ópera corta temprana y en la otra unas cuantas canciones de diversos momentos de su carrera. Estas obras suponen un apreciable material para la comprensión de Gershwin, pero sobre todo para la ubicación de una época decisiva en el desarrollo de la música norteamericana. En efecto, la ópera **Blue Monday** puede ser considerada un pre-producto de la música comercial americana para comedia musical (se ha podido decir, con justicia, que la música comercial americana es la mejor del mundo, por su innegable parentesco con el «jazz»), escrita por un muchacho de veinticuatro años en la época en que comienza a despuntar un estilo «jazzístico», el de los músicos llegados a Chicago tras su expulsión de Nueva Orleans, lo que andando el tiempo será el más puro Dixieland, y cuando empezaba a ser conocido el trompetista de los labios de hierro, Louis Armstrong.

Más emparentados con el comercial están los números músico-vocales de la segunda cara, más alejados aún que **Blue Monday** de **Porgy and Bess**. Con nuestra perspectiva podemos apreciar el valor de adelanto que pudo suponer esa entonces adaptación gringa del «lied» que es **In the Mandarin's Orchid Garden** (1921), y que hoy nos suena a fórmula afortunada de los momentos líricos «made in Broadway». Y no ofrece ninguna duda en ese sentido el fragmento de **Let'em eat cake.**

Nadie espere cuidadísimas versiones de estas obras, ni ello estaría justificado. Acercamientos tal vez entusiastas, a menudo modestos, de obras menores y de limitado aunque indudable interés. Puede ser que su recomendabilidad sea necesaria a los que pretendan conocer la música del siglo XX, y sobre todo la de ese creador raveliano-«jazzístico» a veces «comercial», «tout court», que fue George Gershwin.

Ojo, 1: No aparece reseña de los instrumentistas por parte alguna.

Ojo, 2: Qué manía de no aportar los textos.

Buenas notas de carpeta, sin embargo.—S. M.

R

MOZART: **Bastían y Bastiana**, KV 50 (46 b), «Singspiel» en un acto. Edith Mathis, Claes H. Ahnsjö, Walter Berry. Orquesta del Mozarteum, de Salzburgo. Leopold Hager (director y clave). Primera grabación según el texto original de la Nueva Edición Mozart, con recitativos de W. A. Mozart completados por Leopold Hager. Premio «Wiener Flötenuhr 1977». DG, 2537038. Precio: 700 ptas.

Interpretación: 9.

Sonido: 9.

Entre las iniciativas más laudables de las «Mozartwochen» salzburguesas cuentan, sin duda, las impecables realizaciones que anualmente se suceden de óperas, oratorios, «singspiele», etc., del primer Mozart, basadas siempre en partituras y textos establecidos, bajo la autorizada tutela de la Fundación Internacional Mozarteum, según las últimas investigaciones y resultados de los musicólogos que cuidan de la «Neue Mozart Ausgabe». Esas características están presentes en la versión que ahora comentamos, por primera vez ofrecida en el transcurso de la «Mozartwoche» de 1976, y grabada a continuación por la BASF, firma que tenía la exclusiva de este tipo de realizaciones. Es la grabación que con tanto retraso nos llega ahora a nosotros de mano de Polydor Internacional, a la que la primera Casa grabadora ha transferido, al parecer, sus derechos. Sea enhorabuena.

Como en el caso de **Ascanio in Alba**, **Lucio Silla**, **Mitridate** o **Il Rè pastore**, por citar unos ejemplos, no se puede pedir más. Hager y su equipo nos ofrecen una versión en la que todo, desde la mencionada autoridad del texto hasta la pureza de la interpretación, raya a la máxima altura. Y, precisamente, es ese alto nivel global la característica sobresaliente del producto y la cualidad que lo hace más





GRAN OFERTA PROMOCIONAL

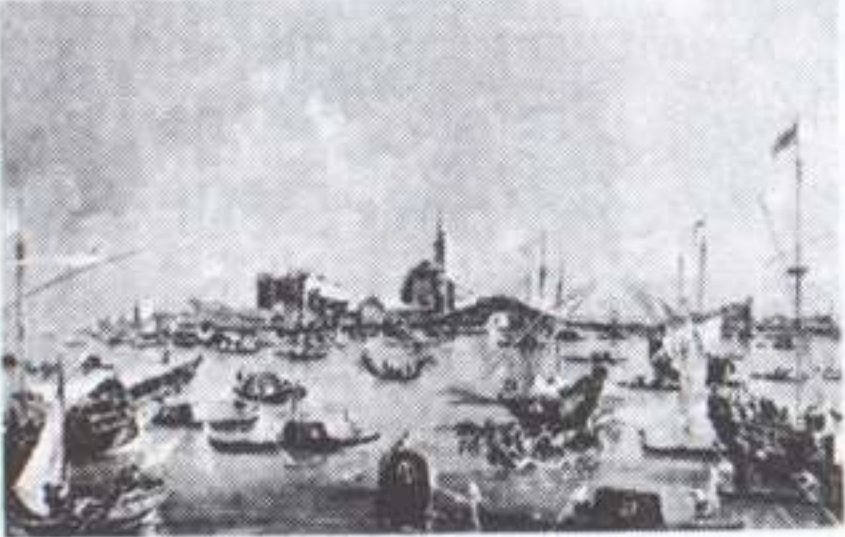
POR LA COMPRA DE 4 ALBUMES DE LA COLECCION TESOROS DE LA MUSICA BARROCA

¡UN QUINTO ALBUM DE REGALO!

TESOROS DE LA MUSICA BARROCA/1

VIVALDI

Las cuatro estaciones
Conciertos para violines, flauta, oboe, fagot y mandolinas
Gloria
Oberturas de Opera
J.P. Rampal - P. Pierlot - P. Toso
I Solisti Veneri / Claudio Scimone
Conjunto vocal e instrumental de Lausanne / Michel Corboz




Vol. 1 VIVALDI
S 66.318 (Alb. 3 LPs.)

TESOROS DE LA MUSICA BARROCA/2

J.S. BACH

Suite en re / Conciertos de Brandeburgo 2 y 3
Concierto para clave en fa mayor
Tocata y Fuga en re menor / Concierto italiano
Pescerías de San Marco / Concierto HO 417
Jean-Pierre Rampal/Maurice André/Marie-Claire Alain
Robert Veyron-Lacroix/Gerard Jarry/Luciano Sgrizzi
Zuzana Ruzickova
Directores: Jean Francois Paillard/Fritz Werner/Michel Corboz



Vol. 2 J.S. BACH
S 66.319 (Alb. 3 LPs.)

TESOROS DE LA MUSICA BARROCA/3

G.F. HAENDEL

Concierto para órgano, Op. 4 n.º 2 / Concierto para arpa
Música para los reales fuegos artificiales / El Mesías
Música acuática / Largo de Xerxes / Judas Macabeo...
Marie-Claire Alain / Maurice André
Luciano Sgrizzi / Lily Laskine
Directores: J.F. Paillard / R. Leppard / K. Redel
F. Werner / J.E. Gardiner



Vol. 3 HAENDEL
S 66.326 (Alb. 3 LPs.)

TESOROS DE LA MUSICA BARROCA/4

ALBINONI

Adagio para órgano / Conciertos
Sinfonías / Sonatas
Maurice André / Pierre Pierlot / Jacques Chaminade / Pierre Toso
Directores: Karl Ristenpart y Claudio Scimone



Vol. 4 ALBINONI
S 66.327 (Alb. 3 LPs.)

TESOROS DE LA MUSICA BARROCA/5

TELEMANN

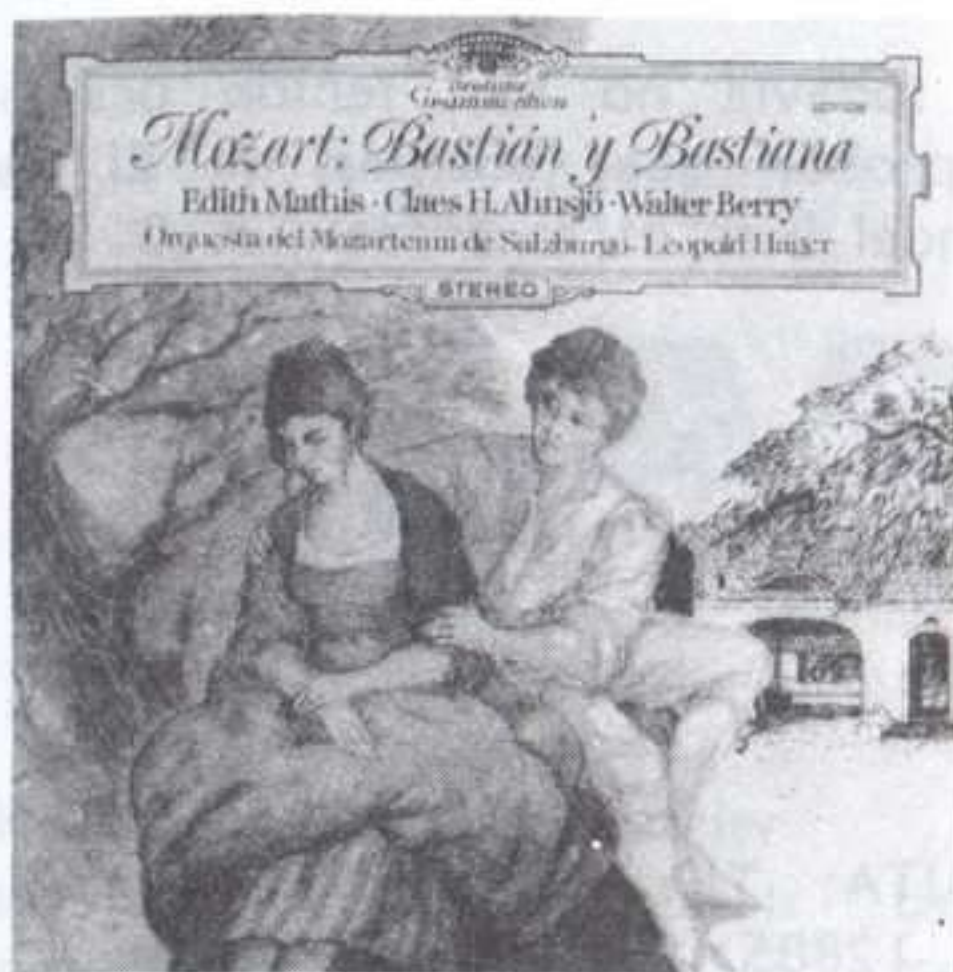
Conciertos / Sonatas / Suites / Fantasia
Jean-Pierre Rampal / Maurice André / Pierre Pierlot
Luciano Sgrizzi / Robert Veyron-Lacroix
Directores: Kurt Redel, Jean-Francois Paillard,
Neville Marriner y Karl Ristenpart



Vol. 5 TELEMANN
S 66.329 (Alb. 3 LPs.)

PROXIMAS PUBLICACIONES

Vol. 6 COUPERIN, EL GRANDE • Vol. 7 PURCELL • Vol. 8 TARTINI • Vol. 9 BARROCOS ITALIANOS
Vol. 10 LOS 2 SCARLATTI • Vol. 11 BARROCOS FRANCESES • Vol. 12 BARROCOS ESPAÑOLES



recomendable. Hager ha acertado a imprimir a su versión el carácter que la sencillez (genial sencillez) de la música y del libreto exigen: un armonioso equilibrio entre la ingenuidad y el refinamiento, precisamente las notas que son esenciales al bucolismo artístico (del que **Bastián** es una muestra exquisita) desde que Teócrito lo inventó. A esa concepción se ajustan a maravilla los recitativos que el mismo Hager ha escrito para completar los que Mozart no acabó, y que son uno de los mayores aciertos de la versión.

De entre los intérpretes vocales queremos destacar la actuación de Walter Berry, perfecto en la caracterización de «Herr Colas» y con una voz a la que la veteranía no ha restado agilidad ni delicadeza. Oigase, por ejemplo, el delicioso final del recitativo número 6 («Mein Kind! Dies nützt nicht»), o la regocijante aria «Daggi, daggi, shurry, murry» (número 10), de la que el cantante hace una verdadera creación. De Edith Mathis, con muy buen estilo en su papel de «Bastiana», y de Claes Ahnsjö, «Bastián», baste decir que dan, sin problemas y con satisfacción, la altura del conjunto.

En suma, un disco de obligada adquisición para los mozartianos y de absoluta referencia para cualquier melómano interesado en el milagro del Mozart juvenil.—**R. A. M.**

RECITAL

DONIZETTI: Arias de **Gemma di Vergy**, **Marin Faliero**, **Roberto Devereux**, **La Favorita**, **Linda di Chamonix**, **Maria de Rohan**, **Don Sebastiano** y **Caterina Cornaro**. Renato Bruson, barítono. Orquesta del Teatro Regio di Torino. Director,

Bruno Martinotti. Ars Nova, ANC-25007. Precio: 700 ptas. Importador: Ferysa.

Interpretación: 7.

Sonido: 6.

Un disco de interés para los aficionados a la ópera, que propone un recital dedicado a páginas baritoneales donizettianas en la voz de quien es hoy, con toda probabilidad, su mejor intérprete: Renato Bruson.

La carrera de este barítono, nacido en Italia hace unos cuarenta años, se inició al ganar uno de los premios del Concurso Sperimentale di Spoleto, en 1961. A partir de esa fecha, poco a poco fue madurando una personalidad que ya a fines de los sesenta atrajo la atención de la crítica italiana (Franco Soprano y Giorgio Gualerzi, entre otros; este último firma el excelente comentario de carpeta), especialmente por sus interpretaciones de las óperas de Donizetti. Su consagración internacional se produjo, el 8 de enero de 1977, mediante un «Posa» antológico —el más completo que yo haya visto u oído— en el **Don Carlo** verdiano de Ronconi y Abbado, en La Scala. Paralelamente, su actividad discográfica ha ido en aumento, y aparte este recital han de señalarse sus intervenciones en **Il mondo della luna**, de Haydn (Dorati/Philips); **Sansón y Dalila** (Barenboim/DG), y entre las de próxima publicación, **Traviata** (EMI, con Kraus y Scotto), **Falstaff** (Giulini/DG) y **Luisa Miller** (Maazel/DG).

En la recensión de este registro, en **Discooteca** (Milán, octubre de 1978), Rodolfo Celletti hablaba de «voz de sonido aterciopelado, redondo y suave; fraseo dúctil, noble y elocuente...», para concluir proclamándolo «el mejor barítono de hoy día, y no sólo en el repertorio donizettiano». Tales elogios pueden —quizá— parecer excesivos a quien conozca a Bruson exclusivamente a través de este recital, algo monocromático y unilateral, tanto por el programa elegido como por la contribución orquestal, de nivel muy inferior a las posibilidades del barítono, cuya voz, además, suena mejor, más clara y natural en teatro, marco que potencia unas sobresalientes dotes histriónicas (valga el ejemplo de su «Miller» en Covent Garden, el pasado año), y que aquí resaltan poco. Quedan —eso sí— patentes una voz baritonal noble y un estilo «belcantista» que se hubiera dicho perdido desde los años treinta (salvo excepciones como Bruscantini, Tagliabue o Taddei), fruto inequívoco de un aprendizaje sobre las arias clásicas italianas (Scarlatti, Pergolesi, Cesti...), que atiende minuciosamente tanto al texto —clarísima dicción— como a las notas. Sólo ocasionalmente, en algún modo, la voz pierde calidad y muestra su talón de Aquiles.

Conclusión: Presentación discográfica en España del —probablemente— mejor barítono italiano actual. De interés para operófilos.—**R. A. M.**

BELLINI, V.: I puritani: «Ah rendetemi la speme». «Qui la voce sua soave». «Vien, diletto, è in ciel la luna» (1). **WAGNER, R.: Tristan und Isolde:** Muerte de Isolda (2). **VERDI, G.: La Traviata:** «E strano... Ah, forse è lui... Follie, follie». «Addio del passato» (3). **PONCHIELLI, A.: La Gioconda:** «Suicidio» (4). María Callas, soprano. Orquesta Sinfónica de la R. A. I. de Torino. Directores: Arturo Basile (1 y 2), Gabriele Santini (3) y Antonino Votto (4). CETRA, LP 02045. Precio: 700 pesetas. Importador: Ferysa.

Interpretación: 9.

Sonido: 6,5.

Este disco tiene el aliciente extremo de presentarnos a una María Callas en plenitud de facultades vocales e interpretativas. Al lado de algunas ediciones discográficas que con tal de realizar una buena venta no han reparado en ofrecer versiones averiadas de etapas y grabaciones menos felices de la diva, la que se ofrece en esta grabación de la Cetra es sumamente satisfactoria. Hallamos en ella la suave y melancólica «Elvira», con la razón obnubilada por lo que cree el abandono de su amado, con frases como «Ah rendetemi la speme o lasciatemi morir», en la que la Callas sabe extraer toda la carga poética de tan desesperada expresión y hacerla llegar a nuestras fibras más sensibles mediante el vehículo de su hilo de voz fascinantemente bella.

Muy distinta resulta, en cambio, su aproximación —excepcional, como es sabido— al mundo wagneriano. Aquí la Callas, consciente de que no se halla en el mundo pasional y sanguíneo de Italia, se somete al juego de sonoridades que plantea la paleta wagneriana, y se convierte en un instrumento más de la orquesta: un instrumento que sobresale, se contorsiona y modula de modo más instrumental posible. El resultado es una **Muerte de Isolda** de increíble belleza, no exactamente como mandan los cánones germánicos, pero, con todo, una experiencia digna de ser oída.

Su Verdi resulta un punto más convencional: en la célebre escena del primer acto su voz alcanza sin dificultad las temibles notas del «Gioir, gioir», y se instala en ellas durante un tiempo relativamente prolongado con la seguridad de quien dominaba, en ese momento, unos recursos en plenitud.

No deja de ser atractivo observar, en la misma cara (segunda) de este disco, tan noble ejemplo de facultades de soprano ligera y la transformación súbita en cuasi-dramática que se opera con «Suicidio», de **La Gioconda**. Aquí la Callas luce un aplomo y unas notas graves extraordinarias, amén de dotes dramáticas que le permiten otorgar verosimilitud a la escena.—**R. A.**



JOSE CARRERAS: **Recital de canciones napolitanas y otras.** Philips, 9500584. Precio: 700 ptas.

Interpretación: 8.
Sonido: 7,5.

El campo de la canción, y sobre todo de la canción napolitana, ha sido abarcado por los grandes tenores de ópera de todos los tiempos. Desde Enrico Caruso a Beniamino Gigli, de Giuseppe Di Stefano a Alfredo Kraus han dejado muestras de su arte en estas piezas, algunas, dentro de su estilo, modélicas.

El joven tenor catalán ha querido probar fortuna en este campo, donde sus cualidades de tenor lírico, pero a la vez temperamental, dan lugar a versiones muy logradas. En **Música prohibita** (Stanislaw Gastaldon/Flick-Flock) remarca cada una de las frases con gran ductilidad; en **Non ti scordar di me** (Ernesto de Curtis/D. Furno); y en **Corengrato** (Salvatore Cardillo/R. Cordiferro) y en **Ti voglio tanto bene** (Ernesto de Curtis/D. Furno) canta dulce y fraseadamente la primera parte y con ardor la segunda, en un estilo que recuerda a Di Stefano. En su versión de **Parlame d'amore Mariu** (Cesare Andrea Bixio/E. Neri), su voz suena con fuerza y valentía, si bien algo forzado es su «Mariu» final. Algo menos nos ha gustado su **Malia** (Francesco Paolo Tosti/R. E. Pagliara, donde su voz suena excesivamente abierta, defecto en que Carreras cae en algunas de sus interpretaciones en cualquiera de los campos que abarca, lo que resta belleza a la obra. También en **Lolita** (Arturo Buzzi-Pecchia) nos gusta la técnica y voz, pero algo menos la intención.

Completan el disco la clásica **Granada**, de Agustín Lara, que popularizó Mario Lanza, y que Carreras canta con su temperamento y entrega habitual, con ciertas asperezas en las frases finales: la **Be mi love** (N. Brodsky/S. Cahn), que es un dulce canto al amor y donde se demuestra la versatilidad del tenor y su gran musicalidad, vertida también en **Das Land des Lachelns** («El país de las sonrisas»), al interpretar el fragmento «**Dein ist mein ganzes Herz**» con todos los mejores detalles interpretativos que Franz Lehar hubiera deseado para su obra.

Acompaña a Carreras la English Chamber Orchestra, dirigida por Roberto Benzi, con gran cuidado y fraseo, faltándole quizá un poco de salero en las canciones napolitanas. Correctos los arreglos de E. Ballota, salvo quizá en **Granada**, que apunta algún destello de española.

En resumen, un disco recomendable para los amantes del género y para los «fans» de Carreras.—**A. V. A.**

R HAENDEL, GEORG FRIEDRICH:
Arias: El festín de Alejandro, Jerjes, Sansón, Saúl, Baltasar, Otón, Berenice, Susana, Agripina, Salomón. Dietrich Fischer-Dieskau. Orquesta de Cámara de Munich. Director, Haus Stadlmair. DDG, 2530979. Precio: 700 ptas.

Interpretación: 9.
Sonido: 8,5.

Selectividad viene de selección. Un disco de «selección» siempre compromete, ya que, ¿cómo elegir?

Los mercados discográficos están plagados de esta clase de grabaciones, y la verdad es que sobran muchas, pues lejos de «aproximar a», lo que consiguen es «consumizar» la música. De vez en cuando, y con muy buen sentido, las Casas grabadoras se aventuran a lanzar al mercado producciones de este tipo, buscando esa aproximación a algún género o autor que por diversas causas no gozan de una popularidad multitudinaria. Problemente, desde un punto de vista comercial, no sea muy rentable, pero hay que apresurarse a decir que a veces las cotas artísticas alcanzadas y el interés de las obras «seleccionadas» justifican sobradamente dicho lanzamiento. Y éste es exactamente el caso del disco que ocupa dicho comentario. Obras todas magníficas, representantes del estilo y género de las etapas de composición más significativas de Haendel. Al estilo «italiano», desde la fresca **Agripina** hasta la satírica **Jerjes**, pasando por la contundente **Otón**, y el campo del oratorio, excelentes muestras del emocionante **Susana** o del maduro **Salomón**, sin olvidar el espectacular **El festín de Alejandro**. En cuanto a la interpretación, Fischer-Dieskau, sin ser ya un «muchachito», demuestra una vez más esa milagrosa facultad, que muy pocos poseen, de encontrar la relación expresiva y sonora exactas entre música y texto. Una verdadera exhibición de canto.

Conclusión: Extraordinario disco. Recomendable a cualquier amante de la belleza, con independencia de su afición por la música; pero, en especial, a aquellos

que todavía no han tenido ocasión de comprobar que, además de **El Mesías**, Haendel hizo otras cosas.—**P. G. M.**

TOMITA: **The Bermuda Triangle.** RCA, RL-12885. Precio: 650 pesetas.

Interpretación: El trabajo de las máquinas Teac, DBX, Ampex, Roland, AKG, etcétera..., así como de quienes las han hecho «pensar» y trabajar merece la calificación de 10.

Grabación-Sonido: 9,5.

Inmensa la imaginación y capacidad de inventiva del japonés Isao Tomita. Este disco es de obligada audición para los reticentes de la música electrónica y de seguro placer para quienes ya han aceptado esta curiosa parcela de la creación musical. Al decir de Sayko Komatsu (comentarista de la carpeta del disco), las ideas de Tomita no pueden ser expresadas a través de instrumentos convencionales, y es posible nos encontremos ante el nuevo concepto de la Ciencia-Ficción del Sonido. El entrelazado de Tomita con los temas de Sibelius, Prokofiev y John Williams es de una simetría perfecta, y el carácter «descriptivo» de la obra está plenamente logrado. Si fuera preciso realizar una antología de la música descriptiva, la obra de Tomita contenida en este disco sería de obligada inclusión. Aparte las intercalaciones referidas de Sibelius, Prokofiev y Williams la obra se compone de una docena de «estampas» de ciencia ficción musical, entre las que, personalmente, destaco «Niños del espacio en el reino subterráneo llamado Agharta» y «El arpa del antiguo pueblo con canciones de Venus y de los niños del espacio» (no puedo dar explicación alguna sobre estas preferencias, cada oyente que haga las suyas). Pienso seguir escuchando el disco reiteradamente para ver si se altera este orden de valores, así como también pienso buscar otras cosas de Isao Tomita.

La grabación es algo absolutamente impresionante, aunque bien es cierto que para apreciar la bondad del registro es preciso contar con un equipo de reproducción más bien sofisticado y desde luego de gran potencia. Según el propio Tomita, la grabación ha sido realizada en cinco canales y, por lo tanto, una audición óptima exige el uso de cinco sistemas de altavoces. No obstante, con dos cajas capaces de reproducir una dinámica de sonido importante se puede gozar suficientemente del Triángulo-Tomita. El prensado, soberbio, y sin un solo fallo, al menos en el ejemplar que ha llegado a mi poder.—**A. O. B.**

DISCOS PARA LAS CENAS DEL REY

ALBINONI, T.: Los doce conciertos y sonatas, Op. 2. I Solisti Veneti. Director, Claudio Scimone. Hispavox, S 60.326. Album de dos discos ST. Precio: 1.300 ptas.

Obras: No puedo negar mi inclinación por la música barroca, ni que Albinoni es uno de los más grandes maestros del estilo. Este álbum presenta la integral de los conciertos y sonatas de las Op. 2 del músico veneciano, en una distribución que es de agradecer; es decir: a cada sonata le sigue en la grabación el concierto de igual número. Con ser todo el conjunto de obras sencillamente deliciosas, acaso la mayor calidad se logre en las sonatas más que en los conciertos. Hay que advertir que la escucha continuada de las doce obras puede producir una ligera fatiga, que desaparece al profundizar en la belleza de las partituras.

Interpretación: Una vez más corre a cargo de Claudio Scimone con I Solisti Veneti, lo que es garantía de calidad y fidelidad interpretativas, si bien sin alcanzar las cotas de intensidad de I Musici o de elegancia y precisión de la Academy of St. Martin in-the-Fields (7).

Grabación: Muy buen sonido y excelente prensado, casi insólito en Hispavox (8).

Conclusión: Si es usted amante del barroco, no deje de adquirir estos discos, que le llenarán de satisfacción.—G. Q. LL. O.

E HAYDN, J.: **Sinfonías números 83, en Sol menor, «La Gallina», y 85, en Si mayor, «La Reina».** Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Daniel Barenboim. Emi, 10 CO 37-003256. Precio: 400 ptas.

Obras: Dos **Sinfonías** de madurez de Haydn, las más frecuentes de las denominadas «de París».

Interpretación: 7. Aceptable. Buena línea, correcta expresión, equilibrada exposición, lógica acentuación y firmeza acústica. Todo o casi todo está en su sitio, muy bien tocado. Sin embargo, la batuta de Barenboim es aquí algo menos elocuente que en obras más tempranas de Haydn, en las que se muestra más inspirada y variada (recuérdese «La Fúnebre» o «María Teresa», en DG). En las interpretaciones que se comentan, pese a sus méritos, encontramos pocas veces la gracia, la transparencia, el aire entre palaciego y popular que anima a estas obras, que aparecen reproducidas así de forma algo seca y «seria». Claro que la toma de sonido no favorece demasiado.

Sonido: 6. Es, en efecto, algo pobre. La grabación resulta bastante plana, oscura, gris. Aunque no puede decirse que sea propiamente mala. Pero las posibles riquezas tímbricas de la interpretación quedan difuminadas.

Conclusión: Esta interpretación, con los defectos apuntados, se coloca, no obstante, a buen nivel. Realmente, examinando las versiones que de estas mismas composiciones hay ahora en el catálogo español, no se aprecian otras claramente mejores. No lo son ni la de Karajan de la 83 (Emi) ni la de Ansermet de la 85 (Decca). Sí lo eran las ya descatalogadas de Bernstein (CBS), pese a sus «genialidades», en su álbum de todas las parisinas, o las de «La Gallina» debidas a Münchinger (Decca) y al Collegium Aureum (BASF). A. R.

LALO: **Sinfonía española.** BRUCH: **Concierto para violín y orquesta número 1, en Sol menor, op. 26.** Pinchas Zukerman, violín. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Zubin Mehta. CBS, 76726. Precio: 650 ptas.

Obras: El disco reúne dos obras atractivas y bastante representativas del violinismo romántico del siglo XIX, injustamente relegadas a un segundo plano.

Interpretación: La **Sinfonía española** es expuesta en versión cautivadora por su ritmo enérgico y su expresión apasionada. El entendimiento entre solista y director es total y apunta más hacia los elementos sinfónicos de la obra que hacia los pretendidamente folklóricos. (**Puntuación:** 8.) Más adecuada aún resulta la interpretación del **Concierto** de Bruch, que responde a unos presupuestos plenamente románticos. Versión muy bella, fresca y espontánea, con un final de gran fuerza. (**Puntuación:** 8,5). Pinchas Zukerman es uno de los violinistas más destacados de la actualidad, por su sonido luminoso y su perfecto virtuosismo. La dirección de Mehta es, como de costumbre, muy apasionada y sumamente atenta al discurso del solista.

Sonido: Privilegia al solista en detrimento de la orquesta, que suena algo confusa. (**Puntuación:** 7,5.)

Conclusión: Una buena alternativa para las dos obras.—L. S.

MOZART, W. A.: **Variaciones para piano K 24-K 179 (189 a) K 352 (374 d) K 573-K 354 (299 a) K 500-K 265 (315 d) K 180 (173 c).** Bruno Canino, piano. Ricordi, RCL 27015, 2716. Importador: Ferysa. Precio: 700 ptas. cada disco.

Obras: Con estos dos volúmenes se completa la edición en España de las **Variaciones** pianísticas de Mozart. Obras de gran interés y belleza, por lo que esta edición es, realmente, elogiada. Entre las **Variaciones** editadas en esta segunda entrega podría destacar las compuestas sobre un «minueto» de Duport, K 573. El aficionado español tiene ya a su

disposición la práctica totalidad de la obra para piano solo de Mozart.

Interpretación: Recientemente me he ocupado de los dos primeros volúmenes de esta serie; remito al lector a lo dicho anteriormente, ya que sigue siendo perfectamente válido.

Sonido: Lo dicho al respecto de la interpretación. En ambos casos la puntuación es la misma que la otorgada a los primeros volúmenes.

Conclusión: Por fin tenemos completo un capítulo importantísimo en la producción mozartiana, con una interpretación de gran categoría. Adquisición verdaderamente recomendable.—P. C. C.

E PURCELL, H.: **Ayres avec flutes, gambe et clavecin.** Deller Consort. Edigsa - Harmonia Mundi, EHM 214. Precio: pesetas.

Interpretación: Magnífica. **Grabación:** 8. **Interés:** Alto.

En esta ocasión Alfred Deller, con la colaboración de músicos extraordinarios como David Murrrow, ha grabado un agradable recital de pequeños «números» extraídos de las obras de Purcell. Si en principio el interés aparente es relativamente escaso, la interpretación, la creatividad es tal que convierte al disco en digno de recomendación rotunda.—X. M. C.

E TCHAIKOVSKY: **Sinfonía número 5, en Mi menor, op. 64.** Philharmonia Orchestra. Director, Otto Klemperer. EMI, 037-000.577. Precio: 400 pesetas.

Obra: Repertorio. **Interpretación:** Espléndida. Muy alejada del convencional

Sonola

LA MARCA DE LOS FAMOSOS



Mariano Matabuena Val

Primer Clasificado Certamen Nacional Senior
Murcia 1980

los mejores tocan

Sonola

LOS MAS POPULARES ELIJEN LO MEJOR

REPRESENTANTE :

Salvador Rodríguez Ubeda

Vergara, 1 - Tel. 302.54.91 - BARCELONA (7)

CURSOS DE PEDAGOGIA MUSICAL

SEGUN EL METODO

KODALY

La finalidad de estos cursos de pedagogía musical, según el **Método KODALY**, es capacitar al profesorado de E. G. B. en los distintos grados de la programación que dicho método desarrolla para los diferentes niveles de la **Educación General Básica**.

Cada curso trata de forma sucinta, pero profundamente, todo el temario que debe aplicar el profesor de E. G. B. en la asignatura de la música, de manera sencilla y perfectamente asimilable por cualquier maestro, aún sin conocimientos musicales.

La duración de los cursos es de seis días, a tres horas diarias, y se pueden organizar en cualquier punto de España, siempre y cuando haya una asistencia mínima de cursillistas. El precio de éstos oscila entre las 1.500 y 3.000 pesetas por persona, en función de los puntos de la geografía española donde se quiera impartir.

Los temas principalmente tratados en el curso son:

- Consideraciones generales sobre el METODO KODALY.
- Sílabas rítmicas: empleo y fundamento pedagógico.
- Lectura relativa del pentagrama.
- La entonación y la fononimia.
- La solmisación: su empleo y su valor pedagógico.
- Canciones y juegos infantiles adecuados para cada nivel.
- El Canto Coral.
- Ejercicios y prácticas del ritmo y entonación.
- El movimiento del cuerpo en el METODO KODALY.
- El canto y los instrumentos musicales.
- Programación, bibliografía, repertorio de canciones, etc.

Si desea reservar plaza/s para los próximos cursos que se impartirán en las principales ciudades de España le rogamos se dirija por escrito a:

FERYSA

Apartado de Correos 151.036
MADRID

«pathos» de otras versiones (Karajan, Maazel, Stokowski). Por su sobriedad y tensión interna se podría comparar perfectamente con la también magnífica lectura de George Szell, preferibles ambos (Klemperer y Szell) a los rimbombantes discursos de los tres citados con anterioridad. (9.)

Sonido: El original inglés, muy bueno. El disco que ahora publica EMI es espantoso e inaceptable sin paliativos. Toda la gama dinámica de los «fortes» distorsiona, con lo cual sólo se puede oír medianamente bien el comienzo de los dos primeros movimientos. (3.)

Observaciones: Hasta hoy, la serie Acorde de EMI era modélica. Confiemos en que no vuelva a repetirse este fallo técnico.

Conclusión: Magnífica versión, malograda por el prensado español. A usted le toca decidir...
E. P. A.



VERDI: Misa de requiem. Martina Arroyo, Josephine Veasey, Plácido Domingo, Ruggiero Raimondi. Orquesta y Coro Sinfónica de Londres (Director, Arthur Oldham). Director, Leonard Bernstein. CBS. Precio: 1.100 pesetas.

Obra: Una de las cimas verdianas. En nuestro país contamos con versiones de Giulini, Markevitch, von Karajan, Solti (dos), Barbirolli, Reiner...

Interpretación: Muy desequilibrado Bernstein, al igual que los solistas. Sobre esto remito a la crítica de Pérez de Arteaga (núm. 413, julio 1971). La peor de todos, a veces inadmisibles, J. Veasey; los demás, muy mejorables. (Si se quieren buenos solistas, apuntaría las versiones de Giulini o Barbirolli.)

Sonido: Mejor, probablemente, que en la primera edición.

Conclusión: Un **Requiem** interesante y, por supuesto, no «uno más».—**M. G. G.**

WAGNER: Oberturas de Rienzi, Tannhäuser, Los maestros cantores de Nuremberg y El holandés errante. Orquesta Filarmonía. Director, Lorin Maazel. CBS, Master Woks 76883. Precio: 600 pesetas.

Obras: Tarde o temprano, todos los directores que hoy «son» —y quede claro que Lorin Maazel «es»— están obligados a grabar el (los) consabido (s) disco (s) de oberturas, preludios y fragmentos orquestales wagnerianos. Los registros de esta índole se miden ya al peso, y el quintal es la unidad de medida.

Interpretación: Maazel salió trasquilado de Bayreuth, y parece que también con el pelo al cero, de Berlín. Es lógico. Su Wagner —elegancia, claridad, brillantez, decorativismo— no puede ser más caprichoso, risueñamente pedante e insustancial. El uso —y abuso— del «rallentando» gratuito (coda de **Holandés** o **Maestros**; preparación del «moltó piu stretto» conclusivo de **Rienzi**) o del protagonismo de determinados diseños que han de oírse normalmente dentro del «ripieno» (grupeto de **Rienzi** en las trompetas —compases 47 y 51— o línea de la tuba con el «leitmotiv» de los **Maestros cantores**) divierte y despierta curiosidad en un principio; luego, el wagneriano bien humorado archiva, y retorna donde solía (el malhumorado pignorará a Maazel a cambio de cuarenta duros..., o treinta, tras convencional regateo).

Sonido: Muy reverberante, siempre (sonido «eclesiástico»). Oscilante entre la luz (**Rienzi, Holandés**) y la penumbra (**Tannhäuser**). Promedio: 6.

Conclusión: La obertura de **Holandés** es un brillante Berlioz. La de **Rienzi** (la más sugestiva), un Meyerbeer rehabilitado. **Maestros**, y sobre todo **Tannhäuser**, un Wagner para Hércules Poirot. ¿Quién lo mató? ¿Don Lorin o los ingenieros de sonido? **A.-F. M.**

IL VIOLINO CONTEMPORANEO: Obras de Bruno Maderna, Bruno Bartolozzi y Salvatore Schiarrino. Georg Mönch, violín. Italia. ITL 70061. Importador: Ferysa. Precio: 700 pesetas.

Interpretación: Presumiblemente, excelente.

Grabación: 9.

Anteriormente me he referido a los discos de flauta y oboe de la colección que Italia publica en colaboración con las editoras de partituras —semejante a la de EMEC-Movieplay— y que dedica a instrumentos solistas. Nuevamente he aquí un recital-exponente de formas sintácticas y morfológicas de la nueva música aplicadas al violín. En comparación con los discos anteriores, es un poquitín más monótono, tanto por la proximidad entre los tres autores como por ser las posibilidades sonoras del violín más limitadas que las de la flauta o el oboe actuales, dados los descubrimientos de los nuevos intérpretes-creadores.—**X.M.C.A.**

Clásicos españoles en bandurria, laúd y guitarra. **ALBENIZ: Sevilla, Granada y Castilla.** **BARBIROLLI: Danza de la Gitana.** **FALLA: Danza del Molinero.** **GRANADOS: Danza española número 2 («Oriental»).** **E. HALFFTER: Danza de la Pastora.** **SOR: El primer «divertimento».** Trío Albéniz. CBS, 73902. Precio: 650 ptas.

Obras: Junto a las populares composiciones de Albéniz, Granados y Falla, figuran otras, prácticamente desconocidas, debidas a Barrios, E. Halffter y Sor. Todas ellas son transcripciones que se adaptan perfectamente a esta agrupación instrumental, salvo la obra de Sor, cuyo carácter, a mi juicio, queda desvirtuado.

Interpretación: Correcta tanto de concepto como de expresión, con ligeros problemas de fraseo y articulación en la bandurria (6,5).

Sonido: Sin defectos (8).

Conclusión: Disco destinado al aficionado curioso y a los interesados en los instrumentos de pulso y púa.—**F. G. O.**

Melodías Navideñas: Instrumentos de metal de la Orquesta Filarmonía de Berlín (trompetas y trombones). Polydor, 2536394. Precio: 700 ptas.

Obras: Con la habitual alternancia rápido-lento-rápido, quince breves piezas originales (adaptadas a las tesituras actuales) o reescritas para los más luminosos cobres. Fanfarrias alemanas de los siglos XVI y XVII, «Canzone» venecianas de Giovanni Gabrieli, Viadona, Bartolino y Gussago, y arreglos de famosos villancicos (**Stille Nacht, heilige Nacht**), para justificar la oportunidad navideña del registro, y canciones populares: por ejemplo, la preciosa **Es ist ein Ros entsprungen** («Ha brotado una rosa»), que se anuncia como **Se ha escapado un corcel**. ¡Qué cosas veredes, Nicomedes!

Interpretación: Los alemanes conservan la tradición de las viejas fanfarrias. No es raro que en las bodas de rubias y coloradotas criaturas aparezca un cuarteto de trompetas y trombones, todavía obnubilado por los vapores etílicos de la noche anterior, que ilustra con las voces antifonales de Hassler, Pezel o Scheidt la peripecia litúrgica del casorio. Interpretadas aquí por un distinguido octeto de la Filarmonía de Berlín, el hogar doméstico se nos transmuta en Catedral de Bamberg o Basílica de San Marcos (9).

Sonido: El ingeniero de sonido es el refinado Herr Wildhagen (véase RITMO, número 494, página 29). Buena matriz, pero el prensado ni es demasiado limpio ni nos priva de algunas distorsiones: ya sabíamos que «se ha escapado un corcel», y no era necesario que escucháramos el choque de sus cascos (7).

Observaciones: En el programa sobran las «melodías navideñas». La homofonía del bueno de Gruber (**Noche de Paz**) nada tiene que ver con los fulgores de Demantius, Gabrieli o Gussago.

Conclusión: Las notas de Uwe Krämer (bien traducidas) casi consiguen hacer perdonar que la rosa se transmutara en equino. **A. F. M.**

S O B R E L

EDITAR LIBROS DE MUSICA

Un editor catalán, Antoni Bosch, ha emprendido la aventura de editar libros de música. La aventura, además, adquiere tintes específicos cuando percibimos que muchos de los títulos nos los van a ofrecer no en castellano, sino (¡albricias!) en catalán.

La realidad de que vivimos en un Estado plurinacional, con sus lenguas propias como vehículo de comunicación, se impone «de facto», incluso en algo tan característico como es la literatura musical.

Rompe fuego Antoni Bosch presentándonos una obra rotunda de musicología: **La Música en la Casa Real catalano-aragonesa, 1336-1442**, de María C. Gómez Muntané. Aparece, de momento, el primer volumen, dedicado a la historia y a reproducir los documentos; le seguirá un segundo volumen con la edición de las músicas de la época hasta hoy conocidas que se conservan en el archivo de aquel reino.

Los que tanto hemos clamado contra las barbaridades que incluso grandes especialistas en Historia (General o del Arte) cometen a diario cuando rozan (sólo rozar, pues huyen como del fuego infernal) algún tema relacionado con la música, nos alegramos de tener a mano un libro bien escrito, bien presentado y útil para toda consulta (los índices son un arma poderosa y ágil). No hay duda que libros como el presente, a la par que llenan lagunas (piélagos inmensos, más bien) de nuestro pasado musical y hacen avanzar la musicología española (hoy ya casi en manos y mentes jóvenes), serán de utilidad para esos oficiantes de la cul-

tura que son los «enseñantes», quienes dispondrán de bibliografía fresca con la que alimentar la mala conciencia de no afrontar en sus explicaciones la música como hecho que ayuda a conformar una época histórica determinada.—**LLORENÇ BARBER.**



EL PENSAMIENTO Y EL RITMO MUSICAL

Edita la Facultad de Filosofía de la Universidad de Valencia una revista pequeña y casi «underground», que lleva por título, sugestivo donde los haya, **Laberinto del pensar** (Dirección: Avda. Pérez Galdós, número 105, p.º 42, Valencia).

En un país casi yermo de reflexiones sobre el fenómeno sonoro llama la atención que el **Laberinto del pensar** haya sacado una «separata» en la que analiza, sin pretensiones, el super-laberíntico pensar musical.

Toda la «separata» constituye un auténtico laberinto de vestigios, producto de filósofos, quienes buscan como pueden (perdidos-pertrechados en alfabéticas selvas) pensar la música.

«¿Cómo hablar de un arte, escribiré J. V. Selma en sus "Variaciones sobre el enigma musical", cuyo entramado está constituido de volátiles sonidos, y cuya expresión escrita se define por signos extraños al orden alfabético?»

La música, «la gran descubridora», como la define J. Calomarde en su trabajo «De la experiencia musical», es intuida por R. M.º Zeugirdor como un punto de fuga esperanzador cuando ya «la postulación del cuerpo ha sido perfectamente asumida por el culto a la imagen, los "sex-shop", la industria del cine o cualquiera de los movimientos de liberación sexual». Así, «de la pupila al trémolo de una voz, ese penoso trayecto de nervadura y músculos se yergue toda la esperanza de un pensar abierto a la oscura música de los dioses. Osados portadores del fuego prometeico, sólo sucumbiremos ante el rayo de Dionisos o las bellas canciones de las ánades».

Ejemplar ejercicio, desértica flor, esta «separata», brillante, sugestiva y confusa (polisémica) como la música misma.—**LLORENÇ BARBER.**



«MUSICA D'AVUI»

El compositor J. M. Mestres Quadreny, quien dirige la colección «Música d'avui», nos habla, en el prólogo del primer libro que hoy aparece, de que «el goce estético requiere cognición»: para que esta cognición facilite y apoye el goce estético de la música de los últimos años es para lo que esta colección nueva aparece.

Si Fortuna favorece los buenos propósitos, tras el tan útil libro de R. Smith Brindle, **La nuova musica** (traducido al catalán por Alex Alsina), pronto tendremos de libros de I. Xenakis (**Música, Arquitectura**, traducción de A. Bofill), y de A. Webern (**Cap a la Nova Música**, traducción de J. Casanovas).

Si una colección tan específica como la presente puede lanzarse con digni-

dad en un idioma, el catalán, con tan sólo cinco millones de catalano-parlantes, ¡cuántas colecciones no se podrían concebir (avive el seso y despierte) con tantas decenas de millones de castellano-parlantes como hay en el orbe!—**LLORENÇ BARBER.**



COSTA VICENT, R.: Historia y semántica de la notación musical europea (hasta el siglo XVI).

El Conservatorio Superior Musical de Barcelona acaba de publicar un trabajo de Ramón Costa Vicent, como tesina de fin de carrera, sobre la historia de la notación musical en la Europa medieval y renacentista.

El trabajo consta de tres apartados generales: «La música monódica hasta el siglo XII», «La polifonía del Ars Antiqua y del Ars Nova» (hasta el siglo XIV) y «La edad de oro de la Polifonía» (hasta el siglo XVI).

De por sí misma, y dado lo exiguo de las publicaciones en el campo de la notación antigua, la obra resulta de gran interés, contando cada capítulo con algunas precisiones históricas y con innumerables datos técnicos que hacen de su lectura un rico y ascético ejercicio.

El autor pretende, según él mismo expone en la introducción, dirigir su interés hacia el estudio científico de la música; la realidad del texto va por otros caminos. Se trata de una aportación extraordinaria de datos, enriquecida con esquemas comparativos que en conjunto resultan abrumadores.

Es de esperar que, como publicación del Conservatorio, la obra fuera pensada con una intención didáctica de la que, a causa de los medios utilizados, carece por completo.

Sería de desear una reedición que, a la vez que corrigiera defectos de impresión, ordenara y suprimiera, según un criterio más pedagógico, aun a costa de relegar el exceso de datos, aumentando los textos explicativos, dando más amplia razón de las implicaciones históricas y de la preponderancia que cada sistema de notación tenía en su época.—**XOSE AVIÑO.**



F. HERNANDEZ GIRBAL: Adelina Patti, «La Reina del Canto», 446 páginas. Ediciones Lira. Madrid.

Adelina Patti fue una de las más extraordinarias cantantes de todos los tiempos. Nacida en Madrid, en donde sus padres actuaban, en 1843, y muerta en su castillo galés de Graig-y-Nos en 1919, ocupó, durante más de cuarenta años, los primeros puestos de la lírica mundial, en una carrera tan larga como espectacular. Dotada de una voz bellísima, de una innata musicalidad y de una facilidad de emisión asombrosa, puede considerársela como la más preclara representante de la soprano llamada «de coloratura» (para más de un crítico, una soprano verdaderamente «assoluta»), creadora de un estilo y de una forma de decir personalísimos, que influyeron decisivamente en can-

tantes posteriores tan importantes como la Albani o la Melba.

La vida de esta gigantesca figura de la historia de la ópera nos es contada en esta biografía del escritor salmantino Hernández Girbal, autor ya, entre otros, de un libro sobre Gyarre. La carrera de la cantante es seguida paso a paso con detalle, con cuidado, con conocimiento de los hechos que la conformaron; con gran amor por el personaje. Vemos discurrir así la extensa peripecia artística de la diva desde sus primeras actuaciones, siendo aún muy niña, en Nueva York, hasta su último recital para la Cruz Roja, en el Albert Hall de Londres, en 1914, pasando por su debut en el Covent Garden, en 1861, con **La sonambula**; por sus actuaciones en Rusia, Alemania, Austria, Francia, Italia España...; sus viajes y giras por las dos Américas... Encontramos referencia de sus matrimonios (tres), datos sobre sus finanzas, sus aficiones. El acopio de material, de documentación que ha hecho el autor es enorme, revelador de un trabajo serio, constante y cuidadoso, realizado a lo largo de varios años de investigaciones, consultas y prospecciones en archivos, bibliotecas, hemerotecas, colecciones privadas; de conversaciones y entrevistas.

Todo está contado con claridad, en orden rigurosamente cronológico, en un lenguaje llano e inteligible, no muy variado y no siempre absolutamente perfecto desde un punto de vista sintáctico, pero en todo momento ilustrativo y al servicio de la idea motriz: narrar, con el mayor número de detalles, la vida (como sucesión de acontecimientos externos) de una artista, cantar sus alabanzas, describir sus triunfos. El propósito está conseguido, aunque la narración se resienta a veces por ello y por la propia naturaleza de la anécdota (o sucesión de ellas): hay, quizá por este motivo, demasiadas repeticiones, demasiadas «noches de éxito», demasiados viajes sin que pasen otras cosas. Puede ser que, observada desde otro ángulo, de forma más analítica, la historia hubiera ganado en profundidad, en enjundia y se nos hubiera facilitado una imagen un poco más contrastada y trascendente de la personalidad, tanto humana como artística, de la soprano y de la época que le tocó vivir. A pesar de que el autor demuestra una evidente simpatía por aquella, lo cierto es que su carácter y esencial humanidad quedan en buena parte difuminados tras el fulgor de los fastos y la retahíla de los éxitos, sin que el personaje acabe de «caernos» bien. Los que la rodean no son otra cosa que meros comparsas, como, después de todo, era lógico.

Habría sido también interesante, por otro lado, que el biógrafo hubiera intentado dar una visión de la auténtica en-

idad de la Patti como cantante, como creadora, como estilista; que hubiera ahondado algo más en su significación e influencia, haciendo un estudio comparativo serio con otras figuras coetáneas o inmediatamente posteriores, sentando las fundamentales características de su personalidad artística. Claro que ello habría escapado a la finalidad con la que parece fue planteada la obra. Como dato anecdótico pueden señalarse algunos errores de concepto, ciertas contradicciones en la exposición de acontecimientos o determinadas inexactitudes. Son, en cualquier caso, motas de escasa relevancia en un libro tan abundante y prolífico en información.

Los reparos apuntados no desmerecen la importancia del empeño, logrado en muchos de sus aspectos y de suficiente entidad como para recomendarlo a todos los aficionados interesados y a todos los amantes de la ópera en general.—**ARTURO REVERTER.**



PRATS, Lluís: **Escritos sobre Música.** Editorial La Gaya Ciencia. Barcelona, 1974. Edición privada, © María Victoria de Zeidt.

A poco de publicarse nuestro número monográfico dedicado a Franz Schubert nos llegó una carta de Manuel Capdevila (véase el «Correo» del número 490), en la que, aparte otras consideraciones, echaba a faltar la referencia a Luis Prats de Carulla, gran aficionado, fallecido prematuramente en noviembre de 1973, que había destacado en el ambiente musical barcelonés por su amor «pionero» y proselitista en favor de la obra de Schubert. Capdevila nos anunció el envío de un librito con diversos artículos y escritos de Prats, editado por su viuda, y este es el libro entero y verdadero (280 apretadas páginas) que, leído inmediatamente cuando vino a mis manos unos meses más tarde, no he podido comentar hasta ahora por razones de acumulación de trabajo.

Luis Prats, además de schubertiano entrañable, fue aficionado —mejor diríamos, hombre culto— activo en el terreno musical. Fundador de la efímera Asociación Beethoven, vicepresidente de las Juventudes Musicales de Barcelona, secretario del Jurado del Concurso de Canto «Francisco Viñas», redactor de programas para los conciertos del Festival Internacional, conferenciante, naturaleza que gozaba y se alimentaba con la Música y sus problemas, y, en definitiva, una de esas personalidades que contrastan tan intensamente, por su rareza, con la musicofobia de la mayoría de nuestros urbanícolas.

El volumen recoge sus escritos inéditos sobre Franz Schubert, que claramente parecen apuntes ya muy desarrollados para

un futuro libro en toda regla sobre el compositor; el texto de sus programas schubertianos escritos para el Festival Internacional de Música de Barcelona; los artículos publicados en la página «Música Viva» del **Diario de Barcelona** (en su mayoría, concisas y muy eficaces y periódicas entrevistas a personalidades tan dispares como Antón Dermota o René Leibowitz, Nuria Espert o Antoni Tàpies), y los trabajos que vieron la luz en **Circular Farmacéutica**, donde Prats pasa con suma facilidad de lo general —por ejemplo, «El "tempo" en las interpretaciones musicales»— a lo local —«Serenatas en el Barrio Gótico»— y nos presenta un pensamiento coherente, crítico, combativo y no poco certero en los dominios de la Sociología musical de talante hispánico. Baste una muestra de 1964: «Pensemos, además, que nuestra ciudad tiene aún cuentas sinfónicas pendientes con grandes románticos del siglo pasado: Bruckner y Mahler, entre otros, esperan el revitalizador que les dé carta de naturaleza en nuestros conciertos habituales».

Quede claro que el libro de Prats posee valores musicales intrínsecos, además de los documentales y testimoniales. Su lectura es grata, instructiva, e invita a reflexionar. Por ejemplo, sobre el desconocimiento mutuo de las vidas musicales de Madrid y Barcelona, a que se refería Manuel Capdevila en su carta. Precisamente, aquella carta y otras motivaron la invitación que RITMO dirigió a Barcelona y Cataluña para, desde nuestras páginas y en la medida de nuestras posibilidades, recomenzar la labor de intentar superar ese crónico desconocimiento, invitación que produjo la respuesta del equipo que conocemos como «I Taddei». La actividad apasionada y ejemplar de Luis Prats está, por tanto y de alguna manera, en el origen del nuevo puente que RITMO ha tendido entre ambas ciudades. He aquí otro motivo de reconocimiento a su labor, que la actual Redacción comprende muy bien, porque el espíritu de Prats es el mismo que anima a todos los que hacemos hoy la Revista. ¡Cuánto se habría alegrado él con nuestro número Schubert, y con qué entusiasmo habríamos recibido un original suyo para aquella ocasión y cuantas hubiera deseado!

Escritos sobre Música es libro representativo de las características permanentes de nuestra vida musical. A ellas opuso Luis Prats una pasión que se desborda en cada página. Al reconocerlo así, me atrevo a recomendar la pesquisa y lectura del volumen a cuantos gusten de leer sobre estas materias y a quienes quieran conocer un capítulo más de la desigual lucha de unos pocos contra la muralla de desinformación y desinterés que se opone en España a todo lo que suene a Música. **ANGEL-F. MAYO.**

alfa-yébenes, s. l.

Plaza del Callao, 8 - Teléfs.: 231 96 36 - 231 18 31 - Madrid - 13

Venta de discos nacionales y de importación
(Especialidad en Música Clásica)

Equipos de Alta Fidelidad - Video - T. V.

TRADICION Y AVENTURA DEL FOLKLORE DE MENORCA

Al prologar —en su versión castellana para RITMO (núm. 474, agosto/septiembre de 1977)— la ponencia de Salvador Castelló sobre **La Música en Menorca**, presentada al Congreso de Cultura Catalana que tuvo lugar aquel año, me atreví a decir, entre otras cosas, lo siguiente: Si «Menorca es, ante todo, sorprendente (...), no es menos sorprendente la vida musical de la isla (...) De la ajustada exposición que Salvador Castelló hace, el lector podrá fácilmente deducir que Menorca guarda en potencia una vida musical mucho más intensa que la que ahora tiene, con ser ya ésta superior a la promediable en la mayoría de las comunidades españolas de 50.000 habitantes» (unos 58.000 de derecho, en 1980, para ser más exactos, sin contar la creciente avalancha del turismo canicular).

Los discos que, tres años después, tengo el placer de comentar —no exento de temor, pues no soy folklorista y los temas castizos devienen siempre, en las hispánicas tierras, resbaladizos— ofrecen el cabal ejemplo de aquella potencialidad entrevista en 1977, ya que cuando el ponente fechaba su trabajo aún no había sido editado ninguno de los cinco registros que aquí reseño. Para una comunidad de las dimensiones de la menorquina, el simple dato numérico es indicio claro de envidiable vitalidad.

El folklore, entendido en sentido amplio, de Menorca ha sido y es debatido por los especialistas. El meollo lo constituye la **jota** —en sus variantes **de Mercadal**, **de Mitjorn** (San Cristóbal) o **Fandanguera**—, siempre más lenta y reposada que la aragonesa; el **fandango**, también más sosegado que sus homónimos peninsulares; ritmos «exóticos», reminiscentes de las complicadas ocupaciones— «colonizaciones» gustan de llamarlas algunos historiadores— vividas por la mediterránea Menorca (el **Baile de Escocia**, por ejemplo); canciones y romances payeses y menestrales; canciones «románticas» del siglo pasado y del actual; sin olvidar los fallidos intentos de cierto género de canción «ligera» o «turística», ligados al Festival de la Canción Menorquina, que alcanzó cinco ediciones en la década de los sesenta, cuando bastantes menorquines andaban embobados con la esperanza del turismo, entonces inexistente en la Menorca añorante o celosa —por algunos— del «boom» de Mallorca e Ibiza. Por último, y más recientes, entrelazados con las corrientes autonómicas o de afirmación cultural, es obligado considerar mimetismos de la «Cançó Catalana» —casi paralelos a la desorientada «canción ligera»— y numerosos propósitos renovadores del folklore, que persiguen al tiempo «actualizar» las viejas tonadas (ponerlas, con mayor o menor fortuna, al día) y abrir paso a un «folk» híbrido, ya que aspira a la autenticidad del idioma (el catalán en su sensibilidad menorquina), a la vez que el soporte musical tiende al «standard» angloamericano, lo que no deja de ser otra suerte de contemporánea aceptación de otra más sutil colonización semántica universal. La inevitable politización o «compromiso» de algunos grupos —colectivos, asociaciones de vecinos, organizaciones políticas, etc.— está enmarañando hoy los rancios debates en torno al folklore menorquín, y resulta notorio que la bibliografía especializada —con los nombres de «Francesc d'Albranca», Andrés Ferrer y Deseado Mercadal a la cabeza— va a reclamar, en los próximos años venideros, una sugestiva tarea de reelaboración conceptual. Otro rasgo de la vitalidad musical de Menorca, si bien, por el momento, embrollado con multitud de intereses y objetivos extramusicales.

* * *



De todos los conjuntos dedicados al folklore (o al «folk» menorquín), en sus diversas manifestaciones, los más representativos son los que protagonizan estos cinco registros. El «Grupo Folklórico de Mahón», ya con treinta años de existencia, nació y vive estrechamente vinculado a la idea tradicional del folklore tal y como la entendía aquella excelente institución que fueron los «Coros y Danzas de la Sección Femenina». El «Grupo» continúa fiel a la línea de conservación-divulgación-espectáculo (rondalla de mandolina, bandurria, laúd, guitarras (tres), flauta, guitarrillo y castañuelas; seis parejas de baile, actualmente; todos los integrantes actúan con los bellos trajes menorquines) que le trazaron María del Pilar Escandell y Lorenzo Sintés, y sostienen hoy José Costa y José Tortosa. Formado por gentes sencillas, procedentes en su mayoría de esa amplia base de la población de Menorca que no ha levantado barreras entre lo rural y lo urbano, el «Grupo» no se quiere complicar la existencia con disquisiciones de estilo o de identidad cultural y política. Su ameno espectáculo atesora el limpio sabor de una autenticidad no arqueológica, no estéril, sino asumida y servida con convicción. Durante todo el año, concluida la jornada de trabajo o en los días festivos, estos menorquines sin adjetivaciones aparecen en muy diversos locales o espacios abiertos de la isla bien amada con sus sobrios aderezos y su clásica rondalla. Suelen ofrecer un programa que se aproxima bastante al recogido en el primero de sus dos registros, iniciándolo con ese **Popurrí menorquí** que es su tarjeta de visita. El castellano ha sido en Menorca, desde la definitiva incorporación de la isla a la Corona de España, idioma oficial y, en cierta medida, de clase. De aquí que la producción lírica en castellano, nutrida, haya resultado casi siempre académica o de escasa significación popular. No obstante, el «Grupo Folklórico de Mahón» mantiene en repertorio canciones en este idioma y defiende con arrojo una que, en los últimos años, ha traído las mayores iras de quienes consideran que la canción popular menorquina es incompatible con la lengua oficial del Estado. No voy a resistir la tentación de transcribir aquí la letra de esta modesta e ingenua pieccecita, para mi gusto —malo, posiblemente— dotada de grato y provinciano sabor «camp», y testimonio, como otras de la época dentro y fuera de España, del «asombro» ante las maravillas del incipiente «progreso» urbano en la segunda mitad de la anterior centuria. Una de las voces autorizadas del «Grupo» me dijo en cierta ocasión

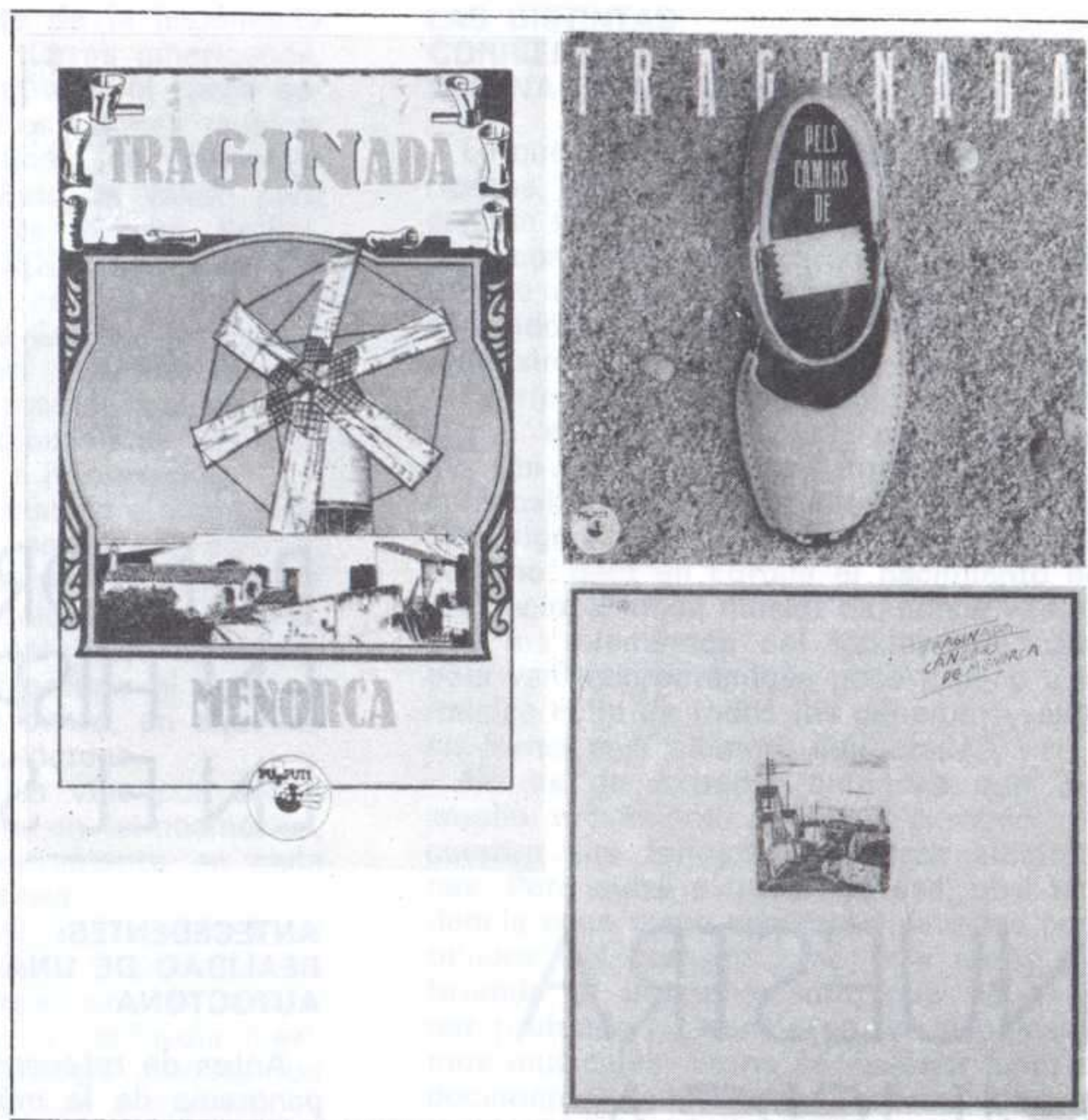
que **Es Mahón** —que así se titula la obrita— «despierta en muchas personas de edad la añoranza del tiempo en que se cantaba frecuentemente, y no entendemos por qué tenemos que privar a esas personas de este emotivo recuerdo de su juventud». A lo que sólo añadiré que el mocerío sigue entonándola espontáneamente con otras, mientras se apresta a intervenir en el «jaleo» (momento popular culminante de las fiestas patronales en toda Menorca), lo que demuestra su arraigo:

Es Mahón una ciudad hermosa y galante,
tiene comodidades de una ciudad grande;
hay comercios de gran importancia,
juzgado de primera instancia
y una hermosa electricidad.
Mahón tiene muchachas bonitas,
hay boticas, hay cafés,
hay teatros y buenos paseos
y un puerto de mar al pie.

Pero si el «Grupo Folklórico» compone «en vivo» un grato espectáculo audiovisual, en los discos corre algunos riesgos: la monotonía del «tempo», pausado por lo común; la relativa calidad de las voces, obviamente no educadas; o, como sucede en el segundo registro (**Aires de Menorca**), la excesiva insistencia en ejemplos de la «canción romántica» y de la «canción turística» en castellano, que a menudo sólo tienen interés local. Para los discos han producido arreglos o han prestado su colaboración destacados maestros menorquines —Jaime Calafat, Juan Mercadal, Lorenzo Sintés, Deseado Mercadal y Marlén Coll, entre otros—; mas los resultados no son siempre satisfactorios, sobre todo cuando se solicita del «Grupo» prestaciones solistas o corales que no están atemperadas a las características y posibilidades del conjunto. Desde luego, el primer disco «funciona» mucho mejor, porque el programa —a excepción del «**Himno a Menorca**», perteneciente a **Es tresor d'Albranca**, fantasía lírica del maestro Deseado Mercadal— es el adecuado a la personalidad del «Grupo»: hallamos en él versiones tradicionales y genuinas de **Son teus ullets**, de la **Jota d'es Mercadal**, de la **Jota de Dony Père Singlà** (extraída de una obra teatral del prolífico y polifacético Pablo Fábregues Sintés), del famoso **Roseret** o del divertido **Es llargandaix de Alaïor**, que recoge socarronamente la cacería y exhibición de una fiera espartable que «tenía es cap de dragó» y resultó ser un lagarto. El segundo reúne un heterogéneo programa en castellano, con la salvedad de **A Romandre «As Murta»**, y su mayor interés proviene de la inclusión del otrora archipopular terceto de Damián Andreu, organista de Santa María, **Tranquila está la noche**, dominado por el melodismo italiano que hacía furor en la Menorca decimonónica (el terceto fue estrenado en 1879); si bien hay que repetir que los solistas del «Grupo» no pueden darnos la línea de canto que demanda la escritura de la pieza. Con todo, las dos grabaciones son dignas, traen por el mundo a los menorquines y a los enamorados de Menorca —entre los que me cuento— morriña de la isla, y dan testimonio de fidelidad a un concepto del folklore —de su interpretación— afectivo y cálido. Creo que es bastante.

* * *

«Traginada» se mueve, dentro del mismo terreno «amateur», en otro orden de cosas. Este conjunto ha aparecido por primera vez en público en marzo de 1977, y se nutre de varias tendencias: el fermento de la «Cançó Catalana», la investigación directa (actividad de campo) de las fuentes, el rechazo del estilo tradicional de rondalla y de la «canción ligera» de los sesenta; la convicción —a la vez ideológica y pragmática— de que hay que «actualizar» la escritura de las viejas canciones para remodelarlas y aproximarlas al moderno público de sensibilidad urbana: así, el «tempo» es mucho más diferenciado y tiende a avivarse; la formación instrumental utiliza percusión variable, contrabajo, flauta, instrumentos eléctricos y amplificación —todo ello muy dosificado, sin estridencias—; y la pronunciación del texto se hace, en ocasiones, algo enfática. El grupo rechaza la denominación de folklórico (su género es la «canción popular»), posee un sentido joven y colectivo de su organización (por eso los discos no relacionan a sus diez o doce integrantes), obviamente no se «disfraza» ni con trajes regionales ni con lentejuelas, es sólo instrumental y vocal, tiene preocupaciones de estilo y de identidad cultural y, sobre todo a partir del segundo de los tres registros que ya ha realizado, ha incrementado el número de arreglos y de piezas originales bailables o de «participación», lo que, a mi juicio, perjudica a la estructura y forma de algunas canciones: abuso en la extensión de introducciones y codas, repetición de textos breves para conseguir minutaje, curioso eslavismo melódico, posiblemente no deliberado (**Fora de sa ciutat**, por ejemplo)...



Demasiadas encrucijadas, quizá; pero «Traginada» es un conjunto muy musical, original, interesante en suma. Se comprende bien que sus actuaciones públicas se aguarden con expectación y que el Teatro Principal de Mahón se llenara «fins a la bandera» el 20 del pasado mayo para la presentación de su tercer disco. El primero de los tres (**Menorca**), y más concretamente la primera cara, es extraordinario, perfecto en su estilo por la magnífica gradación del programa, por su vitalidad, por el carácter lúdico de la interpretación, por el aire fresco a que da entrada en la vieja casa de la música popular. Desde **El Llagosts de Ciutadella** a la desenfadada **Anem a Xauxa**, pasando por **Sa cançó de sa cuinera** o la espléndida **L'amo de Son Carabassa**, esta cara marca una cota bien respetable, y en ella opera como factor de «shock» lírico **Sa novia d'Algendar**, delicada e inspirada canción de Deseado Mercadal. La otra cara resulta menos perfecta, menos tocada por el ala suave de la inspiración. La **Jota d'es Mercadal** propone interesante alternativa a la visión tradicional del «Grupo Folklórico de Mahón», y en la casi impresionista **Lluna peruana** vuelve a actuar como solista la dulce voz femenina que cantaba **Sa novia d'Algendar**, sensible y expresiva. Pero el ritmo del programa —su sabiduría— ya no es el mismo.

Creo que el segundo registro (**Pels camins de Menorca**) es el más discutible. «Traginada» anda aquí demasiado preocupado con problemas de «participación» y de escritura; Paco Bagur, que rayará a gran altura en **Sa despedida**, programada en el tercer registro, abusa del sonido afalsetado que imprime a su voz; se repite en exceso el efecto «de lontano», y la intención satírica resulta levemente inquietante por demasiado explícita (**Una dona llarga i prima, L'anqueniero**). En esta última, **L'anqueniero**, se satiriza por partida doble la espera de las jóvenes menorquinas que a lo largo de varias generaciones veían en la guarnición militar de la isla y en el trasiego de su oficialidad la posibilidad de matrimoniar y pasar a vivir alguna vez a Mallorca o a la Península, y también el mal uso del castellano por parte de quienes creían que hablarlo era señal de distinción: una muchacha de Fornells —precioso pueblecito pescador del norte de la isla— proclama que se quiere casar con un ingeniero de la guarnición y no con un pescador, como desean sus padres, y dice:

Ay! que bien
que voy a ser,
con un anqueniero
me saco de Fornells.

Los mejores momentos de este disco —**Sa morena de Torret**, **Horabaixa**, **Na Cecilia** o el famoso **Ball d'Escòcia**— vuelven a ser más frecuentes en el recentísimo tercero (**Cançons de Menorca**). «Traginada» insiste y persevera en los arreglos bailables, pero casi siempre consigue equilibrar un programa ecléctico donde, junto al bello **Roseret** y su dinámica visión, rica y jocosa, del

(Pasa a la página 25.)

NUESTRA MUSICA

Por DANIEL STEFANIS



FLAUTISTA ECUATORIANO
(Pintura de C. Rodríguez).

PANORAMA DE LA MUSICA EN HISPANOAMERICA EN EL SIGLO XX

ANTECEDENTES: REALIDAD DE UNA MUSICA AUTOCTONA

Antes de referirnos a lo que ha sido el panorama de la música llamada culta en Iberoamérica en el correr de este siglo es importante hacer una serie de puntualizaciones acerca de las raíces del folklore americano. El primer punto de capital importancia al que nos debemos referir es la autenticidad de una música americana, especialmente cuando nuestra mirada debe dirigirse a la América de lengua hispánica, o, mejor, dicho, ibérica, ya que incluimos dentro de este estudio al Brasil. Decíamos entonces que nuestra mirada se extiende desde la tierra de los aztecas hasta Tierra del Fuego.

Para discernir acerca de la autenticidad de esa música americana debemos, primero, dividir el continente en dos grupos muy bien definidos: aquellos países que, por un lado, poseen un folklore rico, teniendo un elevado porcentaje de población indígena o negra, haciendo sentir su influencia en las modalidades de la vida cultural, teniendo un factor étnico-artístico de real importancia; y por el otro lado, los países de los cuales no se posee dato alguno, o, en el mejor de los casos, muy pobre éste, de civilizaciones primitivas y que, además, han sufrido un aluvión inmigratorio europeo, donde es sumamente difícil encontrar los verdaderos gérmenes o las raíces autóctonas.

Es en estos países donde se presenta el trabajo más engoroso para precisar cuáles son las fuentes del compositor culto latinoamericano: máxime cuando en estos países el aporte español ha sido muy importante, sobreviviendo todavía en su cancionero y en las danzas populares; y, lo que es aún más peligroso, cuando se busca la fabricación de un nuevo género «nativo» prefabricado, que nace con fines comerciales en las grandes ciudades y llega a las zonas más apartadas, donde se lo acepta e imita como algo auténtico.

En contrapartida a estos países están los que poseen un rico folklore, caso de Brasil, Perú, México, Cuba y la mayoría de los países centroamericanos, donde el compositor se encuentra en contacto permanente con la música anónima y popular, a tal grado que se ve obligado a utilizar en su obra estos elementos para no traicionar a la colectividad a la que pertenece.

Volviendo nuevamente a los países de folklore pobre, veamos un ejemplo: el Uruguay es el único país americano de tierra firme que no posee fuente indígena vi-

viente. En los días del descubrimiento de América, el actual territorio de Uruguay se hallaba habitado por un grupo de tribus llamadas chana-charrúas, que vivían en la edad de piedra y que desaparecieron en los albores del siglo XIX, después de cruentas luchas. Estos indígenas practicaban danzas y cantos de combate y disponían de instrumentos musicales, tales como bocinas, tambores de tronco y un «arco musical» mono-heterocorde, cuyo resonador era la cavidad bucal del ejecutante. No ha quedado vestigio alguno de pautación sonora, y debido a que jamás vivieron en relación pacífica con los conquistadores y colonizadores, su música no influyó en el folklore musical uruguayo.

LAS VIAS DE PENETRACION DE LA MUSICA CULTA EN AMERICA

En el somero análisis que se ha hecho del folklore indígena en América pudimos apreciar las dificultades que presenta dicho estudio y cuánto más se debería ahondar en él para sacar conclusiones, si no definitivas, más precisas. Pero como lo que más interesa en este artículo es cómo se ha desarrollado el panorama musical en América después de la conquista, y especialmente en lo que va del siglo, analicemos ahora cuáles han sido las razones de por qué siempre hablamos de música hispanoamericana o iberoamericana.

América, como continente conquistado por europeos, presenta en su gran mayoría una estrecha vinculación con el Viejo Continente. Esto se pone de manifiesto a través de dos hechos fundamentales:

1.º) El medio cultural dominante —desde la conquista hasta nuestros días— es un claro reflejo del europeo. En lo que atañe a la música, tal influencia se ejerce principalmente a través del Teatro, de la Iglesia y del salón. Pero mientras que estos dos últimos parecen ir perdiendo importancia al correr del siglo XIX, la del Teatro se acentúa hasta llegar a constituirse en dominante absoluta, especialmente a partir del triunfo europeo de la ópera italiana.

2.º) Se hace imprescindible contar entre infinidad de latinoamericanos a numerosos artistas que, oriundos de países europeos, desarrollaron en América la parte más importante de su misión como compositores, directores, intérpretes y pedagogos. Por lo tanto, parece más correcto hablar de **músicos de América** que de **músicos americanos**, entendiendo por esto último lo referente a su origen. Es, por lo tanto, importante recalcar que la procedencia europea de estos maestros y la obra que dejaron son la causa más poder-



HUMBERTO ALLENDE (CHILE).



CARLOS CHAVEZ (MEXICO).



HEITOR VILLALOBOS (BRASIL).



ANDRES SAS (PERU).

rosa del mantenimiento de la hegemonía cultural de Europa en tierras americanas.

Ese predominio constituye el rasgo común a todas las manifestaciones musicales surgidas desde fines del coloniaje hasta nuestros días. Esto es válido para los primeros émulos de Rossini, Bellini, etcétera, en el siglo XIX, como para los jóvenes vanguardistas de nuestros días. Todo esto procede de Europa, y llega a América con un retraso considerable, que se ha hecho menor a medida que han ido aumentando y perfeccionándose los medios de comunicación e información.

Todo parece indicar que en el campo de la música culta se ha operado tan sólo un cambio de modelos; pero esa fuente de estímulos para la creación ha procedido, casi invariablemente, del Viejo Continente. Siendo mucho más notorio el caso en los países de folklore pobre, en aquellos que falta el acervo autóctono.

Volviendo, pues, a las vías por donde ingresa la música culta en latinoamérica, detengámonos muy brevemente en cada una de estas instituciones.

Durante la época de la conquista se trasplantaron a América costumbres, creencias, artes y artesanías que imperaban principalmente en la Península Ibérica. La práctica de la liturgia católica fue una de las primeras cosas a imponer, y los encargados de ello fueron los misioneros, y por supuesto que el mejor medio válido para propagar esa doctrina fue la música de iglesia, que se desarrollará en América a través de tres etapas: la primera va, aproximadamente, hasta mediados del siglo XVIII, con obras estrictamente funcionales, donde no cuenta ni el valor ni el goce estético. La segunda pertenece a la época en que los distintos países comienzan a independizarse, y esta actividad se desarrolla en el ámbito de una vida colonial ya organizada, donde aparecen los primeros organistas y maestros de capilla. La tercera se inicia alrededor de 1830, y coincide con el advenimiento de la ópera italiana, de la que recibe gran influencia.

Justamente, a la segunda época a que hacemos referencia pertenece la primera composición que se conserva en la historia musical del Río de la Plata. Se trata de la **Música para el día de difuntos**, del sacerdote valenciano Fray Manuel de Ubeda. Este sacerdote llegó a América en 1801, y fue el autor de la primera obra culta musical compuesta en el Uruguay.

La última etapa de penetración de la música culta la constituyó el teatro, convirtiéndose éste en un poderoso vehículo de extensión cultural, marcando incluso las directrices a un gran sector de la sociedad colonial. Dos corrientes predominan desde la escena: una, la tonadilla escénica española, considerada como al auténtica ópera española del siglo XVIII, que triunfa en América, y a ella se le agregarán otras actividades que irán enriqueciendo el panorama, tales como las orquestas estables destinadas a acompañar el canto y el baile, por un lado, y la música aplicada en función de un devenir escénico, como el melodrama, por otro. Pero lo que realmente es avasallante es la irrupción de la ópera italiana en el panorama americano. De Norte a Sur, y entre los años de 1810 a 1820, el continente se inundó, por todos los medios posibles, de la música de las arias y luego de las oberturas de las óperas italianas. Entre esta última fecha y 1830 ya son conocidas las primeras representaciones de obras completas. En 1825 se escuchó **El barbero de Sevilla**, de Rossini, en Nueva York y en Buenos Aires, y dos años después, en México, la misma obra. En tanto que en Montevideo y Chile oyen **El engaño feliz**, también de Rossini, en 1830.

LAS DISTINTAS CORRIENTE ESTETICAS. LOS NACIONALISTAS

Lo que aportarán los compositores americanos hasta principios de este siglo no cambia en nada el panorama ya visto; bastaría con examinar los grandes rasgos culturales europeos para comprender cuáles han sido los ejemplos artísticos ofrecidos a nuestros compositores latinoamericanos.

Corrientes estéticas como el romanticismo, el impresionismo y el neoclasicismo van a incidir profundamente en estos compositores. El romanticismo, como reacción vigorosa contra los principios del clasicismo, dará en Europa el nacimiento de los nacionalismos musicales, donde vemos que los elementos del folklore de cada país van incorporándose poco a poco a la música culta de todos los géneros; y esto en forma casi siempre deliberada.

No es de extrañar entonces que tan amplio movimiento estético europeo encuentre sus reflejos en tierras americanas. Pero quizá a través de esa, otra tendencia nace como contrapartida a los postulados del romanticismo; me estoy refiriendo al impresionismo, que va a tener profunda incidencia en los nacionalismos musicales. Ya no se buscará tanto el documento folklórico auténtico, sino el acento nacional logrado por cualquier otro medio. Se trata de lo que se podría llamar «folklore imaginario» o «sintético», fenómeno éste que no es aislado, pues es muy fácil hallar expresiones muy similares en otros países. De Manuel de Falla, por citar un ejemplo, se ha dicho que había logrado «verdad sin autenticidad», haciendo referencia a que el maestro español rara vez se atiene al documento folklórico, sino que logra captar del canto y de la danza populares su espíritu, pero no su cuerpo.

Volviendo al tema del nacionalismo musical americano, anotemos que en América se dio con un retardo de casi treinta años con respecto al europeo. Cuando comienza a tomar forma en el Nuevo Mundo, es una tendencia y una escuela que en Europa habían dado ya todo lo que podían dar de sí. Es que el nacionalismo no es una excepción a la regla, puesto que todas las tendencias europeas tardan el mismo tiempo en llegar a América.

Es bien sabido que el nacionalismo en Centro y Sudamérica ha seguido, en la mayoría de los casos, la línea más fácil, más al alcance de todo el mundo: el empleo liso y llano de los materiales autóctonos o nativos, tratando de incorporarlos, sin mayor elaboración, a las formas cultas.

Lo que interesa, pues, es saber si estos materiales de los que se vale el compositor son capaces de «hablar a todos los hombres». Es muy importante destacar aquí que no todos los elementos populares o folklóricos tienen un coeficiente de universalidad. Hay infinidad de casos en que, a pesar de todo el talento o la habilidad de los compositores, esta música no ha podido superar el regionalismo inicial.

En realidad, una obra culta sudamericana trasciende las barreras del regionalismo cuando el compositor utiliza para su creación técnicas pacientemente elaboradas, específicas para cada caso. Una de esas técnicas es la europea, pues no se conoce una específicamente americana que pueda adecuarse esencialmente a la elaboración superior de los elementos nativos. Y la formación del músico culto americano y las técnicas que adquiere y lo capacitan para las obras de gran envergadura tiene que ir a aprenderlas fuera de los medios nativos, en los centros urbanos y por profesores de formación europea. Por lo tanto, hay una insalvable

discrepancia entre la materia prima de la música americana y las técnicas mediante las cuales deberá ser elaborada. Elaborar los materiales primarios con técnicas europeas del ritmo, la armonía, la orquestación, etc., es, sencillamente, desvirtuarlos en lo que tienen de más auténtico, es quitarles su razón de ser. Y ese carácter de autenticidad les viene de que han sido creados o estructurados por los mismos que los imaginaron y concibieron, por los hombres del mundo americano, esencialmente distintos al europeo. Por eso son perfectos tal como están, no pueden ser tocados por manos extrañas.

Aunque aquí no debemos hacer tanto problema de dónde saca el músico, en el momento de crear, sus temas. Lo que debemos tomar en cuenta es la obra realizada, sean los elementos el folklore, el acervo popular o su propia imaginación.

A principios de este siglo toda América se vio invadida por la corriente de aquellos compositores nacionalistas que supieron llevar al mundo su mensaje y traspasar fronteras.

Entre la década de 1920 a 1930 el continente americano revive con la voz de sus primeros creadores nacionalistas: Héctor Villalobos, brasilero esencial, no de prestado, que surge y se presenta cuando menos se lo propone, poseído por su inteligencia anímica del suelo, de la raza y de su medio. El chileno Humberto Allende, que abre el panorama del folklore aborigen de su país, tan distinto al centroamericano o al aborigen amazónico que sirve de fuente a Villalobos. Carlos Chávez, en México; Andrés Sas, en Perú; el argentino Julián Aguirre, y más tarde el genial Alberto Ginastera; el uruguayo Eduardo Fabini, creador del poema sinfónico **Campo**, obra que Richard Strauss, al frente de la Filarmónica de Viena, hizo conocer, primero en América y luego en Europa. Es la época en que George Gershwin asombra con el estreno de la **Rapsodia «in blue»** y luego del **Concierto en Fa**, al incorporar el «jazz» a la música culta.

¿Pero a qué llamamos música hispano, ibero o latinoamericana? En la música nacionalista está latente la paradoja de que, al fin y al cabo, cuando un músico latinoamericano se propone escribir una música latinoamericana su propósito no es crear un objeto artístico cuya validez esté circunscrita estrictamente dentro de las fronteras políticas de su país. Su anhelo es crear una obra que dé carta de ciudadanía artística a este país entre los otros países del mundo. Es decir, una obra que pueda ser captada y entendida por los demás hombres pertenecientes a otras culturas. Esto es lo que significa la expresión de «música americana».

En suma, todo regionalismo aspira a universalizarse, y en algunos casos con exceso, borrando con lamentable rapidez todo aquello que constituye lo original, lo auténtico de cada pueblo.

La generación posterior a esta corriente adopta una posición francamente opuesta a la inmediata anterior. Existió una clara reacción contra la tendencia nacionalista, y es preciso reconocer que dentro de esta tendencia existieron numerosas exageraciones y desviaciones que empañaron su grandioso significado, justificando así el momentáneo eclipse que hubo en la conciencia musical de varios países latinoamericanos, tomada ésta en el sentido de su acento nacional.

Luego de un período de lógica reacción contra los excesos propios de quienes basaban un presunto nacionalismo en la temática popular campesina, aparecen en América compositores con un nuevo acento nacional. La temática campesina ha sido

suplantada por la música popular urbana y el impresionismo por una suerte de neoclasicismo.

Como epílogo a esta corriente, que tanto importó para América, hay que dejar muy claro que lo que realmente interesa, lo que realmente importa en el músico brasileño, mexicano o uruguayo es lo que tiene de músico, puesto que la calidad de tal es lo esencial, y que pertenezca a una nación u otra es accidental. Pero tampoco se puede ser músico a secas, nadie puede renegar de su origen ni de su formación. El músico iberoamericano, en lo que respecta a su origen y formación, es europeo; pero cualesquiera sea nuestra formación, lo americano, en nuestro caso, estará siempre presente, se hará visible en todo lo que escriba, aunque esté lejos del ánimo del compositor hacerlo.

EL COMPOSITOR ENFRENTADO A LA PROBLEMÁTICA DE UNA AMÉRICA LATINA SUBDESARROLLADA

Hacer un balance del desarrollo musical en el campo creativo de los últimos dos decenios es casi un imposible para el presente estudio, ya que la abrumadora y compleja vida musical en Hispanoamérica se desarrolla de forma vertiginosa, debido a los medios de comunicación, que a diario le van aportando al compositor americano nuevas técnicas y nuevas corrientes estéticas.

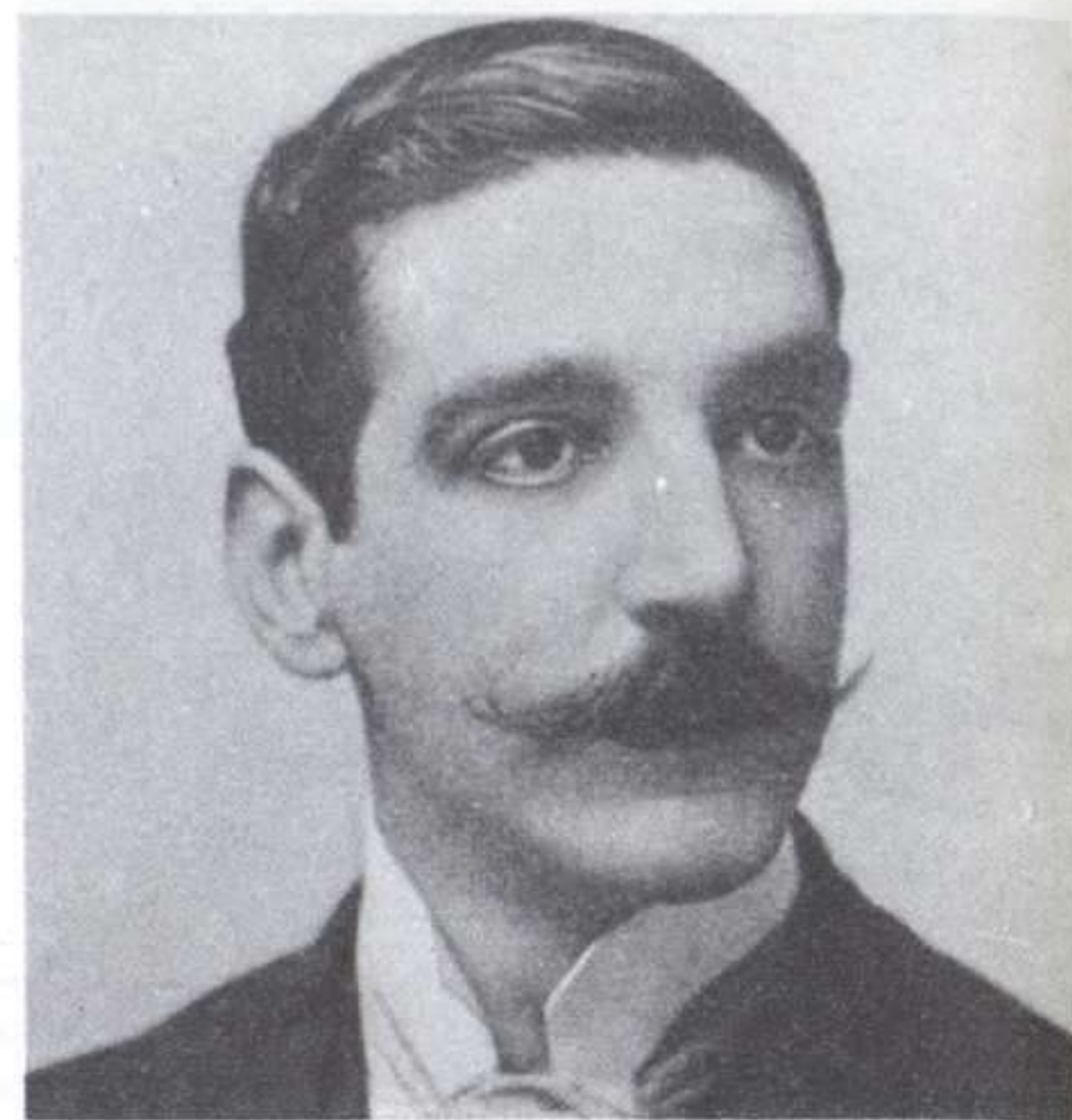
¿Es posible que se esté viviendo una nueva crisis creativa como la que imperó a fines del siglo pasado, antes del advenimiento de los nacionalistas? Sólo el tiempo tiene esta respuesta; lo que sí aparece claro ante nuestros ojos es que el compositor latinoamericano está en una constante búsqueda de nuevos caminos, y ante él (o ante nosotros) se abren nuevas y renovadas posibilidades.

Este alentador panorama tiene su contrapartida en el aspecto económico de la mayoría de los países latinoamericanos, donde la cultura se ha convertido en artículo de lujo. El compositor de música culta no vive de su trabajo, sino que sobrevive con otros menesteres. Las leyes protegen de forma más nominal que efectiva al compositor de música culta, beneficiando mucho más a los compositores de música popular.

Paul Carpenter dice, en su libro **Music, an art and a business**, que «el compositor americano puede ganarse la vida con alguna ocupación vinculada a la música —enseñanza, arreglos, crítica, etc.—, pero el componer música sigue dependiendo de los descansos que pueda tomarse a cambio de privaciones. Cada compositor siente que debería vivir de sus composiciones, de su contribución a la cultura musical de su tiempo, y tiene derecho a hacerlo. Pero tanto en el pasado como en el presente, rara vez el músico ha podido ganarse el pan cotidiano sólo con sus obras».

Otro de los inconvenientes a los que se ve enfrentado el compositor en Latinoamérica es el de la difusión de su obra, tanto de la edición musical como de la impresión discográfica. Las dos están regidas por un poder económico que va a buscar de todas las maneras posibles obtener importantes ganancias para la inversión que hacen. Por lo tanto, nunca se van a arriesgar a publicar o lanzar grabaciones de música contemporánea.

El otro rubro, y quizá el más importante, es el de la radiodifusión. En los países de régimen privado sucede lo mismo que con la edición y las casas discográficas, donde todo va a estar regido por la oferta y la demanda. En los casos en que el ré-



JULIAN AGUIRRE (ARGENTINA).



ALBERTO GINASTERA (ARGENTINA).

gimen es estatal, la difusión cultural por medio de la música sería el punto más importante de apoyo para el compositor americano.

Gracias a instituciones privadas que fomentan la cultura, y a las dependencias estatales, como universidades y conservatorios de los distintos países, aún se puede ir siguiendo de cerca el proceso musical en Hispanoamérica. Por suerte, el trabajo del músico, en la mayoría de los casos, está por encima del logro económico, y su labor de artista le permite seguir enriqueciendo el acervo cultural de nuestros pueblos. Sería menester que algún día se le diera al compositor, no ya en el contexto latinoamericano, sino en el mundial, el lugar que le corresponde desde el punto de vista económico. Como dice Leopoldo Hurtado en su libro **Realidad de la Música**: «El arte vive y sobrevive en Latinoamérica gracias a los compositores que siguen produciendo a pesar de tener la certeza de que sólo rara vez y sin lucros podrán hacer oír sus obras; a los directores e intérpretes que roban horas a su reposo para estudiar y dirigir las obras nuevas, que tendrán que ejecutar sin recibir un aliciente económico; a las múltiples sociedades de amigos del arte, a grupos de compositores, a algunas editoriales que se prestan valerosamente a publicar obras que saben de antemano no significarán sino una quiebra financiera, y, por último, a las minorías cultas, las «élites» que se congregan en pequeñas salas de conciertos en todas las ciudades para conocer obras nuevas, para tratar de comprenderlas y realizar el esfuerzo mental necesario para seguir a los creadores y no dejarlos perecer en el olvido».

DEJATE CAUTIVAR POR LA LINEA Y ESTETICA MUSICAL DE LOS...



kimball

DESDE 140.000 pts.



bontempi
DESDE 5.000 pts.



CRUMAR

DESDE 89.900 pts.

DESEO RECIBIR MAS INFORMACION SOBRE:

Bontempi Kimball Crumar

Nombre _____

Apellidos _____

Calle _____

Localidad _____

Remitir en sobre cerrado a:
Centro Musical **MAXPER**
Carretera de Andalucía, Km. 12,600
Getafe (Madrid)

...EN



MAXPER

CARRETERA DE ANDALUCIA
Km.12,600 Teléfono 695 9100
(Getafe) MADRID

- Alberto Alcocer, 28 tfs. 458 69 03 - 458 69 05
- Francisco Silvela, 21 tfs. 401 52 48 - 402 03 45
- Leganitos, 12 tfs. 241 98 70 - 248 00 86
- Cea Bermúdez, 51 tfs. 243 38 92 - 244 48 69
(ENTRADA por ANDRES MELLADO, 73)
- Espejo, 9 tfs. 241.47 64 - 247 20 45

...y en toda España, en tiendas
de música muy especializadas.

...Con las Facilidades
que tu acostumbras

DON TADEO IN BARCELONA

Por «I TADDEI»

CARLO MARIA GIULINI, O DE LA ARISTOCRACIA EN LA MUSICA

Con la visita de Carlo María Giulini llegamos a lo que puede ser la cúspide artística de la temporada general de conciertos, que comienza con el Festival de octubre y finaliza en mayo con Pro Musica. Desaparecidos los mitos del pasado y con un Karajan (mito de hoy) próximo —según parece— a la ancianidad, la figura de este hombre en plena madurez artística cobra una dimensión de auténtico «grande» en el terreno de la interpretación musical. Si pocas dudas quedaban de esto a partir de sus anteriores visitas a Barcelona y de su no muy extensa pero importante discografía, la actual visita (19 y 20 de mayo) —acontecimiento musical sólo comparable a la anterior del propio Giulini con la Filarmonía— ha sido concluyente.

Si se nos pidiera que sintetizáramos el significado de la figura de Giulini, diríamos que, probablemente, se trata de uno de los últimos y más señeros representantes de toda una tradición estética, cultural y humanística, que expresa desde lo musical con inteligencia clara y total convicción. Pero pensamos que es una figura lo suficientemente conocida como para sentirnos relevados de hacer aquí una descripción detallada. Sólo queremos señalar un punto tocante a su técnica, y es el que hace referencia a eso que se ha dado en llamar el «sonido Giulini». Estamos ante un director más preocupado por el sonido y por la interpretación en sí misma que por la precisión o la exactitud de la orquesta. Por eso la Filarmonía de Los Angeles nos pareció un instrumento más preciso en su anterior visita con Zubin Mehta que ahora, y, sin embargo, esta vez, en manos de Giulini el sonido de esta Orquesta —«americana» por excelencia— se nos ha antojado más próximo al propio de las formaciones europeas. ¿Cómo se logra esta transformación? A nuestro entender, gracias a tres elementos fundamentales en el quehacer de nuestro director. En primer lugar, una atención preeminente a la cuerda. La cuerda suena siempre como elemento básico y fundamental, sobre



GIULINI: UNA VEZ MAS, ELEGANCIA Y REFINAMIENTO MUSICALES APLICABLES A CUALQUIER OBRA A INTERPRETAR. «GENIALIDAD» CONFIGURADORA DE UNA MEMORABLE VERSION DE LA PRIMERA SINFONIA DE BRAHMS.

el cual se levanta todo el edificio sonoro orquestal. Pero esto no significa potenciar solamente la presencia de violines y contrabajos, como ocurre tantas veces, incluso con buenos intérpretes, sino un tratamiento de la cuerda en abanico, donde la participación de segundos violines, violas y «cellos» es importantísima, confiriendo al conjunto una calidad densa y fibrosa característica. El segundo elemento básico en la orquesta de Giulini es la atención selectiva, dentro de los vientos, a la voz de las trompas, lo que produce una especial coloración «ocre», si se nos acepta la sinestesia. En tercer lugar, aunque no lo menos importante, un tratamiento modélico de la percusión, donde el timbal actúa siempre «desde dentro», siempre al servicio de la música, nunca de lo espectacular. Todo ello confiere a la orquesta de Giulini un color, un calor y una redondez típicos y constantes a lo largo de todas las obras interpretadas, a despecho de las correspondientes especificidades estilísticas.

Las obras interpretadas

Giulini se aproxima al clasicismo vienés de Mozart y Haydn desde la más absoluta madurez artística y humana, que, a nuestro juicio, se basa en un conocimiento musical profundo de la obra y del estilo, no ajeno, sin duda, a los años vividos en Viena, y un verdadero amor a la música interpretada, lo que, por consiguiente, le confiere una autoridad incuestionable. En este sentido, la **Sinfonía «Júpiter»** que nos presentó estuvo presidida por una majestad y una serenidad olímpicas. Se podrá no estar de acuerdo en detalles concretos, por ejemplo, el «tempo» considerablemente lento empleado en el «Allegro vivace» —probablemente, el punto más discutido de estos dos conciertos—, y se podrá preferir otra versión más viva; o la falta de relieve del tema fugado (ese emocionante «do» «re» «fa» «mi») en la coda del «Allegro molto», pero no se puede dudar de la absoluta coherencia interna de la versión ni de la autenticidad con que fue

servida. Sí hay que reconocer, no obstante, que debe ser muy difícil para una orquesta americana, acostumbrada a otros modos de tocar, adaptarse a las exigencias de un hombre como Giuliani. Pensemos, por ejemplo, que la arcada de la cuerda americana es mucho más corta que la de las orquestas europeas, sobre todo las vienesas (para las que es probable que estuviera pensada esta versión). Ello debe crear —y en este caso fue perceptible— cierta tensión en los músicos y facilitar los desajustes.

Los mismos planteamientos de rigor y seriedad dieron, en cambio, en la **Sinfonía número 99**, de Haydn, resultados perfectos, pues la Orquesta se sintió, al parecer, más a gusto con el lenguaje haydniano y tocó más relajada. El Haydn de Giuliani, más serio (musicalmente hablando) que jovial o risueño, fue una de las cimas de estos conciertos, debiéndose destacar como ejemplo la maravillosa forma de acometer el «Vivace assai» tras la introducción lenta o el justo ritmo logrado en el «Allegretto».

Grandísima versión de la **Patética**, de Tchaikowsky. Giuliani aborda esta música con toda dignidad desde una coordenada, por así decir, centroeuropea, perspectiva legítima y avalada por toda una tradición interpretativa de Tchaikowsky. En consecuencia, su versión está en los antípodas de la línea que suelen seguir los intérpretes rusos. Versión noble y profundamente seria, alejada del histrionismo o la cursilería con que a veces se nos presenta en otras versiones, nunca las de los intérpretes rusos citados, ya que Tchaikowsky les es consustancial. Magnífica respuesta de la Orquesta en la línea de lo antes expuesto acerca del sonido de Giuliani, tanto en potencia sonora como en capacidad de recogimiento y de interiorización.

Sentada la premisa de que, a nuestro juicio, la **Rapsodia española**, de Ravel, no es «música española», sino francesa, y una de las más refinadas y sabias, la interpretación de Giuliani fue modélica en cuanto a lo que se debe evitar en una obra así, a saber: «salero», «duende», etc., y tuvo bastante de lo que debe tener: color, timbre, exuberancia. Sin embargo, y sobre todo en el «Prélude à la nuit», faltó ese idioma específico que como nadie saben aplicar los intérpretes franceses.

Brahms, párrafo aparte

Hay momentos en la actividad crítica en que las palabras se convierten en un medio limitado para expresar la dimensión de la experiencia vivida. Este es uno de ellos. La **Primera** de Brahms de Carlo María Giuliani superó todas las expectativas y, aunque no conociéramos nada de este artista, bastaría esta interpretación irreplicable para situarle junto a los grandes intérpretes.

Decíamos —y permítasenos la autocritica— en nuestra crítica de la grabación Horowitz-Toscanini del **Segundo concierto** de Brahms que éste «es entendido por el pianista desde un prisma de concepción unitaria en el "tempo" y en la interpretación para los cuatro movimientos. Se toca Brahms "a la romántica", y esto significa huir del academicismo brahmsiano hoy imperante (rotundidad y contundencia basada en la tendencia al "tempo" lento y exposición detallada de formas), para escoger la vía del lirismo y el apasionamiento, siempre basados en la partitura, y sin escaparse un mínimo de lo que en ella está indicado, en "tempo" más bien vivo». Pues bien, todo el párrafo anterior lo suscribimos íntegro para Giuliani, quien dirigió una **Primera** de Brahms en la misma línea que Rubinstein tocaba el **Primer concierto** para piano, según le había enseñado Joachim. Así, los primeros compases de la **Sinfonía**, centrados

en la cuerda, parecen, en Giuliani, producirse a «tempo» rápido, en contraste con las frases que siguen a partir del noveno compás. Nada más lejos de la verdad. Giuliani está simplemente haciendo en los primeros compases el «espressivo e legato» que Brahms escribiera, y que, lógicamente, no pueden tocarse igual que lo que sigue. No hay alteración arbitraria del valor relativo de las notas; lo que hay es un gran director, que sabe hacer sonar diferente, respetándolos, esos valores escritos. Sucedió lo mismo con el tema, también centrado en la cuerda, a partir del compás 157 del primer tiempo: «parecía» más rápido, pero no lo era; era, simplemente, como debía ser. La **Sinfonía** estuvo plagada de detalles nuevos e inéditos a cada momento, imposibles de detallar aquí (el hacer cantar a los violoncellos en los compases 121-125 del primer movimiento; el modo de tocar el «sol» inicial del «Allegro non troppo ma con brio» del cuarto movimiento, como reforzando la entrada del «do», y el modo majestuoso de desarrollar el famoso tema). Otros detalles fueron también increíbles para nosotros, porque se trató del modo más sencillo de lograr tocar, técnica y expresivamente, exactamente lo escrito por Brahms, caso infrecuente en tantos directores y orquestas, debido a las dificultades de uno u otro tipo. Así, en el cuarto movimiento, el «fp» del «sol» en el segundo compás, o el «pp» de los violines y violas «con sordina» en su acompañamiento de la trompa en el «Piu andante» del compás número 30. Técnicamente, nunca habíamos oído tamaña perfección en el valor de la síncopa en las segundas semicorcheas de la cuerda que acompaña al oboe y al clarinete en el segundo movimiento (compases 39-52). Por otro lado, tuvimos la fortuna de poder hablar al día siguiente con un instrumentista de la Orquesta, quien nos confirmó las horas de trabajo empleadas para lograr todo esto, querido por Giuliani, incansable estudioso. Versión memorable, pues, de la **Primera** y gran emoción al comprobar que de vez en cuando hay quien puede ofrecer Brahms en el «gran estilo».

LA ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA DE LONDRES

Londres, ciudad afortunada por muchos motivos, lo es también, sin duda, en cuanto a número de orquestas importantes se refiere. Hace sólo unos meses celebrábamos la visita a Barcelona de la Philharmonia Orchestra, que junto con la London Symphony (que ha actuado recientemente en Madrid) ocupan un primerísimo lugar en el nutrido plantel de conjuntos londinenses. En esta ocasión hemos de comentar la actuación en el Palau, propiciada por Pro Musica, de otras dos importantes agrupaciones londinenses: la Royal Philharmonic (5 y 6 de mayo) y la English Chamber Orchestra (13 y 14 de mayo), que al lado de la London Philharmonic (¿cuándo la oiremos en España?), la BBC Symphony y la Academia de St. Martin-in-the-Fields completan el insólito cupo de siete conjuntos estables de categoría.

Aunque en la actualidad no goce de la fama y reputación de los años subsiguientes a su fundación por Sir Thomas Beecham, hay que reconocer que la Royal Philharmonic es un notable conjunto, dotado de una madera de gran calidad (característica, por otro lado, común a todas las orquestas inglesas) y de un grupo de trompas realmente excepcional, uno de los mejores de Inglaterra. Las demás secciones de la Orquesta se mueven dentro de una envidiable corrección, aunque sin llegar al nivel de sobresaliente. Así, pues, tenemos unas trompetas y unos trombones irreprochables en cuanto al mecanismo, pero productores de un sonido en exceso brillante; y una cuerda dominada por los primeros violines, en la que los demás elementos permanecen en una relativa oscuridad. En general, el sonido de la Orquesta se beneficia del «piano» y del «mezzo-forte», perdiendo calidad en el «fortissimo», en el que, al debilitarse el soporte de la cuerda grave, dominan los rutilantes trombones. Con todo, se trata de un conjunto con materia prima suficiente como para que una primera batuta hiciera milagros con él.



CORRECTO CONCIERTO DE LOPEZ-COBOS CON LA ROYAL PHILHARMONIC, CENTRADO EN UNA EXCELENTE VERSION DE LA **SEPTIMA** DE DVORAK Y EN UNA EXTRAORDINARIA VERSION DEL **INTERMEDIO** DE GOYESCAS DADO COMO «BIS».

Antal Dorati dirige la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington y da cuerda a su Rolex.



En la mano derecha la batuta.
En la izquierda su Rolex.
Y ninguna de las dos está parada
mucho tiempo.

Antal Dorati ha consagrado gran parte de su vida a la dirección de las mejores orquestas del mundo. Actualmente está al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington y de la Real Orquesta Filarmónica de Londres, dando unos 100 conciertos al año.

Es posible que Antal Dorati de más cuerda que nadie a su Rolex.

Pero no importa. Un Rolex se adapta siempre a los movimientos de quien lo lleva.

Su sistema automático de rotor Perpetual da cuerda a la máquina con el menor movimiento de la muñeca. Gracias a un dispositivo de seguridad la tensión del muelle es igual y constante, lo que confiere a la máquina una precisión extraordinaria.

A lo largo de su extensa carrera Antal Dorati ha dirigido las orquestas más prestigiosas del mundo y en sus ratos libres compone música y pinta con indudable talento.

Posiblemente por ello aprecie mejor que otros la labor artesana que encierra la creación de un Rolex.

Porque él sabe lo que significa armonizar los distintos aspectos de una obra y hacer de ellos arte.

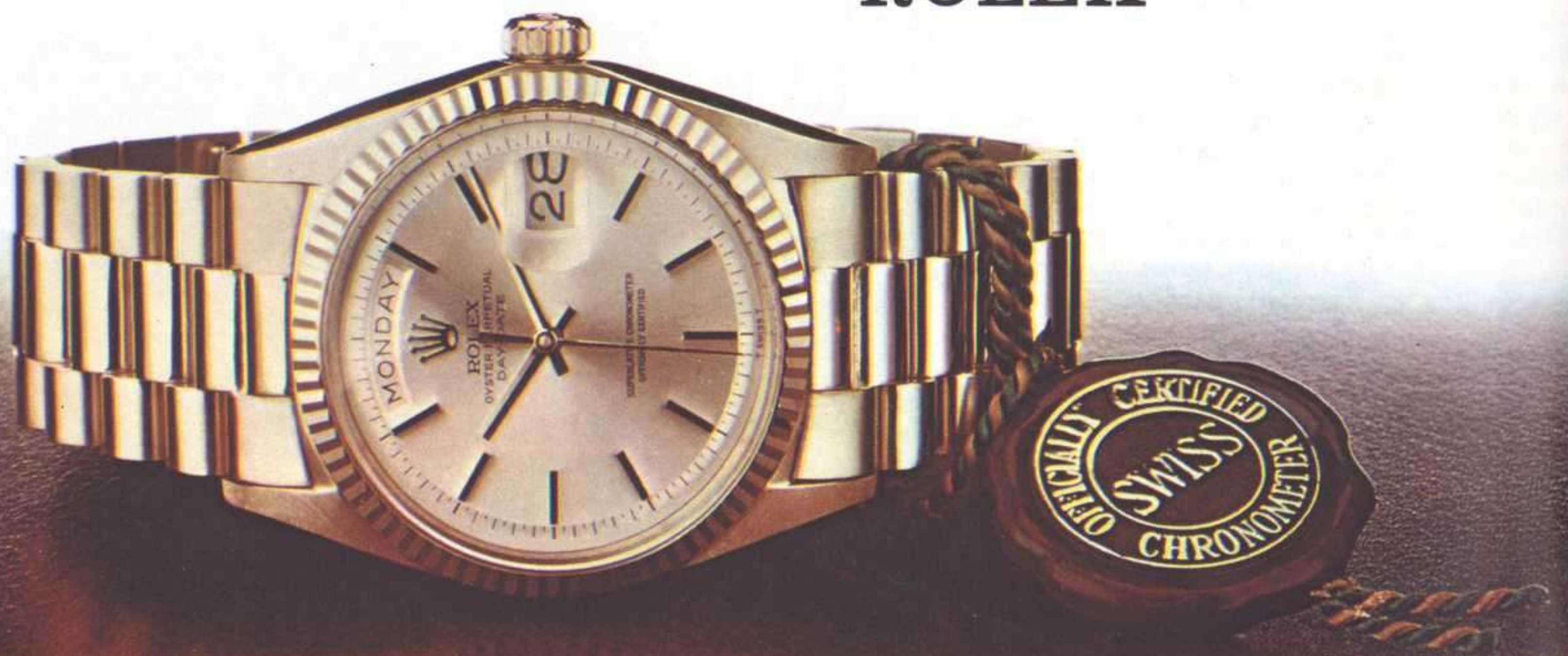
Nuestros artesanos también lo saben.

Y es lo que hacen.

En Rolex.

Tener un Rolex
produce casi tanta satisfacción como crearlo.


ROLEX



Rolex Day-Date Cronómetro en oro de 18 quilates con brazalete a juego.

Relojes Rolex de España, S. A., Génova, 11 - Apartado 859 - Madrid.

Jesús López Cobos

Justificada expectación ante la reaparición en Barcelona de este célebre director español, y notable éxito, a pesar de la leve decepción que supuso su versión de **Muerte y transfiguración**, de Ricardo Strauss. Fue en esta obra donde más se apreciaron los defectos de la Orquesta, antes señalados, de la estridencia en el «fortissimo» y de la confusión de timbres y planos; defectos, lógicamente, no del todo ajenos a la batuta. Y es que López Cobos no logró en esta página, en la que es tan importante, ni la adecuada progresión de efecto hacia el climax final, ni una correcta dosificación de las intensidades sonoras. A nuestro entender, tampoco conectó con el vibrante romanticismo que late en las frases strausianas, que fueron, por ende, traducidas sin la debida expresividad, resultando una versión un tanto fría y poco contrastada. En todo caso, nos gustó la exposición inicial del tema, a cargo de la madera, y, en general, todos aquellos pasajes alejados del elemento «heroico». Es, precisamente, esta característica facilidad para la media voz y para el color de orquesta y director la que, seguramente, permitió presentar una **Pavana para una infanta difunta**, de Ravel, adecuada de timbre y muy refinada. Pero el gran director que es López Cobos se evidenció sin reservas en la traducción del singular mundo de la **Séptima sinfonía** de Dvorak, en la que supo mezclar en su exacta medida dramatismo, tensión y eslavismo, junto con una muy justa sensibilidad para el fraseo. El interés de la versión fue creciendo (en el primer movimiento hubiera sido deseable un mayor grado de clarificación en el denso texto sonoro), alcanzando altas cotas en el tercer movimiento y en los dramáticos acordes de la coda final. Digna de mención es la versión del «Intermedio» de **Goyescas**, que nuestro director ofreció fuera de programa, y que constituyó, quizá, lo mejor —por refinamiento e idioma— de su actuación y uno de los momentos que quedan en el recuerdo para siempre.

Okko Kamu y Paul Tortelier

El segundo concierto de la Royal Philharmonic fue dirigido por este joven director finlandés, quien se mostró como director eficaz, de sólido oficio, capaz de sacar gran partido a la Orquesta y de construir el sonido con corrección; pero, por otro lado, intérprete rutinario y escasamente inspirado, al menos en esta ocasión. **Así hablaba Zarathustra** es una obra que requiere del intérprete algo más que una sólida técnica. Al igual que la víspera con López Cobos, en

Muerte y transfiguración, asistimos a una rutinaria lectura del poema sinfónico de Strauss, donde, a pesar de estar cada cosa en su sitio, faltó la debida capacidad de análisis para detenerse en cada pasaje y mostrarnos sus detalles, y, por otra parte, la inspiración necesaria para bucear en el sentido de la obra y presentarla como un todo coherente. Hubo, eso sí, más apasionamiento que con López Cobos, y la Orquesta sonó algo mejor, sobre todo al principio, pero el interés fue decayendo hasta alcanzar cotas bajas en «Tanzlied» y «Nachtlied». En la primera parte fue interpretado el **Concierto para violoncello**, de Dvorak, en el que el veterano violoncellista Paul Tortelier nos deparó momentos inolvidables. Si tuviéramos que definirle como intérprete, lo haríamos sobre la base de su buen gusto, su musicalidad y su elegancia en el fraseo. Por ello, su versión del segundo movimiento de la obra es siempre inigualable. En los movimientos extremos, siendo igual su categoría, y a pesar de ser mayor su ímpetu que en otras ocasiones, se le podría pedir algo más de volumen sonoro, al menos en una obra como ésta. Sin embargo, quede constancia de la categoría musical de este intérprete y de la honda satisfacción que nos produjo su interpretación, tanto del mencionado **Concierto** de Dvorak como del fragmento de Bach que ofreció fuera de programa. La colaboración orquestal de Kamu, sin ser nada especial, fue honesta y equilibrada.

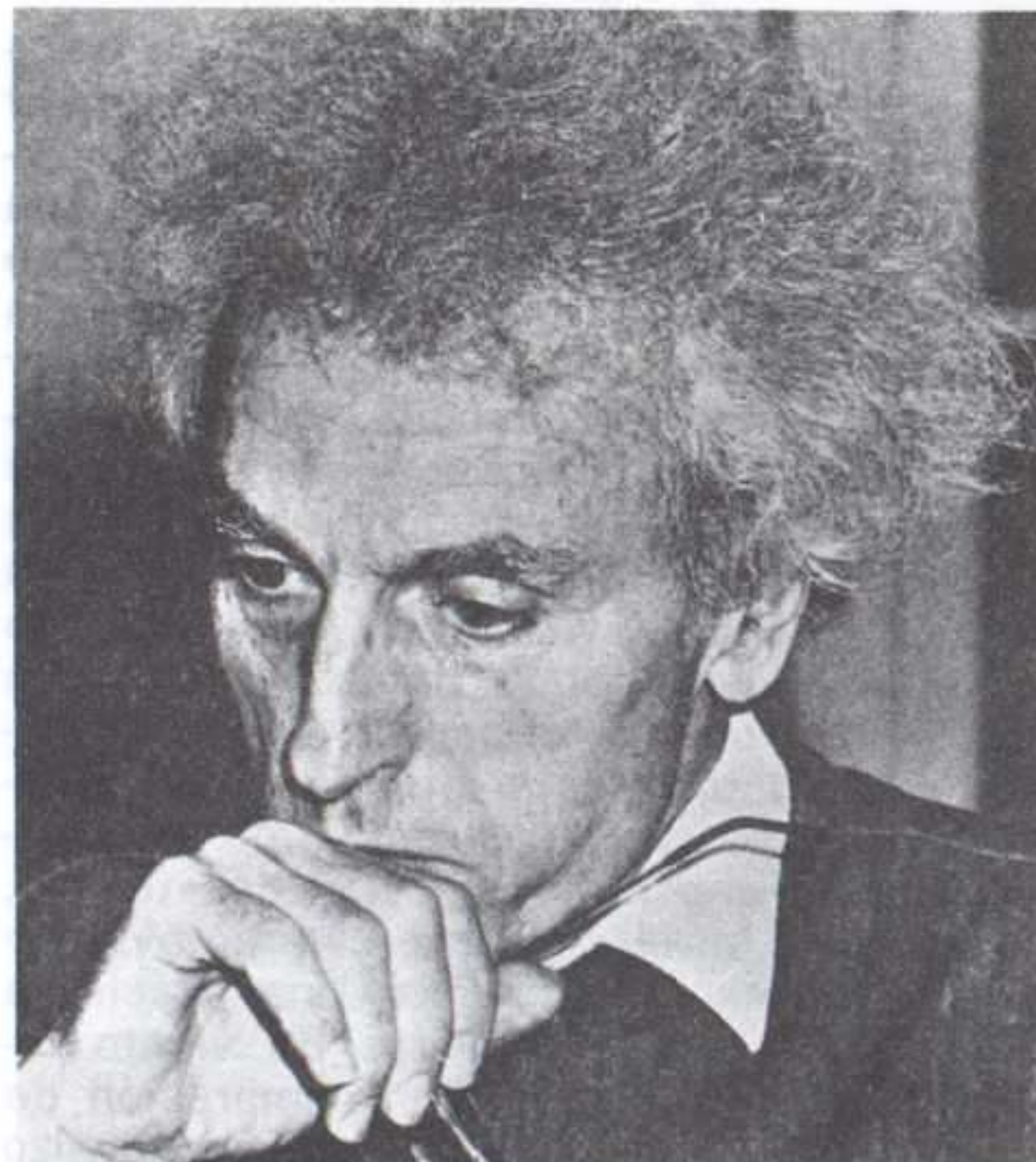
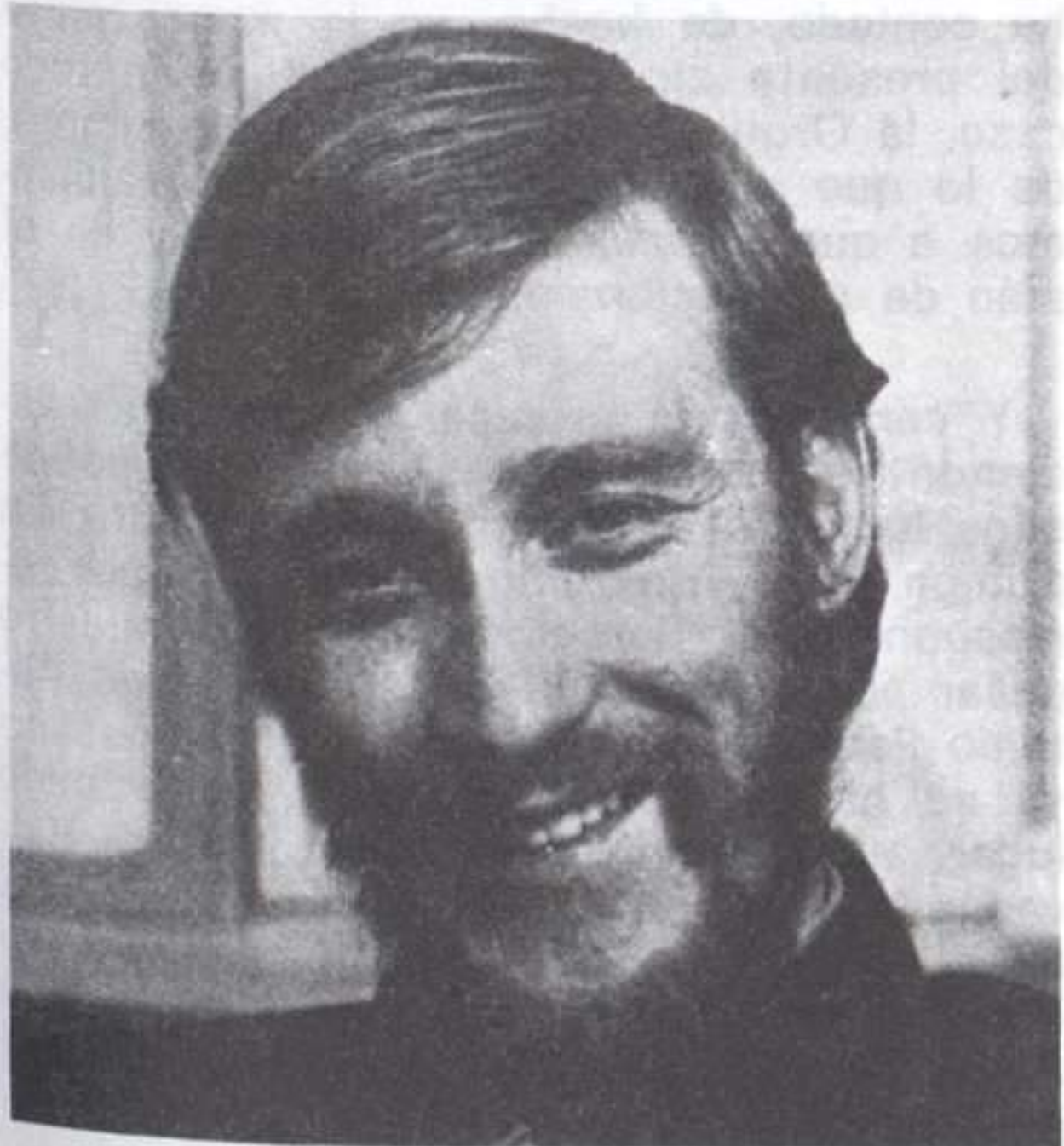
ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA: OTRA ASIDUA VISITANTE

Entre las actuaciones de las grandes y afamadas centurias sinfónicas con programas fundamentalmente clásico-románticos, la presencia de la Orquesta Inglesa de Cámara, con un repertorio basado predominantemente en el esplendor del barroco, es una refrescante variación, que «a priori» despierta interés. Esta expectativa no resultó, ciertamente, defraudada después de los dos conciertos que Pro Musica dedicó este año a la English Chamber —¿cómo no iba a ser así, cuando se trata de un conjunto de tan probada calidad?—; pero esta vez su actuación «llegó» menos y, desde luego, no figuró en la nómina de lo que puede llamarse «memorable» dentro de la presente temporada. De esta Orquesta recordamos mejores actuaciones (cuando vino con Barenboim y con Raymond Leppard). Y creemos que del desencanto que en esta ocasión se ha producido es, en gran parte, responsable George Malcolm, director en esta ocasión. El veterano y gran clavicem-

balista británico resultó ser un «Kapellmeister» que, indudablemente, conoce muy bien y ama la música que se trae entre manos, pero no un gran director. Lo de menos es su extraño gesto, que, sospechamos, denuncia una cierta falta de técnica de batuta; el desencanto vino de que Malcolm no supo crear verdaderas versiones, algo que, también «a priori», sí esperábamos de un músico tan excelente y de tan reconocido prestigio. Por supuesto, la Orquesta tocó muy bien casi siempre: la **Water Music** haendeliana y la «**Suite**» número 1 de Bach fueron servidas en versiones de excelente dinámica —eso sí hay que anotar entre los méritos de Malcolm— y con unas prestaciones instrumentales que proporcionaron momentos de verdadero gozo (las trompas, los oboes y el fagot, en **Water Music**); pero en una obra tan señalada como el **Segundo concierto de Brandeburgo**, la falta, precisamente, de «concertación» fue, nos tememos, algo más que una impresión personal. Y eso, cuando se trata de intérpretes de tanto rango, defrauda comprensiblemente. Personalmente, señalemos entre lo mejor de los dos días los dos conciertos, el de Telemann en **Re mayor, para trompeta**, y el **Número 4 de la Op. 4** de Haendel, para órgano. André Bernard y Daniel Chorzempa estuvieron admirables en sus respectivos papeles solistas, y el público así lo apreció, a juzgar por los aplausos que les dedicó en unas veladas en que, en general, no hubo —y es significativo— el entusiasmo con que se suele acoger la música barroca. Lo que menos nos gustó fue el Mozart con que se cerraron ambos conciertos (**Sinfonías 33 y 40**, respectivamente). Aquí Malcolm volvió a acertar en la dinámica, pero pareció resbalar sobre lo que Hocquard llama la «poesía mozartiana», que, probablemente, constituye la esencia de la música de Mozart.

EL BALLET DE LA OPERA DE BRNO, EN EL LICEO

Después de las un tanto discretas intervenciones del Ballet Théâtre Français de Nancy, que comentamos en el número anterior, la temporada coreográfica del Gran Teatro del Liceo continuó con dos programas a cargo del Ballet de la Opera de Brno (Checoslovaquia), grupo algo más maduro y bien conjuntado que el anterior, y que, entre otras cosas, es capaz de disimular con más habilidad la inmadurez de algunos de sus miembros más jóvenes y, lógicamente, menos expertos. El primer programa (7, 8, 9 y 10 de mayo) consistió en un **Lago de los cisnes**, en el que cabe señalar, entre los aciertos, el perfecto movimiento, y sobre todo las impecables posiciones finales de las distintas escenas de los «cisnes» (conjunto formado por nada menos que treinta bailarinas, frente a las veintidós o veinticuatro que habitualmente presentan las compañías de «ballet»). También hay que mencionar el depurado estilo (más próximo a la tradición rusa, como es lógico, que a la inglesa o francesa) de Haná Vlácilová, primera bailarina de la Opera de Praga, que figuraba al frente del conjunto como estrella invitada, y que constituía su mejor baza, en el papel protagonista (el día 8 actuó Marie Slezingrová, muy inferior). A su lado, el también primer bailarín de Praga, Vlastimil Harapes, dio un buen rendimiento como «Príncipe Siegfried», con agilidad y rotundidad en sus evoluciones, sin que pueda considerársele, con todo, al mismo nivel que su «partenaire». El papel del «bufón» fue también eficazmente servido por Igor Vejsada, especialmente brillante en sus intervenciones del tercer acto. En el capítulo del debe cabe consignar la escasa calidad y el mal gusto del vestuario, y el carácter de fin de fiesta escolar que tuvieron algunos de los bailes folklóricos con los que se inicia el tercer acto. El final del «ballet»



SEGUNDO CONCIERTO DE LA ROYAL PHILHARMONIC: KAMU, OFICIO Y RUTINA; TORTELIER, LA ETERNA MUSICALIDAD.

fue distinto del habitual, con la muerte en escena de los dos protagonistas y la liberación de los restantes cisnes del sortilegio del mago, quien también moría en la última escena. Era, tal vez, un detalle de realismo socialista que no fue muy afortunado.

El segundo programa consistió en cuatro «ballets» cortos: se inició con el frívolo **Paquita**, escena procedente del **Don Quijote** de L. Minkus, que fue danzado con gracia y soltura por los dos bailarines de Praga y un grupo del cuerpo de baile. Siguió una **Scheherazade** que supuso un cierto alarde escenográfico (con decorados de Oldrich Smetáček) bastante acertado, aunque la interpretación, en conjunto, careció de dramatismo y sólo en algunos momentos ofreció suficiente interés. El «paso a dos» del **Cascanueces**, de Tchaikowsky, alcanzó cotas más altas, por haber sido confiado a los dos primeros bailarines de Praga, ya citados, y como final se ofreció una versión de las «Danzas polovtsianas» del **Príncipe Igor**, que debemos calificar, sin duda, de lo más flojo que presentó el Ballet de Brno: movimientos sin garra, conjunto poco vigoroso, bastantes deficiencias en el ritmo y en la coordinación, y sobre todo, falta de ímpetu en unas danzas que deben ser sumamente vitales, y resultaron pobres y apagadas.

Capítulo aparte merece la horrenda prestación de la Orquesta del Liceo, que volvió nuevamente, tras una cierta recuperación en la temporada de ópera, a «servir» el fondo más abyecto imaginable, con una sonoridad pésima, que levantaba verdaderas ampollas. El solo de violín del «paso a dos» del segundo acto de **El lago de los cisnes** se vio muy maltratado por el concertino Néstor Eidler, y el de violoncelo que sigue a continuación fue interpretado como un alumno de tercer año de conservatorio no hubiera sabido imitar. Las desafinaciones constantes, los errores de la cuerda y del metal fueron continuos. Nos preguntamos, ante tanto desacierto, ¿con qué base podrán luego protestar en conciencia esos músicos si se programa una temporada con música «en lata», si cuando trabajan lo hacen con tanta desgana? Puede haber muchas circunstancias que lo expliquen, pero ninguna que justifique una actuación tan poco profesional.

Como colofón de la temporada hubo dos grandes galas internacionales de la danza, con la participación de figuras de relieve de algunos teatros europeos. Asistimos a la primera (17-V) y quedamos bastante complacidos, especialmente por la magistral interpretación del **Adagio**, de Albinoni, y del **Incontro**, con música de Rachmaninoff, a cargo de Paolo Bertoluzzi (acompañado, en la segunda pieza, por la primera bailarina de la Opera de Düsseldorf, quien sustituyó a la anunciada y célebre Luciana Savignano).

También merece destacarse la pareja del Ballet Nacional de Holanda, formada por Han Ebbelaar y Alexandra Radius, quienes dieron brillante expresión a un «ballet» basado en canciones de Mahler y a una pieza de John Cage cuyo título era **Twilight**. Stéphane Prince, de la Opera de París, se mostró extraordinariamente ágil en algunos brillantes saltos, pero algo irregular en algunos otros pasos, junto a Christiane Vlassi, también de París y algo más discreta, aunque luego actuó correctamente en **La muerte del cisne**, de Saint-Saëns. También merecen destacarse las intervenciones de Georges Piletta, de la Opera de París, y Estela Erman, del Ballet Royal de Wallonie, y en menor grado, Jean-Yves Lormeau, de París; Birgit Keil y Vladimir Klos, del Ballet de la Opera de Stuttgart, y Yannick Stéphant, de la Opera de París. El programa resultó atractivo y divertido, muy variado, y aunque no es muy recomendable abusar de estos recitales de momentos clave de la danza, oca-



CONJUNTO NUTRIDISIMO DE «CISNES» EL PRESENTADO POR EL BALLET DE LA OPERA DE BRNO PARA EL BALLET DE TCHAIKOVSKY. (Foto A. Bofill.)



PAOLO BERTOLUZZI EN **ENCUENTRO**, CON MUSICA DE RACHMANINOFF. UNA DE LAS FIGURAS MAXIMAS ACTUALES DE LA DANZA EN UNA BELLA COREOGRAFIA PROPIA. (Foto A. Bofill.)

sionalmente pueden introducir variedad en una temporada como ésta, cuyo nivel medio no ha sido, en conjunto, más que discretamente positivo.

SOLISTES DE CATALUNYA: UN CONJUNTO QUE SIGUE AVANZANDO

La orquesta de cámara Solistes de Catalunya ha clausurado felizmente su primer ciclo de conciertos con uno muy ambicioso (21-V), especialmente por la envergadura de su segunda parte, consagrada al **Requiem** de Cherubini, para el que se contó con la colaboración del Cor Madrigal, dirigido por Manuel Cabero. No obstante, ya con la versión de la **Quinta sinfonía** de Schubert, que encabezó el programa, pudimos apercibirnos del claro progreso que la Orquesta y su director titular, Xavier Güell, han realizado en relativamente poco tiempo. Oímos, en efecto, una buena versión de Schubert, cohesionada y realmente dirigida; Güell estuvo, a nuestro gusto, particularmente acertado en concepción y elección de «tempi», y sobresalió en el «Andante con moto», muy bellamente expuesto, y con una excelente colaboración de los solistas de viento incorporados a la Orquesta. La impresión de coordinación y de eficaz dirección se hizo patente con claridad en la ejecución del **Requiem** de Cherubini, con una orquesta muy

engrosada y un Coro que, correcto en todo momento, alcanzó alguno de inspirada belleza. Precisamente por el buen nivel global conseguido, y por lo bien que el viento —e incluso la percusión, en este caso concreto— «imposta» en una orquesta que se presenta sólo como de cuerda, se nos ocurre sugerir que Solistes de Catalunya podría plantearse el incluir de manera estable esos elementos con cuya colaboración ha contado, de hecho, en la mayor parte del presente ciclo de conciertos. En todo caso, la Orquesta avanza con ritmo seguro, de lo que nos congratulamos, y la animamos a que no ceje en el estudio y en el afán de perfeccionamiento.

* * *

Y cerramos la crónica de este mes haciendo referencia a tres eventos, uno de ellos luctuoso, ocurridos recientemente. En primer lugar, queremos, como equipo corresponsal de Barcelona, expresar nuestro pesar por el fallecimiento de don Juan Antonio Pamias, del que en el número pasado ya se hizo eco la Revista. Y en segundo lugar, expresar nuestra felicitación a Salvador Mas por el segundo premio obtenido en el Concurso de Dirección de Orquesta «Hans Swarowsky», en Viena, y también a Alicia de Larrocha por la Medalla de Oro al mérito artístico, concedida por el Ayuntamiento de Barcelona. Enhorabuena a ambos.

DE MADRID AL CIELO

Por ARTURO REVERTER

FESTIVALES MADRILEÑOS DE PRIMAVERA

Puede calificarse de importante el final de la temporada musical madrileña, una vez culminadas las actividades habituales de nuestros conjuntos sinfónicos. Por un lado, el Festival organizado por Ibermúsica, con apoyo del Banco Hispano Americano. Por otro, el XVII Festival de la Opera de Madrid. En los diez días que ha durado el primero se ha tenido ocasión de escuchar y contemplar a algunos de los más grandes directores y orquestas del mundo. Dentro del segundo —que cuando se escriben estas líneas está en pleno desarrollo— hemos podido asistir a diversas representaciones ofrecidas por un conjunto estable e importante: la Opera del Estado de Berlín, de la República Democrática Alemana (Deutsche Staatsoper). Con todo ello Madrid ha sido por unos días una Capital musical a nivel realmente europeo. Vamos a repasar por separado las manifestaciones aludidas, a exponer sus virtudes y defectos, y a analizar los resultados interpretativos obtenidos.

FESTIVAL IBERMUSICA - BANCO HISPANO AMERICANO

Cuatro cotizados directores del momento: el finlandés Okko Kamu, el español Jesús López Cobos y los italianos Claudio Abbado y Carlo Maria Giulini; tres importantes orquestas: Royal Philharmonic de Londres, London Symphony y Filarmónica de Los Angeles, y una famosa pianista bachiana: Rosalyn Tureck, componían el plantel de nombres del Festival. Como se ve, algo espectacular y raro por estos pagos. Tanto que, a pesar de los elevados precios (10.000 pesetas un abono de butaca), el aforo se vio cubierto casi al completo, llegando al lleno en un par de ocasiones. La expectación despertada no fue, en verdad, defraudada más que en pocos casos, aunque no pueda hablarse, ni mucho menos, de que los logros artísticos fueran siempre de alto nivel. Cabe hacer amplias matizaciones. Por ejemplo, en relación con la actuación de las batutas, cada una con sus propias características.

Abbado-London Symphony

Es difícil imaginar hoy un «tándem» director-orquesta tan compenetrado, tan «el uno para el otro». Se conocen hace mu-

cho, aunque sólo recientemente han firmado un pacto de colaboración permanente, al pasar el italiano a ser titular del autogestionario conjunto londinense. Algunas de las características de éste pueden ser resaltadas al máximo, es cierto, por otras batutas (o, mejor, otra batuta: léase Celibidache), pero quizás con ninguna se



ABBADO DANDO LOS ÚLTIMOS «TOQUES» A SU SABIA VISION DE LA QUINTA DE MAHLER. (FOTO: AGUSTIN MUÑOZ.)

muestra tan entregada, tan gustosa de tocar como con la de su actual líder. Y es que, aparte los factores técnicos y puramente musicales, se encuentran los personales, los humanos. A este nivel también se produce en este caso la sintonía. Y hubo multitud de oportunidades a lo largo de los dos conciertos ofrecidos para dejar esto bien probado, alcanzándose cotas interpretativas infrecuentes en la historia del Real como sala de conciertos, fundamentalmente en mágicos momentos localizados en **El pájaro de fuego**, de Stravinsky; la **Quinta Sinfonía** de Mahler y el «Intermezzo» número 2 de **Rosamunda**, de Schubert, ofrecido como «propina». La obra stravinskiana fue expuesta de forma absolutamente transparente, con enorme delicadeza tímbrica en la tantas veces maltratada «Introducción», sabor auténticamente danzable en los números siguientes, violencia perfectamente controlada en la «Danza del mago» (en donde los contrapuntos de los metales y el paroxismo rítmico fueron plenamente logrados), exquisito refinamiento y poesía en la «Canción de cuna» y gran dominio de las progresiones, del «legato» orquestal en el «Final». La transición entre los dos últimos números fue prodigiosamente resuelta. La **Sinfonía** mahleriana tuvo lo que se llama una «lectura total». Son muchas las cosas que hay dentro de la irregular partitura, muchos los matices, los contrastes, los cambios rítmicos, las progresiones dinámicas; múltiples los acentos, ora tiernos, ora violentos, ora histéricos. Hace falta, para desentrañar todo este complejo microcosmos, una batuta muy completa, muy precisa y analítica, una batuta proteica, detrás de la que, por supuesto, esté una mente absolutamente lúcida musicalmente hablando. Sólo así, en efecto, es posible dar relieve a esta visión desencajada, a veces sombría, a veces luminosa, expresionista del mundo. Teníamos precedente reciente en la digna versión de Mehta, ofrecida meses atrás en el mismo escenario. La de Abbado la supera en todos los aspectos; es más profunda, más clara, más contrastada, más intencionada. La gama dinámica es mucho más amplia, el refinamiento orquestal mucho mayor. El gran acierto de esta interpretación, lo que la sitúa en una cima

difícil de escalar es haber logrado aunar, sin menoscabo de unos o de otros, rasgos esenciales y contrapuestos en Mahler, y concretamente en esta obra: el refinamiento tímbrico y el desgarror orquestal, el lirismo puro y el acento trágico, lo elegante y lo vulgar... Y sobre todo, haber conseguido el fraseo más adecuado para dar esa imagen desencajada y satírica, ese aire mordaz e irreverente, ese «darle la vuelta» a tantas cosas que permite conectar con lo más auténtico y a veces lo más doloroso de la música del austríaco. Uno de los secretos de esta interpretación es, por ejemplo, encontrar el camino justo, el aire adecuado al fundamental «Scherzo», epicentro de la composición; hallar la vía para mostrar sus rasgos ácidos, su histrionismo y, al tiempo, matizar hasta extremos inverosímiles su «ländler» central, bailarlo sin perder el rumbo, otorgarle el aire idóneo. Pero todo brilló a gran altura, todo tuvo su acento, su manera, su **color**. Impresionó también la forma en que fue expuesto el «Adagietto», sin «caramelo» ni afectación de ningún tipo: sobriamente, en una línea continua ascendente, muy concentradamente, desde dentro y con una graduación dinámica admirable. Aquí reveló el director de qué manera conoce la técnica del fraseo mahleriano, basado muchas veces en las «caídas» momentáneas de tensión, en el «sfumato», en el correcto empleo del «portamento».

Otro extraordinario momento fue el localizado en la «propina» schubertiana. Por un instante toda la íntima efusividad del espíritu del músico vienés, toda la transparencia de su inspiración, todo el perfume encantador del aire y del paisaje austríacos se nos hicieron presentes; tal fue el grado de delicadeza sonora, de espontaneidad y frescura obtenidos por Orquesta y director. Fue, en verdad, algo mágico. ¡Y qué forma de tocar, de decir, de cantar, la madera. ¡Qué extarordinario clarinetista Jack Brymer!

Probablemente, lo menos logrado de las dos actuaciones fuera el **Concierto para violín**, de Beethoven. No por el soporte orquestal, que fue medido, expresivamente clásico, sin románticos desmelenamientos, sino por la intervención solista, a cargo de Salvatore Accardo, que en esta ocasión no dio su talla (al menos, la que había

dado otras veces en Madrid). Se mostró alicorto, falta de arco, justo en el mecanismo, con escaso poder y densidad sonoros, únicamente centrado en el «Larghetto», que articuló y expuso convincentemente. La **Segunda sinfonía** de Brahms tuvo una interpretación excelente, sin llegar a las cotas de Mahler, pero con cosas realmente notables. El grave pero efusivo lirismo brahmsiano fue magníficamente recogido a través de una muy nítida y cuidada, pero, sin embargo, cálida reproducción, en la que destacaron de manera especial los movimientos segundo y tercero. Una visión —y aquí volvió a poner de manifiesto Abbado sus capacidades— expuesta con extraordinaria transparencia de voces, con el máximo cuidado del matiz, que, sin hacerle perder sus características esencialmente postrománticas, nos acerca a un Brahms dinámico, moderno, apasionado lo justo, vital y, sin embargo, soñador. Una visión menos «tradicional» de lo habitual (incluso menos de la que el propio Abbado tiene grabado). En el último movimiento, bien planteado y calibrado, exultante, hubo quizá ciertos apresuramientos y algunos desajustes, sin que todos los ataques resultaran nítidos.

Se habrá deducido de lo expuesto que Abbado es músico de una gran personalidad. Efectivamente. Pero no sólo eso: es un gran director; un hombre completísimo, dotado de cualidades que raramente se dan cita en un mismo individuo. Posee una técnica depurada y rica, que se sirve de un gesto variado, múltiple, preciso y elástico. Los dos brazos actúan por igual, en movimientos situados en todos los planos, batiendo por lo común abajo en actitud que recuerda ligeramente a la de un Von Karajan. El izquierdo es al tiempo una catapulta, un metrónomo y un indicador, capaz de desplegar enorme violencia o de crear exquisitas delicadezas. Las entradas, el control de intensidades, el fraseo, todo es organizado y coordinado claramente en una permanente actividad, en una continua dinámica casi eléctrica. Sorprende la habilidad y la limpieza para subdividir compases, para conformar sobre la marcha ritmos, para combinar planos, en un alarde de flexibilidad y lucidez raramente observados. Un director, un músico moderno, profundo, analítico, conocedor de los estilos; extraña

mezcla de rigor y pasión, de intelecto y nervio, poseedor de una notable capacidad para «ver más allá» de las notas y para alquitarar sonoridades con una delicadeza y mimo equiparables a la de maestros indiscutibles. Director variado, colorista, dominador de un amplio repertorio, que va de Bach a Luigi Nono. Es posible que su habilidad para la disección, para la descomposición y análisis del espectro sonoro (lo que le permite la obtención de inusitados climas tímbricos) sea una consecuencia de su estudio y cultivo permanente de la música de nuestro siglo, de quien es un encendido valedor. Como lo es de la ópera más tradicional de su país, especialmente la de Verdi. Gran batuta, pues, uno de los grandes indiscutibles de hoy. Un hijo de la gloriosa tradición directorial italiana, con una de cuyas figuras mantiene más de una coincidencia: Víctor de Sabata.

Justo es reconocer que, para obtener los logros reseñados, Abbado cuenta con una orquesta sensacional, como ya se ha apuntado. Sin duda, la mejor de las inglesas, junto a la Philharmonia. En efecto, la Sinfónica de Londres es actualmente un conjunto de notabilísimas cualidades: luminoso, exacto, flexible, afinado... Cuenta con magníficos instrumentistas: primer clarinete, primer oboe, primer flauta. Y un trompa portentoso, potente, profundo, redondo. La madera es un prodigio de dulzura y ductilidad. La cuerda está dotada de una rara transparencia, con unos «cellos» pastosos. El timbal es un gran músico. La Orquesta capta rápidamente la atención por su personalidad sonora, su animación, su entrega y su brillo. Es una conseguida combinación de seriedad, coordinación y homogeneidad británica, por un lado, y vibración, vitalidad y luz meridionales, por otro.

Giulini-Filarmónica de Los Angeles

Hay algo de oficiante, de mago, de gran sacerdote en Giulini. Su acercamiento a la música, hecho de forma imperiosa, su capacidad para transformar y reconvertir a su estilo las partituras que aborda, su sentido de las estructuras, su habilidad para la «puesta en escena» —con técnica muchas veces dramática, operística— de los sujetos musicales, configuran una personalidad y unos modos interpretativos, creativos, casi siempre interesantes y en muchas



GIULINI Y LA FILARMÓNICA DE LOS ANGELES, TRAS LA AGOTADORA SESIÓN BEETHOVENIANA. (FOTO: AGUSTIN MUÑOZ.)

oportunidades geniales. Es un heredero directo de la «gran tradición», un genuino representante hoy de ella, aunque sean muy distintas las maneras en que es apropiada por él. Giulini combina el nervio, la vitalidad, la tensión y la tonalidad propias de la escuela italiana con el sentido de la forma, la arquitectura, el humanismo de la germánica. No es un estilista riguroso, un analítico, un forjador y formador de orquestas. Es un poderoso creador, casi siempre profundo, de amplias líneas, constructor de compactos y sólidos bloques sonoros. Su orquesta es, por ello, densa, firme, pero —al contrario de lo que podría pensarse— no confusa ni apelmazada. Hay una claridad, una transparencia —menos incisiva y luminosa que, por ejemplo, la de un Abbado— suficiente en sus texturas, en donde las voces quedan firmemente dibujadas y en donde —su lado italiano— todo canta. Está en el secreto de la fluidez, de la construcción natural y lógica de las frases, que por ello, normalmente, no necesitan de énfasis especial o de «rubatos» excesivos. Lo que no quiere decir que no se utilicen, ya que, después de todo, su buen uso es fundamental en la configuración del discurso.

Tiene Giulini —y aquí ya se ha comentado (1)— una técnica muy eficaz, que, en realidad, es sumamente simple: brazos amplísimos, dominadores, aunque un tanto rígidos; muñeca izquierda notablemente persuasiva, batuta globalizadora más que diseccionadora. El poderoso gesto, luego de describir un amplio arco, con el que marca la primera parte del compás, posee una fuerza, una contundencia y una funcionalidad grandes, que le permiten obtener resultados prácticos de manera muy económica. En cualquier caso, la energía que hay detrás de estos ademanes puede llegar a ser brutal y no parece conocer fin (pudo comprobarse en el tercer movimiento de la **Patética** o en el primer o segundo movimiento de la **Heroica**). El instrumentista se siente así arrastrado por la vorágine que se abre ante él luego de cada batida, y no necesita, para que los planteamientos rectores alcancen su objetivo musical global, que se le indiquen más cosas. Es también una cuestión de magnetismo personal, a la que no es ajena la calidad humana del director, dotado además de una mirada de gran poder sugestivo. Giulini, pues, se sirve de ese poder, de ese ascendiente, y construye enormes edificios sobre sólidas bases de un solo y enorme trazo. En tal sentido el maestro italiano, más que buscar un total idiomatismo, una absoluta pureza estilística, busca —y encuentra— una interpretación más abstracta, que sintonice con sus presupuestos, con sus formas de entender el arte del pasado, que queda así, para entendernos, universalizado. Ello puede hacer que a veces su manera de acercarse a la música, en especial a la romántica, sea un tanto unilateral, demasiado simplificadora, lo que, en resumidas cuentas, puede no revestir mucha importancia, ya que así se proporciona al oyente un mensaje perfectamente digerible, claro e integrador.

El Giulini de esta ocasión se nos mostró dentro de esta válida —y en ocasiones totalmente convincente— línea. Todas las obras interpretadas fueron abordadas de manera personal, desde planteamientos muy claros y precisos, siendo en todos los casos de alto nivel el resultado final. Hay que hacer, sin embargo, algún distinguo. Puede que lo más logrado, homogéneo y equilibrado fuera la **Heroica**, planteada de forma muy «beethoveniana», fuertemente dramática, con fuerte sabor operístico; fue una versión rotunda, ciclópea, construida prácticamente de una sola vez; una versión verdaderamente «heroica», plasmada como un gigantesco fresco pictórico, en

la que todo estuvo en su sitio, especialmente, la «Marcha fúnebre». Versión monumental, en suma, en donde la Orquesta pudo desplegar todo su poder sonoro. No obstante, no hay duda de que la no siempre sencilla dialéctica musical y dramática beethoveniana puede quedar mejor dibujada, más nítidamente recogida realizando una inmersión más analítica, más en profundidad, más detallada de cada ritmo, cada acento, de forma tal que la comprensión del mensaje del autor nos venga dada no tan apabulladamente, tan desde «afuera» (no confundir con superficialidad), tan evidentemente, sino más matizadamente. La obra tiene más carga interior, más lirismo que los que la tremenda versión de Giulini reveló. Más interesante quizá, más «revelador», fue el planteamiento de la **Segunda sinfonía** del compositor alemán, vista, sin tapujos ni disimulos, como una obra decididamente romántica, hecha con una orquesta bastante numerosa. Particularmente prefiero una óptica más netamente clásica, por mucho que pueda mirar hacia el futuro; más haydniana (estela en la que se incluye), en la que todas las líneas y voces queden subrayadas y expuestas de manera más transparente; en la que todo cante más espontáneamente y posea una efusión lírica mayor; en la que la vitalidad, el brillo que alberga la partitura nos vengan dados naturalmente, sin aparato; en el que puedan ser debidamente destacados los acusados perfiles vieneses del producto. De todas formas, la idea inicial del italiano podía ser válida (acercar la **Segunda** a la **Tercera**); pero aun admitiendo la excelente construcción, la realización orquestal fue demasiado áspera; la violencia, excesiva. El timbal, por ejemplo, que luego sería, por el mismo motivo, protagonista en la **Heroica**, estuvo demasiado presente. Faltó intención y gracia.

Aunque la **Júpiter** estuvo carente de rasgos tan mozartianos como son la vitalidad, el impulso y el valor teatral y el operístico, propiamente dramático, la versión del director italiano fue sumamente interesante e incluso original. Contó, a cambio, con caracteres que también pueden encontrarse en Mozart: serenidad, lirismo contenido, claridad de exposición, que fueron los pilares de una **Sinfonía** bien estructurada y dicha, planteada con cierto distanciamiento, como obra muy final de una vida (aunque fuera tan corta como la del salzburgués); como fruto trascendido y sereno que mira hacia el futuro. Fueron valores positivos de una interpretación quizá no muy contrastada y no siempre muy bien planificada (último movimiento). La **Patética** fue poderosa, romántica, contundente, aunque poco «tchajowskyana». El primer movimiento, «Adagio-Allegro ma non troppo», tuvo defectos de construcción en su desarrollo, no en todo momento claro. El «Allegro con grazia» quedó estupendamente expuesto, aunque tuvo poco de «grazioso». El «Scherzo» gozó de un planteamiento tradicional, pero con un magnífico control de dinámicas (que huyeron del «pp») y un explosivo y energético final. Lo mejor —a niveles altísimos— fue el «Finale», expuesto sin una sola concesión a la galería, pero con una concentración y una tensión interior extraordinarias. Perfecto.

La Orquesta Filarmónica de Los Angeles conserva las características que pudimos apreciar en su anterior visita madrileña: seguridad de ataque, solidez, equilibrio, poder, homogeneidad. Es una excelente centuria; una primera B en el «ranking» norteamericano. Le falta, para entrar en el cupo de las grandes, una mayor y definida personalidad sonora, una más alta brillantez tímbrica, una más amplia variedad de colores, un mayor virtuosismo en sus solistas, y, en definitiva, más musicalidad, delicadeza y sentido de las proporciones.

López Cobos-Kamu-Royal Philharmonic

El director zamorano ha vuelto a mostrar sus excelentes cualidades, ya contrastadas en oportunidades anteriores, y que hay que esperar sigamos contrastando en el futuro, sobre todo si, finalmente, llega a ser director titular permanente de la Orquesta Nacional. Su batuta, en todo momento elegante, sugerente, es perfectamente explicativa y orientadora. Sus planteamientos, a veces quizá no por completo profundos, son claros, directos, musicales, aunque a veces puedan rozar lo superficial en virtud de una cierta y no disimulada afectación. En esta ocasión, al frente de una Orquesta excelente, nos ofreció una brillante, contundente, muy sólida en lo rítmico, interpretación del **Capricho español**, de Rimsky-Korsakov, en la que faltó únicamente un tratamiento tímbrico más depurado y una mayor fantasía colorista. Estupenda, a mayor nivel, la **Séptima Sinfonía** de Dvorak, que se nos expuso con un lirismo dramático, una fuerza, una brillantez soberbias. Magníficamente construida, puede que se echase de menos en ella una transparencia, una frescura y un fraseo más netamente checos. Muy estimable su acompañamiento en el **Segundo Concierto de Chopin** a Joaquín Soriano, quien no se mostró especialmente afortunado en esta ocasión, en que ofreció un fraseo plano e impersonal, una relativa limpidez, una monotonía expresiva y una falta de variedad de acentos y de imaginación en el canto peligroso en una obra como ésta.

López Cobos volvió a mostrarse a gran altura en una muy vital obertura **Carnaval**, también de Dvorak, y, sobre todo, en el «Intermedio» de **Goyescas**, donde la per-



DOS DIRECTORES PARA LA ROYAL PHILHARMONIC: LOPEZ COBOS, SEGURO, DIRECTO, ENTUSIASTA; KAMU: GRIS, PLANO, INEXPRESIVO. (FOTOS: AGUSTIN MUÑOZ.)

(1) RITMO, número 490, pág. 69.

fección del estilo se unió a la belleza en la ejecución.

El concierto de nivel más bajo de los celebrados en este minifestival fue el ofrecido por el director finlandés Okko Kamu, toscó, hosco, gris, corto de técnica y poco expresivo. Acompañó torpemente en el **Concierto para violoncello**, de Dvorak, y brindó un anodino **Así hablaba Zaratrusta**, de Strauss, en donde los confusionismos de voces, la falta de planificación, la poca clarificación general fueron norma. En los «tutti», los metales absorbieron casi por completo en todo momento a las cuerdas, cosa que, aunque en menor medida, ocurrió en determinados instantes del concierto de López Cobos. Ello puede mostrar otra vez algo ya sabido: la desigualdad acústica que posee el hemicycle del Real entre la parte inferior y los escaños superiores. Gran actuación la del atrabiliario, pero siempre gran artista Paul Tortelier, un «viejo león». Su interpretación del **Concierto** de Dvorak fue digna de un maestro: personal, vibrante, dominadora técnicamente, fogosa. Sonido lleno, penetrante, no excepcionalmente bello, pero singular y caluroso. Gran temperamento.

El recital de la Tureck

La pianista norteamericana tiene ya muchos años. Mantiene, sin embargo, gran parte de sus valores como intérprete de Bach, músico al que ha dedicado mucha parte de su existencia artística: sutil matización fraseológica, aplicación muy sabia del «legato» y «rubato», singular utilización del pedal. Todo ello proporciona una variedad y un colorido, unos contrastes insólitos a las obras del músico alemán, que aparecen así, muy libre y sanamente, como transfiguradas. Su interpretación en esta ocasión de la **Fantasia cromática y fuga** fue ejemplar, sobre todo de la primera, en la que se reveló segura, elocuente y audaz. En general, las fugas pierden en ella vigor, firmeza y claridad. Lo puso de manifiesto en las cinco elegidas, junto con sus respectivos «Preludios», del **Clave bien temperado**. En ellas el cansancio la atenaza a veces, perdiendo entonces nitidez, brillo y progresión el discurso sonoro. Discutible, a veces irregular, inesperado es el Bach de la Tureck. Pero siempre interesante y esclarecedor. Y, por supuesto, totalmente admisible en sus planteamientos, una vez que se ha superado la discusión de si Bach ha de ser tocado en un clave o en un piano. Éxito clamoroso, prolongado con cuatro «propinas».

XVII FESTIVAL DE LA OPERA DE MADRID OPERA DEL ESTADO DE BERLIN

Siguiendo el procedimiento llamado «de los parches o retales», en base al que se construyen —mal— usualmente los festivales de la ópera de Madrid, este año se ha contado con el Teatro de la Ópera del Estado de Berlín, de la República Democrática Alemana, que ya había venido a Madrid hace algunas temporadas. Se nos ha vuelto a ofrecer como un conjunto muy sólido, con pocas fisuras importantes, que ha dado un ejemplo de lo que puede ser un teatro serio y organizado, en el que las cosas —aun cuando, por supuesto, puedan ser muy discutidas y discutibles— se hacen lo suficientemente bien. Hay dos rasgos que caracterizan esencialmente —y un tanto genéricamente— a un «complejo» como éste: a) Profesionalismo: todos los elementos están en su papel, poseen las condiciones mínimas requeridas para cumplir la misión asignada, lo que evita el siempre peligroso «amateurismo»; cada uno hace lo que le va. b) Funcionalidad: todos trabajan para el conjunto de la forma más práctica y eficaz. En base a un suficiente nivel de ensayos, hay una preparación y un

conocimiento básicos, que proporcionan el saber estar y el saber integrarse en un todo. A ello contribuye, naturalmente, la variedad de intervinientes, de tal forma que es posible la elección en cualquier momento.

Al lado de estos caracteres más o menos genéricos, sin duda positivos, pueden situarse otros, muy propios de este Teatro, menos loables. Así, las escenografías, muchas veces «demodés», pasadas, antiguas, aunque, por supuesto, eficaces. Parece faltar, en los planteamientos escénicos e interpretativos en general, una mayor voluntad innovadora, una mayor modernidad significativa. Todo se queda a veces en una aseada ordenación de planos escénicos sobre decorados discretamente estilizados. No brilla, por ello, demasiado lo que podríamos denominar inspiración, creación original, y todo se encuentra en muchas ocasiones demasiado cerca de lo prosaico, de lo meramente anecdótico, apegado excesivamente a lo argumental. En contrapartida, y al lado del numeroso e interesante plantel de voces, ha de resaltarse la existencia de una orquesta y de un coro muy profesionales y de incuestionable calidad. Aquella es poderosa, dotada de cuerda llena y flexible. Un conjunto de nivel muy aceptable, en el que flaquean fundamentalmente algunos solistas de madera y el metal en bloque, cuya calidad sonora es sólo relativa. El coro es musical y dúctil.

Dentro de las coordinadas apuntadas más arriba discurrieron, en general, las representaciones que el conjunto berlinés ofreció de tres óperas fundamentales del repertorio universal: **Tannhäuser**, **El caballero de la rosa** y **Don Giovanni**. Muy brevemente, he aquí los rasgos fundamentales que concurren en cada una de ellas.

Tannhäuser (3-V-1980)

El montaje, debido a Erhard Fischer, sobre decorados de Wilfried Herz, se centró, desde un punto de vista teatral, en un bien estudiado y planificado segundo acto, en el que las masas fueron excelentemente mo-

vidas en el angosto espacio del escenario del Teatro de la Zarzuela. Todo estuvo en su sitio, todo «funcionó exactamente, lográndose efectos plásticos y lumínicos muy notables. Más pálidos y desangelados los otros dos actos, a pesar del fácil simbolismo de la «Venusberg», dominada por una gigantesca vagina. No bien resuelto el «ballet». El último acto, estático y plano, tuvo, no obstante, buenos efectos. No puede citarse entre ellos el que no apareciera al final, tal y como pide el libreto, tras el cadáver de «Elisabeth», el báculo reverdecido; como tampoco el que no se diera prácticamente relieve en este último cuadro al personaje del caballero, que quedó totalmente oscurecido no se sabe en beneficio de qué, ya que, realmente, su falta no fue reemplazada por nada. No pareció existir una interpretación sustitutiva. La idea de hacer que el protagonista, un rebelde, permanezca fiel a esa rebeldía hasta la muerte, dejando por ello en un segundo plano la tesis moral de la obra, puede ser atractiva, pero poco admisible cuando se hace tan mal como en esta ocasión, en la que todo quedó oscurecido y ayuno de lógica. Hay que tener en cuenta, en cualquier caso, que Wagner dejó muy claramente escrito lo que había de hacerse y, quiérase o no, según ello, «Tannhäuser» se salva al final y el milagro se produce, cumpliéndose así la visión romántica de la antigua leyenda. Otra cosa es que la dialéctica derivada de la obra —que tan bien recoge Angel-F. Mayo en sus excelentes notas al programa— no pueda ser discutida, como la discutió Hans Mayer.

Cantaron la obra: Spas Wenkoff, famoso «Tristán» de nuestros días, que estuvo muy por debajo de lo esperado. En principio, la voz no está mal: «spinto» de anchura notable en centro y graves, clara dicción, correcta expresión... Los problemas empiezan para él en el paso y ya en el primer agudo. Entonces la emisión se estrecha y el sonido no progresa, se «queda» dentro, estrangulado. Lo que, naturalmente, desdibuja casi por completo toda la parte, que requiere una voz ancha, sí, e incluso heroica,



TANNAHÄUSER: FINAL DEL SEGUNDO ACTO. UN MONTAJE TEATRAL, PERO ESCASAMENTE DIALECTICO.

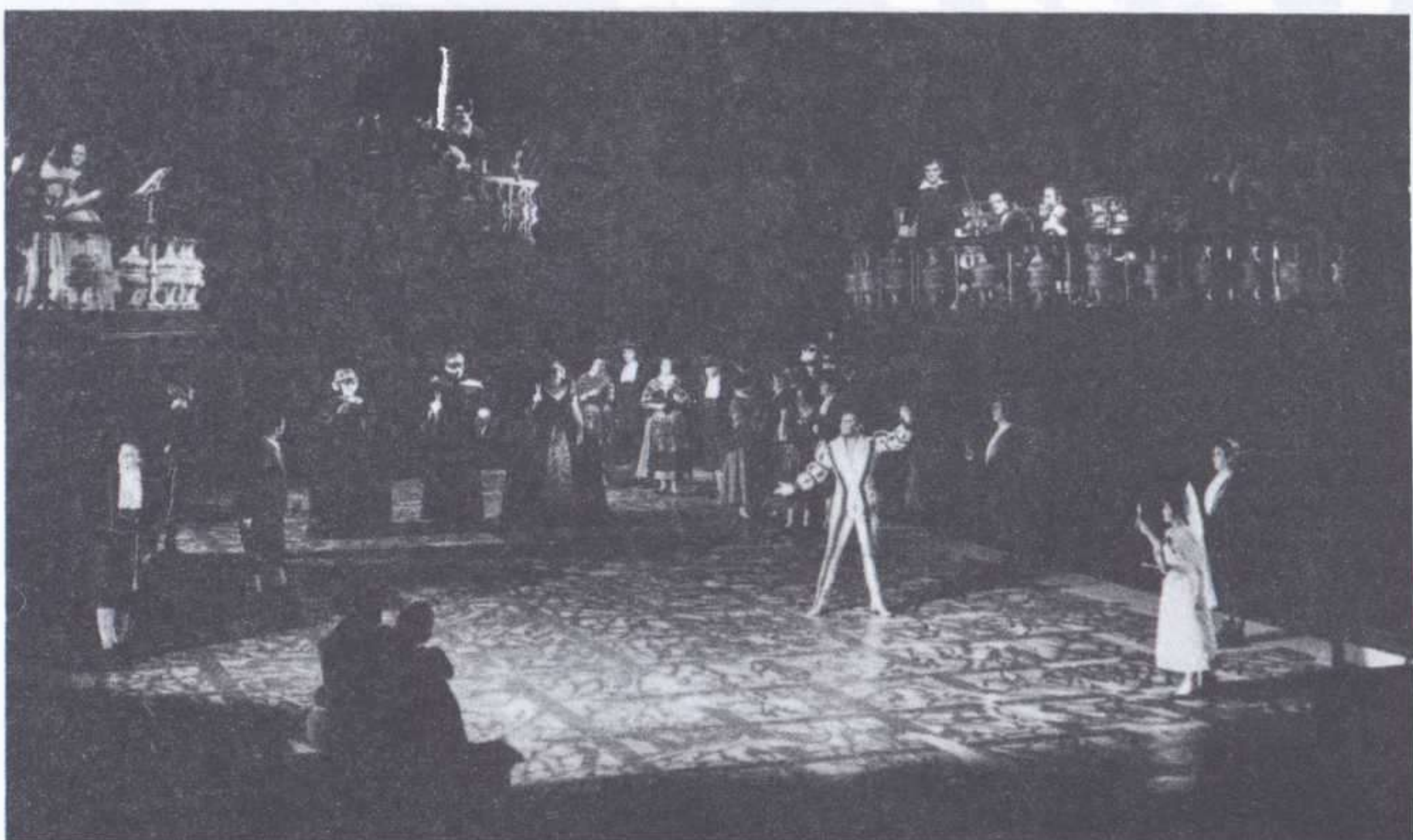
pero también una voz fácil en los diversos registros, dotada de «squillo» arriba, de brillo y de poder; una voz resistente, capaz de vencer las innúmeras dificultades que plantea la tesitura en los finales de los actos uno y dos. A estas dotes vocales han de unirse dotes de actor para declamar el famoso relato del viaje a Roma del acto tercero. Wenkoff no puede materialmente, pese a sus buenas hechuras y grato color, con este papel, sin que tampoco posea especiales cualidades histriónicas. Antes al contrario, como actor es francamente malo, sin registros, demasiado burdo y vulgar (quizá mal dirigido), poco serio. Hanna Lisowska posee una voz lírica, ancha y timbrada, aunque falta de homogeneidad y de capacidad de interiorización lírica, de efusión profunda. Siegfried Lorenz es un barítono muy lírico y un buen cantante, aunque demasiado pálido. Siegfried Vogel otorgó prestancia, dentro de una voz no excesivamente profunda, al «Landgraf». La Orquesta, sólidamente conducida por Heinz Fricke, apoyó bien en el desarrollo escénico, aunque la falta de inspiración de la batuta volvió a ponerse de manifiesto, como siempre que le hemos visto en Madrid.

El caballero de la rosa (7-V-1980)

La representación fue más homogénea; bien movida, ágil, perfectamente medida y calculada. Todo estuvo en su sitio; cada cantante, cada figurante, bien enseñado, se tenía la lección bien aprendida. Ello hizo que una obra de indudable complejidad de montaje como ésta fuera suficientemente bien servida e interpretada. Vocalmente no hubo fallos ostensibles, y los múltiples papeles fueron dignamente atendidos. Ahora bien, hay que anotar en seguida que lo ofrecido distó mucho de ser modélico. En primer lugar, porque el planteamiento escénico, aun adornado con las virtudes expuestas, bordeó peligrosamente lo burdo, lo grosero, lo chabacano, sin proporcionar en ningún momento ese aire de divertida «alta comedia», esa elegancia vienesa, un tanto «demodé», que retrató Strauss. Sin dar tampoco una imagen de suficiente sutileza satírica. Por un momento, observando el esquemático, feo y cursi decorado del segundo acto, pudo pensarse en una visión «crítica», distanciada, de una comedia de este tipo; pero la idea —que hubiera sido inteligente y que habría revelado unos planteamientos elaborados y modernos—, si se tuvo en algún momento, no llegó a llevarse a la práctica. No habría cuajado con el resto de elementos intervinientes. Entre ellos la dirección musical del «kappellmeister» Otmar Suitner, buen concertador, ordenador, excelente sustentador del edificio sonoro, pero falto de fantasía, gracia y refinamiento.



COMIENZO DEL SEGUNDO ACTO DEL FUNCIONAL DER ROSENKAVALIER.



UN MEDIOCRE DON GIOVANNI. LAS LIMITACIONES DEL TEATRO DE LA ZARZUELA IMPIDIERON QUE LA ESCENA FINAL DEL PRIMER ACTO —NO BIEN PLANTEADA EN NINGUN CASO— PUDIERA RESOLVERSE COMO EN LA FOTOGRAFIA, TOMADA DURANTE UNA REPRESENTACION EN BERLIN.

Vogel fue aquí un bien visto «Ochs». Buen actor, aunque con tendencia a pasarse. Domina la declamación, pero a su voz, de bajo muy lírico de no gran volumen, le falta peso específico, rotundidad en graves, mordiente; premisas básicas para interpretar al personaje. Simplemente correcta Kay Griffel en la «Mariscala», sin rozar más que en muy contados momentos la compleja entraña del personaje. Mejor en lo expresivo el caluroso «Oktavian» de Ute Trekel-Burckhardt, a quien no acompaña demasiado la voz: «mezzosoprano» tremolante, dura y con dificultades arriba. Muy ligera, algo estridente y cursilísima la «Sophie» de Isabella Nawe. El resto del reparto cumplidor y en su sitio, incluso el algo cascado «cantante italiano» de Ruggero Orofino.

Don Giovanni (11-V-1980)

En conjunto, la más floja de las tres. Resultó, la verdad, muy poco «mozartiana». Quizá, en principio, los planteamientos, la forma de abordar el empeño tenían interés: movilidad continua, utilización de amplios espacios escénicos, juegos de luces, contrastes... Pero lo cierto es que, en la práctica, los resultados fueron muy mediocres, ya que la movilidad pareció gratuita las más de las veces; las previsiones escénicas hubieron de ser en parte modificadas por dificultades de espacio del Teatro de la Zarzuela; las luces estuvieron muy mal movidas, probablemente por problemas técnicos. Se apreciaron, además, varias «desconexiones»: 1) entre el foso —donde

Suitner dirigió aseadamente, aunque muy poco mozartianamente— y la escena; 2) entre la escena y lo que podríamos denominar rasgos básicos de la «commedia dell arte»; 3) entre el foso, por un lado, y la escena, por otro, y la ópera bufa. Es decir, desconexión general entre lo que se representaba y cantaba y Mozart. Para ello existía un fallo capital: incapacidad para decir, para cantar el «recitativo secco», tanto por falta de estilo como por falta de sensibilidad musical y de dicción italiana. Una versión, pues, nada «italiana», y muy germana. Pero malamente germana; sin elegancia, sin gracia, sin grandeza. ¡Qué mal resuelta la gran escena del «Convidado de piedra», donde ni hubo convidado ni nada! ¡Qué pobreza! ¡Qué falta de imaginación! Y mal planteada la disposición de elementos en el primer Final.

Y después, las voces. Principal error: encomendar a Theo Adam el protagonista. Nunca ha sido, dadas sus características, un buen intérprete de esta parte, para la que le falta flexibilidad, adecuación vocal, sentido del «legato», delicadeza, visión del personaje. Y actualmente menos, pues la voz comienza a estar ajada, vieja y temblona. La zona aguda se resiente peligrosamente, el sonido es abierto y desagradable. Es una voz la suya (ha sido, sobre todo) grande, poco timbrada, dotada de cierta pastosidad, que funciona bien en escritura declamada, donde el sonido pudiera ser emitido con amplitud. En este sentido han sido destacables sus incorporaciones de personajes wagnerianos como «Wotan», «Sachs» o el «Holandés» (de esta última brindó en Madrid, con la misma compañía, hace algún tiempo una excelente interpretación). Su «Don Giovanni» de la Zarzuela fue un desastre en casi todos los órdenes: escénico, vocal e interpretativo. Más que cantado, fue mascullado. Vogel —que se ha revelado como artista de rara versatilidad— fue, en cambio, un honorable «Leporello», quizá el mejor del reparto del día que se comenta. Insuficiente, aunque la voz no esté mal, la citada Kay Griffel como «Doña Elvira». Preciosa de timbre, pero no del todo segura y relativamente musical, la «Doña Ana» de Magdalena Hajossyova. Mal, en general, Eberhard Büchner en «Don Octavio», que sólo cantó, lo que se dice cantar, aunque nada más que correctamente, sus dos arias. Irrelevantes los demás. Para colmo, la primera representación, como consecuencia de una inexplicable falta de previsión, hubo de hacerse con piano en vez de clave, lo que acentuó el sabor poco mozartiano de la producción.

Bilbao

ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO

En el Teatro Coliseo Albia, de Bilbao, se ha celebrado el quinto concierto de esta Orquesta y primero de los sinfónico-corales, patrocinado por el Banco de Bilbao. En el programa, **Segunda sinfonía en Do menor («Resurrección»)**, de G. Mahler, con la participación de la Coral San Juan Bautista, de Lejona. Director, José Ignacio Sarria, y directora artística, Fina Folcó. Actúan como solistas: Paloma Pérez-Iñigo (soprano), Fiona Kimm (contralto), todos bajo la dirección de Odón Alonso.

Este concierto había levantado una gran expectación, y así, el Coliseo Albia registró una gran entrada.

La citada **Sinfonía** tuvo una interpretación ajustada a las corrientes dramáticas de su música. El maestro Odón Alonso siguió el pensamiento de Mahler con fidelidad, realzando los momentos de matiz trágico con aquellos otros de un placentero sosiego y lirismo. La Coral de Lejona volvió a mostrar sus matices más delicados con la gran preparación vocal de su directora artística que es Fina Folcó; homogeneidad y disciplina de todas sus cuerdas, que dirige el joven maestro José Ignacio Sarria. De la Sinfónica diremos que muy bien, llevando el peso de esta gran **Sinfonía** con gran seguridad y acoplamiento. En suma, diremos que voces solistas, directores, coros, profesores de la Orquesta, todos en general se hicieron acreedores a una larga ovación final, que se sostuvo varios minutos, y el público estuvo entusiasmado por tal audición sinfónico-coral.

SOCIEDAD FILARMONICA

Como quiera que por diversas causas, ajenas a esta corresponsalia, las crónicas llegan al lector con bastante retraso, y dado que hay muchas noticias que señalar, tengo que ser muy conciso en los detalles hasta que lleguemos a normalizarnos, por todo lo cual pido mis disculpas.

En esta Sociedad Filarmónica hemos escuchado al Quinteto Boccherini en dos **Quintetos** de Boccherini y el **Op. 163** de Schubert, con una interpretación correcta y bien resuelta técnicamente.

● El Nuovo Trio Italiano se ha presentado en esta Sociedad. Tres magníficos profesores componen este Trío: Stefanato (violín), Altobelli (violoncello) y la pianista Margaret. En el programa, **Tríos** de Stradella, Sostakovich y Brahms; unas versiones pocas veces escuchadas con tal nitidez, fuerza y virtuosismo. Aparte de ser grandes artistas, poseen un violín «Guadagnini» del año 1771 y un violoncello «Guarnerini» de 1675, por lo que si unimos unos instrumentos de tal categoría a estos grandes artistas, se ha logrado dar a la música de cámara un excepcional rango.

● Buen recital del joven pianista francés Philippe Collard, que mostró buena técnica y temperamento muy sensible en obras de Chopin, Schumann, Rachmaninoff y Liszt.

● Sesión de música de cámara por el Trío Haydn, al que vimos muy conjuntado y con buena sonoridad en los **Tríos** de Haydn, Turina y Schumann.

● También tenemos conocimiento de haber tenido un buen éxito el Octeto de la Filarmónica de Berlín, a cuyo concierto no fue posible acudir.

CONCIERTOS ARRIAGA

El pianista valenciano Fernando Puchol ha tenido un brillante éxito en su concierto en esta Sociedad con obras de varios autores, como Mozart, Haydn, Llacer, Pla, Liszt y Chopin. Este concierto estaba patrocinado por el Ministerio de Cultura, Dirección General de Música.

● Un joven y extraordinario pianista francés, François Duchable, ha pasado por esta Sociedad, y anteriormente actuó en la Sociedad Filarmónica. En ambos conciertos el éxito ha sido extraordinario.

En el concierto en la Sociedad de Conciertos Arriaga interpretó obras de Schubert, Chopin, Brahms y Liszt. Este concierto estaba patrocinado por don José María Barasorda, presidente honorario de Conciertos Arriaga.

● Primer Ciclo de Música Religiosa de Bilbao, organizado por la Asociación de Música de Cámara de Bilbao, patrocinado por la Dirección General de Música del Ministerio de Cultura y en colaboración con la Comisión Diocesana de Música del Obispado de Bilbao.

En el acto inaugural, celebrado en el Paraninfo de la Universidad de Deusto, ha pronunciado un pregón el prestigioso musicólogo y autor de varios libros dedicados a la historia de la música, monseñor Federico Sopeña.

A continuación, el Coro y Orquesta de Cámara de Bilbao interpretó la obra, de Heinrich Schutz, **Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz** («Las siete palabras de Cristo en la Cruz»), bajo la dirección de José Ramón Rementería.

● En la parroquia Santa María de Galdácano ha actuado el Cuarteto Vocal Tomás Luis de Victoria con polifonía religiosa de los siglos XIV al XVI y selección de **Officium Hebdomadae Sanctae**, de T. L. de Victoria.

● En la iglesia de San Antón, de Bilbao, concierto de órgano y trompeta, con obras de Giovanni Viviani (1678) y de Godfrey Keller (1700); **III Coral**, de César Franck (órgano) y **Concertpiece**, de Vasily Brandt (órgano y trompeta).

Organo: Josú Soldevilla.

Trompeta: Raimundo Flores.

En la segunda parte, el grupo Ars Nova, de Madrid.—**JOSE DE URQUIJO.**

Baleares

TEATRO PRINCIPAL DE MAHON

Nabucco (22-III-1980)

Mahón es una bonita ciudad, que encierra más de una sorpresa para el visitante, y entre estas posibles sorpresas se halla la presencia de un teatro de ópera que data de 1829, y en el cual se han representado con continuidad, sin, prácticamente, otras interrupciones que las de «fuerza mayor», títulos muy variados del repertorio italiano (y alguno francés). En la actualidad, y desde hace nueve temporadas, una valerosa Asociación de Amigos de la Ópera de Mahón programa anualmente dos títulos, con dos representaciones de cada uno de ellos, uniendo a un considerable esfuerzo económico un entusiasmo que se extiende, como resulta evidente para cualquiera que asista a estas funciones, a prácticamente toda la población de la ciudad.

En medio de un clima de ilusionada expectación, con el teatro lleno a rebosar (jamás queda una localidad por cubrir), se presentó este año como primer título un **Nabucco** que contaba con una intérprete de excepción, Angeles Gulín. A pesar de haber pedido disculpas por una leve afección catarral (el día era desapacible y frío), la notabilísima soprano dio una destacada versión del terriblemente difícil papel de «Abigaille»; prácticamente, la Gulín es casi la única soprano que está actualmente en condiciones de interpretarlo con seguridad (junto a Rita Orlandi Malaspina y algún que otro nombre). No tuvo igual fortuna en todos los momentos de la ópera, pero el resultado fue, con todo, de primera categoría. A su lado, Gian Koral interpretó un «Nabucco» que osciló entre lo discreto y lo correcto, con una interpretación favorecida por su destacada estatura. Notable y muy musical el «Ismaele» de José Ruiz; lástima que la poca entidad de su papel le impidiera lucir mejor su grato timbre de voz, que en un teatro de las dimensiones del Principal de Mahón halla la medida justa para demostrar todas sus posibilidades. Correcto el «Zacarías» de Mario Rinaudo, y muy destacado el corto papel de Cecilia Fondevila, con agudos de gran brillantez en los concertantes. José Luis Barrera fue un correcto «Gran Sacerdote de Baal». La censura debe recaer sobre el coro, poco ajustado (formado por elementos locales y otros procedentes del Liceo, de Barcelona), y muy especialmente sobre el director de orquesta, Riccardo Bottino, quien llevó la batuta pésimamente, de modo arbitrario, hablando en voz alta, sin llevar adecuadamente el compás y provocando más de un error en la orquesta. Suya fue la culpa, en gran parte, de que la representación no obtuviera el nivel que podía haber alcanzado.

Informaciones recibidas posteriormente de Mahón, por la amable comunicación de don Deseado Mercadal, compositor y des-

KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende.



Distribuidores en:

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

tacado polígrafo de aquella ciudad, me permiten añadir que el segundo título, **Tosca** (26 y 28-III-80), fue el vehículo de presentación de la soprano colombiana Carmiña Gallo, con Luciano Saldari como «Mario Cavaradosi», y una espectacular actuación del ya famoso barítono (menorquín, como es sabido) Juan Pons en el papel de «Scarpia».—**ROGER ALIER.**

Las Palmas

XIII FESTIVAL DE OPERA

A modo de prólogo: precisiones sobre la crítica

Antes de entrar en el análisis de los tres títulos a cuyas representaciones asistí, quiero elucidar de una vez por todas que en ningún momento he censurado a los Amigos Canarios de la Opera en cuanto entidad musical, ya que su entusiasmo, tesón y desvelos para conseguir mantener año tras año la continuidad del Festival, luchando contra incomprendimientos, obstáculos y la indiferencia de ciertos organismos oficiales locales, que siguen escudándose en la falacia de que la ópera es una manifestación burguesa y clasista para negar su apoyo económico, sólo merecen elogios. Pero esto es una cosa y otra muy distinta son los resultados logrados, por lo que es absurdo que significados elementos rectores de la Asociación se sientan ofendidos por las objeciones expresadas a determinados intérpretes, identificándose con ellos, y afirmando que se está tratando de «sabotear» la temporada. Todavía hay quien no acepta la existencia de otras personas que han llegado a otro nivel de conocimientos por su preocupación, estudio e investigación. Lamento su escasa capacidad analítica, pero no me preocupan sus inelegantes represalias. Si la actuación de un intérprete no ha sido lo afortunada que se esperaba y deseaba, ni ha estado a la altura de su fama ni de sus honorarios, así hay que hacerlo constar en consecuencia con la veracidad informativa, y en este caso los cantantes —salvo las honrosísimas y limitadísimas excepciones, ya sobradamente conocidas— los que con su menosprecio reiterado de la profesionalidad, firmando contratos sin guardar el conveniente descanso, descuidando el repertorio adecuado a sus peculiaridades vocales y con una formación deficiente en su mayoría, desprecupándose del estudio, son **importantes responsables** de esta época de decadencia en la que se juega a engañar al auditorio con «méritos» extramusicales y con un eficaz despliegue publicitario. El comentarista honesto ha de rechazar enérgicamente estos intentos de manipulación que pretenden convertirlo en un agente de publicidad que cante loas y ditirambos en correspondencia a la invitación para asistir al espectáculo, que algunos consideran que es su precio, y que retiran si no se prodigan elogios superlativos. Decía Menken que «la crítica no tiene por qué ser constructiva para estar justificada. Basta con que sea verdadera, pues la destrucción de una falsedad es un bien positivo». Crítica constructiva y destructiva no son otra cosa que tópicos invocados cotidianamente para intentar justificar desde esa plataforma convencional, pero sin consis-

tencia, ciertas posturas. Para mí sólo hay una clase de crítica: **la informativa**, que tiene como finalidad mostrar la realidad de las cosas tal cual se cree honradamente que es —con el consiguiente margen de error—, sin ropajes retóricos. El comentarista tiene el deber de permanecer completamente ajeno a la cuestión eminentemente económica de la Empresa, contemplando única y exclusivamente su aspecto artístico, sin sentirse culpable si su opinión desfavorable puede incidir en el grado de concurrencia del público a los actos que comenta.

Y después de este prolegómeno, en el que creo haber expuesto nítidamente mis principios como informador musical, paso a comentar este trigésimo Festival lírico.

LA BOHEME.—La más floja de las versiones de esta deliciosa partitura pucciniana oídas hasta ahora —comento la segunda función, que fue a la que asistí, aunque, según referencias merecedoras de mi crédito, la primera fue aún bastante inferior—. El primer acto tuvo un nivel muy bajo, tomando como base los nombres estelares del reparto y lo que hay que exigirles en consecuencia; el segundo, algo más entonado y entretenido; aceptable —sin entusiasmar— el tercero, y anodino el último. **José María Carreras** acusó un progresivo deterioro vocal; su timbre ya no suena fresco, habiendo perdido «squillo» y brillo; es palmaria su defectuosa «impostación», con notorias dificultades en el paso de la voz y forzado en el registro agudo, emitido con inseguridad y desgarrando el sonido. Su «Che gelida manina» —transportada en un semitono bajo, como es habitual— fue vulgar, con fraseo rutinario, sin expresión ni inflexiones, adoleciendo de musicalidad. Su estilo y línea es deficiente. Su momento más inspirado —dentro de su tónica— lo tuvo en el tercer acto y algunas frases aisladas del cuarto, donde lució esporádicamente la calidad y belleza tímbrica. Mucho más notoria es la decadencia vocal de **Elena Mauti Nunziata**, insegura y «calante» durante toda la obra, incapaz de «filar», quebrándosele la voz continuamente. Su penoso «Si,

mi chiamo Mimí» es preferible olvidarlo. Se defendió con discreción en el tercer acto. **Leonida Bergamonti** interpretó deficientísimamente «Vecchia zimarra». **Horacio Mori** fue el más afortunado, cumpliendo eficazmente como «Schaunard». **René Franc** fue un «Marcello» muy corriente. Aceptable **Cristine Weidinger** como «Musetta», cantando con gracia «Quando men vo». Bien la **Coral Regina Coeli**. Buena dirección escénica de **Giuseppe de Tomasi**, y acertada escenografía. Dirigió con oficio **Franco Ferraris**.

LA SONAMBULA.—La primera programación de esta ópera belliniana no fue auspiciada por la fortuna, ya que su representación fue anodina, aburrida, con un «elenco» mediocre, en las antípodas del estilo eminentemente «belcantista» de la obra. Es hacer justicia si se destaca la muy buena actuación de la **Coral Regina Coeli**, figura indiscutible de la función, bien empastada vocalmente y demostrando haber trabajado concienzudamente la partitura —meritoria labor de su director, **Sebastián Ramírez**—. La soprano **Adelaide Negri**, con irregularidades vocales y estilísticas, y aunque su voz no es la idónea para «Amina», puso bastante voluntad y tuvo instantes estimables con otros flojos, acusando problemas en los «filados» y medias voces. Muy zafio el tenor **Pietro Botazzo**, de timbre incoloro y proclive al falsete, pasable dentro de sus posibilidades por voluntarioso, pero lejos del canto belliniano. **Leonida Bergamonti**, dentro de su línea de tosquedad interpretativa; la materia vocal es importante en cuanto a timbre y volumen, pero deficiente en técnica y escuela. Prometedora presentación de dos cantantes procedentes de la «cantera local», la «mezzosoprano» **Rosa Delia Martín** —«Teresa»— y la soprano **Asunción Armas** —«Lisa»—, aunque con las limitaciones propias de su condición de aficionadas. Los decorados del Teatro Comunal de Treviso, convencionales. Buena la dirección musical de **Franco Ferraris**. La escénica de **Giuseppe de Tomasi**, muy estática.



JUAN LLOVERAS, JUAN PONS, JOSEFINA ARREGUI Y JOSE MANZANEDA EN UN BALLO IN MASCHERA.
(Foto por cortesía de «El Eco de Canarias».)

Pamplona

LOS CONCIERTOS SACROS

El Ayuntamiento de Pamplona, un año más, ha organizado el pequeño ciclo de conciertos sacros con motivo de la Semana Santa. Al igual que en años anteriores, éstos han estado a cargo, en su mayoría, de entidades musicales de la capital navarra o de músicos navarros, como es el caso de Taberna.

Este fue quien, precisamente, abrió la Semana con un importante concierto de órgano en la Catedral metropolitana.

EL MAESTRO LUIS TABERNA.—Con un programa arduo, variado y difícil, el actual catedrático de Órgano del Conservatorio de Pamplona comenzó el ciclo de conciertos de Semana Santa. Desde el **Passacaglia**, de Bach, hasta la **Toccata final**, de L. Vierné, todo fue una gran lección del maestro de Lesaca, que destacó majestuoso en Widor y detallista y limpio en Guridi. Sin duda, fue la tarde que más música escuchamos de cuantas compusieron el ciclo.

IMPRESIONANTE «STABAT MATER» DE PERGOLESI.—La Escolanía Loyola, que dirige el maestro Javier Sagüés, dio uno de los conciertos más bellos que jamás he escuchado. Es impresionante oír a cuarenta y cinco niños dar con esa frescura, con potencia, perfecta «impostación» y afinación la difícil partitura —que a veces requiere subir hasta el «Si»— de Pergolesi. El maestro Sagüés, que confía al coro algunas partes escritas para solistas, dirigió con absoluta seguridad —gesto un poco exagerado, por tratarse de niños—, y preocupándose en todo momento de los matices de la obra. Extraordinario el solo de contralto: voz llena, redonda, segura, cómoda en todos los registros; y también muy bien el dúo de soprano y contralto. La pequeña orquesta —profesores de la Santa Cecilia— acompañó bastante bien. Una gran ovación cerró la actuación de los pequeños cantores. La Escolanía Loyola, que está asociada a la Federación Internacional de Pueri Cantores, además de asistir a numerosos congresos internacionales da conciertos por toda España.

El tercer concierto estaba a cargo de la Orquesta Santa Cecilia, de Pamplona, y de los Coros del Festival Internacional de Loyola; todos bajo la dirección de Bello Portu. El programa fue confeccionado a base de autores autóctonos poco interpretados y alguno casi desconocido: Mariano García, Buenaventura Iñiguez, Felipe Gorriti y Nicolás Ledesma. Lo más destacable de la velada fueron el tenor Juan Miguel Echarrí y el bajo Ricardo Salaberría.

LA CORAL DE CAMARA Y LA POLIFONICA.—La Agrupación Coral de Cámara de Pamplona, que dirige Luis Morondo, puso como novedad la **Misa** de Pierre de la Rue, músico francés que visitó España al servicio de la corte neerlandesa. En su época (murió en 1518) debió de gozar de gran estima, ya que sus libros corales se ven ricamente ornamentados. Con pleno dominio de la técnica contrapuntística, su música es de carácter severo en su estilo, pero a la vez con acentos de ternura. La Coral, perfecta de afinación, dio una versión técnicamente buena, pero quizá un poco lenta, que hizo que la composición se alargara demasiado; en todo caso, de resultado muy hermoso. La segunda parte, formada por la **Transfiguración**, de Tomás Marco, y **El libro de los Proverbios**, de A. González Acilu, fue acogida con gran interés y entusiasmo por parte

del público. Sobre todo, en la **Transfiguración**, de Tomás Marco, los planos e intensidades sonoras fueron magistrales.

EL YA TRADICIONAL «MISERERE» DE ESLAVA.—Con la Catedral de Pamplona abarrotada (unas cuatro mil personas), el Orfeón Pamplonés y la Orquesta Santa Cecilia volvieron a montar el popular **Miserere** del maestro de Burlada. La obra, perfectamente dominada por los intérpretes, se dio con brillo y rotundidad. El Coro, que tiene carácter protagonista en esta obra, estuvo en todo momento seguro y compacto, sus entradas fueron seguras y su afinación perfecta. La Orquesta acompañó bien, y los solistas cumplieron. Hay que señalar la cantidad de público que asistió al concierto, signo inequívoco de que las obras bien montadas gustan a la gente, y de que si se organizan más conciertos la gente respondería bien.

En resumen, un año más los conciertos sacros, organizados por el Ayuntamiento de Pamplona, han constituido un éxito. Quizá lo peor este año hayan sido las pocas novedades respecto al anterior año. Esperamos que el próximo esto se pueda corregir, porque capacidad por parte de las agrupaciones musicales existe, y sobra.

OTROS ACTOS

IÑAKE FRESAN: UNA GRAN VOZ MOZARTIANA.—Ignacio Fresán, alumno del Conservatorio «Pablo Sarasate», de Pamplona, de la profesora Eurne Aguerri; premio Julián Gayarre de la Diputación de Navarra, dio un concierto-recital de canto, acompañado al piano por el maestro Santiago Garay, catedrático de dicho Conservatorio.

El concierto, dividido en cinco bloques de compositores de todas las épocas, nos da claramente una extensa visión de las grandes posibilidades de esta gran voz. La primera parte (Bach, Giordani, Scarlatti), cantada con un gusto y sentimiento propios de la época: voz bien medida, volúmenes justos, sin esfuerzo; sobre todo, en Bach, la letra bien dicha e interpretada. La segunda parte, dedicada a obras de Mozart, marca, para mí; el supremo aprovechamiento de esta voz. Perfecta la interpretación que da a Mozart, por su color, su gracia, sus cualidades teatrales. Es perfectamente reconocible el personaje de «Don Juan» o cualquier otro de Mozart, en su ambiente, aunque sólo se cante un aria y sin representar. La tercera parte —(Verdi, Puccini), dados correctamente, a veces más espectaculares ante el gran público, pero con menos profundidad—. La cuarta parte —Falla—, muy bien matizada. Y las canciones



IGNACIO FRESAN, «PREMIO GAYARRE» DE LA DIPUTACION, DURANTE SU RECITAL. LE ACOMPAÑA EL CATEDRÁTICO SANTIAGO GARAY.

ROBERTO DEVEREUX.—Otra novedad en la programación. **Montserrat Caballé** no debió usar las gafas de «cantar bien», de las que hacía publicidad en los escaparates de una óptica de esta ciudad —y cuya montura debe tener virtudes carismáticas, según ella decía en las fotografías exhibidas—, pues su actuación fue decepcionante, sin paliativos, en relación con lo que hay que exigirle a la categoría que se le ha concedido. Como siempre, adaptó la partitura a su manierismo interpretativo, con superabuso de «filaturas», inexpresiva, ininteligible, línea de canto descuidada, con sonidos toscos y áridos, vacilante en el agudo, muy estridente, quebradizo y débil. Su «Elisabetta» fue totalmente borrosa, sin carácter ni un mínimo de histrionismo. ¿Qué se hizo de la celosa y colérica «Isabel II»? La «mezzosoprano» **Alicia Nafé** fue la triunfadora de la representación, cantando con valentía, seguridad y profesionalidad, voz cálida y de grato timbre, y aunque todavía su línea no sea estrictamente «belcantista», es una intérprete interesante, merecedora del aplauso, a la que hay que desear no se malogre. Vulgarísimo el tenor **Carlo Bini**, sin la más remota idea de «belcantismo»; voz de escasa calidad, se entregó al máximo de sus limitadas posibilidades. Otro tanto habría que decir del barítono **Franco Sioli**, poco convincente en lo vocal e inseguro en el agudo. Otra buena actuación de la **Coral Regina Coeli**. Aceptable la escenografía, aunque con pocas variaciones en los diversos actos. **Giuseppe de Tomasi** distribuyó acertadamente la acción escénica, tampoco muy dinámica. Dirigió la orquesta **Eugenio M. Marco** en su nivel habitual, con su vicio inerradicable de forzar al máximo los «fortes» y «fortísimos», ahogando frecuentemente las voces. La orquesta, integrada por miembros locales de la desaparecida Orquesta Sinfónica de Las Palmas y profesores foráneos, tuvo, en líneas generales, una actuación discreta, con algunos desniveles e irregularidades comprensibles por la improvisación y las ausencias de destacados instrumentistas.

Circunstancias familiares impidieron mi asistencia a las dos últimas representaciones del Festival. Como información añadiré que **La forza del Destino** tuvo por intérpretes a **Ilva Ligabue** —«Leonora»—, **Stefania Toczyla** —«Preciosilla»—, **Carlo Bini** —«Don Alvaro»—, **Giorgio Zancanaro** —«Don Carlos»—, **Kurt Rydl** —«Padre Guardián»—, **Orazio Mori** —«Fray Melitón»— y **Julio Catania** —«Marqués de Calatrava»—. Dirigió **Napoleone Annovazzi**. Con la primera función de **Un ballo in maschera**, los Amigos Canarios de la Opera conmemoran sus cien representaciones; con este motivo es espectadora de honor la eminente soprano **Eva Turner**, voz legendaria en la historia de la ópera, especialmente invitada para esta efemérides, ya que fue una de las figuras de la memorable **Aida** con la que se inaugurara, en 1928, el Teatro Pérez Galdós, edificado en el mismo solar que ocupara el anterior coliseo, destruido por un pavoroso incendio. El reparto de esta función centenaria fue: **Juan Lloveras** —«Ricardo»—, **Juan Pons** —«Renato»—, **Montserrat Caballé** —«Amelia»—, **Margarita Lilowa** —«Ulrica»—, **Josefina Arregui** —«Oscar»—, **Simone Alaimo** —«Samuel»— y **Julio Catania** —«Tom»—. Director, **Napoleone Annovazzi**.—**CARMELO DAVILA NIETO**.

Estradivarius nos daría las gracias.



Nakamichi 580 2-Head Cassette Deck



Nakamichi 530 Receiver



¡Que difícil es la herencia de los grandes maestros! La de Antonio Stradivarius por ejemplo.

“Maitre Lutier” famoso, como todos sabemos, por la calidad y perfección de sus violines.

Violines con un sonido lleno y, si se nos permite la comparación, al “bouquet” a ningún otro comparable.

Este instrumento elitista se encuentra, hoy, en las manos de cada uno de nosotros. Porque su sonido se puede grabar y reproducir.

¡Así va el mundo, Don Antonio!

Y para reproducirlo hemos hecho lo mejor. Porque nuestra gama de Alta fidelidad ha sido creada pensando en el sonido de un Stradivarius. Para transmitírselo con una calidad a ninguna otra comparable. La de NAKAMICHI.

Simplemente por haberlo hecho tan bien, Antonio Stradivarius nos daría las gracias.

UN GRAN HONOR QUE LE BRINDAMOS.



Nakamichi

SOLO EN TIENDAS DE MUY ALTA FIDELIDAD

de Remacha —repitió la última, a petición del público— cantadas con potencia, rotundidad, fuerza interpretativa y sin exageraciones, precisamente para no perder nunca esa sensación de sencillez pura que tienen todas las partituras de Remacha. El pianista —excelente acompañante— dio una gran lección de cómo sustituir con el piano los matices que ha de dar la orquesta entera. En resumen, una gran tarde de este joven intérprete, al que muy pronto veremos ampliar horizontes en la difícil carrera del «bel canto».

DOS ENTRAÑABLES ONOMASTICAS.— Por una parte, la Coral San José, de la Chantrea, un barrio pamplonés, que dirige Manuel Elvira, cumple el XXV aniversario de su fundación. Es motivo de alegría para todo melómano ver cómo estas corales, de las que existen muchas en nuestra provincia, y que son focos de buena cultura musical, se afianzan día a día y resisten todas las dificultades que envuelven al mundo musical. Le deseamos, por lo menos, la celebración del centenario.

Por otra parte, el Orfeón Pamplonés ofreció un concierto-homenaje a su secretario de honor, Baldomero Barón, con motivo de su noventa cumpleaños. A este homenaje se unieron el Ayuntamiento de Pamplona, en la persona del concejal de Cultura, y diversas entidades musicales, ya que el nombre de Baldomero Barón se identifica forzosamente con cualquier acontecimiento musical en nuestra capital. El Orfeón, dirigido por su titular, José Antonio Huarte Azparren, dio el mismo concierto preparado para el ciclo de Música de Cámara y Polifonía del Teatro Real, de Madrid.

LA SOCIEDAD FILARMÓNICA.— Por medio de la Sociedad Filarmónica de Pamplona, nos han visitado el violinista Vladimir Spivakov y el pianista Boris Bejterev, por una parte, en un bonito concierto; y por otra parte, y más recientemente, el conjunto instrumental de Frankfurt y el conjunto vocal de Marburg, con el **Mesías**, de Haendel, en el atril. Este ha sido uno de los conciertos más importantes de la Sociedad, y uno de los que más expectación había suscitado. El público salió encantado de la versión de la obra.—**FRANCISCO JAVIER MONREAL ARIZMENDI.**

Valencia

ENTRE LA RUTINA Y LA PRECARIEDAD

El ambiente musical de la ciudad de Valencia es, por raro que pueda parecer, bastante tranquilo, habiendo llegado al aburrimiento durante los meses de marzo y abril. La novedad de nuevas audiciones se produjo a finales de mayo con dos ciclos de música renacentista y barroca por parte de los servicios culturales de la Caixa d'Estalvis de la ciudad.

El primero de estos ciclos volvió a traernos a la arpista Rosa Calvo-Manzano, artista que cuenta con multitud de presentaciones en la ciudad y alrededores, y que en esta ocasión presentó una charla-concierto con un repertorio bastante diferente al que normalmente nos venía interpretando. A continuación el dúo Rodrigo de Zayas-Anne Perret desencantó a un público expectante y creyente en sus grabaciones. Zayas se mostró arrítmico total y la sucesión de errores y equivocaciones

superaron todas las previsiones posibles. La cantante posee una voz de resonancias entubadas, lo que, junto a una dicción simplemente incomprensible, convirtió la sesión en un homenaje a la somnolencia.

Cerraron el Ciclo el Cuarteto Renacimiento y el grupo Pro-Música Antigua de Madrid, que congregaron a un amplio auditorio en la Iglesia del Patriarca. Este hermoso templo valenciano no parece tener cualidades acústicas adecuadas, dado que al situarse los actuantes en el altar mayor el sonido vocal e instrumental llegó al oyente en muy deficientes condiciones. Ambos grupos demostraron satisfactoria visión técnica e interpretativa del repertorio escogido, que les valió el aplauso unánime de un público mayoritariamente joven. Por último el profesor José María Vives presentó la conferencia **La música en el Renacimiento**, tema que ofreció escuetamente y de forma nada sencilla para los no iniciados.

A continuación se inició el ciclo barroco con una conferencia del profesor Arnau Amo en el Museo de Cerámica, donde también se han celebrado los conciertos del Grupo Barroco de Metales de Alzira, el recital de la clavecinista Genoveva Gálvez y el concierto-presentación de la Orquesta Juvenil Barroca que dirige el chileno Patricio Pizarro. Los músicos de Alzira presentaron un novedoso repertorio con obras de Gabrieli, Purcell, Frescobaldi, Haendel, etc. Todo ello resultó con exquisito estilo y un sonido empastado; todo un eficaz trabajo del director Hernández Guirado.

La Orquesta Juvenil Barroca es un bisoño grupo de cámara de corta existencia y que deberá trabajar lo suyo para lograr limar asperezas y desafinaciones constantes; estos problemas y la preocupación del director Pizarro por el compás dejaron la interpretación fuera de combate en las obras de Vivaldi y Corelli. El **Concierto en Re menor** de Bach fue defendido por G. Gálvez con profesionalidad, aunque sin dar de sí todo lo posible por la preocupación y desajuste orquestales. Otro de los ciclos organizados lo fue por el Instituto Shakespeare de la Universidad de Valencia, que dirige el Profesor Conejero, con el patrocinio del Ministerio de Cultura. Participaron el violinista Emilio Mateu, el el celista Rafael Ramos, el pianista García Chornet, el violinista Joan Llinares, el contrabajista Emilio Maravella, el Cuarteto de Viento del Conservatorio de Valencia y el Marathon Ensembles-80, este último con repertorio contemporáneo que durante doce horas reunió a intérpretes procedentes de toda España, Francia y Estados Unidos, en el teatro de la Facultad de Filología de Valencia. Desgraciadamente, estas jornadas, tituladas Música en la Universidad, no lograron atraer amplio auditorio por la coincidencia con otros actos (festival de ópera, ciclos de la Caja de Ahorros, Filarmónica, etc.) y la escasa publicidad en el medio universitario.

Como final de temporada, la Caja ofrece otro nuevo ciclo que no corresponde al período clásico o romántico, como sería lógico, sino a la producción contemporánea con actuaciones del LIM, Perfecto G. Chornet, Orfeón Universitario de Valencia, Actum, y una conferencia a cargo de Carmelo Bernaola.

De muy interesantes puede calificarse el intento de acercamiento a la parcela del ballet con las **Jornadas de Dansa 1980**, convocadas por la Sala Escalante de Va-

lencia, durante el mes de junio, donde junto a las actuaciones de los grupos L'Espantall, de Barcelona, y Giap y Vaganovos de Valencia, se han ofrecido seis conferencias sobre el ballet, la anatomía y la danza, el teatro, la música, etc., así como un recital extraordinario sobre la poesía de Juan Gil-Albert.

Y eso es todo, mientras los concejales municipales se dedican a dilucidar en dónde debe construirse el tan traído y llevado Auditorium que tanto necesita la ciudad. **JOSE DOMENECH PART.**

RECITAL DE MONTSERRAT CABALLE

Decía Leonardo da Vinci: **Chi non può quel che vuol, quel che può voglia** (Quien no puede lo que quiere, quiera lo que puede). Esto mismo podría decirse acerca de Montserrat Caballé, tras su recital en el Teatro Principal, de Valencia, el pasado 29 de marzo. Si bien es cierto que la voz de la Caballé ha perdido gran parte de aquella belleza áurea que antaño la caracterizaba, y si también es cierto que su increíble capacidad para cantar «sobre el hilo de un soplo» (**Vid, Lauri Volpi: Voces paralelas**) no se produce hoy con la infalible precisión que hace unos años, uno ha de rendirse, con todo, ante la escalofriante morbidez de su media voz y ante el prodigio de su técnica, insuperable por «legato» y facilidad respiratoria.

A la categoría de lo sublime pertenece su recreación de la bellísima aria de **L'enfant prodigue**, de Debussy, o su exquisita contención en **Sposa son disprezzata**, de Vivaldi —lástima que el «fiato» fallase en el último instante—, o la siempre agradecida **Morgen**, de Strauss. Del compositor muniqués ofreció la Caballé cinco **lieder**, que evidenciaron las posibilidades y limitaciones actuales del instrumento, más apto para la expansión teatral (**Allerseele**) que para la diferenciación dinámica y expresiva (**Ständchen**). La **Habanera**, de Ravel —introducida sin previo aviso, con el consiguiente despiste de más de un espectador—, y el **Nel cor più non mi sento**, de Paisiello, denunciaron problemas de vocalización. Por contra, las páginas de Lotti y Händel —ya programadas en su recital del año anterior— rayaron a una gran altura técnica. Sigue sin convencerme su versión del **Vito**, ya que subraya excesivamente la debilidad y el carácter populachero de esta música, cuya única traductora equilibrada ha sido, a mi juicio, Victoria de los Angeles. Muy brillante la «Polonesa» de **El Barbero de Sevilla**, de Jiménez.

Por razones no demasiado claras —¿cansancio, dado lo avanzado de la temporada?— la Caballé sustituyó las tres arias más comprometidas del programa (Donizetti, Rossini y Bellini) por dos de Puccini (**Mi chiamano Mimi** y **O mio babbino caro**) y una de Verdi (**Pace, pace, mio Dio**), cantada esta última con un impresionante derroche de facultades.

Al piano estuvo Miguel Zanetti, que no pasó de la simple corrección, con borrosidades en Strauss y ausencia de clima en Debussy.

En resumen: otro éxito de una soprano mítica, cuya sola presencia en el escenario galvaniza al espectador y lo predispone al aplauso más entusiasta e indiscriminado.—**GONZALO BADENES MASO.**



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

La casa más surtida en discos
microsurca de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

MUSICA EN VIVO

OPERA DE PARIS:

"PELLEAS ET MELISANDE"

A pesar de la fiebre operófila que, perceptiblemente, recorre los ambientes musicales franceses, los espectáculos de la Opera de París no siempre son todo lo satisfactorios que debieran ser, especialmente si atendemos a las crecidas, ingentes dotaciones oficiales de que goza la primera Opera de un país aún más centralizado que el nuestro.

En este caso, por ejemplo, he podido presenciar un **Pelléas et Mélisande** bastante mediocre, en general, especialmente en el aspecto vocal, empezando por el tenor Jorma Hynninen, de aspecto lo suficientemente juvenil para encarnar bien el papel de "Pelléas", pero con un registro agudo sensiblemente deficiente, que pesó en toda la representación y causó un notable fallo en una de sus últimas frases, en el cuarto acto. Nada especial que destacar en la "Mélisande" de Karen Armstrong, quien sustituía a la Cotrubas, "souffrante", y sí mucho que reprochar al "Arkel" de Roger Soyer, francamente deteriorado en el registro bajo, como ya pudimos comprobar hace un par de años en un poco afortunado "Mefistófeles" del **Faust**, de Gounod, en el Liceo de Barcelona. Si añadimos que el "Yniold" de María-Fausta Gallamini tampoco sobresalió en nada, queda el panorama reducido al excelente "Golaud" de Gabriel Bacquier, pese a la madurez del intérprete, ostensible en algunos momentos.

En el aspecto escenográfico, firmado por el prestigioso Jorge Lavelli, habría que destacar elementos de gran calidad, como el paisaje exterior al castillo (éste aparecía o desaparecía de escena hundiéndose en la parte posterior del tablado) y en algunas escenas del interior del castillo; en cambio, resultó inadecuada la escena del subterráneo del castillo, y muy especialmente la ridícula manera de resolver la escena de los cabellos de "Mélisande", haciendo colocar a ésta sobre una



JORGE LAVELLI Y LORIN MAAZEL —DIRECTORES DE ESCENA Y MUSICAL, RESPECTIVAMENTE— DURANTE LOS ENSAYOS DE **PELLEAS ET MELISANDE** EN LA OPERA DE PARIS.

especie de púlpito de predicador, de apenas un metro de altura, desde debajo del cual "Pelléas" agarraba convulsamente no sólo el cabello, sino la cabeza de "Mélisande" (con grave riesgo de caída para ésta), dando la sensación de dos niños jugueteando en torno a una silla. También me pareció muy discutible la continua presencia de servidores mudos, vestidos de negro, que introducían elementos del mobiliario (así como un lago portátil, hallazgo muy poco feliz, para depositarlo en el centro de las escenas que así lo requerían). Tampoco me pareció necesario hacer entrar a "Golaud" en escena, interrumpiendo el espectáculo, para que éste, completamente vestido y con botas, se metiera en cama a fin de proceder, seguidamente, a su escena con "Mélisande" (reclamación del anillo).

Más grave fue que, en general, la puesta en escena evidenciase una lectura bastante pobre de la obra de Maeterlinck, a la que sigue fielmente la ópera de Debussy, como es sabido.

La única cosa verdaderamente notable de la velada fue la interpretación de una orquesta brillante, dúctil y elegantemente conducida, a las órdenes de Lorin Maazel, quien obtuvo planos sonoros sumamente sugestivos y delicadeses líricas muy expresi-

vas en las escenas de "Pelléas" y "Mélisande".

Siguiendo con la técnica muy frecuente actualmente, y bastante desagradable, en mi opinión, se interpretaron los tres primeros actos sin interrupción, y, tras una pausa, el cuarto y el quinto también de continuo.

"LES DEUX JOURNEES"

Dentro de la tónica actual de reexhumaciones que, afortunadamente, está renovando el polvoriento repertorio, sin duda sublime, pero excesivamente manido de las óperas de siempre, la Opera Comique (cuyos responsables se hallan quejosos de su subordinación actual a la Opera grande, según nos hicieron saber mediante manifiestos entregados a la entrada) presenta estos últimos años obras interesantes de autores conocidos. En esta ocasión se trataba de una ópera del período revolucionario francés (post-revolucionario ya, propiamente), debida al músico italiano, pero en vías de afrancesamiento, Luigi Cherubini.

Es una ópera que nunca alcanzará una gran popularidad, pues carece de momentos culminantes al estilo de los grandes melodramas posteriores, pero la partitura revela oficio y forma un conjunto sumamente agradable de

melodías, con una orquestación transparente y delicada, llena de ideas felices.

La versión que de esta curiosa ópera ofreció el bello teatro de la Place Boieldieu se destacó especialmente por una puesta en escena sencilla e ingeniosísima, que utilizaba una gran bandera francesa como principal medio de realizar las transformaciones escénicas, con una salida por el fondo ampliada en ocasiones y cerrada, en otras, en cuestión de segundos. Firmaba esta ingeniosa producción Bernard Sobel, y es lástima que su labor se viera torpedeada por una lamentable dirección escénica que introducía abundantes absurdos (tales como presentar la escena de la boda de "Antonio" y "Angelina" — que no llega a verse en la ópera— al principio, contradiciendo lo que los cantantes van a decir al empezar la ópera), y que llevó a los personajes a adoptar actitudes asimismo en contradicción con sus papeles, empezando por un "Mikéli" francamente violento, hasta llegar a lo grotesco, y terminando con unos soldados absolutamente inadecuados en el último acto.

La prestación vocal de los intérpretes, salvo el mencionado "Mikéli" (Jean Philippe Lafont), un barítono un tanto estentóreo pero eficaz, fue más bien discreta, con una "Constance" (Eliane Lublin) de voz grata y delicada, pero de potencia insuficiente; un "Armand" sólo discreto (Charles Burles), un "Antonio" poco dúctil (Tibère Raffalli) y una "Marcelina" (Françoise Garnier) muy deficiente, quien apenas si lograba recitar su corto papel. Quizás por razones similares fue suprimida la extensa aria de "Angelina" del principio del tercer acto, que debería haber cantado Annick Dutertre. Los restantes papeles fueron discretamente cubiertos por Jean-Jacques Nadaud ("Primer Comandante") y otros comprimarios.

La versión orquestal, dirigida por Pierre Dervaux, fue correcta, sin especial brillantez, pero sin fallos, y con el mérito de haber logrado sortear la falta de profesionalidad de la citada Françoise Garnier.

Cuestión aparte resulta la

práctica absurda de no realizar entreactos (cuando una ópera consta de tres actos, es tan absurdo cortarla en cuatro como representarla sin descanso, como ocurrió en esta ocasión). Como consecuencia, iniciado el espectáculo a las siete y media de la tarde, nos hallamos en la calle a las nueve y cuarto, habiendo pasado por toda la partitura co-

mo por un túnel, sin respiro. No hay motivo que justifique ese tratamiento de la ópera, como no fuera el deseo de lucir la rapidez con que se efectuaban los cambios de escena, rapidez muy loable, sin duda, como ya he comentado, pero cuyo objeto debería ser utilizado cuando sea realmente necesario. — **ROGER ALIER.**

sistencia y aparente desmayo en ella de ésta nos hizo añorar lo que pudo ser aquel filme que nunca llegó a efectuarse, en el que Gobbi y la Callas abordarían estos personajes, y del cual, sin embargo, conservamos la banda sonora. La decoración del primer acto es monumental, como también la procesión final. El tercer acto plantea, por el contrario, ciertos problemas, como lo es el desajuste entre música y escena en el transcurso del desfile del pelotón previo a la ejecución.

Nello Santi es un maestro capaz de conseguir buenos resultados con pocos ensayos en las funciones de repertorio, pero queda lejos de la genialidad. Generalmente, y ésta no fue la excepción, se centra más en la potencia sonora que en el matiz. Carol Neblett, la tan aplaudida soprano de la reciente grabación de **La Fanciulla**, compone una "Tosca" de cuidada escena, con voz de color lírico-"spinto" y clara intención dramática. Sin duda,

una de las pocas "Toscas" dignas de hoy en día, aplaudidísima tras el "Vissi d'arte". Matteo Manuguerra posee una buena voz, aunque a veces excesivamente nasal. En escena gesticula demasiado, y su interpretación es más históricamente superficial que profunda. Le falta mucho para dominar las sutilezas de este complicado y a la vez sencillo carácter. Giuseppe Giacomini buscó y cantó a la galería, con concesiones fáciles y profusión de "rallentis" en los agudos. He aquí un tenor dignísimo para acompañante de diva en nuestra Zarzuela o Liceo.

Por primera vez se retransmitía, con carácter internacional, una función de ópera desde el "Met", y la obra en cuestión fue **Manon Lescaut**, con un reparto de auténtico lujo. Renata Scotto dio vida a una "Manon" muy dulce en el primer acto, coqueta en el segundo y desesperada

(Concluye en la pág. 68.)

NUEVA YORK:

UNA MUESTRA DE LO QUE MUSICALMENTE OFRECE ESTA CIUDAD EN CUATRO DIAS

Nueva York es, sin lugar a dudas, una de las ciudades que mayores atractivos culturales ofrece, y en particular musicales. En el complejo del Lincoln Center tienen lugar diariamente representaciones operísticas (en ocasiones, hasta dos diferentes en el mismo día), "ballet", conciertos, etc.; pero, además, cuenta con una segunda sala para ópera: el New York State Theatre, sede de la New York City Opera. Todo ello sin entrar en los múltiples conciertos que se dan en locales tales como iglesias o incluso al aire libre.

En el transcurso de la Semana Santa pudimos escuchar a la Filarmónica de Nueva York, **Tosca** y **Manon Lescaut**, un **Requiem** de Mozart en la catedral de San Patricio y **Evita**; y tuvimos que renunciar a **Don Pasquale**, **Mefistófeles**...

La Orquesta Filarmónica de Nueva York continúa siendo una de las primeras del mundo, y una vez más nos asombró con su potentísima sonoridad y el color bello y redondo de la mayor parte de sus secciones, aun cuando el Avery Fisher Hall no sea el lugar adecuado para reflejar todas sus características, puesto que sus condiciones acústicas no son las ideales. Este centro, construido hace menos de veinte años, es tremendamente funcional, y en alguna forma nos recordaba el Palacio de Exposiciones y Congresos de Madrid, en cuanto a sonoridad. El programa incluía el Preludio de la **Khovantchina**, que quedó bastante desdibujado; el **Concierto número 1 para violín y orquesta**, de Prokofiev, con Kyung-Wha Chung, y la **Sinfonía "Alpina"**,

de Strauss. La solista demostró un temperamento poco frecuente para su procedencia oriental. Su sonido no es grande, pero sí posee buen gusto y, en líneas generales convenció ampliamente, a pesar de la desagradecida pieza que hubo de interpretar, alcanzando sus mejores cotas en el "Scherzo", enérgico, caprichoso, lleno de ritmo y de contrastes satíricos. El director, Andrew Davis, no alcanzó a dibujar los distintos matices de la **Alpina**, naufragando en la búsqueda de sonoridades grandilocuentes. Su versión resultó más espectacular que profunda, más tediosa que vivida. La respuesta del público fue, consecuentemente, fría, lo que, por otro lado, parece ser tónica general en esta ciudad, salvo para sus ídolos.

El nuevo Metropolitan es también un teatro funcional, de gusto muy americano, en cuya decoración predomina el dorado, pero con una acústica muy superior al centro de la Filarmónica. Con una capacidad próxima a los cuatro mil espectadores, y, al igual que casi todas las organizaciones musicales, soportada gracias a subvenciones particulares, es capaz de dar dos diferentes óperas cada sábado de la temporada. La **Tosca** contaba con el interés de la escenografía de Tito Gobbi, tan conocedor de la obra a través de sus cientos de actuaciones como uno de los más caracterizados "Scarpas" de la postguerra. Probablemente, debido a ello, su mejor aportación la realiza en el acto segundo, con múltiples detalles que imprimen realismo total a la increíble escena; la sutileza de planteamiento en la evolución de la pasión de "Scarpia" por "Tosca", y la re-



RENATA SCOTTO Y PLACIDO DOMINGO, GRANDES FIGURAS EN LA MANON LESCAUT QUE EL PUBLICO ESPAÑOL HA PODIDO ADMIRAR TELEVISADA.

Desde estas columnas —habitualmente por él coordinadas— queremos renovar, a nuestro compañero Fernando Peregrín Gutiérrez, los sentimientos de nuestra más sincera condolencia por el fallecimiento de su esposa, acaecido al cierre de este número.—LA REDACCION.

MOZARTWOCHE 1980

LEOPOLD HAGER Y "SU" MOZARTWOCHE

Es 1980 un año de celebraciones y aniversarios mozartianos en el ámbito de la ciudad de Salzburg, cuyo paisaje y ambiente invernal, recogido e íntimo, ofrecen un marco incomparable para esta semana de adictos. Cien años ya desde que inició su singladura la Internationale Stiftung Mozarteum, continuadora de la primitiva Asociación Dom-Musik Verein und Mozarteum como entidad aglutinadora de esfuerzos en pro de la investigación, difusión e interpretación del inmenso legado artístico de Wolfgang Amadeus Mozart, y patrocinadora asimismo de la publicación, junto con la casa Breitkopf y Härtel años atrás, y en la actualidad con Bärenreiter de Kassel, de la *Neue Mozart Ausgabe*, edición completa y crítica de la obra de Mozart, cuyo primer volumen —obras para dos pianos— vio la luz en 1955, cumpliendo ahora, por tanto, veinticinco años desde su aparición. Veinticinco años asimismo de la Mozartwoche, semana dilatada en la que se unen de forma idónea las obras de más estricto repertorio junto a las novedades que hacen de cada edición una nueva tentación para los que buscamos aspectos inéditos de la extensísima e inabarcable producción del genio salzburgoés, así como obras de sus contemporáneos, singularmente de otros maestros salzburgoeses o de su ámbito (Adlgasser, Michel Haydn), o de la escuela de Mannheim (Stamitz, Cannabich) y de sus notables influencias sobre la obra de Mozart. Tales efemérides fueron motivo de una solemne apertura de la presente Mozartwoche 80, con asistencia del presidente federal, doctor Kirschlager, autoridades del Land, del Mozarteum y de las sociedades Mozart. Lo más interesante del acto, la interpretación por miembros de la Mozarteum-Orchester de tres movimientos de la *Serenata en Si bemol para 13 instrumentos de viento*, KV 361, "Gran Partita", en efusiva y exquisita traducción bajo la atenta dirección de Leopold Hager.

El nombre de Leopold Hager es para los asiduos a la Mozartwoche garantía de profesionalidad, honestidad y perfecto hacer mozartiano. Sacrificando éxitos fáciles con repertorios manidos, Hager ha venido reconstruyendo en los últimos años una tradición operística concertante de las importantes producciones de juventud de Mozart. Desde el año

1974 con *Il Re Pastore*, KV 208, Hager ha "repescado" de forma fiel e íntegra, sin mutilaciones, para los que hemos tenido la fortuna de una asistencia ininterrumpida hasta el año actual, *Lucio Silla*, KV 135; *Ascanio in Alba*, KV 111; *Bastien und Bastienne*, KV 50; *Mitridate, re di Pon-*



LEOPOLD HAGER: UN MOZART IMPECABLE.

to, KV 87; *Betulia Liberata*, KV 118, e *Il Sogno di Scipione*, KV 126, que se han convertido en otras tantas joyas discográficas, en un principio para Basf y en la actualidad para Deutsche Grammophon; para el próximo año se anuncia *Apollo et Hyacinthus*, KV 38, esperada reposición, e *Idomeneo*, KV 366, en versión de concierto, el 29 de enero de 1981, justo a los doscientos años de su estreno en Munich. En el presente año Hager dirigió *La Finta Giardiniera*, KV 196, en su versión original italiana, lo que constituye una importante novedad, ya que la mayoría de producciones lo han sido en traducciones alemanas (como *Die Gärtnerin aus Liebe* o bien *Die verstellte Gärtnerin*) que, aunque aprobadas por Mozart, no se adecuaban ni al género de "opera buffa" ni al estilo de recitativo "secco" propio de la ópera italiana y que existe en la partitura original. Obra de extraordinaria belleza y frescura de estilo, en la que, no obstante, no podemos hallar los profundos senderos de búsqueda psicológica seguidos por Mozart en producciones posteriores en este género, se constituye fundamentalmente de arias de carácter, con un apropiado trazo psicológico de los personajes, nunca convencionales, y de algunos concertantes que en cierto modo hacen presentir determinados momentos de *Las bodas de Fígaro*, sobre una trama muy propia de la época, embrollada y artificiosa. Prevista en un principio para ser representada en el

Landestheater, fue dada en versión concertante debido a diversas circunstancias (enfermedad de Edith Mathis y Teresa Stratas, con los consiguientes problemas de sustitución). La versión, con la siempre mullida e inmejorable prestación de la Mozarteum-Orchester, tuvo las cimas de máxima calidad en Brigitte Fassbaender, a gran altura, y en el tenor Thomas Moser, sin olvidar el buen hacer de Julia Conwell, Ezio di Cesare, Barry Mc Daniel y Lilian Sukis.

La defección de Leonard Bernstein llevó de nuevo a Leopold Hager al podio directorial el 30 de enero, para la interpretación del *Requiem*, KV 626, con la Orquesta Filarmónica de Viena y Lucia Popp, Hanna Schwarz, Peter Schreier, Hans Sotin y el Wiener Jeunesse Chor. Es una cábala descabellada conjeturar si con el cambio de director salíamos ganando; pero el que esto escribe se inclina por los que, metidos en el terreno de las suposiciones, darían su respuesta afirmativa a tenor del historial mozartiano de uno y otro maestro. La de Hager fue una versión dramática y activa, con momentos de gran fuerza emotiva, especialmente el "Dies Irae"; de fuerte impacto, el "Oro duplex" del "Confutatis", ese ingravido móvil sonoro suspendido en el aire, de armonías cromáticas descendentes, precursoras de todo un mundo armónico futuro, con su hiriente disolución de la línea melódica y el siempre sobrecedor y arcaizante "Quem olim Abrahae". Entre los solistas destacó la hermosa voz de Lucia Popp y una algo rutinaria interpretación de Peter Schreier, siempre, pese a todo, a su gran nivel habitual. La tradición de silencio sin aplausos al final de la interpretación se rompió esta vez, dando lugar a una confusa reacción del público, dividido entre la sorpresa y el deseo de manifestar su complacencia.

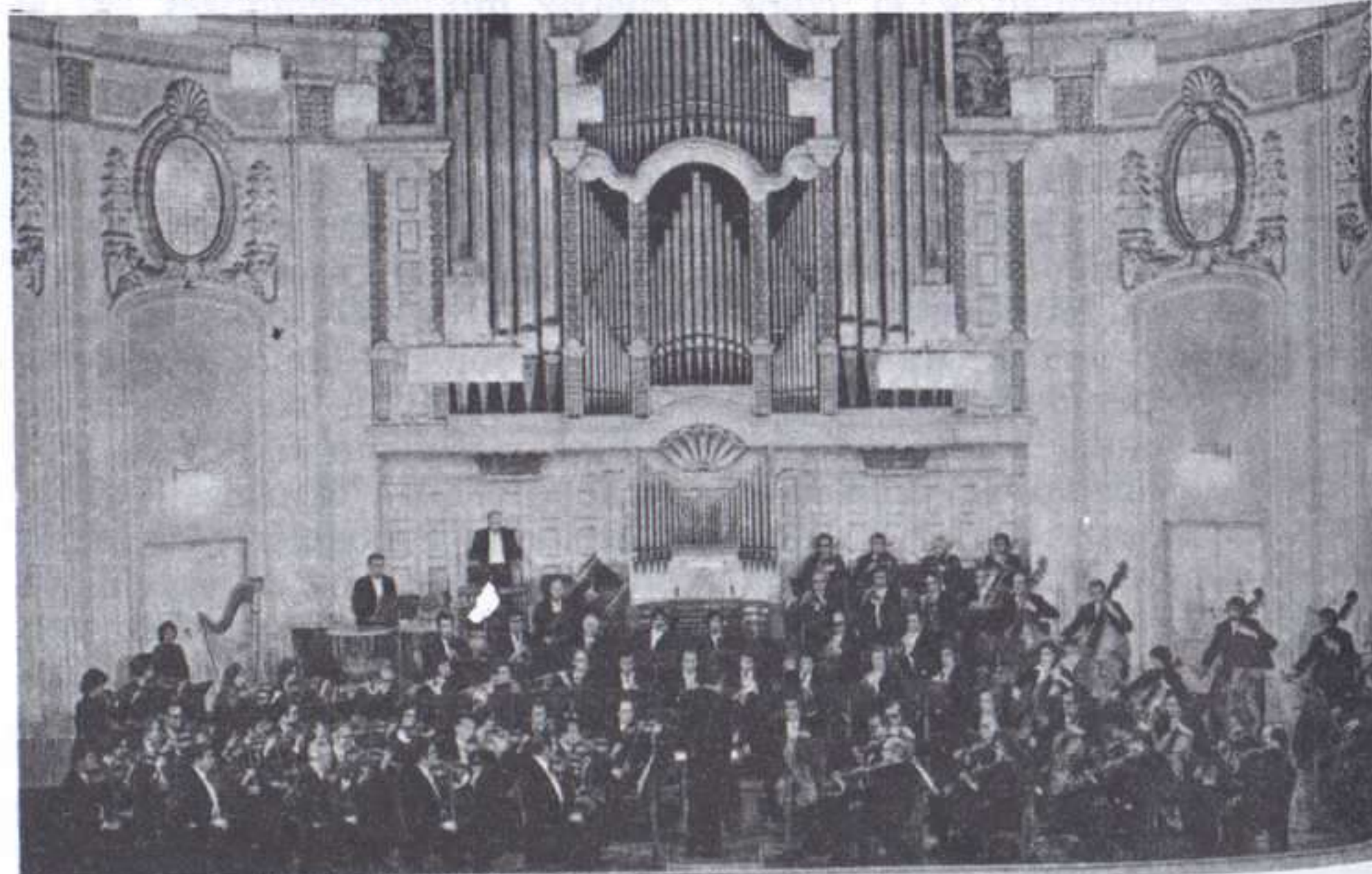
El pluriempleo de Leopold Hager (dirigió seis conciertos en nueve días) pone una vez más de manifiesto la espléndida capacidad de este maestro para asimilar y concertar toda la obra mozartiana. El 3 y 4 de febrero tuvo el acierto de programar, con

la Filarmónica de Viena, toda una primera parte de obras poco conocidas: la *Sinfonía en Sol mayor*, P I/16, de Michael Haydn, que contiene una introducción escrita por Mozart (que haría en la nómina de sinfonías mozartianas la número 37, KV 444); un *Adagio en Mi mayor*, KV 261, y un *Rondó en Do mayor*, KV 373, para violín y orquesta, escritos en 1776 y 1781 para el violinista Brunetti, el cual hallaba los tiempos originales de los conciertos, a los que fueron destinados estos fragmentos, excesivamente elaborados y complejos; el proyecto de una *Sinfonía concertante para violín, viola y violoncelo en La mayor*, KV 320e, del que Mozart escribió 134 compases, que fue concluido por Otto Bach, musicólogo y Kapellmeister del Mozarteum entre 1868 y 1880: su "acabado" es una muestra de gran respeto hacia el fragmento, limitándose a añadir algunos compases en la reexposición orquestal sobre la dominante, tras el primer solo. Los compases que nos han llegado hacen añorar que Mozart no se hubiera decidido a finalizar la obra, ya que la gran amplitud del preludio orquestal y la serena belleza de las intervenciones solistas son promesa de superar con creces su anterior creación, la *Sinfonía concertante para violín y viola*, KV 364. Gran exhibición de la Filarmónica de Viena y Hager, que cerraron la velada con una excelente lectura de la *Sinfonía "París"*, KV 297 (300a).

DE LA ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA AL OCTETO DE VIENTO DE LA FILARMONICA DE BERLIN

El quehacer pianístico de Jean-Bernard Pommier, situado asimismo como "maestro al clavier", en el sentido de la tradición más clásica, al frente de la English Chamber Orchestra, tuvo manifiestas irregularidades: excesivo pedal; fraseo "rubato" y romántico, algo turbulento en los pasajes virtuosísticos, sin la "respiración" mozartiana; cierto amañamiento en esa peligrosa trampa que son siempre los movimientos lentos de los conciertos mozartianos (tocados, eso sí, en

MOZARTEUM-ORCHESTER: EL PERFECTO INSTRUMENTO PARA MOZART.



“tempo” exquisitamente preciso —“Mis tiempos lentos deben ser tocados como ‘Allegretto’, dice Mozart en una carta a su padre, en 1774, a propósito precisamente del KV 459). Sus movimientos finales, excesivamente rápidos perdieron algo de la rica y variada línea melódica, que se perpetúa y modifica sobre el tema inicial, especialmente en el KV 467. Curiosamente, sus versiones de las obras orquestales, *Serenata nocturna KV 239* y *Sinfonía ‘Linz’, KV 425*, fueron inmejorables, con preciosa gama de gradaciones dinámicas y una muy bien estudiada acentuación de las células y estructuras rítmicas (tan capitales en la obra de Mozart, como dice François Poulenc). Un concierto en el que el pianista-director se mostró a mucha más altura como director que como pianista, con una English Chamber Orchestra pletórica de timbres, tensa, apretada y en feliz momento de conjunción, poseedora, ella sí, de la auténtica “respiración” mozartiana.

Un íntimo concierto a cargo del Salzburger Kammerchor nos puso en contacto con el efusivo y pequeño mundo de los *Cánones* para varias voces: solemnes y espirituales los de matiz masónico, desenfadados y libertinos los dedicados al grupo de alegres compañeros de cálidas veladas que vivieron con el maestro horas de evasión y entretenimiento. Versión muy de “casa” o de familia, a cargo de jóvenes voces, el 26 de enero.

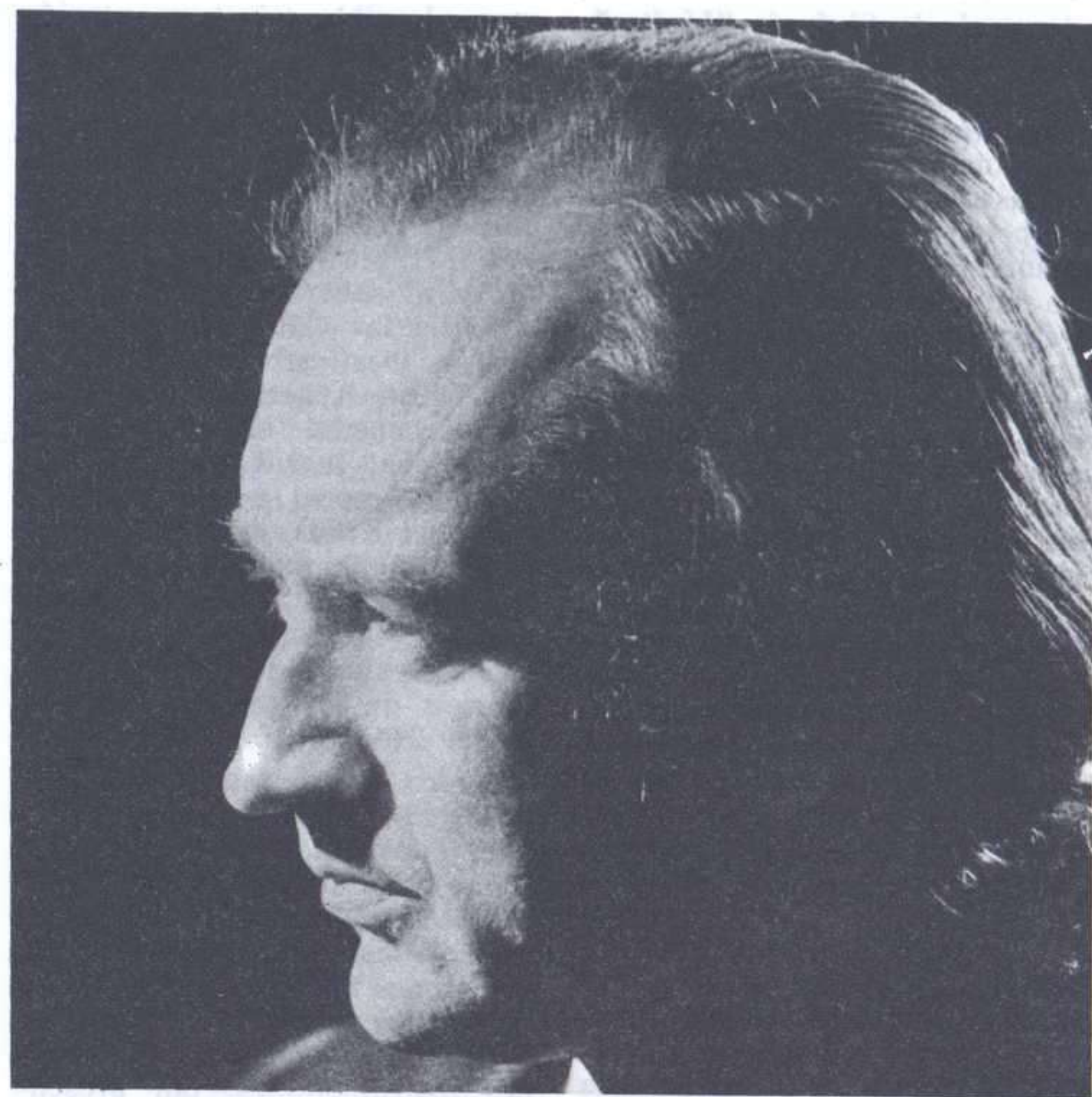
Thomas Christian Zehetmayr es un joven violinista cuya trayectoria hemos seguido con atención y simpatía en los últimos años. Hemos podido escucharlo en varias ocasiones, cuando contaba quince y diecisiete años respectivamente, admirando su prodigiosa marcha ascendente y su increíble identificación con la obra mozartiana. Natural de Salzburg, formado en el ambiente del Mozarteum bajo la directa vigilancia de su padre, profesor en el Centro; ganador, en el año 1979, del gran premio de interpretación de violín, ofrece, a sus diecinueve años, una esplendorosa realidad. Su versión del *Concierto en Sol mayor, KV 216*, tuvo altura, efusividad, calidad en el fraseo, elegancia y cálida emotividad en el movimiento central. ¿Qué mayor adecuación puede esperarse de un intérprete de diecinueve años tocando esas delicadas obras de un Mozart “romántico” de diecinueve años? Su prestigio ascendente ha cristalizado en una primera grabación del *Concierto en Si bemol, KV 207*, y la *Serenata ‘Andretter’, KV 185*, para Telefunken, que esperamos ver pronto en España. En el mismo concierto, 26 de enero, Gerhard Wimberger, al frente de la Mozarteum-Orchester, estrenó una obra propia sobre temas de Mozart, *Ausstrahlungen Mozart’scher Themen*, basada principalmente en motivos de *La flauta mágica* y de la *Sonata para violín y piano, KV 304*; se trata de una seria y contrapuntística interpretación sonora de las obras citadas. Se ofrecie-

ron, además, de una forma un tanto rutinaria, el *Divertimento, KV 205*, y la *Sinfonía en Do mayor, KV 200*.

El Octeto de Viento de la Filarmónica de Berlín nos regaló un esplendoroso concierto con las *Serenatas en Mi bemol, KV 375*, y *Do menor, KV 388*; Lothar Koch, enfermo también, fue sustituido magníficamente por Gunter Passin. Con la participación del pianista David Levine, poseedor de pulsación aterciopelada y digitación clara, con fraseo mozartiano muy estimable, oímos una impecable lectura del *Quinteto en mi bemol, KV 452*, para piano, oboe, clarinete, trompa y fagot, obra muy apreciada por el propio Mozart, quien, en carta a su padre, en 1784, manifestaba que era “la mejor obra que he compuesto en mi vida”. Los “bises” fueron hechos con humor y soltura, con partituras de la *Harmonie Musik* para vientos del *Rapto del Serrallo*: “Welcher Wonne” y “Hal wie will ich triumphieren!”. Concierto, en suma, para añorar en alguna ocasión en nuestros lares.

LA POLEMICA LLEGO CON HARNONCOURT

Nikolaus Harnoncourt, al frente de la espléndida Concertgebouw Orchester Amsterdam, ofreció un polémico concierto. Sus versiones se apoyan en un sólido criterio historicista, y así, con el empleo de una preponderante y vibrante sonoridad del grupo de metal y el uso de baquetas sin fieltro en los timbales, se consigue una nueva sonoridad en la orquesta mozartiana, que, a pesar de todo, suena extrañamente transparente y nítida, siempre tensa y conjuntada. Harnoncourt dirige de memoria, sin podio ni batuta, desde el centro de sus músicos —arropado por ellos, magnetizados, sin duda, por su evidente autoridad, a pesar de la escasa variabilidad de sus gestos—, con unos “tempi” siempre ajustados y precisos, con un curioso sentido del “rubato” y de los “ritardandos”, empleados especialmente en los movimientos lentos, y aproximando la masa instrumental a una interpretación “camerística” en muchas ocasiones. En determinados momentos, metal y timbales “tapan” el resto de la textura orquestal, pero es muy posible que en las orquestas de la época sucediera así, en parte debido a la escasa precisión en la afinación y mayor volumen y estridencia de los instrumentos de aquel tiempo (trompas naturales, trombones de pistón, clarines). Con todo, la obertura de *La flauta mágica* me produjo una gran sensación de perplejidad, especialmente en la solemne introducción, tan llena de misterio y esoterismo, ya que en esta ocasión resultó aristada y violenta. Más ajustadas y certeras lecturas de las *Sinfonías, KV 338*, y “*Hafner*”, KV 385, esta última la de mayor altura del programa. Werner Herbers, oboe, solista en el *Concierto, KV 314*, posee un sonido delgado pero bello, algo va-



NIKOLAUS HARNONCOURT: UN MOZART HISTORICISTA.

cilante y con problemas en los adornos, resultando un tanto frío en general. La misma impresión de incertidumbre se reflejó al final en el público, en el que hubo vibrantes aclamaciones y también protestas y abucheos de algún sector, no pudiéndose negar, en puridad, lo que de originalidad y revulsivo hacia interpretaciones dijéramos tópicas representó esta nueva, insólita e interesante dirección del maestro berlinés.

EL “MILAGRO” DE BÖHM Y EL “MESIAS” DE HAENDEL-MOZART

Pinchas Zukerman y Marc Neikrug ofrecieron un recital de *Sonatas para violín y piano* (aunque, realmente, las sonatas de Mozart son para piano y violín) de resultados muy desiguales. Zukerman es un violinista de gran altura, pero creo que su Mozart no responde a la expectación que crea y a lo que espera el público

de su actuación: actitud y fraseo muy distante, frialdad en la dicción, con dinámicas bien dichas, pero planas, exentas de calor y comunicatividad; en contrapartida, hermoso y aterciopelado sonido. Su “partenaire”, Marc Neikrug, resultó una profunda decepción; turbulento, confuso y poco imaginativo, su Mozart llega a ser poco menos que irreconocible, usando y abusando del pedal izquierdo para conseguir “unos pianissimi” poco menos que inaudibles; parece que, además, desconozca las obras en profundidad, a juzgar por los errores que comete casi siempre en las vueltas de hoja de la partitura. El concierto comprendía las *Sonatas KV 296, en Do mayor, KV 304, en Mi menor*, y la gran *Sonata en Si bemol mayor, KV 454*, dedicada por Mozart a Regina Strinaschi, así como una *Sonata* de Wolfgang Amadeus, hijo, en *Mi mayor, op. 19*, de claras reminiscencias beethovenianas y de Hummel. Como bis, ya que Mozart resultaba “sehr schwer” (*) (en palabras textuales de Zukerman), ofrecieron el segundo movimiento de una *Sonatina* de Schubert.

El concierto de la Filarmónica de Viena, el 1 de febrero, bajo la rectoría de Karl Böhm, tuvo, como es de suponer en cada actuación del venerable maestro, caracteres de acontecimiento memorable y de los que dejan en el ánimo una profunda impresión vivencial. Creo que sus versiones de las *Tres últimas Sinfonías* caen más allá de lo puramente opinable y están, por así decirlo, por encima del bien y del mal. Böhm concibe las tres obras como movimientos de un gran friso sinfónico que conducen hacia la esplendorosa apoteosis de luz del último movi-

KARL BÖHM: UN MOZART SOÑADO.



(*) «Muy pesado»

miento de la *Sinfonía "Júpiter"*, KV 551. Elegante y cálida, transparente, no exenta de energía, su visión de la KV 543, en *Mi bemol*; misteriosa y profunda, con el fraseo ideal y soñando para el "incipit" de la KV 550, en *Sol menor*, traspasada toda ella de una mirada desde una perspectiva superior; vibrante y tensa, hacia ese final glorioso, la *Júpiter*. Las aclamaciones hacia el anciano maestro, cuyo estado físico parece peligrosamente vacilante, son el mejor comentario a este precioso e inolvidable concierto.

El *Mesías*, de Händel, en la reinstrumentación de Mozart, a pesar de la opinión de muchos exegetas de las versiones originales, es obra de gran hermosura y dignidad; Mozart ni mejora ni empeora la partitura; solamente la transforma y la recrea, con gran respeto, en una creación más próxima a su universo sonoro, pese a que entre una y otra versión no han pasado mucho más de cincuenta años, pero sí una de las grandes revoluciones estilísticas de la historia de la música. Mozart sentía gran respeto hacia la figura de Händel, y esta nueva instrumentación se sitúa en un orden de cosas similar, aunque en otro plano, a los trabajos de Bach sobre obras de Vivaldi e incluso a las instrumentaciones de Bach y Händel debidas a Schönberg y Webern. Existe asimismo una

muy plausible reinstrumentación del *Requiem*, KV 626, de Mozart-Süssmayer, por Franz Beyer (versión del Collegium Aureum, en Basf, existente en España), de gran interés y belleza. Helmut Rilling, conduciendo a la siempre infalible Mozarteum-Orchester y al soberbio y homogéneo coro de los Gächinger-Kantorei, con la inestimable colaboración de Arleen Augè, de voz extraordinariamente bella y técnica prodigiosa; Ingrid Mayr, de instrumento vocal apenas audible; Adalbert Kraus, excelente tenor, y Harald Stamm, bajo de voz peligrosamente "calante", consiguió una homogénea y muy estimable versión de esta feliz conjunción de los talentos musicales de Händel y Mozart.

Enero 25-3 de febrero de 1980: una gran Mozartwoche, en la que, como único lunar, señalaríamos la casi total preponderancia de la música sinfónica y sinfónico-vocal a expensas de las audiciones de cámara, echándose de menos los tríos, cuartetos, quintetos y demás combinaciones instrumentales, tan presentes en anteriores ediciones. Pese a todo, el interés de la programación fue grande y quedan en el recuerdo las cimas de esta tensa y apretada serie de tesoros mozartianos: los conciertos de Karl Böhm; Leopold Hager y Nikolaus Harnoncourt.

JESUS DINI MARROQUIN

PARIS: Un Bach verdadero

La interpretación del barroco musical va despegándose de la engañosa tradición romántica y alcanzando cotas de autenticidad cada día mayores. Buena prueba de ello son los logros no sólo de las formaciones de primerísima fila (Leonhardt Consort, Concentus Musicus Wien), sino también los de formaciones algo más modestas. Es muy significativa la proliferación de estos grupos que tocan con los instrumentos y la afinación de la época, y sobre todo el alto nivel medio que van alcanzando.

En esta ocasión escuchamos la *Pasión según San Mateo*, de Bach en la bella iglesia de St-Etienne-du-Mont. La interpretación corrió a cargo de la Chapelle Royale, el Collegium Vocale y Musica Antiqua, de Colonia; cantó el coro de niños de Hannover. En total, quince instrumentistas para cada orquesta y un coro algo más reducido. La versión conseguida fue de calidad, de sobria belleza, y sobre todo auténtica. Se podían haber limado algunas aristas o superado ciertos nerviosismos de última hora. El director, Philipper Herreweghe, buen artesano, hizo una valiosa labor, pero no acabó de obtener todo

el partido posible de los magníficos medios de que disponía, cosa que hubiera hecho alguien con genio (Harnoncourt, sin ir más lejos). Esta *Pasión* tuvo aportaciones solistas de primera magnitud: el difícilmente superable "Evangelista" de Kurt Equiluz; el trabajo de Max van Egmond, soberbio por voz y por estilo; a Ulrich Cold, impresionante encarnación de "Jesús"; la estremecedora belleza de las arias del contratenor René Jacobs; la sorpresa del niño soprano (del Coro de Hannover) Sebastián Henning, de timbre puro, desprovisto de aspecto infantil, y de línea de canto admirable. El tenor Nigel Rogers, de buen estilo, tuvo una mala tarde, con una voz temblona y corta; fue lo más bajo del conjunto. En la parte instrumental hay que destacar al violín Reinhardt Goebbel, al oboe Ku Ebbinge, y muy especialmente el continuo de antología que realizaron Jaap Ter Linden (violoncello) y Ton Koopman (órgano). En resumen, una interpretación algo más de lo que los detractores llaman "arqueológica". ¿Para cuándo algo parecido en España?... ENRIQUE MARTINEZ MIURA.

BÖHM EN PARIS

Karl Böhm, cercano a los ochenta y seis años, continúa en activo. Su caminar se ha hecho algo vacilante y tiene que dirigir sentado. Sin embargo, la claridad de sus ideas es notable y asombrosa la capacidad de comunicarlas a la orquesta que dirige, aun cuando los gestos de Böhm se han reducido a lo esencial.

Böhm, en esta ocasión, puso en los atriles de la Orquesta de París dos obras de su repertorio —*Segunda sinfonía* de Beethoven, *Novena sinfonía* de Dvorak— a las que siempre ha aportado su personal visión. La *Sinfonía en Re mayor* de Beethoven siempre ha tenido en Böhm a uno de sus mejores traductores, que ha dado para el disco (DG, IS 02 090; álbum integral de las *Sinfonías*) una interpretación antológica, abriendo la posibilidad de conectar esta sinfonía con el mundo que inmediatamente va a inaugurar la *Heroica*.

En el concierto escuchado, no obstante, Böhm escogió la línea tradicional de interpretación de la *Segunda*, volviéndola al mundo de Mozart y Haydn. Planteamiento auténticamente clásico, que se plasmó en una realización cristalina y repleta de humor.

De la *Novena sinfonía* de Dvorak hizo Böhm una versión poética y de gran lirismo, presidida en todo momento por la naturalidad. Esta música, escuchada infinidad de veces, nos llegó, gracias a la maestría de Karl Böhm, con una frescura y un poder de atracción totalmente nuevos.

Por último, señalar que la Orquesta de París no parece encontrarse en un momento óptimo; hubo ostensibles desajustes en los violines (movimiento final de la *Sinfonía* de Beethoven) y una tosquedad casi constante de las maderas.—ENRIQUE MARTINEZ MIURA.

(Viene de la pág. 65)

en el cuarto. Su mejor cualidad destacó en la caracterización y en la intención al frasear. El "fiato" ha perdido puntos, y los agudos se tornan desagradables en algunas ocasiones. Cantando con notas más centradas y redondas, hoy en día hay soprano que la superan, pero difícilmente agrupando la intensidad dramática que ha logrado en esta etapa de su carrera. Su presencia escénica ayudó a hacer de ella una gran triunfadora. Para Plácido Domingo no es el "Des Grieux" un personaje fácil; su abundante tesitura en torno al La y Si bemol puede ocasionarle problemas algunos días, como le sucedió en Madrid, e incluso en el mismo "Met", el día de la "premiere". Sin embargo, consciente de la responsabilidad de la representación televisada, se mantuvo descansando durante casi una semana, con fin a dar lo mejor de sí mismo. Y lo consiguió. Hacía muchos años que no oíamos a un Plácido tan seguro, con la voz tan lírica y fresca, totalmente ausente de engolamientos... Ello, unido a su eterna musicalidad y saber estar en escena, ocasionó que fuera aplaudido por los principales críticos de Nueva York como el número uno del momento, a pesar del fortísimo cartel de Pavarotti en aquella ciudad. ¿Cuándo podremos oírle en Madrid una función así? Si

demuestra que con ganas puede cantar como lo ha hecho en esta *Manon*, lógico es que haya quien aquí se lo exija. Renato Cappelli y Pablo de Elvira sirvieron sus personajes manteniendo el altísimo nivel anterior. La dirección escénica de Menotti sobresalió por la monumentalidad de los decorados, a nuestro juicio, un punto excesiva, y por el cuidado estudio de los movimientos, brillando especialmente durante todo el acto segundo. James Levine ofreció una versión equilibrada y contrastada, ligera en el acto segundo, tensa en el tercero y patética en el cuarto. En definitiva, una de esas funciones que permanecen en el recuerdo.

En la catedral de San Patricio tuvo lugar un concierto con profesores de la Orquesta del "Met" y el Coro de la propia catedral, con el *Requiem* de Mozart como programa. El sonido dejó mucho que desear puesto que los medios electrónicos empleados distaron de responder adecuadamente, distorsionando con demasiada frecuencia. Más que la calidad ha de aplaudirse una iniciativa que bien podría adoptarse en nuestro país.

Esta es sólo una muestra de algo de lo que Nueva York ofrece en cuatro días, pues, como ya hemos comentado, existían otras posibilidades de elección. Un verdadero placer.—GONZALO ALONSO RIVAS.

ESTRENOS

Cristóbal Halffter: Estreno en Berlín de la obra **Oficio de Difuntos**. Obra para solistas, coro y orquesta, que fue encargada al compositor español en 1978 por la Radio Nacional Francesa. La obra fue interpretada por la Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín y los Coros de la Radiodifusión Austríaca y la Radiodifusión de Colonia, dirigidos por el propio compositor.

José Serrano: **Vals serenata**, la obra compuesta por el famoso compositor valenciano cuando tan sólo contaba diez años de edad, ha tenido estreno absoluto el pasado mes de junio en un concierto-homenaje a la figura de aquel gran maestro. La recuperación de esta obra para la música española ha sido debida a la labor de búsqueda e investigación de Rafael Ibáñez, gran conocedor de la tarea creadora del maestro Serrano.

Angel Barja: Estreno absoluto de **Madrigales y Romances** y de **Poemas del mar**; 11 de agosto, Festivales de España en Santander. Obras-encargo del Festival. Intérpretes: The Scholars.

Angel Barja: Estreno absoluto de **Movimientos para tres trompetas y órgano**. Obra-encargo para los ciclos musicales de La Bien Aparecida, Santander, 14 de agosto. Intérpretes: Cuarteto instrumental de Manchester.

Angel Barja: Estreno absoluto de **Cuarteto número 1** y de **Contrapuntos joviales** (cuarteto de cuerda). Mes de octubre. En León, Ponferrada y Astorga. Intérpretes: Cuarteto Clásico de RTVE.

CURSOS Y CONCURSOS

Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea. Cerrado el plazo de inscripción el 1 de mayo, el balance de concursantes es el de 114, pertenecientes a 27 países diferentes. Las jornadas del Certamen se iniciarán el 23 de julio. El Jurado ha sido ya designado por los organizadores, y ha quedado constituido como sigue:

JURADO EXTRANJERO: Nicole Henriot-Schweitzer (Francia), Andre F. Maregotti (Suiza), Eugene List (U. S. A.), José Sequeira Costa (Portugal), Sergei Dorenski (U. R. S. S.) y Rudolf Macudzinski (Checoslovaquia).

JURADO ESPAÑOL: Eduardo del Pueyo, Federico Sopena, Joaquín Achúcarro, José Francisco Alonso y Joaquín Soriano.

David Geringa, primer premio de interpretación musical.—El director general de Música y Teatro, Manuel Camacho de Ciria, ha hecho entrega del premio del Concurso Internacional de Interpretación Musical que, en su tercera edición, se celebra paralelamente al Festival de Granada. El acto tuvo lugar en el Palacio de Carlos V, una vez finalizada la sesión del Festival.

El primer premio de la Dirección

General de Música y Teatro, dotado con 500.000 pesetas y diez conciertos, correspondió al violonchelista apátrida David Geringa. Otro primer premio y los dos segundos quedaron desiertos, mientras que el tercero se repartió entre el violinista Angel Jesús García Martín y el violonchelista Rafael Ramos Ramírez, ambos españoles.

Convocatoria para cubrir plazas en la Orquesta Sinfónica y Coro RTVE.—La Dirección General de Radiotelevisión Española convoca plazas vacantes de: viola y violoncello, para la Orquesta, y de bajo y contralto para el Coro.

Los interesados pueden dirigirse a la Secretaría Técnica de la Orquesta y Coro, Ministerio de Cultura. Avenida del Generalísimo, 39. Teléfono 455 57 31 (Madrid-16). Antes del 31 de julio.

Primer Concurso Internacional de Composición e Interpretación de Música de Órgano. Ha sido convocado por la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, para los compositores u organistas de cualquier nacionalidad que hayan obtenido premio, mención honorífica, sobresaliente o notable en sus respectivos Conservatorios en las promociones de 1976, 1977, 1978, 1979 y 1980. En la gama de Composición, los aspirantes a los premios enviarán —bajo lema y con plica— sus obras, de tema libre, con una mínima duración de ocho minutos, en triplicado ejemplar, a la Secretaría de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias de Toledo, antes del 25 de septiembre. En la gama de Interpretación, los concursantes deberán enviar su solicitud de inscripción a las mismas señas, antes del 30 de septiembre. Las pruebas exigirán, al menos, la interpretación de dos obras de música española, y como obligada, la titulada **Batalla del VI Tono**, de ... Jiménez (Antología de Felipe Pedrell, pág. 41). Los premios serán los siguientes: Interpretación: tres premios titulados «Órgano Emperador», «Órgano Verdalonga» y «Órgano Echevarría», todos dotados con 100.000 pesetas. Composición: un solo premio, «Diego Ortiz», dotado con la suma de 100.000 pesetas.

XIV Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega». El Ayuntamiento de Benicásim (Castellón) ha convocado su tradicional Concurso guitarrístico en su ya XIV edición, para los días 26, 27, 28 y 29 de agosto, con la novedad de cubrir este año doble vertiente: Interpretación y Composición. Colaboran en la organización de esta XIV edición del Certamen el Excelentísimo Ayuntamiento de Castellón de la Plana, el de Villarreal y el Ateneo de Castellón.

La publicación íntegra de las Bases de este certamen en otro lugar de este número nos releva de efectuar una síntesis de las mismas en esta sección.

Primer Certamen-Investigación sobre Música Popular Castellana. Como sustrato de la Primera Semana Cultural recientemente organizada por el Ayuntamiento de Segovia, el mismo ha convocado este certamen, dirigido a todos los investigadores españoles. Los premios a los dos mejores estudios presentados sobre dicho tema serán de 200.000 y 100.000 pesetas.

El plazo de admisión de obras se cierra el 30 de septiembre.

III Premio de Composición de Música Coral Vasca. Ha sido convocada esta tercera edición por la Caja de Ahorros Vizcaína, que ha previsto la cantidad de 350 pesetas para premios, que quedan así distribuidos:

Dos accessit primeros de 50.000 pesetas cada uno.

Cuatro accessit segundos de 25.000 pesetas cada uno.

Las bases del Concurso prevén que el tema o los temas serán de propia creación o basados en el acervo musical vasco, y los textos se presentarán en lengua vasca.

Pueden ser incluidos recitados o acompañamientos de instrumentos folklóricos vascos, siempre que no desvirtúen el carácter coral de la obra.

En esta convocatoria se contempla la posibilidad de que las obras puedan estar escritas en seis o en cuatro voces mixtas, cuando en las ediciones anteriores tenían que ser a seis voces mixtas únicamente.

El plazo de admisión termina el 15 de septiembre, y la entrega de premios se realizará el 31 de octubre.

Los trabajos deben ser enviados al Departamento Cultural de la Caja de Ahorros Vizcaína, en José María Olabarra, 6, 1.º, Bilbao-1, donde se evacuarán todas las consultas relacionadas con este premio.

La posterior presentación pública de las obras premiadas, por los coros que completan el denso panorama coral vasco, es un incentivo más a la participación.

PALMA DE MALLORCA

VI Concurso Internacional de Guitarra «Andrés Segovia». Tendrá lugar en Palma de Mallorca los días 25, 26 y 27 de noviembre próximo, y las inscripciones podrán realizarse hasta el 15 de noviembre. Se otorgarán tres premios, dotados el primero con 200.000 pesetas, el segundo con 100.000 y el tercero con 50.000 pesetas. Podrán acudir al certamen cuantos guitarristas lo deseen, sin distinción de nacionalidad, sexo o edad. Las inscripciones, solicitud de las Bases y cualquier otra información pueden dirigirse a: Concurso Internacional de Guitarra «Andrés Se-

govia». Delegación Provincial del Ministerio de Cultura. Sección Acción Cultural. San Felio, 8, A. Teléfono 21 33 08. Palma de Mallorca (España).

MEDALLAS DE ORO AL MERITO EN LAS BELLAS ARTES

El 29 de mayo, en el Museo del Prado, fueron entregadas las Medallas de oro al Mérito en las Bellas Artes, otorgadas en su día a propuesta del Ministro de Cultura. La entrega fue efectuada por el Rey de España, Don Juan Carlos, a quien acompañaba la Reina Doña Sofía, así como el Subsecretario de Cultura, el Director general del Patrimonio Artístico y el Director del Museo del Prado. En el ámbito de la Música, los premiados con tan singular distinción fueron los compositores Federico Mompou y Joaquín Rodrigo y el guitarrista Narciso Yepes.

BENITO LAURET, DIRECTOR DE LA ORQUESTA SINFONICA MUNICIPAL DE VALENCIA

Benito Lauret ha sido contratado para dirigir la Orquesta Municipal de Valencia. Hasta ahora, y desde 1974, venía ostentando la titularidad de la Orquesta de Cámara de Asturias, al frente de la que desarrolló intensa labor, hasta que, muy recientemente, un incendio destruyó la casi totalidad del instrumental de la Orquesta y ésta interrumpió su actividad.

RCA PRESENTO UN DISCO DE MUSICA PARA BALLE

En el curso de un «cock-tail» ofrecido por Fina de Calderón, autora de las composiciones que integran el disco, fue presentado el doble álbum **Suite para la pintura y Estampas de le Casa de Bernarda Alba** (según el drama de García Lorca). Esta producción fonográfica de RCA está grabada por la Orquesta Lírica de Madrid, bajo la dirección de Odón Alonso, y en determinados momentos de las obras intervienen la voz de Carmen Sainz de la Maza y los guitarristas Demetrio Ballesteros y Enrique Melchor. La presentación fue apadrinada por los bailarines Antonio y Pilar López.

MILFORD®
TEA

TÉ, MENTA, MANZANILLA
Sinfonía de sabores

Import. **Herráiz**

RELEVO EN LA DIRECCION DE LOS SERVICIOS CULTURALES DE LA FUNDACION «JUAN MARCH»

A petición propia, el hasta ahora titular de la Dirección de los Servicios Culturales de la Fundación, don Andrés Amoros, ha causado baja. Para sustituirle ha sido designado el profesor don Antonio Gallego, Catedrático de Historia de la Música y Subdirector del Conservatorio de Madrid.

FACILIDADES PARA LA COMPRA ANTICIPADA DE LOCALIDADES PARA LA OPERA DE VIENA

La Federación de los Teatros Federales (Opera del Estado, Volksoper, Burgtheater y Akademietheater) ofrecerá para la próxima temporada mayores facilidades para la adquisición anticipada de localidades, que hasta ahora sólo podía hacerse con cuatro fechas de anticipación como máximo. A partir del próximo mes de septiembre se ampliará a siete días dicha anticipación, y para la reserva desde el extranjero, hasta doce días. La reserva de localidades puede efectuarse a la siguiente dirección: Bundestheaterverband, Goethegasse, 1, A-1010, Viena.

VISITAS GRATUITAS EN VIENA A LOS MUSEOS DE LOS GRANDES MUSICOS

Los admiradores de Mozart pueden visitar muy de cerca la catedral de San Esteban, en la Domgasse, 5, el famoso «Figaro Haus». Varias de las innumerables viviendas de Ludwig van Beethoven han sido adaptadas como museos, como la de la Moelkerbastei, en pleno centro de Viena, o la de Heiligenstadt. La Casa Natal de Franz Schubert, también museo conmemorativo, puede visitarse en el distrito 19 en la Nussdorferstrasse, número 54. En la Praterstrasse, 54, existe el museo de Johann Strauss, donde compuso su famosísimo vals **El Danubio azul**.

Todos estos museos pertenecen a la Municipalidad de Viena y su visita es completamente gratuita.

Al cumplirse este año el centenario del nacimiento del compositor Robert Stolz, su viuda, Einzi, ha abierto un pequeño museo, siguiendo así la tradición de Viena como «metrópoli de la música».

EL BALLET DEL RHIN HA INAUGURADO UN FESTIVAL DE DANZA EN EL CHATEAU D'ANNEVOIE

En el suntuoso escenario que ofrece el Castillo d'Annevois, el Ballet del Rin ha inaugurado un Festival de Danza, presentando el **Paso a cuatro**, de Cesare Pugni; **La Valse**, con música de Ravel y coreografía de Jean Sorelli, y **Suite de danses**, con música de Chopin.

El Castillo d'Annevois, situado a sesenta kilómetros al sur de Bruselas, es una mansión señorial del siglo XVIII. Jean Sorelli, director del Ballet del Rin, ha querido realizar la experiencia de animar este paraje creando una escena con un dispositivo eléctrico de cien proyectores, experiencia que ha resultado muy práctica.

CON NOMBRE PROPIO



Iturbi, en Moscú, en 1966.

JOSE ITURBI (Valencia, 1895- Los Angeles, 1980)

El genial pianista valenciano, residente en los Estados Unidos desde 1929, acaba de morir en un hospital de Los Angeles a causa de una dolencia cardíaca que lo mantenía alejado del teclado desde hace más de un año. Toda una vida dedicada al piano y a la dirección de orquesta, con incursiones fugaces en la composición (**Canción de cuna, Pequeña danza española**) y una productiva permanencia en el mundo del cine y en el campo de las grabaciones discográficas.

Iturbi recibió sus primeras enseñanzas musicales, en Valencia, de la mano de María Jordán, a quien siempre reconoció como maestra suprema. (**Fue quien nos enseñó a Amparo y a mí la posición de las manos, que siempre conservamos.**) Más tarde marcha a París con una modesta pensión de la Diputación valenciana. A su paso por Madrid, su padre recurre a la ayuda de un familiar, el compositor Vicente Lleó. (**Nos dejó quinientas pesetas y nunca quiso que se las devolviéramos.**) En la capital francesa, en 1913, gana el primer premio del Conservatorio de Música, ante un Jurado presidido por Gabroel Fauré. Viene la guerra y decide regresar a Valencia. Más tarde, junto a Pepe Porta, violinista valenciano, marcha a Suiza, ganándose la vida tocando en cafés. (**Había que comer.**) Primero Ginebra, luego Zurich. El azar hace que el director del Conservatorio de Ginebra le solicite como profesor en la cátedra que anteriormente regentara Franz Listz. Nuestro músico tiene veintitrés años. Desde 1919 hasta 1923 reside en Suiza. Comienza su labor de concertista en Europa y América del Sur. En 1929 Mengelberg le anima a viajar a Estados Unidos. Debuta en Toronto, en recital, para presentarse con Stokowsky días más tarde. De allí, al Carnegie Hall. En 1930 graba su primera obra para Víctor Red Seal: **Quejas o La maja y el ruiseñor**, de Granados. En esa década Iturbi vive sus dos inmensos dramas: el suicidio, a pocos años

de diferencia, de su esposa y de su hija. Su hermana Amparo llega a América y comienzan largas giras por toda la geografía americana. (**Teníamos treinta y tres pianos a nuestra disposición en otras tantas ciudades. Fuimos los que más dinero ganábamos. Pero nos lo ganábamos. Nadie nos regaló nunca nada.**) Se reencuentra con Wanda Landowska, de quien había sido alumno en París. (**Iba a su casa, pero nunca me enseñó nada. Uno tocaba, y listo. Era tremendamente celosa. Pero en Buenos Aires tuvo un detalle y quiso que tocáramos juntos.**) En 1934 comienza su carrera internacional como director. Anteriormente lo había hecho por primera vez en el Teatro Principal de Castellón de la Plana. Junto con las giras a dúo con Amparo dirige las principales orquestas americanas: Filarmónica de Nueva York, Philadelphia, Los Angeles, Detroit, Minneapolis, Chicago, Cincinnati, y fue titular en Rochester durante casi tres lustros. (**Me ofrecieron la titularidad de Philadelphia antes que a Gian que abandonase el piano. Ormandy, pero a la vez me evidenciamos, no podía aceptar.**)

Su discografía comienza a incluir un extenso material: **Conciertos** de Mozart, Tchaikowsky, Beethoven, Chopin, Mendelssohn; obras a dos pianos de Gerswin, Manuel Infante, Chambers, Mozart, Debussy; música orquestal de Rodrigo, Falla, Listz, Morton Gould, Vicent Asencio, Palau, López-Chavarri y piezas pianísticas de Bach, Chopin, Rachmaninoff, Ravel, Schumann, Gould, Albéniz, Granados, etc. (**En este país usted firma un contrato con una Casa discográfica, y a partir de ese momento su opinión no cuenta para nada.**)

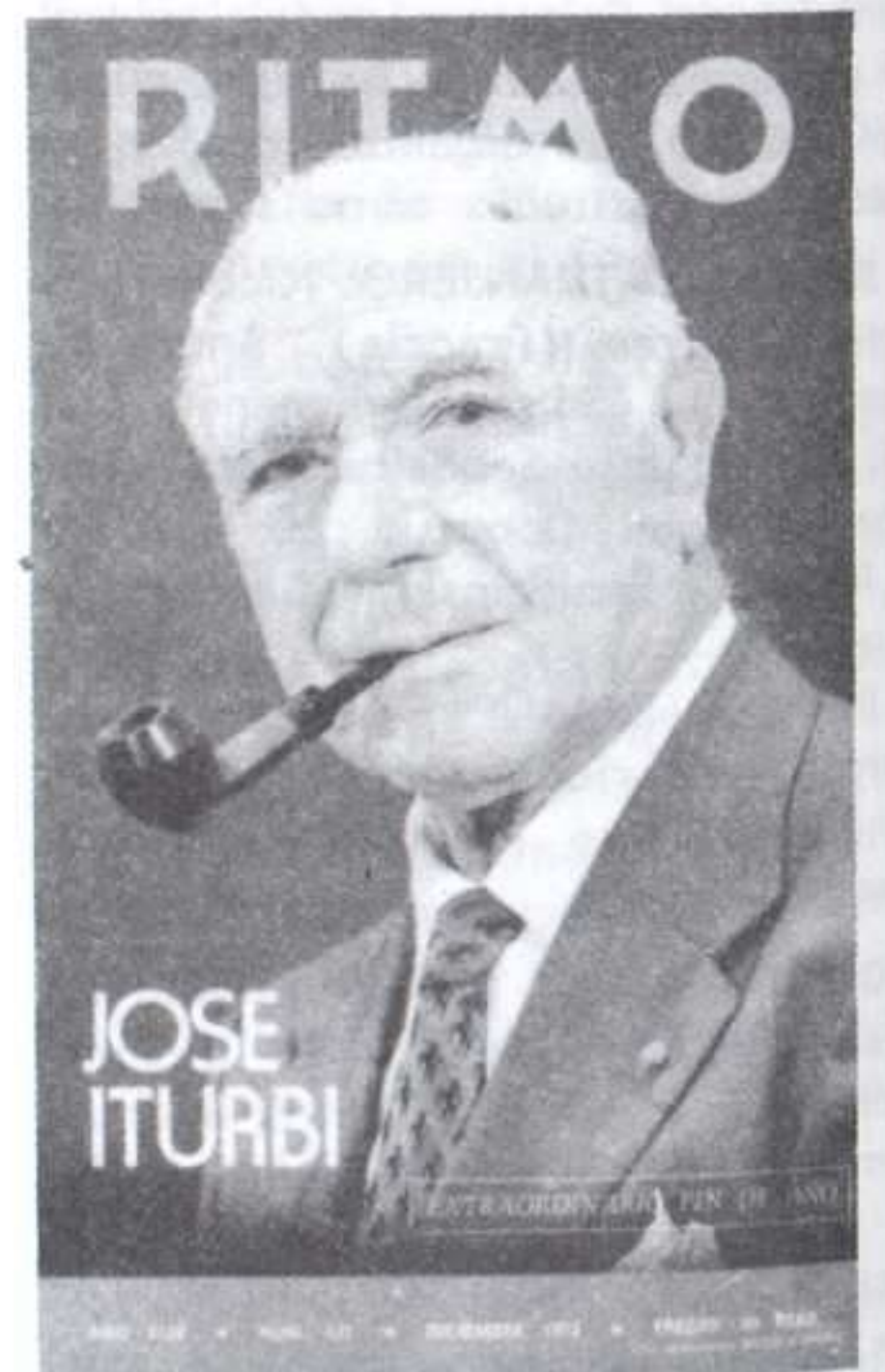
Viaja a España, y al poco tiempo se hace cargo de la batuta de la Orquesta Municipal de Valencia. Lleva a cabo una amplia gira por Francia y Gran Bretaña, grabando dos «elepés» con obras de Palau, López-Chavarri, Listz, Asencio, Falla, etc. La experiencia valenciana no le dejó muy buen sabor de boca. (**Se me quiere, pero también me hicieron mucho daño.**) De todas maneras, amaba desesperadamente las calles y paisajes de su niñez. (**Espero poder ir pronto a «La Cotorra»...**), y acudía siempre a su cita anual, paseándose con su Rolls blanco por las calles valencianas. En los últimos diez años su actividad musical se redujo considerablemente, sobre todo a partir de su primer ataque cardíaco en Gresoble, en 1967. Aun así, vino a dirigir las Orquestas de RTVE y la Municipal de Valencia. La muerte de Amparo, en 1969, acabó por sumirlo en una permanente y solitaria tristeza. El pasado otoño cancelaba dos recitales en el Estado de Nueva York, y en abril otro en la Academy of Music, de Philadelphia, en el que iban a conmemorar sus cincuenta años de vida artística en Estados Unidos.

Tuve la oportunidad de visitar

al maestro en su casa de Beverly Hills el pasado 25 de noviembre. Dado su estado delicado, advertido con anterioridad por Miss Marion, su secretaria durante más de treinta años, supuse que el encuentro duraría veinte o treinta minutos. Iturbi rompió el hielo con su primera frase: «Ara mateixa vaig» (toda la entrevista se celebró en valenciano), y durante dos horas y media se volcó en respuestas, y a su vez me interrogaba sobre sus amigos valencianos. (**¿Y cómo está Eduardo?**) Hubo algo definitivo en aquel encuentro. Sus pequeños ojos me miraban con un brillo y una profundidad inquietantes. Recuperó del pasado nombres tan ligados a la música valenciana como Paco Cuesta, Eduardo Ranch, Leopoldo Magentí, Lucrezia Bori. (**¡En su despedida del Met, en marzo de mil novecientos treinta y seis, lloramos todos!**), el «mestre» Chavarri, Amancio Amorós, etc. Se emocionó de manera inquietante al conocer el fallecimiento de don Fernando Rodríguez del Río, fundador y director de RITMO, y del compositor valenciano Vicent Asencio. Se lamentó, dolido, de que dos nombres importantes del mundo musical español (pianista y burócrata, respectivamente) no le enviaran una línea de condolencia a la muerte de su hermana Amparo.

Su último logro, del que habla orgulloso, era el sello discográfico Turia Records, fundado en 1966 con el anagrama de las Torres de Serranos, de Valencia. Espontáneamente me obsequió dos «elepés», con interpretaciones suyas y de Amparo, con unas dedicatorias sencillamente imborrables. Se despidió con un gran abrazo para todos sus amigos valencianos, prometiéndonos mutuamente un pronto reencuentro en Valencia o Burriana. Su enfermedad se adelantó.

Sus restos reposarán lejos, en uno de esos hermosos cementerios americanos, al lado de su hija y de su hermana.



Portada del monográfico de RITMO dedicado al Piano en diciembre de 1973 y que presidió Iturbi desde la misma.

CARTELERA MUSICAL

(Programas y fechas susceptibles de modificación)

MADRID:

AVANCE DE LA PROGRAMACION DE LA TEMPORADA 1980-81

Orquesta Sinfónica y Coro de Radiotelevisión Española

1.—Días 18 y 19 de octubre. C. Ortiz, solista; E. García Asensio, director. **Obertura para un aula de música** (V. Echevarría), **Tercer concierto para piano** (Prokofiev) y **La consagración de la primavera** (Stravinsky).

2.—Días 25 y 26 de octubre. C. Prieto, solista; O. Alonso, director; **Danza eslava número 1, Op. 46** (Dvorak), **Concierto para violoncelo en Mi bemol** (Shostakovich) y **Primera sinfonía** (Mahler).

3.—Días 1 y 2 de noviembre. J. A. Robles, solista; A. Tamayo, director. Obra a determinar, **Concierto para contrabajo** (J. B. Vanhal) y **Sinfonía «Lulu»** (Berg).

4.—Días 8 y 9 de noviembre. Obra a determinar, **Concierto para piano**, a determinar (Bartok) y **Cuarta sinfonía** (Brahms).

5.—Días 15 y 16 de noviembre. L. Tena y D. Blanco (Premio Reina Sofía 1979), solistas; L. A. García Navarro, director. **Concierto para castañuelas** (L. Balada), **Concierto de Aranjuez** (Rodrigo) y **Segunda sinfonía** (Sibelius).

6.—Días 29 y 30 de noviembre. C. Edinger, solista; C. Halffter, director. **Tercera sinfonía** (Schumann), y **Concierto para violín**, encargo de RNE, estreno absoluto (C. Halffter).

7.—Días 6 y 7 de diciembre. R. Fain, solista; K. Kondrashin, director. **Octava sinfonía** (Beethoven), **Concierto para violín** (Mendelssohn) y **La valse** (Ravel).

8.—Días 13 y 14 de diciembre. P. García Chornet, solista; solistas vocales a determinar; P. Pirfano, director. Coro de RTV Española. **Obertura trágica** (Brahms), **Concierto para piano** (Gerhard) y **Edipus Rex** (Stravinsky).

9.—Días 20 y 21 de diciembre. J. Galway, solista; solistas vocales a determinar; O. Alonso, director. Coro de RTE Española. **Villancicos** (Rodrigo), **Concierto pastoral** (Rodrigo) y **Amahl y los visitantes nocturnos** (Menotti).

10.—Días 10 y 11 de enero. P. Entremont, solista; E. García Asensio, director. **Suite para orquesta** (J. M. Morales), **Quinto concierto para piano** (Saint-Saëns) y **Séptima sinfonía** (Beethoven).

11.—Días 17 y 18 de enero. M. Atzmon, director. **Danzas fantásticas** (Turina) y **Quinta sinfonía** (Bruckner).

12.—Días 24 y 25 de enero. V. Ashkenazy, solista; E. García Asensio, director. **Dos retratos** (Bartok), **Tercer concierto para piano** (Bartok) y **Cuarto concierto para piano** (Beethoven).

13.—Días 31 de enero y 1 de febrero. I. Oistrakh, solista; solistas vocales a determinar; O. Alonso, director. Coro de RTV Española. **Vísperas solemnes de confesor** (Mozart) y **Concierto para violín** (Brahms).

14.—Días 7 y 8 de febrero. Solistas vocales a determinar; I. Markevich, director. Coro de RTV Española. **Egmont**, obertura (Beethoven) y **Novena sinfonía**, versión original (Beethoven).

15.—Días 14 y 15 de febrero. J. Vakarelis (Premio Reina Sofía 1979), solista; J. Fournet, director. **Le Roi d'Ys**, obertura (Lalo), **Primer concierto para piano** (Liszt) y **Cuarta sinfonía** (Roussel).

16.—Días 21 y 22 de febrero. U. Ughi, solista; E. García Asensio, director. **Música para cuerda, percusión y celesta** (Bartok), **Concierto para violín** (Dvorak) y **El sombrero de tres picos**, segunda «suite» (Falla).

17.—Días 28 de febrero y 1 de marzo. H. Kriales y P. León, solistas; solistas vocales a determinar; O. Alonso, director. Coro de RTV Española. **Concierto para dos violines** (J. S. Bach) y **El canto de los bosques** (Shostakovich).

Orquesta y Coro Nacionales de España

1.—Días 17, 18 y 19 de octubre. A. Ros Marbá, director. Coro Nacional de España. **Amaya**, «Plenilunio» y «Espatadantza» (Guridi), **Cante «in memoriam» García Lorca**, encarga ONE (Olavide) y **Séptima sinfonía** (Dvorak).

2.—Días 24, 25 y 26 de octubre. V. Dimidienko, solista; L. Izquierdo, director. Obra española a determinar, **Tercer concierto para piano** (Rachmaninoff) y **Segunda sinfonía** (Borodin).

3.—Días 31 de octubre y 1 y 2 de noviembre. Orquesta sinfónica de Viena. W. Sawallisch, director. **Sinfonía** de Bruckner a determinar.

4.—Días 7, 8 y 9 de noviembre. J. P. Rampal, solista; J. López Cobos, director. Coro Nacional de España. Obra encargo de la ONE a Guerrero, estreno absoluto; **Concierto para violín**, transcripción para flauta (Khatchaturian) y **Sinfonía «Fausto»** (Liszt).

5.—Días 14, 15 y 16 de noviembre. B. L. Gelber, solista; L. Forster, director. **Segundo concierto para piano** (Brahms) y **Primera sinfonía** (Shostakovich).

6.—Días 21, 22 y 23 de noviembre. M. C. Bustamante y un barítono a determinar, solistas; D. Zinman, director. Coro Nacional de España. **Obertura trágica** (Brahms) y **Un requiem alemán** (Brahms).

7.—Días 28, 29 y 30 de noviembre. A. Noras, solista; M. Tabachnik, director. **Preludio para la siesta de un fauno** (Debussy), **Concierto para violoncelo** (*) (Kokkonen) y **Cuarta sinfonía** (Schumann).

8.—Días 5, 6 y 7 de diciembre. Orquesta de la RTV de la URSS. M. Pletnjov, solista; V. Fedoseev, director. **Segundo concierto para piano** (Tchaikovsky) y **Tercera sinfonía**, «Poema divino» (Scriabin).

9.—Días 12, 13 y 14 de diciembre. P. Tortelier, solista; A. Ros Marbá, director. **Don Quijote velando las armas** (*) (Gombau), **Don Quijote**

velando las armas (*) (Esplá) y **Don Quijote** (R. Strauss).

10.—Días 19, 20 y 21 de diciembre. A. Higuera, J. de Solaun y A. Blancas, solistas; A. Ros Marbá, director. Coro Nacional de España. **Las estaciones** (Haydn).

11.—Días 9, 10 y 11 de enero. G. González, solista; A. Ros Marbá, director. **Secuencias sobre una mort** (*) (Cervelló), **Tercer concierto para piano** (Bartok) y **Segunda sinfonía** (Brahms).

12.—Días 16, 17 y 18 de enero. Orquesta Sinfónica de Londres. C. Liang Lin, solista; A. Previn, director. **Concierto para violín**, a determinar, y **Décima sinfonía** (Shostakovich).

13.—Días 23, 24 y 25 de enero. A. de Larrocha, solista; E. Inbal, director. Coro Nacional de España. **Concierto para piano número 23** (Mozart) y **El mandarín maravilloso**, «ballet» completo (*) (Bartok).

14.—Días 30 y 31 de enero y 1 de febrero. A. Quintanilla, solista; J. Conlon, director. **Zarabanda lejana y villancico** (Rodrigo), **Concierto para violoncelo** (*) (Pfitzner) y **Quinta sinfonía** (Mahler).

15.—Días 6, 7 y 8 de febrero. A. Leon Ara, solista; E. Tchakarov, director. Coro Nacional de España. **Segundo concierto para violín** (Bartok) y **Misa número 5, D 678** (Schubert).

16.—Días 13, 14 y 15 de febrero. N. Yepes, solista; A. Ros Marbá, director. **Scherzo a la rusa** (*) (Stravinsky), **Concierto para guitarra**, estreno absoluto (Montsalvatge) y **Quinta sinfonía** (Beethoven).

17.—Días 20, 21 y 22 de febrero. I. Perlman, solista; A. Ros Marbá, director. **Concierto para violín** (Brahms), Obra encargo de la ONE a Cano, estreno absoluto, y **Daphnis y Cloe**, segunda «suite» (Ravel).

18.—Días 6, 7 y 8 de marzo. C. Halffter, director. Coro Nacional de España. **Fantasia sobre un tema de T. Tallis** (*) (Vaughan Williams) y **Oficio defunctorum** (*) (C. Halffter).

19.—Días 13, 14 y 15 de marzo. C. Arrau, solista; solistas vocales a determinar; M. Erdely, director. **Quinto concierto para piano**, «Emperador» (Beethoven) y **El castillo de Barba Azul** (*) (Bartok).

20.—Días 20, 21 y 22 de marzo. F. Corostola, solista; G. Chmura, director. **Ma mère l'oye** (Ravel), **Balada para piano, Op. 19** (*) (Fauré), **Pelléas et Mélisande** (*) (Fauré) y **El pájaro de fuego, 1919** (Stravinsky).

21.—Días 27, 28 y 29 de marzo. B. Giurana, solista; J. R. Encinar, director. **Antilogía**, encargo ONE, estreno absoluto (Villa Rojo), **Concierto para viola** (Bartok) y **Primera sinfonía** (*) (Ives).

22.—Días 3, 4 y 5 de abril. Philharmonia Orchestra. R. Sabater, solista; S. Rattle, director. **Sinfonietta** (Janacek), **Concierto para piano en Sol mayor** (Ravel) y **Variaciones Enigma** (Elgar).

23.—Días 10, 11 y 12. Solistas vo-

cales a determinar; A. Ros Marbá, director. Coro de Radio Estocolmo y Coro de Cámara de Estocolmo (E. Ericson, director). **La Pasión según San Mateo** (J. S. Bach).

24.—Días 24, 25 y 26 de abril. Solistas vocales a determinar; J. J. Kantarov, solista; A. Ros Marbá, director. Coro Nacional de España. Obra española a determinar, **Primer concierto para violín** (Prokofiev) y **Das Klagende Lied** (Mahler).

Ciclo de Música de Cámara y Polifonía (ONE)

1.—Día 21 de octubre. Orquesta de Cámara Española. V. Martín, concertino-director. Obras de C. Ordóñez, M. Martínez, O. Respighi y N. Skalkotas.

2.—Día 28 de octubre. Recital del pianista V. Dimidienko (Primer Premio Tchaikovsky 1978).

3.—Día 4 de noviembre. Conjunto Barroco Infantil Itxas Soinua. G. Sierra, director. Obras de Schumann Brahms y Süssmayer.

4.—Día 11 de noviembre. Recital del flautista J. P. Rampal.

5.—Día 18 de noviembre. Orfeón Donostiarra.

6.—Día 25 de noviembre. Recital del pianista B. L. Gelber.

7.—Día 2 de diciembre. Orquesta de Cámara Española. V. Martín, concertino-director. Obras de Telemann, Schubert, Villa-Lobos y Montsalvatge.

8.—Día 9 de diciembre. Grupo instrumental y Coro Nacional de España. A. Tamayo, director. **II combatimento de Tancredi e Clorinda** (Monteverdi-Berio) y **Las bodas** (Stravinsky).

9.—Día 16 de diciembre. Recital del violoncelista P. Tortelier.

10.—Día 13 de enero. Recital del violinista C. Liang Lin.

11.—Día 20 de enero. Recital de A. Watts, piano.

12.—Día 27 de enero. A. de Larrocha, piano. **Iberia**, «suite» completa (Albéniz).

13.—Día 3 de febrero. Grupo LIM. J. Villa Rojo, director. Obras de Villa Rojo, Petrassi, Webern y Stravinsky.

14.—Día 10 de febrero. E. Llacer, «Regolí», percusión. Obras de Martín Porrás, Leonard, Kraft, Lamslo, Bellés y «Regolí».

15.—Día 17 de febrero. Orquesta de Cámara Española. V. Martín, concertino-director. Obras de Telemann, Händel, Haydn, Mozart y Beethoven.

16.—Día 19 de febrero. I. Perlman, violín. Obras de J. S. Bach para violín solo.

17.—Día 24 de febrero. Thomaner Chor y miembros de la Orquesta Gewandhaus de Leipzig.

18.—Día 3 de marzo. Orquesta de Cámara Española. V. Martín, concertino-director. **Conciertos para orquesta y solistas** de Vivadi.

19.—Día 10 de marzo. Recital del pianista C. Arrau.

20.—Día 17 de marzo. Coro Nacional de España.

21.—Día 24 de marzo. Orquesta de Cámara Española. V. Martín, concertino-director. **Conciertos para cém-**

(*) Primera interpretación por la ONE.

balo, oboe y violín y Concierto de Brandemburgo número 5, obras todas de J. S. Bach.

22.—Día 31 de marzo. Grupo de Viento de la Orquesta Sinfónica de Baden-Baden. G. Claret, solista; J. Bodmer, director. **Concierto para violín y trece instrumentos de viento** (Berg) y **Obra encargo del Ciclo a C. Bernaola**, estreno absoluto.

23.—Día 7 de abril. Orquesta de Cámara Española. V. Martín, concertino-director. Obras de Echevarría, Cervelló, Bartok y Britten.

24.—Día 14 de abril. Coro de Cámara y Coro de la Radio de Estocolmo. E. Ericsson, director.

Tanto los programas como las fechas de estos avances son susceptibles de modificación.

FESTIVALES

Festival Internacional de Música de Barcelona (octubre).

Organiza **Forum Musical** en colaboración con el Ayuntamiento de Barcelona. Colaboran también la Generalidad de Cataluña, la Dirección General de Música, Conservatorio Superior Municipal, los Institutos Alemán, Francés y de Estudios Catalanes, la Federación de Asociaciones de Vecinos, las Fundaciones Güell y Joan Miró, el Patronato Pro Música de Barcelona, las Juventudes Musicales y R.T.V.E. Dirección de **Forum Musical**: Amadeo Vives, 3. Barcelona-3. Habrá catorce conciertos en el Palau de la Música Catalana y tres en el Monasterio de Pedralbes. Completa la programación una serie de cuatro conciertos de música contemporánea y siete conciertos más bajo la denominación «El festival als barris», salpicados por toda la ciudad. El detalle es el siguiente:

Día 1. Palau: **Sinfónica de la BBC**: Rozhdestvensky, dirección; Sarah Walker, soprano. Elgar: **Obertura de In the South**. Britten: **Phedra**. Schubert: **Sinfonía número 9**. Día 2. Palau: Los mismos: Mozart: **Sinfonía número 31**. Strauss: **Lieder**. Shostakovich: **Sinfonía número 1**. Día 3. Palau: **Israel Chamber Orchestra**: Rudolf Barshai, director; María Lluisa Coartada, clave. Haydn: **Sinfonía número 104**. Shostakovich: **Sinfonía de cámara**. Bach: **Concierto clave, BWV 1053** y **Concierto de Brandeburgo número 3**. Día 4. Pedralbes: Kenneth Gilbert, clave. Obras de Couperin, Rameau y Duphy. Día 5. Palau: Friedrich Gulda, piano. Obras de Mozart. Día 6. Palau: **Orquesta de Cámara de la Filarmónica de Berlín**: **Sinfonías 32 y 33**, **Serenata K 525** y **Concierto para trompa** (todas de Mozart). Día 7. Palau: La misma: Haydn, **Sinfonía concertante** y **Sinfonía 44**; Grieg: **Suite Holberg**. Schubert: **Obertura en Do**. Día 8. Pedralbes: **Grupo Consonare**: Enric Gispert, director. Raimon, cantante. Música del Renacimiento Catalán. Día 9. Palau: Rosa Sabater, piano. **Música callada y Canciones i danses** (ambas de Mompou). Día 10. Palau: Vermeer Quartet: Mozart, **Adagio y fuga, K 546**. Bartok, **Cuarteto número tres**. Beethoven, **Cuarteto op. 132**. Día 11. Palau: La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, Ensemble Vocal Clément Janequin: Jean-Claude Malgoire, director. Música de la Corte Francesa (Lejeune, Certon, Lully, Marin-Marais y Rameau). Día 12. Pedralbes: Los mismos: **El Renacimiento en Europa** (obras de Janequin, Enrique VIII y

otros autores de su tiempo. Día 13. Palau: Escolanía de Montserrat, Coral Antics Escolans, Ars Musicae: Irene Segarra, director: **Conmemoración del tercer centenario de Joan Cererols con su Misa «de Battaglia» y las Vespres de la Mare de Deu**. Día 14. Palau: Orquesta Holandesa de Cámara: Antoni Ros Marbá, director. Toldrá: **Vistes al mar**. Mozart: **Concierto para piano número 9** y **Sinfonía concertante, K 297b**. Día 15. Palau: Sinfónica de Viena: Wolfgang Sawwalisch, director. Mozart: **Sinfonía número 36**. Brahms: **Sinfonía número 4**. Día 16. Palau: Los mismos: Von Einem, **Ludi Leopoldini, op. 55**. Bruckner: **Sinfonía número 4**. Día 17. Palau: Orquesta Ciudad de Barcelona. Coros de la Orquesta Nacional. Sheila Armstrong y Tom Krause. Salvador Mas, director. Brahms: **Requiem Alemán**.

Música contemporánea. Día 7. Teatre Lliure: «Banale-Konzert», espectáculo de música, teatro y cine (Anna Ricci, Miquel Porter, Joan Rubinat). Día 16. Palau: Orquesta Ciudad y Barcelona, Coral Carmina. Moraleda y Bonet, directores. Guinovart: **Triunfo de la muerte**. Mestres-Quadreny: **Na 'Halé el ir Shalem**. Luis de Pablo: **Concierto para piano número 1**. N. Bonet: **La piel de toro** (según el poema de Salvador Espriu). Día 23. Palau: Percusionistas de Estrasburgo (obras de Mache, Taira y Xenakis). Día 25. Fundación Miró: Alumnos del Conservatorio de Música (obras del siglo XX).

El Festivals als Barris. Día 4. Sarriá. Lalita Ubhayaker: música tradicional india. Día 5. Dreta Eixampla: Orquesta de Cámara de Israel: Rudolf Barshai, director. Bartok: **Divertimento para cuerdas**. Haydn: **Sinfonía número 5**. Día 11. Distrito V: Compañía de Danza de Barcelona-Ramón Solé (interpretación de obras de Schubert, Berio, Debussy, Besses, Mahler y Bach). Día 19. Esquerra Eixampla: Orfeón de Lérida, Coral de las tierras de Lérida: Lluís Virgili, director. Canciones populares y patrióticas catalanas. Día 25. Sants-Hostafrancs: Joan Moll, piano (Recital de Chopin y autores catalanes). Día 26. Poble Sec: Orquesta Holandesa de Cámara: Jean-Jacques Kantorow, violín. Antoni Ros Marbá, director. Graaf: **Sinfonía número 2**. Mozart: **Concierto para violín, K 218**. Douw: **Stix**. Dvorak: **Serenata, op. 22**. Día 28. Barri Ribera: Jordi Sabatés, piano; María del Mar Bonet, cantante; María del Carmen Bustamante, soprano; Solistas de Cataluña (director: Xavier Güell): recital de obras de Jordi Sabatés.

English National Opera. London Coliseum: del 31 de julio al 26 de septiembre.

Verdi: **Aida** (31 de julio y 5, 8, 12, 15, 20, 23 y 27 de agosto. Linda Esther Gray («Aida»), Charles Craig («Radamés»). Margaret Kingsley y Katherine Pring alternan en el papel de «Amneris». Richard Armstrong y Howard Williams alternan en la dirección de la orquesta.

Offenbach: **La vie parisienne**. Marilyn Hill Smith («Gabrielle»), Sonja Nerdmum («Baronesa»), Lois MacDonall («Metella»). Hazel Vivienne, dirección. (Agosto: días 2, 7, 14 y 19).

Berlioz: **The damnation of Faust**. John Theleaven («Faust»), Richard Val Allan («Mephistopheles»), Felicity Palmer («Marguerite»). Alternan

Diego Masson y Stephen Barlow en la dirección. (Agosto: días 9, 13, 16, 22 y 29; septiembre: días 2 y 5).

Monteverdi: **The Coronation of Poppea**. Eilene Hannan («Poppea»), Geoffrey Pogson («Nerón»), Christian du Plessis («Otón»), Della Jones («Octavia»), Richard Angas («Séneca»), Penélope MacKay («Fortunata» y «Drusila»); Kenneth Montgomery, director. (21 y 28 de agosto; 3, 6, 9, 12 y 17 de septiembre).

Rossini: **Count Ory**. John Brecknock («Ory»), Valerie Masterson («Condesa Adela»), Cynthia Buchanan («Isolier»). Noel Davis, director (30 de agosto; 4, 11, 18, 20, 23 y 26 de septiembre).

Beethoven: **Fidelio**. Josephine Barstow («Leonora»), Dennis Wicks («Rocco»), Kenneth Woollam («Florestán»), Sally Burgess («Marcelina»). Charles MacKerras y Leonel Friend alternan en la dirección. (Septiembre: días 10, 13, 16, 19 y 25).

Musique de Septembre en Côte Basque (Biarritz, 1 a 15 de septiembre). Se prevé un **Requiem de Fauré**, una **Condenación de Fausto** (Berlioz), recitales del Cuarteto Melos, de la Orquesta de Cámara de Viena, de Michel Plasson, Roberto Benzi, Philippe Entremont, etc., etc. Información: Festival Côte Basque. Cité Administrative. 64200 Biarritz (Francia).

Festival de Música Francesa de La Chaise-Dieu (agosto y septiembre). 29 agosto: obras de Perotin, Dufay y otros del siglo XIII. 30 agosto: recital de piano de autores franceses del siglo XX (S. Richter). 31 agosto: organistas franceses del siglo XVII (H. Delorme). 31 agosto: **De Profundis** (Delande); **Misère des Jésuites** (Charpentier). Ambos: Ensemble Lausanne, Corboz. 1 septiembre: **Misa de Grigny**. 3 septiembre: Filarmónica de Varsovia (obras de Mozart y Honneger). 4 septiembre: recital Chopin, Liszt, Schumann (Grychtolowna, Kord, Cziffra). 5 septiembre: Filarmónica Húngarica (obras de Ravel, Chausson, Lalo y Franck). 6 septiembre: la misma orquesta con obras de Ravel; Collard, piano. 7 septiembre: **Misa**, de Charpentier. La Filarmónica Húngarica con obras de Chopin, Liszt y Mussorski. Dirección: Préfecture de la Haute-Loire. 43011 Le Puy Cédex.

Chartres: recital de órgano, los domingos a las diecisiete horas, desde el 22 de junio al 21 de septiembre, con asistencia de solistas internacionales.

Festival de Reims. Durante el mes de octubre está previsto realizar los siguientes conciertos, sin indicar día exacto.

Manfredo, obertura (Schumann) y **Rey David** (Honneger): Orquesta del Conservatorio de Reims. **Tríos** de Debussy, Rameau y Ravel: **Trío** Debussy. **Suite lírica** (Berg) y **Cuarteto 14** (Beethoven): Cuarteto Arcana. Obras de Janacek, Vivaldi, Mozart y Murgier: Orquesta de Cámara del Conservatorio de Reims. Obras de Charpentier, Tomasi, Plestrina y Murgier: Cuarteto de Trombones de Reims. **Cuartetos** de Honneger, Haydn y Beethoven: Loweguth. Obras de Berlioz, Gounod, Honneger, Milhaud y Roussel: **Musique des gardiens de la paix**. **Quintetos** de Rameau, Hindemith y Milhaud: Quinteto de viento de París. Obras de Françaix, Mozart y Roussel: **Trío** de cuerdas de París. **Trío** (Brahms), **Septeto** (Beethoven) y **Octeto** (Schubert): Octeto de París.

Cuartetos de Ligeti, Mozart y Roussel (Cuarteto Via Nova). **Cuartetos** de Debussy, Dutilleux y Haydn (Cuarteto Parrenin).

Festival de Besançon y del Franco-Condado. Del 5 al 21 de septiembre, con actuaciones de la Orquesta Filarmónica de Varsovia, de la Grande Ecurie et la Chambre du Roy, del Conjunto Vocal e Instrumental de Lausana, de la English Chamber Orchestra, de la New Philharmonia, etcétera, etc. Dirección: Parc des expositions et des congrès. 25020 Besançon Cédex.

Festival de Verano de París. De julio a septiembre, diversas actuaciones de música orquestal, de cámara y coral. Dirección: F. E. P. 5, place des Ternes. 75017 París.

Festival de Otoño, París. El 10 de septiembre comienza un festival dedicado casi íntegramente a Stravinsky, aunque también hay previstas obras de Webern, Mahler y otros contemporáneos. El festival se prolongará hasta el 15 de diciembre.

Festival de Prades (Fidelité à Pablo Casals). Se extiende desde el 28 de julio al 13 de agosto, con el siguiente programa: 28 julio: recital del Trío Lodeon. 29 julio: **Cuartetos de Beethoven (op. 74)**, Mendelssohn (**op. 13**) y Schubert (**op. 29**): Barthelemy. 2 agosto: recital Bach: Wallez y Brosse, violín y clave. 4 agosto: Obras de Bach, Brahms y Gounod: Ensemble Orchestral de Paris. 5 agosto: Obras de Bach, Jolivet, Mozart y Vivaldi (id.). 6 agosto: **Segunda «suite» para cello sólo** (Bach, en homenaje a Casals), **Trío Archiduque** (Beethoven), **Trío, op. 50** (Tchaikowski): Trío de Moscú. 7 agosto: Profesores del Festival interpretan obras de Brahms, Händel, Mozart y Vinci. 8 agosto: recital de H. Szeryng. 9 agosto: Recital del Conjunto Barroco A. Bernard. 10 agosto: Recital de trompeta y órgano (Bernard y Poirier). 11 agosto: Recital de piano de Duchable. 12 agosto: **Concierto piano número 3** (Beethoven), **Sinfonía número 104** (Haydn), **Sinfonía número 39** (Mozart). Orquesta Regional de Provenza-Costa Azul. 13 agosto: Recital de Claudio Arrau. La asistencia cuesta 1.100 francos franceses. Dirección: Festival de Prades. M. Branger. 20, allée Arago. 66500 Prades (Francia).

Festival de Música de Albi. Del 27 de junio al 13 de agosto, con actuaciones de Entremont, Wallez, Rampal, etcétera, etc. Dirección: Office du Tourisme. 19, Place Ste-Cécile. 81000 Albi (Francia).

Festival de Música de Menton. Del 2 al 30 de agosto: diversos recitales de piano (Richter, Malagoff, etc.), música orquestal (Orquesta Listz de Budapest, English Chamber con Rostropovitch, etc.) y música de cámara (Cuarteto Cleveland, Trío Yuval, etcétera). Dirección: Palis de l'Europe. Avenue Boyer. 06500 Menton (Francia).

Festival Mediterráneo de Jóvenes Intérpretes. Arles, del 9 de julio al 23 de agosto: música orquestal, de cámara, folklórica y jazz. Recitales de Rostropovitch, Lombard, Virginia Lee, Golden Gate Quartet, Ferras, Grapelli, etc., etc. Dirección: F.M.J.I. B. P. núm. 4. Salin-de-Giraud. 13200 Arles.

Amigos de la Música de Luberon. De junio a septiembre: música de cámara. Dirección: B. Carteron. 16, rue Philippe Pajet, 78380 Bougival.

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.

HAMMOND IBERICA, S. A.

Bolivia, 239.
Teléfonos 308 35 62 - 308 35 66.
BARCELONA-20.

HAZEN

Juan Bravo, 33.
Teléfonos 411 28 48 - 411 24 06.
MADRID-6.

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.

SPA MUSIC, S. A.

Edificio Indubuilding. Naves 4-14.
Vía de los Poblados, s/n.
Teléfonos 763 82 02 - 763 85 72.
MADRID-33 (Hortaleza).

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

J. L. ALBERDI

Instrumentos de música

Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.
Teléfonos 228 81 02 - 228 81 34.
BARCELONA-12.
Calle Galileo, 26-28.
Teléfonos 448 85 64 - 448 86 64.
MADRID-15.

CAPRICE, S. A.

Cuerdas para guitarra

Padre Urbano, 1.
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

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. A.

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.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
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.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. 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.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

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.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS**EDICIONES QUIROGA**

Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
MADRID-9.
Canuda, 45.
Teléf. 231 08 86.
BARCELONA-2.

MUSIC DISTRIBUCION, S. A.

Tallers, 9, pral. A.
Teléfonos 302 27 44 - 302 25 92.
BARCELONA-1.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

DISCOS, CASSETTES, MUSICA CLASICA COMERCIOS ESPECIALIZADOS**LINACERO**

San Miguel, 49.
Teléfono 23 75 26. ZARAGOZA-1.

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.**

Avda. de los Madroños, 27.
Parque Conde de Orgaz.
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

HI-FI**ATAIO INGENIEROS**

Enrique Larreta, 12.
Teléfonos 733 05 62 - 733 37 00.
MADRID-16.

COMERICA HI-FI

General Cabrera, 21.
Teléfonos 270 28 51 - 279 80 21.
MADRID-20.

COMERCIAL EAR

Avda. de Sarriá, 67 bis
(esquina Taquígrafo Garriga).
Teléfono 239 31 03. BARCELONA-29.

EAR

H. Fournier, 21.
Teléfono 25 34 11. VITORIA.

FOX IN-DEL-SON

Agujas y fonocápsulas
Calle Alta, 58.
Teléfono 23 97 66. SANTANDER.

TRINGENIER

Compañía de Electroacústica Española, S. L.
Gruce, 3.
Teléfono *255 53 84. MADRID-17.

VIETA

Bolivia, 239.
Teléfonos 307 47 12 - 307 47 16.
BARCELONA-20.

COMERCIOS DE ALTA FIDELIDAD**VELLIDO, S. A.**

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.



**Discos.
Alta Fidelidad.
Sonido.**

Bravo Murillo, 6.
Teléfonos 445 12 59 - 448 03 14.
MADRID-3.

DEEP SOUND HI-FI

Un nuevo concepto de «ver» la música

Amplificadores. Receptores.
Grabadoras. Video tapes.
Giradiscos. Discos.
Goya, 5 (Pasaje Carlos III).
Teléfono 276 16 47. MADRID-1.

HOTELES - PARADORES

Pl. General Queipo de Llano, 3.
MERIDA (Badajoz).
Teléfono (924) 301540/41/42.

MECANICOS AFINADORES**MAXPER, S. A.**

Carretera Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00 - 04 - 08.
GETAFE (Madrid).

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14 - 419 29-19.
MADRID-4.

POLIMUSICA, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

INDICE DE ANUNCIANTES EN ESTE NUMERO

	Págs.
Adagio	15, 30
Alfa Yébenes	41
Bilbao Trading	59, 76
Casa Damas	63
Casa Wagner	22
Comercial Bayona	75
EAR	62
Hazen	2
Hispavox	34
Germán Industrial	24
Máxper	27, 47
Rólex	50
Sonimag	4
Sonola	38
Técnica de Audio	8
Vieta	12, 38



FARFISA Publicidad

¡Muchos desearían (dentro y fuera de casa) un Farfisa FK-50 para hacerlo ver y sobre todo hacerlo oír!

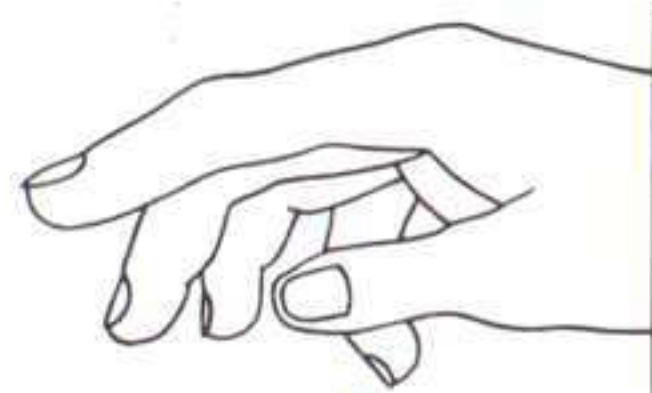
FK-50: ¡se nota que es un Farfisa!

Lo dicen los Distribuidores Autorizados de Farfisa con las cuentas en la mano.

comercial bayona s.a.
pamplona (navarra)

FARFISA

un nombre que suena bien.



DISTRIBUIDORES

UNION MUSICAL ESPAÑOLA, S. A.—Carrera de San Jerónimo, 26 y Arenal, 18 - MADRID
Pedro LETURIAGA.—Corredera Baja, 23 - MADRID-13 y Retablo, 1 - ALCORCON (Madrid)
CASA NEW-PHONO.—Gral. Primo de Rivera, 37 - BARCELONA-2
Emilio JUAN.—Almirante Cadarso, 3 - VALENCIA
MUSICAL-47.—Gral. Sanjurjo, 47 - LA CORUÑA
CASA DE LA MUSICA.—Carretería, 59 - MALAGA
TELE-ALBERTO.—Pintor Sorolla, 16 - GANDIA (Valencia)

MUSICAL LINARES.—Carolinas, 1 - LINARES (Jaén)
CASA GARIJO.—Santiago, 8 - MADRID-13
CASA ARILLA.—Zapatería, 58 - PAMPLONA
José SAVALL.—Avda. de Jijona, 8 - ALICANTE
José Antonio JIMENEZ.—Avda. Cayetano del Toro, 14 - CADIZ
ARPEGIO, S. L.—Madre Rafols, 19 (Los Remedios) - SEVILLA
PROMUSICA.—Alhóndiga, 28 - GRANADA



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