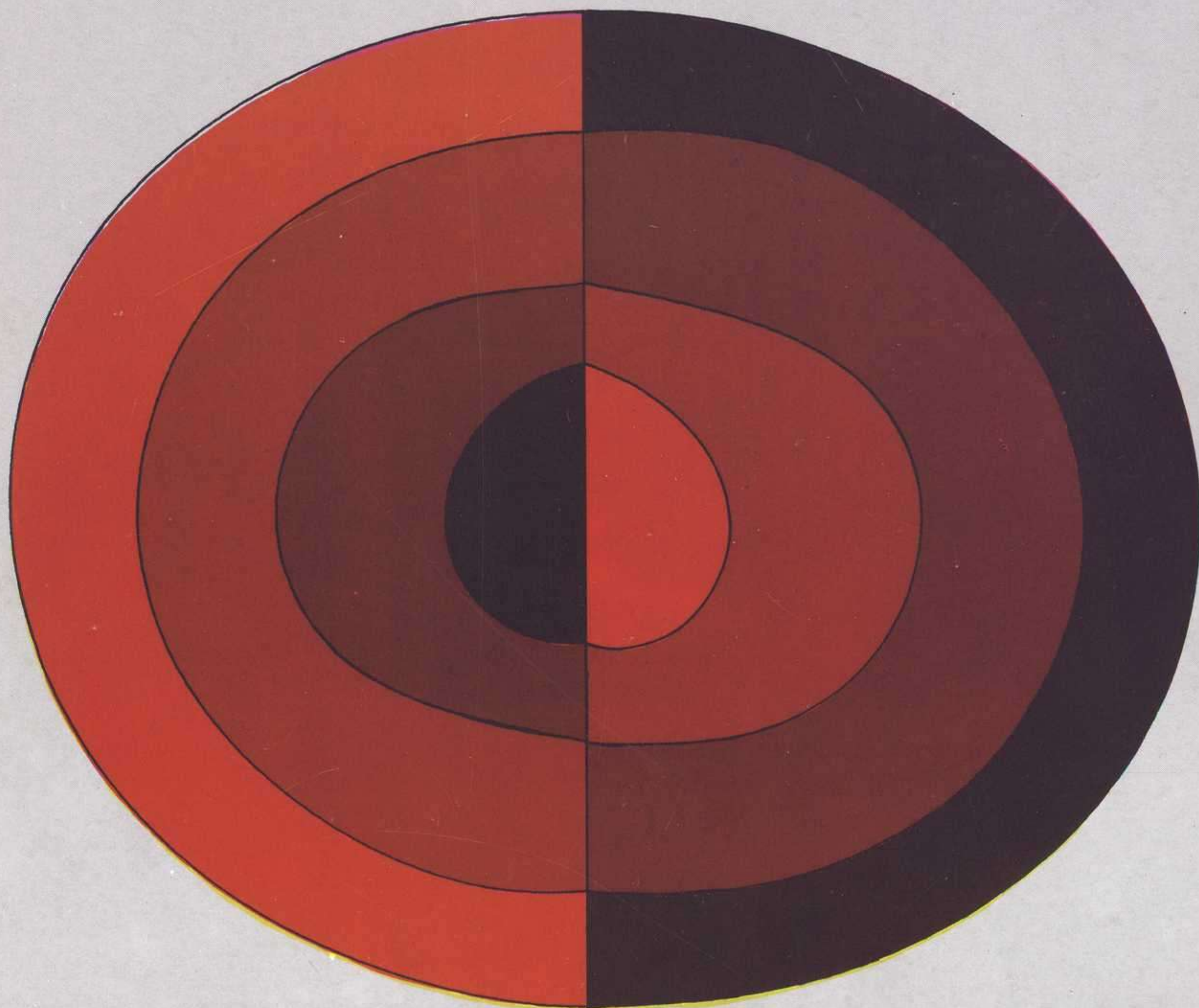


RITMO

AÑO L • NUM. 496 • NOVIEMBRE 1979 • PRECIO: 350 PTAS.

ESPECIAL 50 ANIVERSARIO





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

RITMO

Sumario

Págs.

FUNDADA EN 1929 AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

Inscrita con el número 329 en el Registro de Empresas Periodísticas de la Dirección General de Prensa

AÑO L • NOVIEMBRE 1979 • NUM. 496

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

Dirección telegráfica: RITMO-Madrid

Precio suscripción. ESPAÑA: Año, 1.250 ptas.

Número suelto, 150 ptas. Atrasado, 175 ptas.

Número extraordinario: 300 ptas.

Atrasados, 350 ptas.

EXTRANJERO: Vía terrestre o marítima, 20 dólares USA.
Vía aérea, 40 dólares USA.

Depósito legal: TO-2-1958

Fundador: Fernando Rodríguez del Río

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antoñanzas.

Redactor decano: José Subirá Puig.

SECCIONES:

Información internacional: Fernando Peregrín Gutiérrez.

Información nacional: Celso Abad Amor.

Estudios: Domingo del Campo Castel.

Música en España: José Luis García del Busto.

Discoteca básica: Angel Carrascosa Almazán.

Crítica discográfica: José Luis Pérez de Arteaga.

Crítica musical: Arturo Reverter Gutiérrez de Terán.

Pedagogía musical: Fausto Roca.

Alta Fidelidad: Alfredo Orozco Buezo.

Coordinador: Enrique Pérez Adrián.

COLABORADORES:

Gonzalo Alonso Rivas, Roberto Andrade Malde, Llorenç Barber Colomer, Pablo Cano Capella, Manuel Gallarín González, Fernando Gil Olalla, Manuel Gomis Gavilán, Pedro González Mira, Fernando López y Lerdo de Tejada, Santiago Martín Bermúdez, Enrique Martínez Miura, Agustín Muñoz Jiménez, Gerardo Queipo de Llano, José Ramón Rubio, Joaquín Rubio Tovar.

Director comercial: Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad: José María Ketterer.

CORRESPONSALES NACIONALES:

Ricardo Ruiz Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Lorenzo Galmés (Balears). «I. Taddei» (Alberto Vilardell, José Luis Vidal, Luis Sales, Miguel Lerin, Xose Aviñoa y Roger Alier) (Barcelona). Patrocinio de los Ríos (Burgos), Diego Navarro Mota (Cádiz), Francisco Vicent Doménech (Castellón), Julio Andrade Malde, Xoan Manuel Carreira, Lois Rodríguez Andrade, Carlos Villanueva Abelairas y Margarita Soto (Galicia), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas de Gran Canaria), Alicia Font Puig (Lérida), Gloria Vignau (San Sebastián), Blas Cortés y José Doménech (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Bilbao), Angel Luis García Fraile (Valladolid).

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

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

Equipos gráficos: J. Azurmendi, P. Guardón y A. Muñoz. Diseños y maqueta: J. Azurmendi.

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

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

| | |
|--|-----|
| EDITORIAL: Testimonio en el cincuentenario: ¿Para qué queremos la música? | 5 |
| El número de los cincuenta años | 7 |
| Breve historia de RITMO, por Antonio Rodríguez Moreno ... | 10 |
| Mi aportación rítmica, por José Subirá, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando | 12 |
| El número 1 de RITMO (1 de noviembre de 1929). Reproducción facsímil | 13 |
| Documentación sobre subvenciones, situación del Conservatorio de Madrid y paro profesional de los músicos ... | 32 |
| El correo de RITMO | 36 |
| Noticias | 39 |
| Con nombre propio | 40 |
| Avance de información internacional, por Fernando Peregrín Gutiérrez | 41 |
| Música en vivo: | |
| Salzburgo 1979, por José Luis Pérez de Arteaga | 43 |
| Antonio José, Sinfonía castellana con prelude y cuatro tiempos, por Miguel Palacios Geroz (segundo premio del Concurso RITMO Cincuenta años) | 51 |
| Entrevista con Witold Lutoslawski, por Roberto Andrade, Llorenç Barber y Arturo Reverter (reportaje gráfico de Agustín Muñoz) | 61 |
| La discografía de Wilhelm Furtwängler, por Enrique Pérez Adrián | 70 |
| La Pasión según San Mateo, doscientos cincuenta años después, por Domingo del Campo Castel | 76 |
| Opera y televisión: una relación «peligrosa» de nuestro tiempo (I), por Fernando Peregrín Gutiérrez | 84 |
| Panorama de las revistas musicales españolas, por Jacinto Torres | 95 |
| Pedagogía: Las influencias musicales en la personalidad del niño según las intenciones de Kodaly, por Katalin Forrai | 102 |
| Discoteca básica (20): Tosca, de Puccini, por Gonzalo Alonso Rivas | 107 |
| Discos editados entre el 10 de octubre y el 15 de noviembre de 1979. Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán | 109 |
| CRITICA DISCOGRAFICA: | |
| Oferta CBS Otoño-79 | 111 |
| De Ravel a Stravinsky, pasando por Boulez. Nyiregyhazy-Liszt: un descubrimiento. Una decepción, una revelación, una confirmación y un paquete de buenos cigarrillos. Comentan: Arturo Reverter y Joaquín Rubio Tovar. | |
| Lanzamiento Polydor Otoño 1979 | 117 |
| La voz del último Beethoven: una realización sorprendente del Cuarteto Lasalle. De las cosas imprescindibles y de las superfluas. Dos maestros y un pianista: Fidelio, triunfo de Leonard Bernstein. El Beethoven de Maurizio Pollini. Karl Böhm: segunda grabación de Don Giovanni. Comenta: Enrique Pérez Adrián. | |
| Otros estudios | 123 |
| El sinfonismo encontrado: Charles Ives. Comenta: Enrique Pérez Adrián. | |
| HI-FI para todos (14): Las especificaciones técnicas de los amplificadores, por Alfredo Orozco | 125 |
| Nuestra Música: Compositores españoles en la madurez de los cincuenta años, por José Luis García del Busto | 129 |
| De Madrid al cielo: Zubin Mehta, un mahleriano de hoy, por Arturo Reverter | 137 |
| Don Taddei in Barcellona: Preludio en modo mayor, por «I. Taddei» | 144 |
| El Primer Congreso Nacional de Musicología (Zaragoza, 8-10 de septiembre de 1979), por Margarita Soto | 149 |
| PAIS MUSICAL: | |
| Balears | 150 |
| Bilbao | 150 |
| Las Palmas de Gran Canaria | 151 |
| Pamplona | 153 |
| San Sebastián | 154 |
| Santander | 154 |
| Sevilla | 155 |
| Valencia | 156 |
| Directorio comercial | 157 |

¿Quién está detrás de las extraordinarias pantallas DQ-10?



Algunos de los más extraordinarios hombres en el campo del sonido, como John Dahlquist y Saul Marantz, fundadores de esta compañía.

Difícilmente no hay ningún audiófilo en algún lugar que no conozca nada de Saul Marantz, pionero en la industria de la alta fidelidad, propulsor de equipos «al estado del arte», tales como el Preamplificador 7T, el sintonizador 10B y los amplificadores 9 y 8B.

También John Dahlquist, notable ingeniero por su contribución al proyecto de la NASA del estudio de vibraciones y análisis de resistencia del módulo lunar.

Esto les ha permitido diseñar una pantalla acústica dinámica: la DQ-10, aplicándole los principios del retraso de fase acústica.

Por primera vez, una pantalla acústica controla con toda exactitud el retraso de fase y los efectos de difracción sonora. Esta pantalla de diseño avanzado, ha causado revolución en la industria del sonido. Los más exigentes oyentes y revistas autorizadas en todo el mundo, han apreciado la DQ-10 por su soberbia definición, su tridimensionalidad, su coherencia ultrasuave y correcta imagen estereofónica para toda la gama de frecuencias audibles.

No le tomará mucho tiempo descubrir estas cualidades. Simplemente escoja su disco preferido, acérquese al primer distribuidor de Dahlquist, y sitúese frente a la DQ-10, porque hombres extraordinarios están detrás de ella.

DAHLQUIST

REPRESENTANTE EXCLUSIVO
PARA ESPAÑA:

Simexsa

SERVICIOS DE IMPORTACIÓN Y EXPORTACIÓN. S. A.

Ganduxer, 22

Barcelona - 21 (España)

Teléfs. (93)239 70 70 - (93)230 97 39

TESTIMONIO EN EL CINCUENTENARIO: ¿Para qué queremos la música?

Cumple RITMO cincuenta años de vida, y sería legítimo que nos detuviéramos hoy un poco a mirarnos, con leve satisfacción, en el espejo de la efemérides. Mas llegan a la Redacción voces de una realidad que reclama el espacio que hubiéramos dedicado a nuestros recovecos domésticos.

Hay quien opina de buena fe que la vida musical española atraviesa un brillante momento. Basta fijarse —se argumenta— en la actividad sin precedentes que despliegan Madrid y Barcelona. Por unas semanas, Madrid —gracias al esfuerzo personal de un promotor con vocación e ideas, Alfonso Aijón— se ha transformado en capital viajera de la gran música; y Barcelona seguirá durante la temporada semejantes y aún más rutilantes pasos por obra y gracia del mecenazgo del Patronato Pro Música.

Quede claro que nada tenemos contra la visita de los grandes o medianos conjuntos y solistas del mundo. Frente al «¡Santiago, y cierra, España!», que a veces se proclama por aquí y por allá en versión castiza para orfeón y conjunto de zambombas, en estas páginas hemos defendido la conveniencia y utilidad de esas importaciones, y sin perder de vista que el problema de las exportaciones o los intercambios también es harina, aunque de otro costal. Pero si miramos lo que hay detrás de fachada tan deslumbrante, nos encontramos entonces con la cochambre que revelan los documentos que reproducimos en la página 13 y siguientes.

En primer lugar, desde Valencia llega una información que explica lo sucedido con las subvenciones a Conservatorios y Centros docentes no estatales. Recordarán los lectores la «Nota de la Comisión de Alumnos del Conservatorio "Manuel de Falla"», de Cádiz, que publicamos en junio pasado. Ahora podemos comprobar que, en 1978 y 1979, se eleva a la setentena el número de instituciones que han dejado de percibir cada año los veinte millones y medio que el Estado se gastaba en guardar las apariencias. De la documentación aportada se deduce que en el río revuelto de las transferencias administrativas de unos Ministerios a otros —reorganización de julio de 1977 y su secuela— se perdieron los conceptos presupuestarios específicos para estas «atenciones». Entre el olvido de Educación —«error» lo llama la Memoria justificativa— y el «Ahí me las den todas» de Cultura, el Presupuesto del Estado para 1978 no incluyó las oportunas partidas, y lo mismo ha sucedido en 1979. El Ministerio de Hacienda echa las cuentas, y, como no le salen, se lava las manos, si bien carga la responsabilidad del desafuero a la trasvasada Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Mientras tanto, nos aproximamos a 1980 y a la aprobación de los nuevos Presupuestos generales; y en lugar de enmendar en el origen y de una vez por todas el olvido, error o parálisis, como se quiera llamarlo —aunque los cuarenta y un millones que debieron ser, y no fueron, jamás volverán—, los señores diputados se dedican, a su vez, a salvar el fuero antes que a comerse el huevo. Al menos a tal conclusión se llega forzosamente tras leer el artículo de Ricardo Bellveser, que tiene valor general para toda España, pese a que su objetivo chiquitito sea el País Valenciano.

De los Conservatorios no estatales pasamos, sin solución de continuidad, al Real Conservatorio Superior de Madrid. La nota sobre la matrícula oficial en el Centro es aleccionadora. Muchos años de indiferencia y rutina han conseguido, al fin, este magnífico resultado: la capital de la ex décima potencia industrial del globo carece de organización —personal, suministros, aulas— para absorber a trece mil estudiantes de música en los tres grados. En el momento de cerrar la Redacción continúan las gestiones para abrir la matrícula, y quizá se haya llegado a alguna solución provisional en la fecha de nuestra salida; pero nadie podrá rebatir que el problema, por crónico, se ha agravado. El pasado año el Conservatorio de Madrid ya no pudo impartir el primer curso de Piano, Guitarra y Solfeo. En el caos administrativo de nuestra docencia, los Conservatorios Superiores han venido a depender directamente

de la Dirección General de Personal del Ministerio de Educación. Se sobrecarga más así a un Centro directivo supersaturado, y se proclama sin rebozo la consideración «residual» o marginal que la Música merece al Estado, cuando ubica la administración de su enseñanza en un cajón de sastre ministerial. Ciertamente es que se habla de una Ley de Enseñanzas Artísticas y de una nueva Dirección General competente en la materia; pero se trata de proyectos que, en el mejor de los casos, no podrán dar algún fruto antes del próximo curso, y, además, parece que la Ley no va a aportar novedades sustanciales en el caso de los Conservatorios.

Por último, recogemos una carta del presidente del Comité Nacional del SPME y el chirriante intercambio de telegramas entre él y el director general de Música. Circunstancia o espoleta desencadenante, las actuaciones del Ballet Nacional Español con soporte orquestal grabado; carga explosiva, el pavoroso paro profesional de los músicos. No es éste el momento de quitar o poner rey, sino el de servir a un solo señor: la Música. El problema es múltiple y muy espinoso. Resulta evidente que el Sindicato desenfoca el blanco y la trayectoria de sus dardos: la Dirección General de Música intentó crear, en 1979, la Orquesta de la Opera y el Ballet Nacional; ocurre, empero, que la operación cuesta un buen puñado de millones, y el Ministerio de Hacienda no quiere estar para semejantes bellezas. Mas la respuesta de la Dirección General de Música brota, a su vez, tan tosca y destemplada como casi siempre que el conflicto, la crítica, la leve discrepancia o la mera enunciación del problema afectan a la organización del sector lírico-«balletístico». Habría que encarecer a las partes que en el futuro disminuyan la artificial temperatura de sus alegatos y pongan los pies en la tierra, pues tan poco realista es aseverar que «era más cómodo para Antonio Gades seguir haciendo sus pasos de "ballet" acompañado por cintas magnetofónicas que por los cualificados profesores de la Orquesta» —se refiere el Sindicato a la Orquesta del Liceo, cuyo nivel habitual no garantiza en absoluto la bondad de una velada de «ballet»—, como pontificar en este tono: «Se entiende actitud irresponsable la adoptada por usted (...), desconociendo asimismo hechos irreversiblemente producidos diariamente en todo el mundo, como son las actuaciones (...) con cinta grabada», a lo que apostillaríamos: «Sí, pero no tan mal grabadas y/o tan mal reproducidas». A Antonio Gades y sus huestes —víctimas inocentes en esta ocasión— los han cogido entre fuegos cruzados que, si no matan, siempre hacen daño. Y así, dedicados a escaramuzas de aldea, vamos logrando esquivar el choque con la verdadera cuestión de fondo, que será siempre el mejor procedimiento para dejarla sempiternamente por imposible.

Esta cuestión de fondo es que la sociedad española no se ha planteado nunca para qué quiere la Música. A estos efectos, en 1979 estamos como en 1929 o en 1834. La crónica inexistencia de política musical marcha uncida a esta noria de preguntas sin respuesta: ¿por qué?, ¿para qué?, ¿de qué manera? Se comprende, por tanto, que desde su creación la Dirección General de Música se haya resistido a complicarse la vida con problemas de otras parcelas —concretamente, la docente— más inhóspitas que la suya, pues la carencia de política y organización haría que pronto la atacara la epidemia de polio administrativa que padecemos. Y se comprende también que el desbarajuste haya alcanzado cotas preocupantes —porque aquí sí son ya casi «irreversibles»— en esas parcelas menos prevenidas o más desorientadas.

Ciertamente, no debe descartarse «a priori» que la Ley de Enseñanzas Artísticas acierte a aportar algún atisbo de mejoría. Pero RITMO tiene que insistir —y cree que éste debe ser el testimonio de su cincuentenario— en la necesidad de un debate político sobre el por qué, el para qué y el cómo de toda nuestra vida musical desde la hora de prima de la escuela hasta la organización de los sofisticados laboratorios y talleres que la creación musical demanda en nuestra época. El debate llegará sólo cuando todas las gentes

Un solo
para
el mundo

MUSIK FRANKFURT

Frankfort toca el primer violín.
En el concierto de la feria internacional:
Instrumentos de música, accesorios de
música, ediciones de música.
Frankfort presenta la oferta mundial
completa en música.
Y – música para su oído –
ahora con fecha propia.*
Un solo para el mundo de la especialidad.
Frankfort – Una nota
de buen tono. – Internacional.

Feria internacional
de especialidades
Instrumentos de música
Accesorios de música
Ediciones de música

Frankfurt am Main
23.2.-27.2.1980

* Una semana antes de la Feria Internacional de Frankfort,
sin problemas de hotel y transporte.

Información:

Cámara de Comercio Alemana para España,
Paseo de la Castellana, 18, Madrid 1,
Tel.: 275 40 00, Telex: 42989 HAKAE.
Barcelona 8, Calle Córcega 301-303,
Tel.: 228 81 01.

de la música lo reclamen en torno a la discusión de la Ley General de la Música a que nos referíamos en el editorial del número 492. Con esta reiteración de demanda iniciamos el avance hacia un centenario que deseamos más alegre, más rico y más satisfactorio

para las generaciones de españoles, músicos y amantes de la Música, que lleguen a vivirlo y quizá no puedan ya entender —por haber quedado largo tiempo atrás superados— los problemas que preocuparon y trajeron a mal traer a sus antecesores.

El «Número de los cincuenta años»

Al presentar y desear feliz vida al «Número Schubert» —que consiguió una acogida emocionante—, hicimos referencia a tres órdenes de preocupaciones prioritarias para 1979: celebrar con dignidad nuestro cincuentenario, sopesar el esfuerzo que exigen los números monográficos y sostener e incluso tratar de incrementar la cantidad y calidad de la información que ofrecemos. Ya casi vencido el año, creemos que el «Número del cincuentenario» constituye el lugar más idóneo para analizar brevemente la respuesta a aquellas preocupaciones y explicar el por qué de algunas decisiones.

El año 1978 significó una intensa expansión de los sectores que vamos a llamar «de creación»: estudios, entrevistas, artículos, nuevas secciones. Precisamente, el «Número Schubert» fue resultado y culminación lógicos de esa expansión. En 1979 se ha buscado, ante todo, equilibrar el contenido de la Revista y mejorar la información en sentido estricto. Así, frente a algunas novedades casi espectaculares en 1978, este año sólo puede hablarse, en puridad, de una sección realmente nueva: la de Pedagogía; mientras que la información general —«Noticias»— y sobre todo la nacional —«Nuestra Música», «País Musical», programas, anuncios y crónicas— han recibido diversos impulsos de relanzamiento. En conclusión, RITMO pudo parecer en 1978 más imaginativo y brillante que en 1979; pero en realidad era menos coherente y bastante más incompleto.

Aunque en el contexto de la política redaccional para 1979 acometer sin tregua dos números especiales —el de noviembre, conmemorativo de nuestro cincuentenario, y el ya clásico monográfico de diciembre— suponía una contradicción de propósitos, en el primer trimestre del año consideramos la viabilidad editorial de un número conmemorativo del padre Soler y de Juan del Enzina, de otro dedicado a Wilhelm Furtwängler y a la dirección de orquesta, o de un tercero consagrado a Dvorak a los setenta y cinco años de su muerte. Los números-libro de diciembre, sobre todo los dos últimos, habían dejado un lastre incómodo: el retraso en la salida de los números ordinarios. En 1978 hubo que realizar un esfuerzo adicional muy pesado para superar la demora acumulada tras el número dedicado al centenario del fonógrafo, y luego no logramos evitar que el «Número Schubert» volviese a alterar nuestra marcha, si bien no en medida tan preocupante como la del año anterior. No obstante, encariñados con la aventura, llegamos a estudiar a fondo la alternativa Dvorak, e incluso existe el sumario provisional del número. Los contactos que mantuvimos, con esta finalidad, con la representación diplomática de Checoslovaquia fueron agradables e interesantes, y nos consta la comprensión y apoyo a la idea desplegados por la agregaduría cultural checa. Mas al no poder concretarse ese apoyo en los términos necesarios, hubo que clausurar el atractivo proyecto.

La renuncia, por esta vez, al número monográfico de fin de año sirvió para clarificar la trayectoria redaccional a seguir y para plantear en profundidad el carácter extraordinario del «Número de los cincuenta años», con finalidad y utilidad bien distintas de las perseguidas con las monografías. Anticipamos, por tanto, que en diciembre próximo publicaremos un número normal, y que así esperamos eliminar, desde la primera hora de 1980, ese famoso retraso en la salida, que tanto nos ha perturbado a todos, lectores y redactores.

La conmemoración del cincuentenario ha ido cumpliendo, sin desviaciones, el itinerario previsto hasta llegar a este «Número del cumpleaños»: el acto público de 9 de febrero pasado, que se reseñó en el número 489; la convocatoria y fallo de los Concursos «RITMO cincuenta años» y «Austria Musical», y el ciclo de conferencias «A la búsqueda de la síntesis Sociedad-Arte: la ópera en la cultura europea», que ha sido desarrollado en Barcelona, Madrid y Santiago de Compostela. Pues bien, preocupación primera ha sido que este número del «milagro» —un verdadero extraordinario de 160 páginas— respondiera en lo fundamental a la idea que tenemos de lo que podrían llegar a ser pronto los números normales de RITMO si la respuesta privada y pública a nuestro trabajo comenzara a aproximarse a la exigible en una sociedad desarrollada y culta. Hay en el número una parte claramente conmemorativa, formada por la entrañable aportación de nuestro redactor decano, José Subirá (1), la «Breve historia de RITMO», la reproducción facsímil de dieciocho de las veinte páginas del número 1 (faltan las cubiertas posteriores, que no contenían texto alguno) —aquel pequeño y, a lo que se ve, vigoroso «aventurero» que hoy retorna a la luz acomodado dentro de su voluminoso descendiente— y este comentario a manera de presentación. Todo el resto —amplio resto— del número propone completas las actuales Secciones de la Revista y un grupo de artículos y trabajos de fondo que en esta ocasión tienen relación, inevitable en algunos casos, con la conmemoración cronológica —el artículo de Jacinto Torres, el trabajo premiado en el Concurso «RITMO cincuenta años», el capítulo de «Nuestra Música», que esta vez aparece dedicado muy oportunamente a varios de nuestros más destacados compositores nacidos, justamente, cuando la Revista iniciaba sus andanzas—; pero la estructura y la extensión propuestas son las que podrían predominar si obtuviéramos la respuesta a que nos hemos referido.

Se ha huido, por otra parte, de la legítima tentación de mirarnos —como decimos al comienzo del editorial de este número— en el espejo de la conmemoración. Los lectores no van a encontrar en la criatura que hoy ofrecemos otros comentarios sobre la historia y los cincuenta años de RITMO que los ya indicados. Hemos preferido entregarles un número vivo, de amplio y diverso espectro, rico en sustancia y moderado en la retórica y la autocomplacencia. Deseamos muy sinceramente que la elección y el resultado merezcan la aprobación de la mayoría.

Por último, queremos aclarar que la renuncia circunstancial al número monográfico no debe considerarse definitiva en el futuro. Puede ocurrir que en 1980 volvamos al esquema de años anteriores. Nada hay decidido, en estos momentos, sobre este punto. También puede suceder que RITMO llegue a proyectar y a realizar más adelante monografías separadas de la edición normal y periódica de la Revista, que tendrían la gran ventaja de no gravitar sobre su marcha cotidiana. La idea es atractiva, pero requiere una capacidad editorial que sólo alcanzaremos si nuestra sociedad aumenta sustancialmente su demanda de información musical en todos los órdenes.

(1) Estas cuartillas de Subirá prologarán, en su día, la edición del Índice general de los cincuenta años, que ha sido ya concluido por Jacinto Torres.

Fallo del Concurso «RITMO, 50 AÑOS»

Reunidos, en Madrid, el día veintiocho de septiembre de mil novecientos setenta y nueve, los miembros del Jurado 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 Música del Ministerio de Cultura, integrado por don Antonio Rodríguez Moreno, director de la Revista RITMO, que actúa como presidente; don Angel F. Mayo, subdirector; don Arturo Reverter, jefe de crítica; don Domingo del Campo Castel, jefe de estudios y que actúa como secretario; don Jacinto Torres, musicólogo, y don Ramón Barce, compositor, tras estudio y discusión de los trabajos presentados al certamen, por unanimidad

ACUERDAN

PRIMERO: Dejar desierto el primer premio.—SEGUNDO: Conceder, tras elevar consulta a la Dirección General de la Música, patrocinadora del certamen, dos segundos premios de CINCUENTA MIL PESETAS cada uno a los siguientes trabajos: Antonio José. Sinfonía castellana, con preludio y cuatro tiempos, de don Miguel

Angel Palacios Garoz, con documento nacional de identidad número 13.049.712, expedido en Burgos el 7 de enero de 1977. Pincelada sobre la historia de la música de Al-Andalus en los siglos VIII-XIV, de don Reinaldo Fernández Manzano, con documento nacional de identidad número 24.161.103, expedido en Granada el 28 de febrero de 1976.—TERCERO: Conceder un accésit, consistente en la publicación del trabajo en la Revista RITMO y con la asignación correspondiente, al titulado Algunos aspectos de la Capilla de Música de la Catedral de Santiago, de don Benjamín Mosquera Lavado, con documento nacional de identidad número 32.413.183, expedido en La Coruña el 2 de julio de 1976.

Para la concesión de dichos premios a los galardonados, el Jurado ha aceptado la declaración que bajo su responsabilidad hacen cada uno de los interesados en relación con la base primera de la convocatoria.

Y para que conste, a todos los efectos, extendiendo la presente acta, como secretario de dicho Jurado, que firmo con el V.º B.º del presidente del mismo.

El secretario, Domingo del Campo Castel.—V.º B.º el presidente, Antonio Rodríguez Moreno.

• Hazen 1929



ALMACÉN DE PIANOS

DE

— ❁ — **J. HAZEN** — ❁ —

55, FUENCARRAL, 55

MADRID

• Hazen 1979



Un nombre consagrado a la música

HAZEN

Autop^a La Coruña, km.17,200-Las Rozas-Madrid

breve historia de RITMO

Por ANTONIO RODRIGUEZ MORENO

Las cuartillas que escribí para dar una brevísima imagen histórica de RITMO, y que nutrieron el «dossier» que se entregó a los asistentes al primero de los actos conmemorativos del cincuentenario (1), las iniciaba afirmando que en España la relación Música-Periodismo no fue un fenómeno especializado con vocación de continuidad hasta el día 1 de noviembre de 1929, en el que ve la luz el primer número de esta Revista, fruto de la inquietud de mi padre, su fundador, Fernando Rodríguez del Río, afirmación que se confirma al contemplar el censo de las revistas musicales españolas —la mayoría hoy desaparecidas— que se citan en el interesante trabajo que en este mismo número dedica al tema nuestro colaborador Jacinto Torres. La aparición de RITMO fortalecería los especializados medios de información musical existentes y representados por la *Revista Musical Catalana* (1903-1936), *Gaceta Musical de Barcelona* (1929-?), *Harmonía* (1916-?) y *Tesoro Sacro-Musical* (1917-1978).

Tras ratificar esta afirmación, voy, con la brevedad a que me obliga la estrechez del espacio disponible, a trazar estos apuntes sobre la historia de la Revista, deteniéndome muy someramente en aquellos hechos y números que auténticamente constituyen hitos en su historia, y remitiendo en su momento al lector más metódico al índice general de los trabajos publicados en las páginas de RITMO a lo largo de su medio siglo de existencia, realizado por el musicólogo Jacinto Torres, que verá la luz en el curso del próximo año.

ETAPA FUNDACIONAL (1929-1936)

Confió Fernando Rodríguez del Río la dirección de RITMO al catedrático del Real Conservatorio de Madrid Rogelio del Villar, quien se mantuvo a su frente hasta su fallecimiento, en 1936. Trabajaron con él en la Redacción Crescencio Aragonés, Manuel Fernández Núñez, «Florestán» (seudónimo de Rodríguez del Río), Antonio Ribera Maneja y Fernando del Rivero, este último como redactor gráfico —siguiendo el orden en que figuraban en la mancheta—, y como colaboradores principales figuras de la talla de Augusto Barrado, Conrado del Campo, José Forn, José María Guervós, José Lasalle, Eduardo López Chavarrí, P. Nemesio Otaño, Juan José Mantecón («Juan del Brezo»), Joaquín Nin, Adolfo Salazar, José Subirá, Joaquín Turina y Eduardo Martínez Torner.

Desde el primer momento, y fiel al espíritu de su fundador, RITMO inició su labor en favor de la música y músicos españoles, y fruto de aquellas campañas periodísticas fue la creación en Madrid, en 1930, de la Asociación Nacional de Conciertos, y en 1931 de la Asociación Nacional de Directores de Bandas Civiles, hoy Colegio Nacional. Y en el número 25, prácticamente al cumplirse el primer aniversario de la Revista, ya desde sus páginas se produce un movimiento en pro de la colegiación de los músicos españoles en un informe que firmaron Conrado del Campo, Juan Ruiz Casaux, Julio Francés, José María Franco, Ignacio M. Tomé, Lucio González y Manuel Hernández.

En 1932, la Revista conmemoró el centenario del Real Conservatorio, que dirigía en aquel momento Antonio Fernández Bordas. En ese mismo año, el número 52 constituye una edición monográfica dedicada al Conservatorio de Barcelona, y casi a continua-

ción, en el 56, se edita un número consagrado a las masas corales españolas.

Hasta abril de 1934 no se vuelve a producir una nueva edición monográfica: fue el número dedicado a la música rumana, con motivo de la visita a España de una importante agrupación de aquel país: Cantarea Romaniei. Durante ese año y en varios números se realizan campañas en pro de la federación de las corales españolas, y concretamente en el número 98 se publica una convocatoria de asamblea, que se llevó a cabo el 16 de diciembre, a la que se dedicaron amplios comentarios en el primer número del año 1935.

Ya en ese año 1935 el tema de la creación de la Orquesta Nacional merecía la atención de RITMO en sendos artículos editoriales correspondientes a los números 110 y 111, dirigidos al Ministerio de Instrucción Pública y al director general de Bellas Artes.

En 1936, en el número 123, RITMO publicó una encuesta sobre el tema «¿Por qué los médicos, en general, son tan aficionados a la música?», a la que, a lo largo de los primeros números de dicho año, contestaron prestigiosas figuras de la Medicina española. Y con el número 132, correspondiente a julio de aquel año, que ofrecía las crónicas de las jornadas de clausura del III Congreso de Musicología y de los Festivales de Música Contemporánea, de Barcelona, se cerraba la primera etapa, que —repeto— puede considerarse como fundacional, de esta Revista, ya que quedó interrumpida su publicación al estallar la contienda civil de 1936-39; este es el único paréntesis sufrido a lo largo de estos cincuenta años.

SEGUNDA ETAPA (1940-1943)

Constituyen esta etapa los años que dirige la publicación el P. Nemesio Otaño. RITMO reapareció en abril de 1940, con periodicidad mensual —durante

la etapa fundacional la revista se publicó quincenalmente—. Se mantuvieron por el fundador de RITMO los niveles que imprimieron a la Revista el prestigio conseguido a lo largo de casi centenar y medio de números de la etapa anterior, tanto en el aspecto editorial como en el de lucha en favor de los intereses artísticos y sociales de la música y músicos de España.

Cabe destacar en esta corta etapa la realización, en diciembre de 1940, de un número monográfico, el 141 —un auténtico documento—, dedicado a Tomás Luis de Victoria. Y de otro, el número 160, en noviembre de 1942, consagrado al Real Conservatorio de Música de Madrid, al inaugurar su nueva sede en el palacete de la calle de San Bernardo, hoy Escuela Superior de Canto, número que reunió interesantes trabajos sobre técnica y pedagogía musicales, firmados por los catedráticos que integraban el Claustro de entonces.

TERCERA ETAPA (1943-1976)

Marca la iniciación de esta etapa el acceso a la dirección de la Revista de su propio fundador, a cuyo frente se mantuvo hasta su fallecimiento, acaecido en 1976.

A lo largo de esta dilatada trayectoria —treinta y tres años— RITMO prosigue su misión periodística musical, respondiendo o, mejor dicho, tratando de responder a su compromiso editorial, renovando y ampliando sus equipos de redacción y colaboración, como iremos viendo, en los que han figurado casi todos cuantos en el mundo de la crítica y de la musicología española han tenido auténtica significación, y sin abandonar sus inquietudes sociales en pro de la música y de los músicos de España.

Quizá sea a partir de aquí cuando con mayor rigor he de pasar revista, muy panorámicamente, como señalaba al principio de estos apuntes, sobre los hechos editoriales de mayor trascendencia para la historia de RITMO, ante lo dilatado del período a contemplar.

Un hecho entonces importante fue la presencia de la música en la Feria del Libro del año 1944, en «stand» de nuestra propia Revista, que puede verse en la portada del número 176, número que trató a fondo el tema del problema editorial de la música en nuestro país.

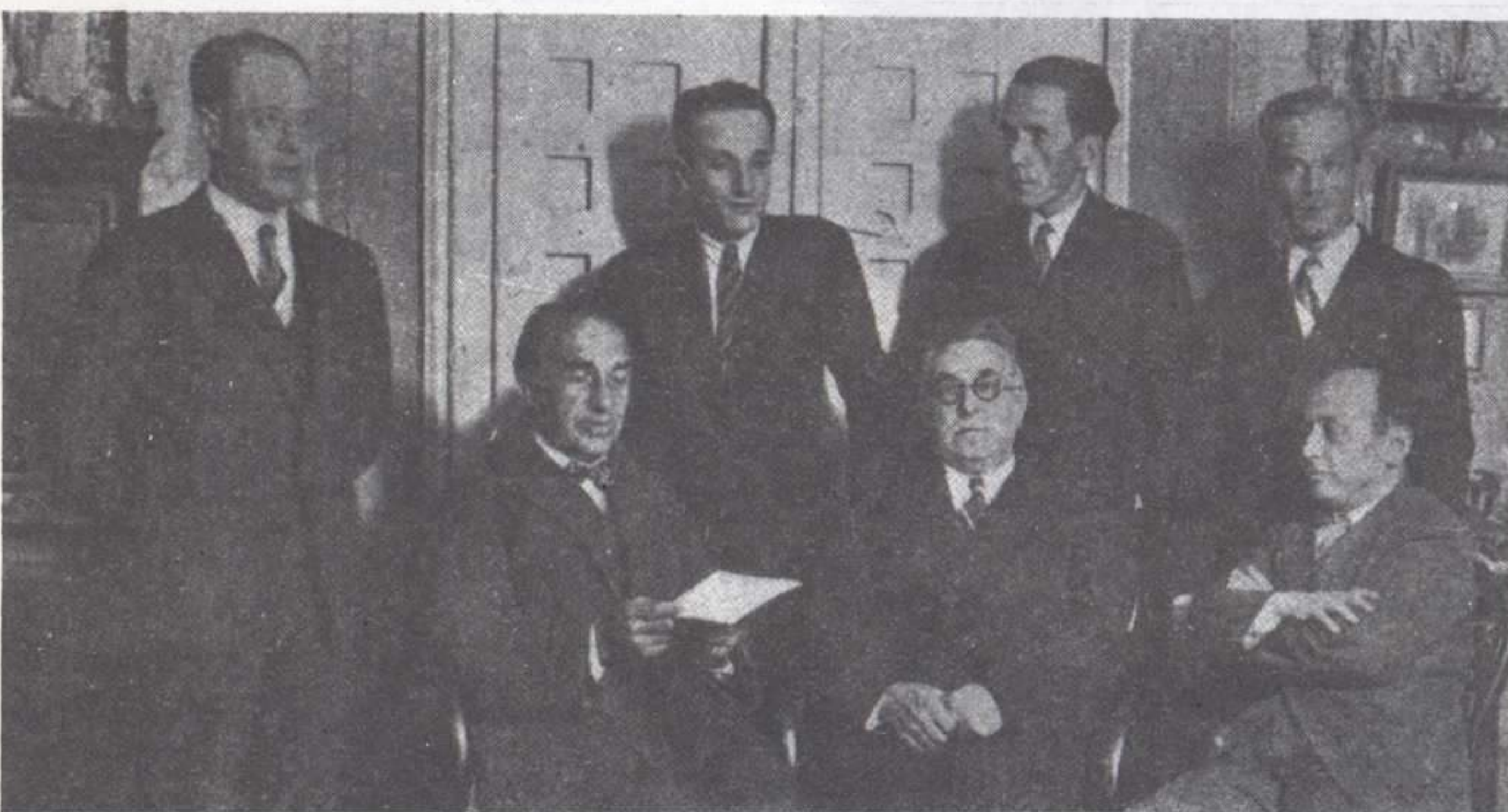
La convocatoria, a través del editorial del número 192, en diciembre de 1945, de una asamblea nacional de músicos, logró feliz realización en el año 1946: el número 199 (octubre-noviembre) glosó las jornadas de aquella Asamblea y sus conclusiones, en favor de la colegiación y mutualismo de los compositores y los intérpretes de España. Por triste contraste, aquel número recogía la triste noticia de la muerte de Manuel de Falla, acaecida el 14 de noviembre en Alta Gracia (de la Córdoba argentina). El 201, de enero-febrero del siguiente año, dedicó sus páginas a las jornadas vividas en Cádiz al recibir los restos mortales del gran músico, que fue objeto de un gran homenaje póstumo.

La remodelación de la Redacción de RITMO, en el mes de septiembre de 1947, dio mayor vitalidad a la Revista y marcó una nueva fase en esta su tercera etapa. Accedieron a la misma, como subdirector, José Puerta García, secretario a la sazón de la Orquesta Sinfónica de Madrid, y como redactor jefe, el joven doctor y compositor Luis Araque, quien trató de rezojar las páginas de la Revista, orientándolas en la línea de otras publicaciones musicales del exterior, y dando entrada en su contexto a nuevas informaciones musicales, a la cabeza de ellas la relativa al «jazz».

La incorporación de José Puerta aportó a las páginas de RITMO una nueva sección crítica en torno al ambiente musical de aquellos momentos, que llegó en algunas ocasiones a intranquilizar a los responsables de la política musical de los años 40. (Se llamaba aquella sección ¡Qué cosas tiene Don Policarpo...!). Quizás aún le recuerden algunos de nuestros veteranos lectores... Con Puerta y Luis Araque se incorporaron también a la Redacción Martín Pompey, Ángel Sagardía, Pedro Carré, González Barrón y Menéndez Aleyxandre, aunque este último ya venía actuando anteriormente como corresponsal en Barcelona.

Y fue dentro de aquella nueva estructura de RITMO cuando, con un carácter periódico, el P. José Ignacio Prieto inicia una incipiente sección de crítica de novedades discográficas, que años más tarde habría de constituir una de las más importantes secciones de la Revista.

En 1949 celebró RITMO su vigésimo aniversario con la publicación, en noviembre-diciembre, de un número especial, el 224, del que destaca un estudio de Menéndez Aleyxandre, donde se pasa revista a la crítica musical española más representativa de aquellos veinte años. Por vez primera RITMO lucía portada a todo color.



La Redacción de RITMO, al cumplirse el primer aniversario de la Revista.



Rogelio del Villar (director desde 1929 al 1936).



P. Nemesio Otaño (director desde 1940 a 1943).



Fernando Rodríguez del Río (fundador y director desde 1943 a 1976).

Efemérides singular, en el vigésimo primero aniversario de la Revista fue la edición de su número de noviembre de 1950, el capicúa 232, absolutamente gráfico y de carácter internacional, con reportajes referidos a quince países y con textos trilingües: español, francés e inglés. Y con sano orgullo no debo dejar de citar, porque lo contrario sería falsa modestia, que en este número mi nombre figuró por vez primera en la mancheta redaccional.

Llegamos a la década de los años cincuenta. En 1951 destaca la atención prestada desde los editoriales a la muerte del músico argentino Athos Palma, y a los centenarios de los españoles Chapí y Bretón, al celebrarse el centenario de sus respectivos nacimientos. En el 1954 conmemoró RITMO sus Bodas de Plata con lo que por entonces podía considerarse un verdadero alarde: una edición de 60 páginas en papel couché, a dos tintas y portada a todo color. Complementaron la conmemoración de la efemérides un Concurso Internacional de Composición, que ganaron los británicos Stephen Dogson y Robert Smith y el francés Claude Garnot, aparte del acto gastronómico de rigor. El año 1956 fue pródigo en extraordinarios. En el mes de marzo, el número 277, un monográfico Mozart; en octubre, el 282, un especial dedicado al Marqués de Cuevas y su Gran Ballet, y, finalmente, en diciembre, el 283, consagrado al género lírico español con motivo de la reapertura del Teatro de la Zarzuela después de su reforma. Mención destacada, en el 1958, merece el póstumo homenaje que RITMO, desde su primer número de ese año, rinde a Ataúlfo Argenta, que con su muerte dejó sin guía a la Orquesta Nacional de España.

En los años 60 destacan efemérides como la dedicación de un número, en 1961, al Brasil musical, todo él redactado por la corresponsalía de RITMO en Sao Paulo, coordinado por nuestra corresponsal en la capital paulina, Leticia Pagano. Y la clausura de ese mismo año con un nuevo número especial dedicado al estreno de *Atlántida*, en versión de concierto, en Barcelona y Cádiz, número en el que ilustres plumas estudian, analizan y comentan desde muy plurales ángulos la obra inacabada de Manuel de Falla.

En el bienio 1962-63 las páginas de RITMO, servidas prácticamente por el mismo equipo redaccional, que se mantiene firme en la tradicional línea de la Revista, recoge hechos destacados, como la primera representación escénica de *Atlántida*, en Milán; la primera visita a Madrid, después de nuestra guerra civil, del Orfeo Catalá, y artículos y estudios necrológicos con motivo de los fallecimientos de Jacques Ibert, Eduardo Toldrá, Alfred Cortot y Francis Poulenc.

En 1964, la Dirección de RITMO, ante el interés despertado por la inserción de un extenso estudio de José de Azpiazu, titulado *La guitarra, la vihuela y el laúd* (publicado a lo largo de tres números en el año precedente, y concluido en el primero de éste), acogió en las páginas de números sucesivos las colaboraciones del profesor Santos Sagrera, titular de la Cátedra de Violoncello del Conservatorio del Liceo de Barcelona, sobre las *«Suites» de Bach, para «cello» solo*, y la desarrollada en tres capítulos por el notable escritor, violinista y compositor Juan Manén, sobre *«Problemas del violín»*. Otra larga serie sobre *Música electrónica*, a cargo del profesor en Ciencias musicales Pío de Salvatierra, en catorce capítulos, reclamó espacios en otros tantos números de aquellas fechas.

De este año 1964 también hay que destacar la constitución en Barcelona de una Redacción con elementos profesionales catalanes tan prestigiosos como Pablo Dini, Santos Sagrera y Consuelo Colomer, coordinada por Menéndez Alexandre.

En 1965, la nueva Orquesta Sinfónica de la Radio-televisión fue destacada protagonista en nuestras páginas, cuantitativa y cualitativamente. En esa época destacan también las crónicas que, con carácter bastante periódico, nos remitía desde Alemania Pedro Machado de Castro. El Festival de Opera de Madrid, que tuvo sus primeras ediciones en estas fechas, también fue protagonista destacado de nuestras páginas desde entonces, y así ha continuado hasta nuestros días.

Y no quiero cerrar la panorámica que ofrecen las páginas de RITMO en el año 1965 sin aludir a tres editoriales fiel reflejo de la sensibilidad humana del fundador de RITMO. En el número 356, septiembre, *Tras el telón de acero, la Música abre cauces espirituales*, inspirado en la trayectoria desarrollada desde 1917 a aquella fecha por la Música en la Unión Soviética. En el número 357, octubre, el dedicado a glosar la vida y obra de Alberto Schweitzer, titulado

Schweitzer ha muerto. Honrémosle, y en el número que cerraba dicho año, el 359, el titulado **Homenaje póstumo a una reina**, la reina Elisabeth de Bélgica, que demostró su amor a la Música con la fundación del Concurso internacional que lleva su nombre desde 1951.

La Orquesta Nacional celebró sus Bodas de Plata en el año 1966: el primer número de RITMO de aquel año, el 360 (enero-febrero), dedicó amplios espacios críticos, informativos y gráficos al tema. También la celebración del IV Centenario de la muerte del gran músico Antonio de Cabezón y el Cincuentenario de la muerte de Enrique Granados tuvieron en nuestras páginas de aquel año especial protagonismo; y, finalmente, un hecho histórico nacional, la apertura, tras cuarenta y un años de clausura, de las puertas del Teatro Real, hecho producido el 13 de octubre de este año 1966, mereció el justificado comentario de RITMO.

En el transcurso del año 1967 resalta la atención que RITMO prestó a hechos históricos como la muerte de André Cluytens (número 373, mayo-junio), y al estreno, en el Teatro Real, en versión de concierto, de la ópera vasca *Zigor*, del maestro Francisco Escudero. También quiero destacar, finalmente, el editorial —publicado en el número que cerró aquel año— en defensa del quehacer cultural del disco, tema al que nuestra Revista habría de dedicar especialísima atención en el futuro.

En el primer número de 1968, el 380, de enero-febrero, se inicia una nueva sección dedicada al disco clásico, titulada con ese mismo nombre, y cuya realización se confirió a Pedro Machado de Castro, ya conocido entonces de los lectores de RITMO por las crónicas que venía remitiendo desde Alemania. Y el último número de aquel año, el 389, luce nueva estructura gráfica, al ser realizada su impresión por el sistema de «offset»; este número prestó atención a la primera feria europea del disco y de la edición musical, a cuya primera convocatoria asistí como enviado especial, deseoso de que nuestros lectores tuvieran noticia de primera mano de un aspecto del mundo de la música hasta entonces casi desconocido para ellos.

En el año 1969 celebró RITMO otro año jubilar, el correspondiente a su cuarenta aniversario, nuestro más próximo antecedente conmemorativo. Fue el número 398, del mes de noviembre-diciembre, de 80 páginas, en las que el propio fundador-director, en un emotivo trabajo, *Soliloquio*, hizo el gran relato de su obra: RITMO. En aquel número tres destacados colaboradores: José Subirá, Joaquín Rodrigo y Menéndez Alexandre —por representar en ellos las que escribieron otros— nos dedicaron cuartillas que hoy, al leerlas, tornan a enorgullecernos y emocionarnos...

Y entremos en la recta final de este panorama histórico de RITMO, la década de los años 70, en la que habrían de producirse hechos verdaderamente trascendentales para la historia de la publicación.

La muerte de Higinio Anglés, en diciembre del 69, reclamó la atención editorial del primer número de 1970. En el campo profesional, dos temas merecieron a la Dirección de RITMO comentarios de destacado nivel: una asamblea general de músicos para conseguir clasificaciones profesionales, convocada por la ASME, el Sindicato musical de entonces, y la convención celebrada en nuestro país por una prestigiosa firma fabricante de pianos —la japonesa YAMAHA—, adelantada en la consideración de lo que nuestro país podía y puede ofrecer a la industria y al comercio musical (número 401, marzo). Y fue en ese momento cuando se incorpora al equipo redaccional de la Revista el entonces jovencísimo José Luis Pérez de Arteaga, para servir una columna de actualidad internacional del disco y, posteriormente, ofrecer con periodicidad un estudio sobre una personalidad musical: *El nombre del mes*. Lógicamente, la efemérides, celebrada a nivel universal, del 200 aniversario del nacimiento de Beethoven no pudo quedar sin una destacadísima manifestación en RITMO: la edición de un importante monográfico para cerrar aquel año, el cual, entre otros trabajos, puso a disposición de nuestros lectores algo inédito: la discografía española de Beethoven, realizada precisamente por Pérez de Arteaga.

La atención prestada por RITMO a la crítica discográfica de la producción nacional clásica a lo largo de 1970, y el vacío existente en cuanto a premios discográficos en ese campo en nuestro país, movió a la Revista a crear, a partir de aquella fecha, sus premios *Los Mejores clásicos*, que se vienen proclamando desde entonces anualmente por nuestro equipo de crítica discográfica.

En el año 1971 importantes hechos inquietaron la vida musical española, que la Revista supo dejar reflejados en sus páginas. Fueron éstos: la creación de la Escuela Superior de Canto (número 409, febrero-marzo); la vacante de titularidad de la Comisaría de la Música, que acababa de sufrir una nueva estructuración, y que, según noticia de última hora, quedaba cubierta por Federico Sopeña (número 410, abril); el anuncio por la Nacional de un próximo ciclo Mahler, motivo de una entrevista con el titular de la Nacional, Fruhbeck de Burgos, realizada por Pérez de Arteaga (número 411, mayo); el fallecimiento de Stravinsky justificado extensos estudios en el número de junio, y la realización de su discografía española, que recopilaron Pérez de Arteaga y un nuevo colaborador, Manuel Chapa Brunet, que se incorporaba al mismo tiempo que Ramón Ortiz Ramis —quien ya había enviado alguna crónica desde el extranjero, e iniciaría un intento de sección de «Alta Fidelidad»— y José María Regueira.

En ese mismo año la reedición en estereofonía de la discografía de Furtwängler, aparecida en aquellos meses, justificó también amplios estudios en torno al famoso director alemán y la publicación de su discografía española, recopilada por el binomio Cha-



Un nutrido grupo de la actual Redacción de RITMO.

pa-Pérez de Arteaga. En noviembre, la conmemoración del 25 aniversario de la muerte de Falla centró nuestro número 416, que recogió asimismo la visita a Madrid de la Orquesta de Leningrado. Y como colofón de este primero de los años de la actual década editamos un extraordinario dedicado a la Música del Renacimiento y a Amadeo Vives, con estudios que encabezó nuestro decano, el académico José Subirá.

El año 1972 nos proporcionó el comentario de la inauguración de la Escuela Superior de Canto (número 420) y la incorporación a la Revista de la tercera generación de sus editores, representada por el nieto del fundador, mi hijo, Fernando Rodríguez Polo, quien dio impulso durante unos años a la sección «Ritmo Joven», lo que le permitió conseguir, por sus contactos con el mundo de la industria musical, una formación que más tarde aconsejó confiarle la dirección comercial de la Revista. La nueva visita de Von Karajan a España brindó oportunidad a Pérez de Arteaga para recoger, en una entrevista, importantes declaraciones del gran maestro (número 421). Este año el Premio Mundial del Disco de Montreux nos invitó a integrarnos en la organización del mismo como Jurado Nacional en España. Pérez de Arteaga fue designado para representarnos en el Jurado Internacional, y desde entonces no ha faltado a la cita de este premio o del IRCA. El tradicional número extraordinario de fin de año, con su dedicación a la Guitarra, constituyó un homenaje a Andrés Segovia, insertando colaboraciones de grandes figuras especializadas en la

materia, con una discografía clásica española de dicho instrumento.

En el año 1973, en el que se amplió la Redacción con los nombres del ya conocido Manuel Chapa Brunet y de José Luis García del Busto, dos grandes Compañías discográficas cumplieron setenta y cinco años: la Deutsche Grammophon y la Voz de su Amo. Ambas fueron protagonistas de sendos reportajes históricos conmemorativos en los números 430, del mes de abril, y 434, de septiembre, respectivamente. Y un hecho sin precedentes lo constituyó una incursión de la Revista al mundo de la música ligera, que dio oportunidad al equipo redaccional de la habitual sección «Ritmo Joven», que coordinaba Fernando Rodríguez Polo, para el montaje de un número (el 431) que alcanzó niveles tan dignos que merecieron nuevo desarrollo en la edición de diciembre de aquel año. En ese «Especial Ritmo Joven» tuvo amplios espacios gráficos la entrega a la industria discográfica de los Premios RITMO correspondientes a las producciones del año anterior.

En ese mismo año Lauri Volpi (número 434) inauguró su serie *Las grandes voces de la lírica contemporánea*. El de octubre recogió la muerte de Pablo Casals, y se cerró este año con un nuevo monográfico dedicado al tema «El Piano», con colaboraciones de Elena Costa, Leopoldo Querol, Javier Alfonso, Antonio Iglesias y Manuel Chapa Brunet. Una discografía española del piano, recopilada por José Prieto Marugán, y un suplemento constituido por la «separata» de la sección «Ritmo Joven» completaban este número.

El año 1974 fue pródigo en inquietudes a favor de la ampliación y reforma de nuestras estructuras redaccionales. En enero recibimos a Gonzalo Alonso Rivas, Montero Valero y Juan Ignacio de la Peña, y posteriormente a Joaquín Rubio Tovar y José Miguel López, y en el mes de junio, coincidiendo con la publicación del número 442, ya se registran en mancha estas reestructuras, dentro de un nuevo esquema en el que figura una Subdirección, que recae en el autor de estas líneas, a la vez que pasaba a redactor-jefe mi hijo, Fernando Rodríguez Polo.

Y mencionadas estas inquietudes redaccionales, pasemos a destacar el nuevo intento realizado en mayo (número 441) para conseguir una sección de «Alta Fidelidad». La celebración del 75 aniversario de la fundación de la Sociedad de Autores protagonizó un número histórico en el que se ofreció la imagen de aquel organismo. En los restantes números del año, la visita a Madrid de Messiaen y la muerte de David Oistrak motivaron importantes colaboraciones, en particular la entrevista al primero, realizada, a dúo, por Chapa Brunet y Pérez de Arteaga; y para cerrar los comentarios de este año, recordamos su «Especial Opera», con que se clausuró el mismo.

Destaca 1975 por las cotas conseguidas tanto cuantitativa como cualitativamente por los equipos redaccionales de la Revista con la serie de estudios ofrecidos por los titulares de sus respectivas secciones: José Luis Pérez de Arteaga, en el campo de las entrevistas, y José Miguel López, en el de los reportajes e informes. En el mes de mayo se perfec-

(Concluye en la pág. 83.)

MI APORTACION «RITMICA»

En sus cinco letras, la voz «ritmo» es un vocablo cuya presentación, empleada con oportunidad, seduce a vates y a músicos, reayendo sobre los seductores versos y sobre las notas musicales desde tiempo inmemorial. Por eso, cuando el ritmo se oscurece o se quiebra, pierden su encanto más singular muchas obras artísticas.

Concretándonos al caso presente, referiré que cuando escribí en pasados tiempos mi primer artículo musical, poniendo en esa ingenua labor un entusiasmo juvenil, faltaba medio lustro para que se cumpliera el primere medio siglo de mi nacimiento. Metido en esas faenas del espíritu se inició pronto la amistad, una vez establecido yo en Madrid, con don Fernando Rodríguez del Río, padre del actual director de nuestra Revista, don Antonio Rodríguez Moreno.

Mi amistad con el inolvidable musicógrafo Del Río se había iniciado anteriormente, habiéndola originado las letras de molde precisamente, porque aquel «juventi»—al cual hace poco dediqué unos párrafos de luto por su obligada defunción—pocos meses antes se había fotografiado en mi hogar, un día pleno de luz solar, para ilustrar un artículo en preparación sobre nuestro admirado Pablo Casals, cuyas facultades artísticas presentaban tres aspectos personales: óptimo violonchelista, director de orquesta y compositor ilustre. Con anterioridad, el mismo cultivador de ese género literario había figurado al frente de una publicación periódica encabezada con dos evocativas palabras: «Lira Española», resaltando allí un dibujo a cuyo pie se podía leer esta explicación: «Ha dado Subirá una conferencia notable en la Asociación de Profesores de Orquesta, y los señores Corvino y Espinosa la ilustraron con un concierto».

Mas de pronto surgió una revista quincenal con un reducido número de páginas, si se la compara con su formato de nuestros días, cuyo título, RITMO, no tardaría en imponerse; y yo, que desde antes me complacía en figurar como colaborador asiduo de diarios y revistas madrileños, fui solicitado para que también colaborase allí, lo cual desde entonces vengo efectuando cariñosamente.

Como se ha realizado ya útil y valioso índice de los trabajos que pudo publicar RITMO durante cincuenta años de metódica existencia (1), no entraré en detalles para referir intensamente lo hecho por el secretario de la Sección de Musicología, don Jacinto Torres, pues incurriría en repeticiones ociosas; pero sí anotaré algunas manifestaciones relacionadas con esa materia. Abundan ahí mis artículos de varias formas y múltiples contenidos. Muchos llevan mi

(1) Don José Subirá se refiere al índice general de RITMO, que con motivo de nuestro cincuentenario ha preparado don Jacinto Torres, y que se editará en fecha próxima.



Nuestro director, con don José Subirá, durante su reciente visita al ilustre musicólogo y redactor decano.

nombre; sin embargo, aparecen otros firmados por «Jesús A. Ribó», cuyas diez letras forman mi nombre y apellido mostrados en formación desordenada. No faltarán algunos con las iniciales del nombre y apellidos tan sólo, según la materia que desenvuelve en cada uno, descontándose el anonimato.

Apareció mi primera firma al pie de un artículo inserto en el número 5. Trataba esa materia de un asunto dilecto para este joven musicólogo. Tenía un valor personalísimo, encabezándolo las cordiales palabras «Semblanza del maestro don Emilio Serrano». Allí estaba reseñado el solemne acto de respetuosa devoción artística a ese insigne varón con quien habían estudiado, en su cátedra del Conservatorio madrileño, durante muchos años, los notables compositores de las nuevas generaciones, mientras aquél seguía entregado con pleno deber y excelente mérito a la función docente, de la cual habíamos obtenido provecho valioso los principales amigos, entre los cuales figuran tres que saltan en este momento a la memoria: Conrado del Campo—su valiosísimo sucesor en aquella cátedra—, Julio Gómez y el director de la Banda de Alabarderos, Emilio Vega. Otros varones se habrían de distinguir bajo aquel aspecto digno de mérito ante la posteridad.

Tenía tan hondo afecto el maestro don Emilio a su discípulo Subirá, que, para que éste pudiera darle una forma adecuada, le escribió un leal manuscrito, cuyo material ordenó este discípulo afectísimo para darlo a la imprenta, sin que el original haya visto la pública luz, si bien hay la esperanza de que, por fin, corra mejor suerte en el porvenir, como pasó con otras producciones suyas que lograron esa fortuna, si bien parecían olvidadas en mi hogar.

No es RITMO tan sólo una palabra evocadora, sino también asimismo, en el caso presente, un testimonio vivo y permanente de una Revista musical bien característica en su género, que supo mantenerse fiel al propósito inicial, en forma sencilla y modesta; que fue ampliando siempre su forma y extensión, testimoniándolo así por la experiencia viva, lo que recogió durante medio siglo este colaborador decano y asiduo, cuyo retrato insertó esa publicación tras circunstancias hoy inverosímiles, pero que se habían producido, así como noticias autobiográficas de positivo interés, cual aquellas por la cual quedó extinguida una acción penal que venía pesando sobre mí, por quedar sin efecto un procesamiento, apareciendo todos los detalles en el número de 1 de junio de 1954 del diario «El Socialista».

Algunos artículos míos tenían una intención satírica de gran realismo o una torpeza gráfica singular. Tales, por ejemplo, aquel titulado «El pedantismo en el siglo XVIII», cuyo rótulo, en letras de gran resalto, calificó un libro de Mosén Higinio Anglés, muy pintorescamente, con el adjetivo «fulminante». Pero menudencias de tal índole pueden perdonarse por los sucesores profesionales de Gutenberg. Se concedió ahí gran relieve a las discutidísimas y tan funestamente epilogadas labores de la costosa e inútil Junta Nacional de Música, más costosa que práctica, como otros organismos, condenados a un funesto epílogo. Pero las realidades efectivas se reflejan sin remedio cuando el historiador expone pretéritos sucesos, y al correr del tiempo se leen con firme interés para contemplar el pasado con una realidad digna de ser aprendida, celebrando hechos tan adversos o tan reales como la realidad los había presentado a pasadas generaciones, atisbando a veces su contenido cuando no cabía olvidarlos o desdeñarlos. Cuando la documentación aboga por lo real y desdeña lo artificioso, como hizo el señor Torres aquí, hay que agradecer su divulgación serena.

JOSE SUBIRA

De la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

Año I

Director: ROGELIO DEL VILLAR

Núm. 1

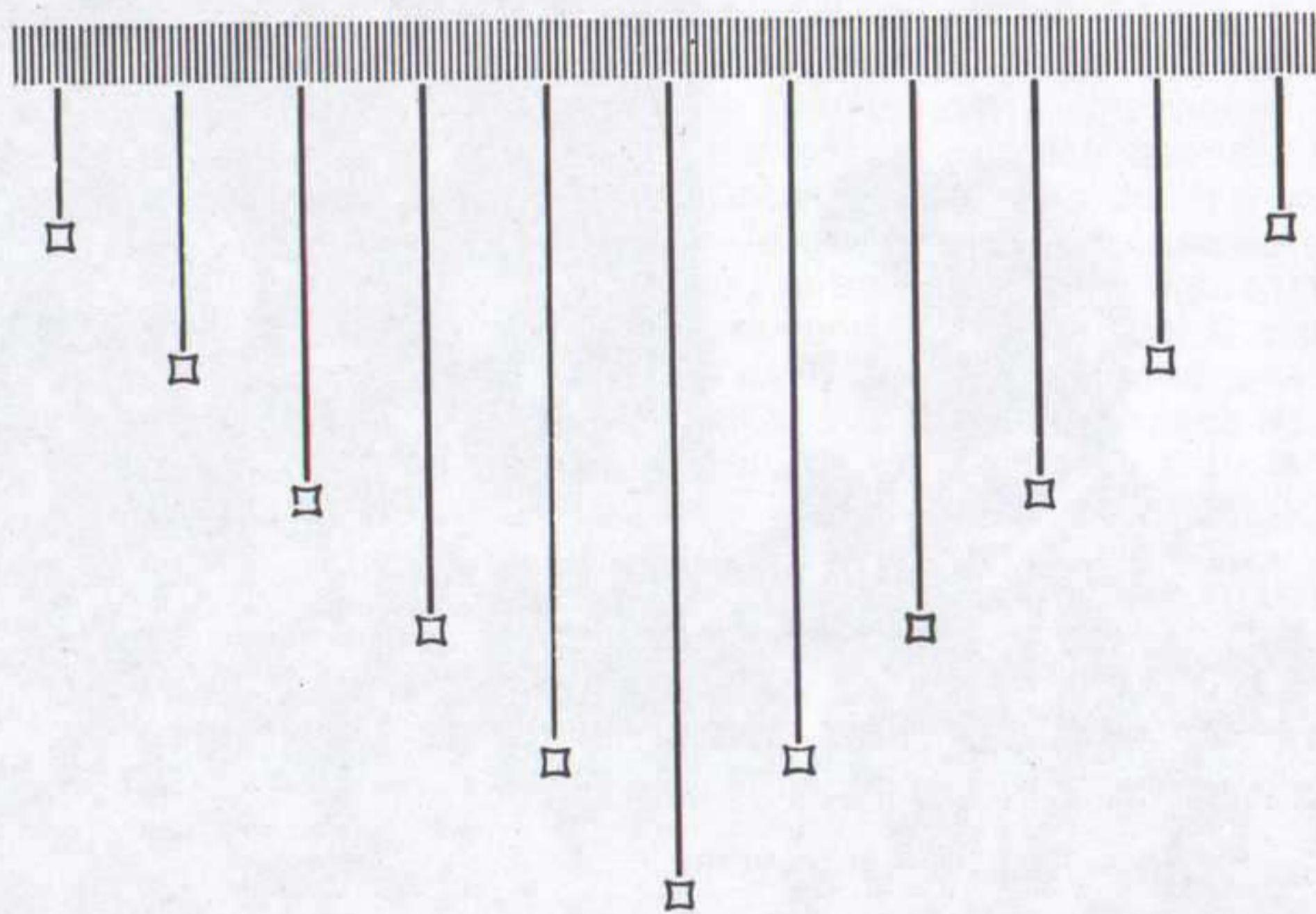


ALBÉNIZ
1860-1909

50 céntimos

SUMARIO

Nuestros propósitos: Lo que será RITMO.—Editoriales.—Colaboraciones extranjeras.—La revolución musical del «Sonido 13».—De la fiesta del libro: ¿Y los libros de la música?—Nuestra portada.—Entrevistas de RITMO.—Una visita a la Sociedad Filarmónica de Madrid.—Un censo general: Aviso a los profesores de orquesta.—Por la Masa Coral.—La música en los salones.—Información Musical de España y del extranjero.—Mundo Musical.—Guía de conciertos.—Del «cine» sonoro.—Libros y Revistas.



REDACTORES

Aragonés (Crescencio) * Fernández Núñez (Manuel) * Florestán * Ribera (Antonio)

REDACTOR GRAFICO: Fernando del Rivero

PRINCIPALES COLABORADORES: Barrado (Augusto), Del Campo (Conrado), Forns (José), Guervós (José M.^a), Lassalle (José), López Chávarri (Eduardo), R. P. Otaño, S. J. (Nemesio), Mantecón (Juan José, *Juan del Brezo*), Nin (Joaquín), Salazar (Adolfo), Subirá (José), Turina (Joaquín), Torner (Eduardo).

REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

PUBLICACIÓN QUINCENAL

TODA LA CORRESPONDENCIA DEBE DIRIGIRSE

A LA ADMINISTRACIÓN:

CALLE DEL RELOJ, 2 Y 4, PRAL. DCHA.

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN:

| | | | | | |
|--------|---|----------------------|------------|---|------------------|
| ESPAÑA | { | Trimestre. 3,00 pts. | EXTRANJERO | { | Semestre. 8 pts. |
| | | Semestre. 5,50 » | | | Año... 15 » |
| | | Año... 10,00 » | | | |

NÚMERO SUELTO: 50 CÉNTIMOS

NUESTROS PROPÓSITOS

Lo que será RITMO

Una revista musical en Madrid que recoja las palpitaciones de la vida artística relacionada con la música de España, actualmente plebética de vitalidad, estaba siendo de imprescindible necesidad. Agrupar en torno de la REVISTA ILUSTRADA RITMO, de carácter Hispano americano, todas las tendencias estéticas en un sentido ecléctico y nacional de cordialidad, con amplitud de criterio, es lo que pretendemos los fundadores de RITMO.

Crónicas breves de los acontecimientos musicales más interesantes de España y del extranjero; artículos doctrinales de carácter pedagógico, histórico y estético; informaciones sobre la organización de agrupaciones musicales: Sociedades filarmónicas, culturales; Orquestas, Bandas, Orfeones, Masas Corales, Centros docentes, extensivas a las Repúblicas Hispanoamericanas, completará nuestra labor.

Un saludo cordial a la Prensa en general, y particularmente a la profesional, a las entidades musicales de todo carácter, que encontrarán en la REVISTA RITMO una defensora de sus intereses artísticos y sociales.

EDITORIALES

Subvenciones y deberes

Siempre igual: no adelantamos un paso. Las orquestas, particularmente la Sinfónica—muy justamente por su tradición y labor artística realizada en tantos años—han sido subvencionadas; ésta, con largueza entre nosotros desusada, por el Estado. ¿Y qué se le ocurre a la benemérita agrupación para demostrar su gratitud a los Poderes públicos? Contratar unos cuantos directores extranjeros y no de los más afamados. Se hubiera visto con simpatía y aplaudido con entusiasmo

que la Orquesta Sinfónica, dando preferencia en sus programas a las obras de autores españoles, sin distinción de tendencias, cumpliera uno de sus más simpáticos fines culturales de acuerdo, en parte, con su historia artística. Aún está a tiempo y será elogiado su proceder unánimemente.

En este sentido se han expresado los críticos musicales de la Prensa diaria; ya que sería un nuevo desencanto para los compositores españoles este sistemático desdén, nunca menos justificado que en la época que vivimos, en la cual un brillante plantel de

autores jóvenes de indiscutible talento viene a la lucha artística con las mejores armas. Frustrar sus ilusiones—una vez más—, sería lamentable.

Campaña justa

Vemos con simpatía la campaña que las Juntas de la Federación de Directores, Pianistas y Profesores de la Unión Española de Maestros Directores-Concertadores y Pianistas y la Asociación general de Profesores de Orquesta de Madrid, con motivo de un afortunado artículo del maestro Lassalle, han emprendido en defensa de sus derechos en instancia dirigida al Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes, pidiendo una resolución que favorezca sus intereses en consonancia con lo solicitado.

Claro que un proteccionismo que nos privara de toda manifestación artística extranjera sería absurdo. Nada más lejos de esta pretensión por parte de las entidades que se han dirigido al Ministro. Un poco de justicia y nada más. Porque hablar de cultura al profesional sin antes intentar resolverle el problema económico, es puro idealismo. Y en este aspecto de la cuestión, ¿qué hubiera sido de las Orquestas Sinfónica y Filarmónica, por ejemplo, y de otras entidades musicales sin el desinterés—bien probado en muchos años de actuación—y amor al arte de los profesores que las componen?

El estudio de la lengua musical es análogo al de las demás lenguas; el que la aprende desde la infancia puede dominarla, mas es casi imposible asimilársela en edad avanzada.—RUBINSTEIN.

COLABORACIONES EXTRANJERAS

Uno de los más gloriosos representantes de la cultura francesa, el insigne Sr. Ch. M. Widor, honra las columnas de RITMO con un artículo en el que vibra de una manera espontánea un entusiasmo hispanófilo, ante el cual la Redacción de RITMO se postra conmovida y agradecida, enviando al gran maestro francés su más respetuosa y honda devoción.

Otra personalidad francesa, más en contacto con todo lo nuestro por residir en Bayona (Francia), nos ha remitido otro artículo de extraordinaria sutileza y de fina expresión. Mr. Jean de l'Epeé, Director del *Correo de Bayona*, es el autor del artículo de referencia, a quien RITMO envía un saludo afectuoso.

He aquí los dos artículos a que aludimos:

UN SALUDO

Para expresar a la nueva revista el saludo cordial de bienvenida, no encuentro fórmula más apropiada que aquella de la antigua liturgia: *Ad multos annos*.

Un ardiente deseo experimento de señalar mis simpatías españolas por la atracción que ejerce el carácter tan particular del país bajo su luminosa trayectoria, conservador de obras de arte, de monumentos, de museos.

En noviembre del año último, en que se inauguró la Casa de Velázquez (hacia ocho años que no había franqueado los Pirineos), pude contrastar que tanto en las ciudades como en el campo y en las grandes carreteras, el orden, la prosperidad, el confort... es portentoso, y en todas partes el sentimiento de una admirable disciplina.

La transformación de Madrid en los últimos años produce la sorpresa de los turistas, y aún más sorprendente que el movimiento material es el de las Ciencias y de las Artes. Después de haber producido tan grandes hombres, la España de Velázquez y de Goya parece despertar de un largo reposo, bien ganado por cierto.

No he de hablar en este momento de vuestra literatura, que prosigue, a través de los siglos, su glorioso camino. Además, en el mundo intelectual lo luminoso de su expresión es un hecho más para sorprender nuestra admiración. España posee actualmente pintores, arquitectos, escultores eminentes e ilustres músicos, y para señalar el actual momento puede decirse que cualquier ilustre hombre del

tiempo pasado podría ser del presente...

Vuestros museos, el tesoro de las catedrales, ofrecen modelos de una perfecta y fiel conservación. Igualmente he podido apreciar la existencia de numerosos orfeones, de una orquesta admirable, dirigida por un Director de primer orden, poseyendo, además, ilustrados críticos, y de arqueólogos musicales que cuidan del tesoro polifónico español del siglo de León X.

Profunda y respetuosa es nuestra gratitud hacia vuestro augusto Soberano. Al cedernos el terreno de la Moncloa, Su Majestad Don Alfonso XIII nos ha dado ocasión de penetrar más seriamente en ese salón de arte que es España, y que tan religiosamente conserva el pueblo, de una raza de artistas.

Un día que me hallaba estudiando las grandes obras del Prado, surgieron tres visitantes que se detuvieron contemplativos delante del retrato de un joven cardenal. «¿Qué es ese Rafael? ¿Es un español?—dijo uno—. No hombre, no—dice otro, haciendo un gesto de extrañeza ante la ignorancia de su amigo—; es un italiano».

Yo lamento no aprovecharme de este hecho, para citar parecida lección de Historia, entre nosotros, en nuestro Louvre.

CH. M. WIDOR.

Secretario Perpetuo de la Academia de Bellas Artes de Francia.

París, octubre 1929.

DE LA COSTA VASCA A PARIS

La pregunta lisonjera de RITMO me ha hecho despertar esta mañana encarnado en la piel de un crítico musical.

Esta es una raza de gente muy rara, que explica al público por qué los demás tienen genio, y que no habiendo nunca concebido ni interpretado la más insignificante obra, se cree, sin embargo, capacitada para dirigir la educación del aficionado a la música.

Estamos en San Juan de Luz: sol caliente, delante pèrgola amarilla. De un pijama, amarillo también, sale un cuerpo minúsculo, esbelto, cuya cabeza entrecana está dominada por unos ojos vivos. En este momento está nadando y se encuentra tan cómodamente como en una serie de «cuartas y sextas». Este hombre es Maurice Ravel.

Acostándose tarde, levantándose tarde, no deja de trabajar, y cuando Febo se reclina en el mar, las lámparas de Ciboure tendrán cuidado de que a su «Juana de Arco» (su próxima obra, una ópera cómica) no le falte ni una doble corchea. La obra que seguirá, será un «Concierto».

La técnica de Ravel es una técnica universal, puesta al servicio de un genio claro, profundo y gracioso. La música americana le hizo, por un momento, ensartar en su obra procedimientos impropios de él, más bien por curiosidad; pero, gracias a los dioses, aunque hay bastantes negros sobre el planeta, no hay más que un Ravel.

Hoy, la generación joven, se figura de buena fe que el genio es una cuestión de opinión, y con sus extravagantes programas de conciertos alejan de la música moderna al verdadero público.

Dejemos al esnobismo malsano el alimento de sus pretensiones y guardemos para nosotros, para nuestra alegría y nuestra sensibilidad musical, las obras de los maestros, las creaciones que hasta nuestros nietecitos admirarán.

Ahora, querido lector, si se te ocurriese pensar de otra manera, no te molestes, no te enfades; pues el que está charlando ha cinco minutos, no es nada más que un modesto navegante, un periodista, un aviador, un automovilista... que, de vez en cuando, toca el piano.

JEAN DE L'EPÉE

Bayona, octubre 1929.

(Traducción de Alfred Camdessus)

La revolución musical del "Sonido 13"

Hace ya más de un tercio de siglo que fué conquistado el elemento básico para la Revolución musical del «Sonido 13». Efectivamente, fué el año 1895, en la clase de Acústica del Conservatorio Nacional de la ciudad de Méjico, cuando, al hablarnos el Profesor de la materia acerca de las leyes que rigen en las divisiones longitudinales de las cuerdas y los tubos, conocí por primera vez la ley clásica de que «al dividir por la mitad la longitud de una cuerda produce la octava». Aquella ley inquietó profundamente mi espíritu y, quebrantando los preceptos disciplinarios del Conservatorio, interrumpí la clase para preguntar al Profesor: «¿Es

verdad, maestro, que al dividir por la mitad la longitud de una cuerda produce la octava?» El Profesor de la materia, con paternal paciencia, que aún admiro, contestó diciéndome que, efectivamente, aquel principio era clásico e indiscutible.

Siguió el maestro hablándonos de diversas divisiones de longitudes, tanto en cuerdas como en tubos, pero mi espíritu no estaba ya en aquella clase; vagaba por regiones ignotas, pensando sobre quién sabe qué misterios de divisiones. A los pocos minutos salimos de las aulas y, sin que nada pudiera contenerme, me dirigí a mi buhardilla y empecé a experimentar las divisiones de las longitudes de las cuerdas en el violín que me servía para mis cursos en el propio Conservatorio. Muy pronto el dedo humano fué demasiado grueso para seguir dividiendo y acudí al único medio a mi alcance: el filo de una navaja, y con aquello, que a muchos ha parecido primitivo, logré en menos de diez minutos, entre las notas Sol y La de la cuarta cuerda, los dieciseisavos de tono. Aquel simple experimento fué la base para la Revolución del «Sonido 13».

Aquel movimiento espiritual pedía una designación, un nombre histórico inconfundible, y nada parecióme más adecuado que el número 13 para designar el momento en que fué roto el ciclo clásico de los doce sonidos, con lo cual queda dicho que todo el movimiento de la Revolución del «Sonido 13» se desarrolla más allá de los doce sonidos que tuvo el mundo en uso hasta Schoenberg y Stravinsky.

La Revolución del «Sonido 13», que empezó sin más pretensiones que un simple experimento musical, ha invadido ya, a estas fechas, campos muy diversos de los conocimientos humanos. Siendo el origen de la Revolución el fruto de una ley acústica, parecía lógico ir a los campos de aquella ciencia a santificar la obra de la Revolución del «Sonido 13», y no vacilé en llevar las primicias de mi obra para que la Acústica las sancionara; pero, ¡oh sorpresa increíble!, la Acústica no respondió a la confianza en ella depositada. ¡La Acústica no podía sancionar la obra de la Revolución porque estaba ella misma en momentos de indecisión y grandes dudas! Ningún esfuerzo fué menester para darse cuenta de que si la Revolución del «Sonido 13» en el campo de la música debía reclamar desde el cuarto tono, en los dominios de la acústica tenía que ir más lejos:

reclamaría desde el semitono. ¿Era posible semejante cosa? Sí.

Estudios detenidos, que abarcan desde Pitágoras hasta nuestros días, me han demostrado plenamente que los físicos, en veintiséis siglos, no han logrado el semitono: *Semitono, mitad de tono*.

En primer lugar, falta a la acústica la unidad de intervalo, pues en todos los físicos encontramos dos tonos: uno mayor, $9/8$, y otro menor,



ANTONIO F. BORDAS, Director del Conservatorio, víctima de un accidente de automóvil que, por fortuna, no tuvo consecuencias graves para el ilustre artista, por lo que le felicita, como a su distinguida familia, la revista RITMO.

$10/9$, y no falta quien hable de tono máximo, $8/7$; y es evidente que pluralidad de unidad equivale a carencia de unidad. Siendo los tonos físicos $9/8$ y $10/9$, la Revolución se dedicó a analizar si los semitonos $16/15$ y $25/24$ eran mitades exactas de alguno de ellos, ya fuese del mayor o del menor. Parecía lógico suponer que el semitono mayor $16/15$ fuese mitad del tono mayor $9/8$, y lógico parecía, asimismo, pensar que el semitono menor $25/24$ fuese mitad del tono menor $10/9$; pero, ¡oh desilusión!, sumando dos llamados semitonos de $16/15$, exceden al tono mayor $9/8$, y sumando los dos llamados semitonos menores de $25/24$, no igualan al tono menor $10/9$. Esta simple operación de aritmética fué suficiente para llegar a la conclusión de que en acústica no existen los semitonos; $16/15$ no es semi-

tono, como tampoco lo es $25/24$. Inútil es decir que al demostrar la falsedad de los semitonos desaparece la escala diatónica de los físicos.

Al publicar la obra que preparo acerca de los problemas planteados por la Revolución del «Sonido 13», entraré en detalles mayores acerca de los problemas acústicos, pues no son solamente los enunciados, y me concretaré a decir, con íntima satisfacción, que se debe a la Revolución del «Sonido 13» un caso único en la historia de la música: haber decretado un entredicho a la totalidad de la gama de los armónicos en el periódico oficial de la Revolución «El Sonido 13», en el número correspondiente al mes de enero de 1925. Aquel documento fué una tremenda interrogación que el movimiento revolucionario del «Sonido 13» presentaba en los campos de la acústica. Tal entredicho ha podido comprobar la falsedad de la clásica gama de los armónicos, y con esto, la Revolución ha traído a los dominios de la música una fuente maravillosa de nuevos sonidos. Créfase en acústica que sólo eran sonidos nuevos los que aparecían en la gama de los armónicos representados por los números impares: uno, tres, cinco, siete, etc., y conceptuábanse los armónicos pares: dos, cuatro, seis, etc., como octavas o repeticiones de sonidos anteriores.

La Revolución está pronta a demostrar en cualquier momento que al dividir por presión una longitud en dos partes, no produce el duplo de vibraciones, o lo que es lo mismo, no produce la llamada octava y, en consecuencia, son sonidos nuevos no sólo los que representan los números impares, sino toda la gama de los números: uno, dos, tres, cuatro, cinco, etcétera.

Con esta breve exposición de acústica bastará para comprender la gravedad del problema, y eso sin mencionar otros fenómenos sorprendidos durante los experimentos para la construcción del instrumental que debe figurar en la Orquesta Sinfónica del «Sonido 13».

Juzgo pertinente referirme a dos de esos fenómenos que van a ser la base de nuevas leyes: el primero, que durante la experimentación con un tubo de longitud no mayor de 40 centímetros, al hacer en él una perforación pudo producir sonidos tan graves que apenas podrían ser resultados, según las leyes clásicas, de un tubo de longitud y radio igual al del contrafagot, y el mismo tubo, al hacer en él otra perforación, pudo, con gran asombro mío, producir las notas más

agudas del flutín; el segundo, que al experimentar en otro tubo, pude comprobar el fenómeno de que es posible lograr sonidos de diversas alturas sin alterar la longitud de los tubos y sin acudir a sonidos armónicos. Naturalmente que para confirmar todos estos fenómenos necesitase un detenido análisis y laboriosa comprobación, que será posible un poco más tarde, cuando, durante el desarrollo de la

Revolución del «Sonido 13», tengamos gabinetes de experimentación perfectamente adecuados, lo que no ha sido posible hasta esta fecha.

Con mi conquista de los dieciseisavos de tono, han surgido maravillas de nuevos acordes en proporción absolutamente sorprendente.

JULIÁN CARRILLO.

(Continuará.)

Nuestra portada

Isaac Albéniz.

Este genial compositor vivió la mayor parte de su vida en Londres y París. Fuera de España se desarrolló su personalidad al contacto de una cultura artística superior, y la crítica nuestra se olvidó por completo del músico que honraba a su Patria con el ejemplo de su actividad pasmosa y de un progreso constante, y le olvidó al extremo de dar concisa cuenta de su muerte, sin detenerse a señalar la importancia del hombre que en Albéniz perdía España, ni menos estudiar la significación y la obra del artista desaparecido.

La Suite IBERIA nos ha revelado la grandeza mental de aquel gran músico, la amplitud de su alma de poeta, el vuelo excelso de su fantasía. Porque Albéniz, declarémoslo con orgullo, era uno de los temperamentos musicales más vigorosos, más íntimos de la moderna música. La atrevida evolución de su estilo, llevada a cabo sin vacilaciones ni desalientos, conservando siempre la independencia de su sentimiento personal, pruébalo así. Albéniz llegó joven, ansioso de contemplar nuevos horizontes, a París. En contacto con los más avanzados, y no siempre sinceros representantes de las modernas tendencias francesas, comenzó, deslumbrado por los fulgores de una técnica osada, libre, enemiga de toda sistemática disciplina, a renovar su estilo, a dotarlo de flexibilidad hasta tornarlo espiritual, jugoso, rico de matices, capaz de las mejores exquisiteces de expresión y de las más veladas impresiones de ambiente y de color. Larga y tenaz fué su transformación. Cada partitura señalaba un triunfo sobre sí mismo, un paso firme dado en su carrera, un nuevo punto de vista conquistado, una victoria lograda por el artista, que se contemplaba más seguro de sí, más dueño de su arte y capaz de más amplias empresas musicales.

Creo que IBERIA debe ser para los artistas españoles que aspiran a traducir en sus producciones la expresión del alma nacional, a fundir sus creaciones en el fuego potente de la canción popular, modelo constante de estudio; que en esta obra hallamos realizada la unión feliz y ponderada de la nota castiza y sana de nuestro sentir y de nuestro ambiente, con la nota intensa y superior del sentir del artista.

CONRADO DEL CAMPO.

DE LA FIESTA DEL LIBRO

¿Y los libros de música?

Con el subtítulo de «Unos editores a los que nos les importa», publicó Juan del Brezo en «La Voz», refiriéndose a la Fiesta del Libro, el siguiente artículo, que por creerlo de interés reproducimos aquí:

«De año en año—escribe J. del B— parece que aumenta el interés y provecho por la semana de la Fiesta del Libro. Editores y autores hacen los máximos esfuerzos para crear un mercado importante en España, por incrementar la afición a la lectura. Los resultados de estos esfuerzos, bien que paulatinamente, parece que los corona un éxito halagüeño.

»En este general consorcio de intereses materiales y espirituales hay unos editores que permanecen indiferentes, amodorrados, insensibles: los de música.

»¿En qué categoría de actividades, de producción, habrá que incluir en España la música? Muy difícil debe de ser su catalogación.

»De todas las editoriales españolas, son las de música las más precarias. Cierto que nunca han existido apenas. ¿Por qué? ¿Quizá falta de volumen de producción? ¿Acaso cicatería o mezquindad de cuantos nos dedicamos a los menesteres líricos? No lo sé; no quiero saberlo. No obstante, cabe preguntarse si en España no hubo producción lírica por falta de ingenios, o por ausencia de generosidad, de impulso incentivo. Escribir música fué y sigue siendo la más necia de las manías.

»El hecho es que hoy, en un momento de grandes actividades y resurgimientos líricos, nuestros músicos de categoría tienen que buscar editores en el Extranjero, no sólo porque pagan algo, simplemente porque publican la música.

»Falla, Esplá, Turina, Halffter, et-

cétera, los nuevos músicos que surgen, vanse allende las fronteras en busca de quien dé a la luz pública sus obras.

»En estos días todos los librereros procuran exponer en sus vitrinas lo mejor y más selecto que en sus almacenes poseen, hacer ciertas rebajas para excitar la pública curiosidad, anunciarse, organizar conferencias. Pátese, empero, por las pocas de música de que disponemos, y en ellos sólo aparecerá lo más deleznable y mezquino del arte lírico: la fauna de los tangos, «foxes», «schottish», pasodobles, etc., más triviales e insignificantes. Lo que en literatura equivale al folletín, a las aleluyas o a la pornografía.

»¡ Señores librereros de música! ¡ Por lo menos una vez al año honren sus vitrinas con las producciones de la Música, que se incluye dentro de las Bellas Artes! ¡ Por una vez salgan de esa mortal modorra, hagan un esfuerzo para llamar la atención de las gentes! A lo mejor, ¡ quién sabe!, tienen una sorpresa. A lo mejor..., a lo mejor hay gentes a las que les gusta la buena música más que a ellos. Por una vez, de veras, que nadie se lo ha de censurar. Aunque, ¡ quién sabe! ¡ Los sinfónicos del cuplé puede que...!

J. DEL B.»

La entrevista del próximo número de RITMO estará dedicada exclusivamente a nuestra gran Banda Municipal.

ENTREVISTAS DE "RITMO"

Una visita a la Sociedad Filarmónica de Madrid

Transcurría, finalizaba ya estérilmente la temporada de 1900-1901.

Había desaparecido aquel benemérito Cuarteto Monasterio, de tan grato recuerdo, de tan honroso historial; varios generosos esfuerzos para reemplazarlo, que la vocación alentaba y vigorizaba la juventud, resultaron infructuosos ante la indiferencia, mejor quizá ante la manifiesta actitud hostil de la casi totalidad del público hacia la música moderna; eran pocos los conciertos que la afición madrileña escuchaba, y menos todavía los en que podía gustar, siquiera fuese en pequeñas dosis, de las primicias de otra música que no se ajustase a las normas que las obras de Haydn, de Mendelssohn o de Mozart dejaron trazadas.

Ni aun la crítica se recataba de proclamar insoportables a Schumann, a Brahms, al mismo Schubert; y en tanto las salas de conciertos permanecían mudas, silenciosas, sin las caricias de la música de cámara, sin el aliento vivificador de tríos y cuartetos; en el escenario de nuestro primer teatro lírico se consolidaba, se afirmaba el imperio anacrónico de las melodías inocentes de Donizetti y de Bellini.

Así, en aquella época, la vida artística madrileña, que se hubiera prolongado indefinidamente. Pero un día, un buen día para la cultura musical, los aficionados recibieron la sorpresa de una carta así concebida:

«Muy señor mío: Varios aficionados a la música tienen el proyecto de formar una Sociedad filarmónica, y me encargo de ruego a usted que, para realizarlo, concurra a la reunión preparatoria que se celebrará el miércoles, 24 del actual, a las seis de la tarde, en el Ateneo de Madrid, calle del Prado, núm. 21, que nos ha cedido galantemente su salón de sesiones con tal objeto. A fin de que se reúna el mayor número de aficionados, agradecería a usted que haga extensiva esta convocatoria a los del círculo de sus relaciones que no tengan noticia de ella y simpaticen con nuestro proyecto.»

La carta llevaba fecha 21 de abril de 1901, y la suscribía D. Félix Arteta.

No cayó, no podía caer esta semilla en terreno baldío. Muy cerca de 300 aficionados contestaron afirmativamente al requerimiento; y el día 30 de ese mismo mes y del año cita-

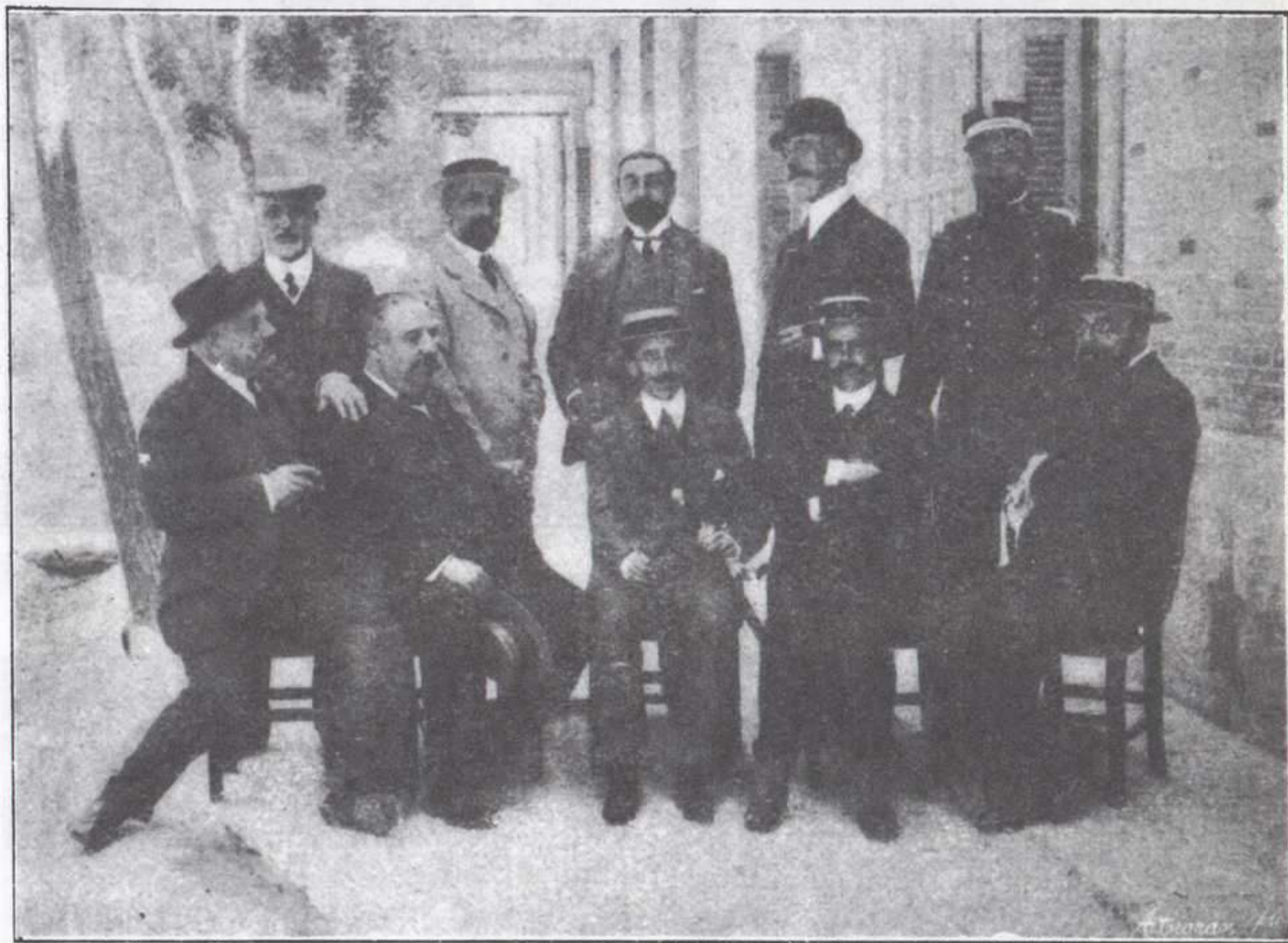
do, quedó legalmente constituida la «Sociedad Filarmónica Madrileña».

¿Cuál ha sido la labor realizada hasta la fecha? Habla por ella la colección de sus programas.

Tengo ante mí solamente el resumen de sus quince primeros años: 1.954 audiciones; 1.238 obras ejecutadas; producciones de 232 composi-

La actual Directiva de la «Sociedad Filarmónica de Madrid» la integran los señores Duque de la Victoria, Borrell, Flórez Antón, Temes Nieto, Giner Pantoja, Marqués de Casa López, Tenreiro, Escolar, Muguero, Conde de Peñaflores y Gómez Acebo.

Amablemente nos reciben en el domicilio social y de buen grado acce-



Primera Junta directiva de la Sociedad Filarmónica de Madrid. De izquierda a derecha, de pie: D. Luis Bahía Urrutia, Sr. Marqués de Candelas, D. Angel Gómez-Rodulfo, D. Félix Arteta, D. Luis Martínez Méndez. Sentados: D. Agustín Lhardy, D. Félix Borrell, Sr. Marqués de Bendaña, D. Fernando Pignet y D. Cecilio Roda.

tores nacionales y extranjeros; desfile por los escenarios del Español y de la Comedia de los ungidos por la Fama: Risler, Bussoni, Wanda-Landowska, Kreisler, Isaye, Pugno, Hubermann, Casals, Thibaud, Manén...; presentación de tríos, cuartetos, quintetos de mundial renombre...

Tal fué, de tal guisa continúa siendo la labor cultural de esta institución. A ejemplo suyo, otros organismos análogos se han constituido en el resto de España, coadyuvando de un modo efficacísimo a la difusión de la buena música.

—Pero las gallinas las trajimos nosotros—me dice, con legítimo orgullo, un miembro de la Junta.

—Y la con que ustedes se quedaron—añado yo—pone con gran frecuencia huevos de oro. De justicia es reconocerlo así, señor Tenreiro.

den a que Rivero les *movilece* a su antojo para obtener unas «fotos», y a que el reportero les robe unos minutos en la búsqueda de noticias y datos referentes a la Sociedad que representan.

—La constitución de la Filarmónica—nos dice el señor Borrell—respondió a una necesidad del lugar y de la época. Hacía un año que en Madrid no se oía música. En los comienzos de la primavera dió un concierto la Filarmónica de Berlín, dirigida por el maestro Arturo Nikisch, y tan intensa impresión produjo, que el deseo de escuchar periódicamente las obras de los grandes compositores, se hizo más latente.

—Y aquí surge D. Félix Arteta.

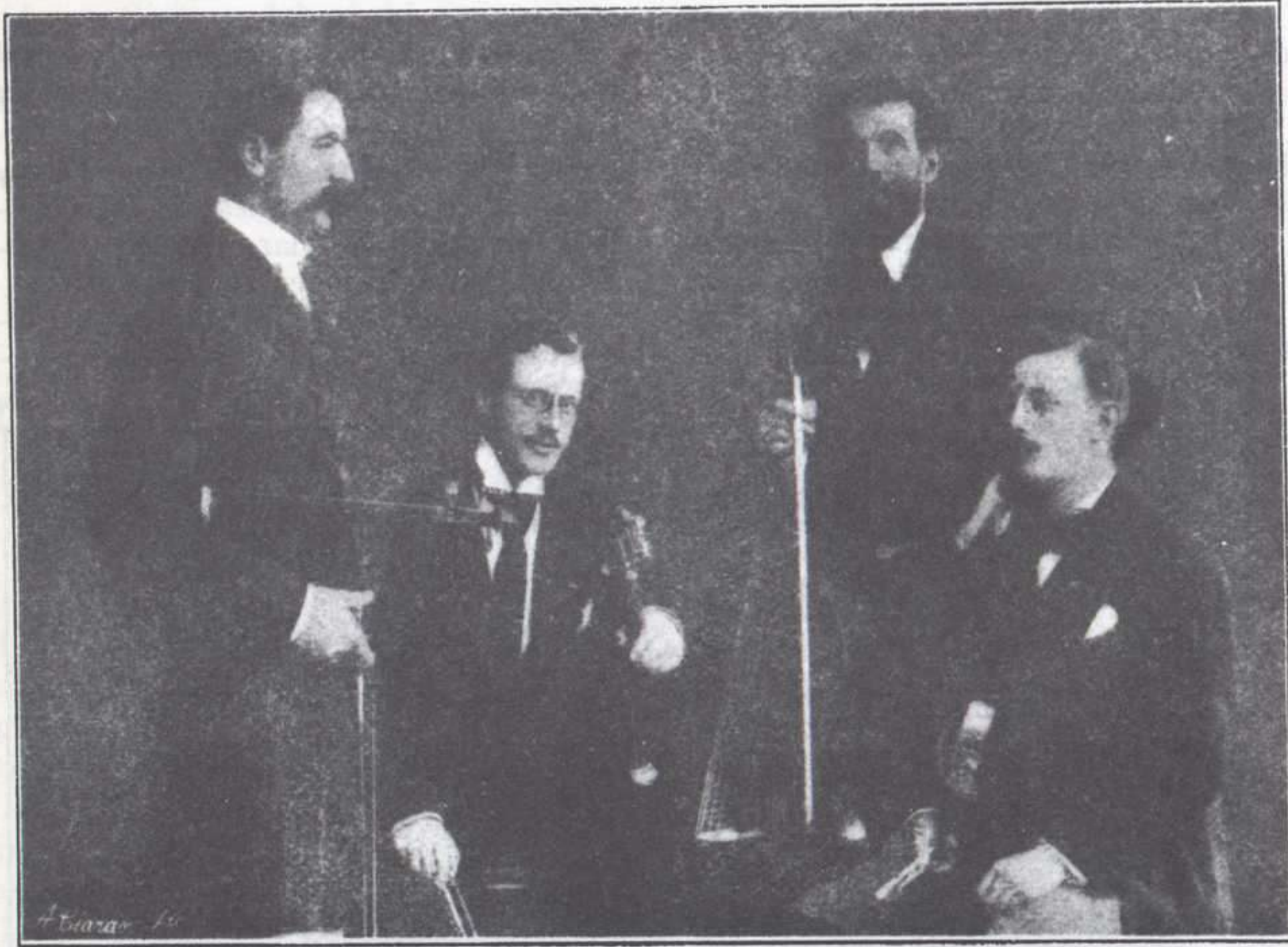
—Eso es. El Sr. Arteta y D. Félix Borrell acudían frecuentemente a casa de D. Agustín Lhardy, y entre

los tres dieron forma a la idea, que, a decir verdad, estaba en la mente de muchos profesos en esta divina religión de la música. Se dirigió la carta que ya conoce usted, firmada por Arteta, hubo reunión en el Ateneo, y el día 30 de abril de 1901 la «Sociedad Filarmónica Madrileña»,

estructura difiere de las que pudo tomar como modelo.

—Así, por ejemplo—añade el señor Giner Pantoja—, ésta nuestra es la única que vive exclusivamente de las cuotas de sus asociados.

—¿Quién forma los programas, tanto de artistas como de obras?



Cuarteto Parent, de París.

con sus 291 socios, quedaba constituida legalmente.

—La sustitución por el «de Madrid» del segundo adjetivo, ¿por qué se hizo?

—Con el solo objeto de facilitar a los artistas, agentes y entidades extranjeras las relaciones con la Sociedad.

—Cabe, desde luego, suponer que esta idea de organizar una entidad filarmónica estaría estimulada por la aspiración de los profesionales.

—No, señor; en absoluto. La aspiración, al menos la exteriorizada, fué solamente de los aficionados.

—La de Madrid, ¿fué la primera de las Filarmónicas?

—La primera.

—¿Y existe alguna relación de dependencia entre la nuestra y las actualmente existentes en provincias?

—Ninguna. Todas funcionan con independencia absoluta, sin otro nexo que el de la misma finalidad cultural.

—¿Se inspiraron los creadores de la Sociedad en otras similares del extranjero?

—Sí y no. Claro que, al tratar de la organización de cualquier organismo, siempre se buscan orientaciones y normas en otros de igual analogía ya existentes. Y con la Filarmónica debió ocurrir esto también; pero su

—La Junta directiva—me contesta el Sr. Borrell.

—¿Sin intervención de asesores?

—Sin ninguna intervención. Los artistas suelen enviarnos, para cada audición, tres o cuatro programas diferentes, y nosotros elegimos en definitiva, bien aceptando uno o seleccionando de entre los remitidos las obras que nosotros juzgamos más interesantes.

—A este propósito—interviene el Sr. Tenreiro—es obligado recordar la magnífica labor de D. Cecilio Roda, elegido Secretario de la primera Junta, al fallecimiento de D. Luis Martínez Méndez. El Sr. Roda, persona de extraordinaria competencia y cultura musical, redactó unas notas para los programas, notas modelo que se recopilaron en dos libros, uno con las Sonatas de Beethoven y otro con los Cuartetos de cuerda. La Sociedad —añade—se ha complacido en reunir todas las notas de D. Cecilio Roda, a las que acude con frecuencia, poniéndolas al lado de las nuevas obras.

—En la organización de programas, ¿qué orientación se sigue?

—Procuramos recoger las aspiraciones y los gustos de los varios sectores de la Sociedad.

—¿Cuándo tuvo lugar y dónde el primer concierto celebrado por la Sociedad?

—El 4 de noviembre de 1901, en

el teatro Español. Vea usted—me dice el Secretario—el programa correspondiente. Actuó el Cuarteto Parent, de París, y se consagró, como todas las audiciones de aquel nuestro primer año, a Beethoven. Cuarteto I de cuerda, en *fa* mayor; VII cuarteto de cuerda, en *fa* mayor, y XII cuarteto de cuerda, en *mi* bemol mayor. Ésta fué la primera lanza que rompimos en honor de la música.

—¡Brava lanza, Sr. Giner! Y díganme, ¿a los señores socios, qué les complace más: las agrupaciones o los virtuosos?

—Generalmente, éstos gustan más —me contesta el Sr. Borrell—; pero nosotros no podemos olvidar que la principal finalidad de la Sociedad Filarmónica es la de presentar agrupaciones musicales (tríos, cuartetos, etcétera) y la de dar a conocer el género de *lieder*, ignorado en Madrid hasta nuestro advenimiento.

—¿El artista que más frecuentemente ha actuado con ustedes?

—Eduardo Risler, el eminente pianista francés, que hace poco, el 21 de julio último, ha fallecido en París.

—La música española se escucha con interés en los conciertos, ¿verdad?

—Indudablemente.

—¿Y no se podría, exclusivamente con ella, formar uno o varios programas?

—Ahora, sí. Y prueba de ello es que la Sociedad Filarmónica organizó una sesión, la de 28 de marzo de 1924, en que sólo se ejecutaron obras de Falla.

—Y mire—continúa el Sr. Borrell—, ya que hemos tocado este punto, en verdad interesante, conviene deshacer la falsa leyenda de que nosotros hemos huído de la música y de los músicos españoles. Nada menos cierto. La Sociedad Filarmónica ha estrenado obras de Falla, de Turina, de Salazar, de Chapí, de Zurrón, etc.; ha presentado treinta y seis artistas españoles, y pone en todo momento un decidido empeño en que el arte patrio no permanezca obscurcido. Hágalo así constar.

—Con mucho gusto, Sr. Borrell. ¿Qué artista español logró en los conciertos organizados por la Sociedad, un éxito más rotundo?

—Seguramente Casals e Iturbi.

—¿Y de los extranjeros?

—Podrían citarse muchos nombres. Ponga a Risler, Isaye, Kreisler, el cuarteto Rosé, Wanda-Landowska...

—Y añada—interviene el Sr. Tenreiro—que a esta excepcional clavecinista la consideramos como una de las bases fundamentales de la Sociedad.

—¿Es indiscreto preguntar a ustedes qué artista cobró más *cachet*?

—No lo es mucho—responde afectuoso el Sr. Borrell—. Casals, Kreis-

ler, Hubermann y el tenor negro Roland Hayes percibieron los *cachets* más elevados

—¿Qué cantidades?

—¡Oh!—me ataja el Sr. Giner Pantoja—, eso ya sí es indiscreción. El Reglamento nos prohíbe facilitar estos detalles.

—Respetemos, pues, el Reglamento y el silencio a que nos condena. Y vamos a otra cosa. Su misión de organizadores de conciertos, ¿les ocasiona muchos disgustos?

Hay sonrisas generales en la concurrencia; sonrisas expresivas, evocadoras de momentos difíciles.

—Algunas rabieta nos origina, sí, señor. Imagínese usted un artista que fundadamente, *fundadamente*, ¿eh? —subraya el Sr. Borrell—se pone enfermo; una nevada inoportuna que amenaza de afonía a un cantante; la sorpresa de una acogida nada más que cortés a quien obtuvo en el extranjero lisonjeros éxitos... hay motivos de preocupación.

—La música moderna, avanzada, atrevida, ¿la acoge con simpatía la Sociedad?

—Poco a poco la va aceptando y la recibe con respeto, pero hay que confesar que sin entusiasmo. No obstante, nosotros hemos procurado siempre no alejarnos de ella. No ha mucho se dedicó un programa completo a obras de Ravel, y el éxito fué muy halagüeño. Actualmente nos ocupa la preparación de un festival Cassella, en el que dicho artista tomará parte dirigiendo obras suyas; y asimismo nos disponemos a ofrecer a nuestros asociados composiciones de Hindemith, autor muy poco o nada conocido en Madrid.

—Esta música, llamémosla de vanguardia, ¿quién suele más asiduamente presentarla?

—Por lo general, las agrupaciones; los solistas están más apegados a la tradición.

—¿El compositor más difícilmente comprendido?

—Quizá Schonberg. El Cuarteto Rosé, de Viena, dió a conocer un «Cuarteto» de aquel maestro, que se recibió con franca hostilidad; después, no obstante, se han tocado más cosas suyas, que el público ha acogido con simpatía.

—¿Ha conmemorado la Sociedad alguna efemérides saliente?

—Ya lo creo. En 1927 honró la memoria de Beethoven, con motivo del primer centenario de su fallecimiento, y en 1928, por análoga causa, rindió homenaje a Schubert; ambos festivales se organizaron, como usted comprenderá, a base, respectivamente, de obras de estos colosos de la música.

—¿Qué cantidad invierte en conciertos anualmente la Filarmónica?

El Sr. Secretario me mira receloso. —Tornamos a la indiscreción, querido amigo—me dice ensayando un

gesto que en vano pretende ser serio.

Yo acudo a la benevolencia del señor Vicepresidente.

—¿Doy por no hecha la pregunta, Sr. Borrell? ¿O nos saltamos el Reglamento?

—Vamos a saltárnoslo por esta vez —accede benigno D. José—; pero con propósito firme de no reincidir. La Sociedad Filarmónica—añade—se gasta en audiciones unas cincuenta mil pesetas anuales.

—En las Juntas generales, ¿se han presentado por los asociados proyectos que sirvan de orientación a la Directiva?

—Las Junta generales—nos dice el Sr. Temes—transcurren con una tranquilidad paradisiaca.

—Confianza en ustedes se llama esa figura.

—Y, además, que no asiste nadie; las reuniones quedan reducidas a una tertulia de cuatro amigos.

—Es un retraimiento que la Directiva lamenta muy de veras—concluye el Sr. Giner Pantoja—, puesto que nosotros deseamos que a estos actos concurra el mayor número posible de asociados.

—Tengo entendido—les digo—que hace tiempo se presentó un proyecto encaminado a la construcción de una sala de conciertos.

hubiera realzado el prestigio de la Sociedad.

—Sí señor.

—Y este prestigio a que hemos hecho mención, ¿está reconocido fuera de España?

—¡Qué duda cabe! Basta para demostrarlo el saber que constantemente recibimos cartas de artistas extranjeros solicitando actuar en la Sociedad.

—¿Qué labor, qué aspiraciones tiene ésta para el porvenir?

—Continuar como hasta aquí, pendiente siempre del momento artístico. Y dentro de lo que nuestra situación económica nos lo permita, dar a conocer los positivos valores musicales, tanto en obras como en ejecutantes, para satisfacción de los asociados y en honor de este sublime arte.

—Perfectamente. Pues ahora y para concluir, algunos sucedidos ingeniosos, de los cuales hayan sido ustedes testigos.

La amabilidad de estos señores de la Filarmónica no tiene límites; todos se esfuerzan en recordar alguna anécdota y me refieren varias, amenas e interesantes a cual más.

Por falta de espacio recojo solamente estas dos, que me cuenta con verdadero gracejo el Sr. Temes:

—Fué en una de las actuaciones del Cuarteto Belga, de Bruselas. Estan-



Actual Junta directiva de la Sociedad Filarmónica de Madrid.

—Así fué—me contesta el Sr. Borrell—; y con tanto cariño se acogió la proposición, que hasta llegaron a hacerse los planos del futuro edificio. Se inició una suscripción entre los socios, pero no dió el resultado apetecido.

—¡Lástima! —comento—. Porque

do reunidos algunos de nosotros, momentos antes de la audición, con los cuatro artistas, uno de ellos nos preguntó qué itinerario debían seguir para llegar más directamente a Peñarroya.

Una excursión artística a Peñarroya, la verdad, nos extrañó. Pero aún

MUSICAL ESPAÑA

Empresa Nacional de Música

M A D R I D



CORRESPONSALES EN TODO EL MUNDO



Para toda gestión relacionada con la Música
dirigirse a los Corresponsales de

MUSICAL ESPAÑA

Empresa Nacional de Música

fué mayor nuestra sorpresa cuando supimos el por qué del viaje.

—Son los señores ingenieros quienes nos han contratado—nos dijeron—; el concierto es exclusivamente para ellos.

Nos quedamos todos con la boca abierta.

Otra. Esta tiene como actores el Cuarteto Rosé y el entonces Presidente de una Sociedad Filarmónica de tercer orden, de cuyo nombre no puedo acordarme. Llega este señor a la habitación del hotel donde se hospeda el cuarteto; hace proposiciones para celebrar un concierto en la capital de su provincia; convienen en el *cachet*, día de la sesión, etc., y termina así la entrevista.

—El programa—dice el señor Presidente—con las obras que a ustedes les parezcan más apropiadas. Sólo una nos permitimos exigir de ustedes.

—¿Cuál?—inquire Rosé.

—La «Obertura» de Tannhauser.

Rosé tuvo que hacer esfuerzos para no reír a carcajadas.

—¿Quiere usted, solicita el señor Borrell—hacernos un favor?

—Cuanto ustedes deseen.

—Permitirnos utilizar las columnas de RITMO para expresar testimonios de cariño y de imperecedero reconocimiento a S. A. R. la Infanta Doña Isabel, en primer término, nuestra Presidenta honoraria, que tal honra quiso proporcionar a la Sociedad; a doña María Guerrero, la eminente actriz nunca bien llorada, tan íntimamente compenetrada con la Filarmónica, que en los primeros años de nuestra actuación nos cedió gratuitamente la sala del Español, y a nuestro D. Félix Arteta, cuya relevante figura no necesita encomios. Sabe usted y todos lo saben que él fué el alma de esta institución; por él existe y a su esfuerzo se debe todo lo conseguido.

—Constará así—les prometo.

—Y añada usted—interviene el señor Giner Pantoja—que en la Comedia nos hallamos como en nuestra propia casa: facilidades, atenciones, magníficas condiciones acústicas, todo lo encontramos allí.

—Y que la Filarmónica de Madrid—termina el Sr. Tenreiro—es una Sociedad exclusivamente artística, sin más finalidades, sin otras ambiciones. Nosotros hemos venido aquí para oír la mejor música.

Nos despedimos. Unos cuantos escalones de suave descenso, y henos ya en la calle de Carretas, llena de vida, de movimiento en esta hora prima de la noche.

En el bar de enfrente, una gramola, enfocada hacia los balcones de la Sociedad Filarmónica, lanza a voz en grito las *delicadas* notas del tango de moda:

«Madre, cómpreme un negro...»

Y la sonrisa acude a mis labios al recordar las últimas palabras del señor Tenreiro: «Nosotros hemos venido aquí para oír la mejor música.»

CRESCENCIO ARAGONÉS

(Fotos F. Rivero.)

UN CENSO GENERAL

Aviso a los profesores de orquesta

En el Ministerio de Trabajo han facilitado la siguiente nota:

«Por acuerdo firme de la Comisión Mixta de Espectáculos Públicos de Madrid ha de procederse a la formación del censo general de profesores de orquesta de toda España, con excepción de las provincias de Lérida, Barcelona, Gerona y Tarragona, referido al día 1 de noviembre próximo.

Como para poder actuar estos profesionales en el territorio jurisdiccional de esta Comisión mixta es indispensable que figuren incluidos en dicho censo, se advierte la conveniencia de inscribirse en el mismo durante todo el mes de noviembre, a cuyo efecto podrán los interesados recabar el boletín o boletines necesarios de la Asociación respectiva de que formen parte, de los delegados provinciales de la Comisión mixta en las 46 capitales provinciales de su jurisdicción, o bien solicitarlo directamente en la Secretaría del Comité paritario. Con la devolución de cada boletín debe acompañarse dos fotografías del inscrito, tamaño *carpet*.»

Por la Masa Coral

«Con el mayor gusto suscribimos el llamamiento que la Masa Coral de Madrid hace a la crítica y a la afición madrileña a fin de que se remedie lo precario de su situación, ya que, sostenida exclusivamente por sus propios asociados y por débiles subvenciones, que apenas sufragán los gastos de administración, se ve amenazada de una próxima disolución si no se atiende a su subsistencia. El derribo de las casas de la calle de Alcalá con-

tiguas al Banco de España, donde estaba alojada la simpática agrupación coral, la pone en la calle, sin que encuentre local donde refugiarse, ya que sus medios económicos no le permiten escoger residencia según sus necesidades.

Quizá el Ayuntamiento pudiera remediar esta situación, ya que la Masa Coral, por su frecuente actuación pública, podría asimilarse a la Banda Municipal como entidad colaboradora con ella. Desde luego, la reglamentación de una y otra habrían de ser, por su naturaleza y funcionamiento, muy diferentes; pero sería fácil hallar el medio de que pudieran marchar acopladas, permitiéndose, además, la colaboración de la Masa Coral en los conciertos sinfónicos, donde tan brillante papel ha jugado y debería jugar en lo sucesivo si las condiciones lo permitiesen.

A este fin, y para que Madrid pudiese contar con una entidad coral de gran categoría y utilidad artística, sería menester que se prestase a su situación todo el interés que merece. Esto acaso hiciese conveniente un nuevo plan de organización, más amplio y eficaz; pero en general este problema es el de todas nuestras entidades musicales, que están abandonadas de protección oficial, o, cuando se concede ésta, se hace sin fiscalización ni garantías, y en unas condiciones que, más que remediar, agravan el endémico descuido.»

Hacemos nuestras las palabras que copiamos de un suelto de *El Sol*, y no hay que decir que la revista RITMO se adhiere con entusiasmo a los deseos expresados en el suelto reproducido.

La Música en los salones

En la Embajada de Portugal, con motivo de la recepción celebrada en honor del Presidente de la República portuguesa, general Carmona, dió un interesante concierto el pianista portugués y Director del Conservatorio de Lisboa, Vianna da Motta, en viaje realizado por el insigne pianista expresamente.

Vianna da Motta interpretó un excelente programa, elogiándose el arte del exquisito artista, que fué muy felicitado.

La revista RITMO se ocupará extensamente en esta sección de cuantos conciertos se celebren en las Embajadas y Salones aristocráticos de la Corte.

INFORMACION MUSICAL

ESPAÑA

MADRID

Sociedad Filarmónica.

Muy interesante es el plan de temporada musical que nos anuncia la Sociedad Filarmónica de Madrid. Destacan en él un festival Casella, el trío Wolfsthal-Hindemith-Feuermann y el violinista Carlos Flesch. Es de agradecer que se haya pensado en la gente de casa (Cuarteto Rafael), pero entre los 21 conciertos anunciados alguno más se podía destinar a nuestros artistas, ya que muchos superan a los que nos mandan de fuera. Poco acertado ha sido esta vez el comienzo de temporada, y no queremos con eso reprochar nada a la Junta directiva, ya que lo habrán sentido tanto como nosotros el haber sido defraudados por la Agencia que les proporciona los artistas y por la falsa propaganda que se hace por esos mundos de Dios. ¿O es que verdaderamente el gusto y criterio artístico está tan por los suelos que en Viena y alrededores aceptan un octeto como el que hemos oído? Yo creo que debe ser así, pues de otra manera no me lo explico. También puede ser que seamos más exigentes. Me acuerdo haber oído atropellar la «Sinfonía Heroica», de Beethoven, por uno de los más afamados directores, bien conocido entre nosotros, poco antes de la guerra, en Munich. El público aplaudía a rabiar, sugestionado sólo por su fama, mientras que yo salía echando chispas, y encarándome con uno de los asistentes, le dije: «Parec mentira que ustedes no conozcan su Beethoven». Se ve, pues, que esta falta de criterio ya germinaba en aquellos países hace bastantes años, por más que aquí nos figuramos que son impecables. Veo que me he ido desviando del asunto, olvidando hablar de la velada. Pero creo puedo prescindir de ello, ya que el público se dió cuenta perfecta de lo que oía.

ARM VON BARCINO.

Orquesta Sinfónica.

La temporada de conciertos sinfónicos ha comenzado, actuando la Orquesta Sinfónica, dirigida por el maestro finlandés Schenevoigt.

La novedad del programa dirigido por este maestro—compuesto, entre otras obras, de la «Alborada del Gra-

cioso», de Ravel; la Sinfonía en *mi menor*, de Tchaikowsky; el «Don Juan», de Strauss—era la *suite* de Kodaly, extractada de su opereta «Hay Janos», que acogió muy bien el auditorio. Música teatral, inocente a ratos, pintoresca, cuya técnica orquestal sobresale por el carácter moderno de su armonía.

El maestro Schenevoigt fué muy aplaudido, compartiendo los aplausos la veterana Corporación sinfónica.

Segundo y tercer días de concierto.

Estos tuvieron lugar en la Zarzuela los días 18 y 23 de octubre. Directores: Jorge Schenevoigt y Wladimir Golschmann. En otra época, algo ya lejana, la actuación de estos maestros nos hubiera sorprendido. Hoy no. De ninguna manera quiere esto decir que los Sres. Schenevoigt y Golschmann, carezcan de cualidades que merezcan ser subrayadas. Es que, en honor a la justicia, a los dos les falta bastante para llegar al interés que nos han merecido las interpretaciones de otros directores extranjeros y aun de los nuestros.

Ambos directores conocen el arte de dirigir y demostraron poseer la estética sonora, algo más el Sr. Schenevoigt que el Sr. Golschmann. Distinta es la forma del uno y del otro, como distintos son los procedimientos para conseguir el resultado *interpretación*. Más dueño de sí el Sr. Schenevoigt, pudo conseguir ésta según su sentir artístico. En cuanto al señor Golschmann, público, orquesta, ambiente, le tuvieron un tanto cohibido durante el concierto. Momentos de emoción interpretativa, no hubo alguno. Los que dieron las obras por sí mismas y lo que la maravillosa Orquesta Sinfónica hizo por asimilarse a la dirección de sus accidentales jefes. Resumiendo la actuación de los Directores, puede decirse simplemente que el programa fué interpretado con discreción y con vehemencia artística digna de ser tenida en cuenta.

Las obras presentadas por el primero de los directores fueron: *Pequeña música de noche*, Mozart; *Primera sinfonía*, de Sibelius; *Maestros cantores*, Wagner; *Leonora*, Beethoven; *Sombrero de tres picos*, Falla, y *Pájaro de Fuego*, Strawinsky. Programa sugestivo en extremo, al que daban realce las novedades, consistentes en

la obra de Mozart y en la de Sibelius, compositor no muy conocido ciertamente, a pesar de la belleza de su instrumentación. La Sinfonía oída en este concierto es de forma amplia, sabia y artísticamente desarrollados sus tiempos, vestida con ese ropaje instrumental tan particular de este interesante compositor, cuya música de cámara mucho hizo aprender a este crítico en sus estudios de las formas musicales.

El programa del maestro Golschmann no era tan interesante. Merece mención *L'après midi d'un faune*, de Debussy, ya que cuanto se haga por propagar el arte fino, sensible y poético de este exquisito compositor, es labor de depuración musical. Otra obra que el público escuchó con agrado y hasta con cierto entusiasmo fué la *Séptima Sinfonía*, de Beethoven, con cuya interpretación el señor Golschmann intentó conquistar un puesto entre las batutas internacionales.

Un comentario merecen estos conciertos, y es la sugestiva impresión que recibió el crítico ante la actitud, cultural, artística, comprensiva, con que el público que asiste a los mismos, escucha estos y que comprueba la afirmación de muchos concertistas extranjeros de que en España es donde con mayores cualidades auditorias se asiste a las sesiones musicales.

FLORESTAN.

Asociación de Cultura Musical.

Sólo con propósitos informativos publicamos la siguiente nota, casi retrospectiva, sobre los últimos conciertos celebrados hasta ahora por esta popular Asociación.

Comenzó sus sesiones con el Cuarteto Zika, de Praga, que interpretó el «Cuarteto en *sol menor*», op. 27, de Bocherini; un Concierto para cuarteto del compositor yugoeslovaco de F. Shotka, y el Cuarteto de autores rusos sobre el nombre de «Relaieff».

En sesión privada dieron a conocer dos cuartetos de los jóvenes compositores checoslovacos Solmloff y Martín, no desprovistos de interés.

Los pianistas José Echániz, cubano, y Claudio Arán, chileno, han conquistado, cada uno en su aspecto, la consideración y el entusiasmo de los socios de la Agrupación de Cultura Musical. Como no será la última vez que nos visiten, reservamos para

cuando llegue ese momento ocuparnos de su arte con la extensión debida a su categoría. La crítica más inteligente y docta los ha elogiado muy justamente.

En esta misma Sociedad ha hecho su presentación la Orquesta Clásica; interesante agrupación dirigida por el maestro Saco del Valle, muy halagüeñamente recibida. Prometemos dedicarla la atención que merece.

En el mismo concierto del pianista Echániz, tomó parte «Cochiro», el extraordinario violinista portorriqueño, discípulo de Bordas, acompañado por su hermano el excelente pianista Narciso Figueroa, obteniendo un señalado éxito.

La Agrupación de Cultura Musical anuncia, a más de los pianistas Mischa Levitzky, Alejandro Borowsky, los violinistas Erika Morini y Fereno von Vecsey, Cuarteto de Budapest y Trío de la Corte de Bélgica, Cuarteto Lener y Orquestas de Madrid, dirigidas por sus titulares y por directores extranjeros cuyos nombres no se precisan aún. Lo que ahora es necesario—dice un distinguido crítico—es que la Asociación de Cultura Musical abra sus puertas a las composiciones «de verdadero mérito» de artistas españoles de última hornada, porque si las entidades españolas, las agrupaciones españolas, no tocan obras españolas, ¿para qué sirven? ¿Para ofrecernos mejores versiones de Beethoven o de Debussy que las extranjeras? Conformes.

Renée Florigny.

En el Círculo de Bellas Artes ofreció un recital la pianista francesa Renée Florigny.

Buen gusto, excelente criterio artístico en la interpretación de un grupo de obras, entre las que figuraban la «Sonata Appassionata», de Beethoven, y otras de Chopín, Debussy, Macdonald Letzchetisky y una característica «Saudade do Brasil», de que es autora la inteligente artista.

Ante la insistencia del auditorio, que la aplaudió con entusiasmo, tuvo que tocar, fuera de programa, algunas obras más.

BARCELONA

La Empresa del Liceo de Barcelona nos envía el programa de la temporada de ópera, que comenzó el 17 del actual. He aquí un extracto de ella:

Se anuncian dos o tres ciclos completos del «Anillo del Nibelungo»; «Boris», que habrá de cantar Chaliapin; «Kovantchina», «La ciudad invisible de Kitege»; los estrenos «Cassi fau putta», de Mozart; «Los ca-

prichos de Oksana», de Tcherevitcky; «Don Quijote», de Massenet; «Las golondrinas», de Usandizaga; «La princesa Margarita», de Pahissa, amén de las de repertorio de Puccini, Verdi, Rossini, etc.

Los programas también incluyen a Anna Pavlowa y su *ballet*; directores de orquesta como Schillings y Szenkar; de escena, como Sanine, y un cuadro completo e interesante de cantantes.

La temporada se inauguró con el «Tannhauser», de Wágnér.

El Sr. Mestres, empresario del Liceo—cuyos planes merecen el más vivo elogio—, los expone en estas palabras:

«Ante todo—dice el Sr. Mestres—, me propongo acabar con el vergonzoso estado anémico de nuestro arte. No puede continuar por más tiempo el que el arte nacional esté circunscrito en dos obras, puestas en escena cada temporada. Es preciso, indispensable, que al igual que todas las naciones, el arte nacional ocupe el lugar preeminente en la temporada.

Me propongo formar una bonísima compañía estable, que, terminada la temporada del Liceo, pase al Extranjero, dando a conocer nuestras producciones musicales. Para ello cuento ya con la formal promesa de un intercambio con los más importantes teatros de Alemania, Francia, Italia y América del Sur.

Para dar mayor impulso a mi proyecto, alternarán las óperas de autores españoles con traducciones extranjeras; al efecto, dentro de poco voy a abrir un concurso para la traducción al español de una obra de Mozart, una de Wágnér, una de Strauss, una rusa y otra italiana.

Esto no quiere decir que se intente suprimir el canto en el idioma original, como se viene haciendo. Lo que se pretende con ello es que nuestro público logre acostumbrarse a oír las óperas en nuestro idioma, dejando también, y en gran parte, que se sigan cantando las extranjeras en su idioma original.

Los artistas alemanes y rusos, incluso se me han ofrecido a cantar en nuestro idioma aquellas traducciones.

Tengo muy adelantado el estudio para la creación o formación de una orquesta, masa coral y coreográfica estables, dignas del puesto que hoy ocupa nuestro Gran Teatro.»

Conserve usted todos los números de la Revista musical ilustrada RITMO. Le interesa.

Festivales sinfónicos.

En la gran sala del Palacio Nacional, en la Exposición de Barcelona, han comenzado los festivales sinfónicos de música hispanoamericana, organizados por el maestro Mario Mateo, que es uno de los jóvenes músicos catalanes más enterados del arte musical de las Repúblicas centro y suramericanas, en las cuales ha residido largos años. La Diputación provincial de Barcelona patrocina estos cuatro conciertos sinfónicovocales, y la Comisión formada para el objeto está integrada por los maestros Luis Millet, Pablo Casals, Antonio Nicolás, Enrique Morera, Juan Lamotte de Grignon, Jaime Pahissa, Antonio Massana, Juan Balcells, Franck Marshall, Francisco Costa y Mario Mateo. Dirigirán las obras Pablo Casals, Lamotte de Grignon, Mario Mateo y Héctor Villa Lobos, el compositor brasileño bien conocido, que ha sido invitado a estos actos, así como compositores destacados de cada República, que han llevado a Barcelona la representación de la música de sus países respectivos, y alguno de ellos tomará parte activa como solista en la ejecución de sus propias obras.

Los nombres de los compositores que figuran en estos programas, por orden de sus naciones, son:

República Argentina: Alberto Williams, Carlos López Buchardo, Carlos Pedrell, Monserrat Campmany, Floro M. Ugarte y Eduardo García Mansilla. Brasil: Alberto Nepomuceno, Enrique Oswald, Héctor Villa Lobos y Oscar Lorenzo Fernández. Cuba: Eduardo Sánchez de Fuentes y Alejandro García Caturra. Chile: Humberto Allende, Carlos Lavín y E. Soro. Guatemala: Alfredo Wyld. Méjico: Manuel M. Ponce, Rafael J. Tello, E. Mejía y José Rolón. Perú: Teodoro Valcárcel. Uruguay: Eduardo Fabini y Alfonso Broqua.

La importancia de estos festivales es notoria, y sería interesante que se repitieran en Madrid. Brindamos esta iniciativa a las entidades musicales madrileñas que se sientan con arresos para realizarlo.

La Banda Municipal ha organizado un concierto dedicado a Strauss en el Palacio de Proyecciones, congregándose un numeroso público para escuchar el interesante concierto cuyo programa estaba integrado únicamente por obras del eminente maestro Ricardo Strauss.

Después de la Danza de los velos de «Salomé», se interpretó la «Serenata para 13 instrumentos de viento»

(flautas, óboes, clarinetes, fagotes, saxofón y trompas), en la que los profesores de los respectivos instrumentos lograron una interpretación acabadísima y una justeza admirables, valiéndoles muchos y entusiastas aplausos.

«Don Juan», el poema sinfónico, y «Muerte y transfiguración», magníficas demostraciones de la inspiración de Strauss, cerraron el programa, obteniendo por parte de nuestra meritísima Banda una interpretación excelente, que cautivó al auditorio, muy especialmente en el último, en la que rayó a gran altura.

El maestro Lamote de Grignon, en cada una de las piezas del programa, obtuvo muchos aplausos, tributándose al final una entusiasta y cariñosa ovación.

GERONA

Iniciados apenas los trabajos de propaganda de la Semana Litúrgica-Musical de esta capital, por medio de la circular del Obispo y la alocución

EXTRAÑERO

PARIS

La Concertgebouw de Amsterdam en la Sala Pleyel.

El gran Director de orquesta Willem Mengelberg ha dado dos conciertos en la Sala Pleyel que posee una acústica admirable. Los dos conciertos han constituido un acontecimiento. El primero fué dedicado a Beethoven y el segundo se componía de obras de Bach, Debussy y Brahms.

Muchos aficionados hubieran deseado escuchar una sinfonía de Mahler, que tan admirablemente es comprendido por el célebre director holandés, pero nos hemos tenido que resignar, esperando que estos deseos se reflejen en un futuro concierto dedicado al gran compositor vienés.

El festival Beethoven lo componía la *Obertura de Leonora* y la II y V Sinfonía, y el director, de mirada de fuego, de arrebatadora energía, nos dió a conocer estas obras tal como su autor debió concebirlas. Ocioso será decir que la Orquesta dirigida por el coloso Mengelberg consiguió un triunfo constante.

Conciertos Lamoureux.

La Prensa parisién se extraña de la indiferencia del público ante la ejecución del *Rossignol*, de Strawinsky, dirigido por él mismo, y se pregun-

del presidente de la C. D., acompañadas del reglamento y programa general de la Semana, son ya en gran número las inscripciones recibidas, aumentando considerablemente de día en día.

Próximamente se dará la lista completa de los maestros que tomarán parte activa en los actos de la Semana, y a no tardar, el programa completo y detallado de los actos de la misma.

Se han constituido delegaciones parroquiales, que contribuirán a la mejor organización de los actos de la Semana Litúrgica, y a juzgar por el entusiasmo que existe entre los organizadores, aquélla ha de tener gran importancia.—**Corresponsal.**

LERIDA

El día 20 del pasado octubre la floreciente Sociedad Coral «La Paloma» organizó un concierto con un interesante programa, que fué interpretado con el mayor interés y entusiasmo. Los tenores señores Gene y Rojo y el maestro D. Modesto Raído consiguieron especial éxito.—**J. G.**

ta si no será un signo de los tiempos, pues es de preferir la hostilidad con que antes de la guerra eran aceptadas estas obras de vanguardia. ¿Será una falta de emoción o de sentido crítico?

Las *Obsessions*, de Henri Tomasi, discípulo de Paul Vidal, dan testimonio de mejor intención. Desde el punto de vista estrictamente musical, la obra vale y es preciso animar al joven músico. Las ideas son expresivas, la orquesta clara y sonora, la escritura bien trazada. El *Caracol*, especie de danza fúnebre sobre un ritmo de habanera, tiene mucho ambiente.

La hermosa sinfonía *Sobre un canto montañés*, que es quizás lo que Vincent d'Indy ha escrito con más vida, concisión y carácter pintoresco, obtuvo una ejecución magnífica, a la cual colaboró con mucho talento, en la parte de piano, el Sr. Marcel Ciampi, aplaudido antes en el concierto en *mi bemol*, de Liszt.

Conciertos Padeloup.

Se ha ejecutado la obra de Luis Willemin «En Kerneo» (en Cornualles), obra escrita en un principio para piano, pero que más tarde instrumentó el malogrado autor. Nadie mejor que él podía haber acometido semejante tarea. Esta obra se compone de una *suite* de cuatro piezas bastan-

te cortas, pero deliciosas, llenas de vida y de cosas imprevistas.

Francisco Malipiero nos ha dado a conocer fragmentos sinfónicos destinados a ilustrar tres pequeñas comedias de Goldoni, trozos ligeramente desarrollados, sutilmente instrumentados.

Una *liederista* de timbre delicioso nos ha hecho gustar exquisiteces artísticas: Mme. María Hussa, interpretando a Strauss.

Conciertos Colón.

Merece destacarse el festival ruso en que Glazounow, Borodin, Prokofieff y Stranwinsky fueron interpretados por Mr. Pierné con bastante acierto. Lo que más agradó al cronista fué la *Sinfonía Clásica*, de Prokofieff. Interesantísima es la obra «Suite para pequeña orquesta», de Strawinsky, en donde el famoso compositor demuestra un portentoso conocimiento de la instrumentación.

Como puede apreciarse, la temporada de conciertos comienza brillantemente y proseguirá así, a juzgar por los pedidos que se hacen a las Salas de Concierto para reservar fechas. París se ha convertido en una ciudad musical. Estamos al principio de la temporada, y sólo en dos días la *Scherzade* se ha interpretado tres veces. Paul Hindemith sigue interesando a este público internacional, a pesar de la crítica un tanto severa de Florent Schmitt.—**J. C.**

BERNA

Sociedad Bernesa de Música.

Esta Orquesta dió en el Casino el primero de los conciertos de abono. Actuó de Director D. Fritz Brun y como solista Max Kloss. Programa: *Sinfonía en do menor*, op. 68, Bealms; Recitativo y aria de la «Cantata» número 82, Bach; *lieder* «Zyklus» (con piano), Beethoven; *Recitativo y aria*, Hayden; *Obertura*, Weber.

* * *

En la Burgerratssal-Kasino se ha presentado la *liederista* Hede Weimann, en unión de Jean Ernest.

La Sra. Weimann posee una voz bastante agradable de soprano, así como una dicción algo cuidada. El barítono Sr. Ernest posee registros de voz representativos de una buena escuela. Interpretaron *lieders*, de Schubert, Brahams, Wolf, Lowe y Strauss. *Ch. Mettler.*

NUEVA YORK

Comunican de Boston que Frank B. Mason, uno de los compositores

más conocidos en Norteamérica, falleció ayer en el hospital Peter Beut Brigham, después de corta enfermedad. Era director desde hacía muchos años de la Orquesta «Sinfonía del pueblo», y fué condecorado recientemente por el Gobierno francés por sus estudios y trabajos sobre la antigua música francesa.

BUENOS AIRES

Concierto sinfónico.

La temporada de primavera se ha iniciado con los conciertos sinfónicos en el Colón, bajo la dirección de Erich Kleiber. Este director posee un gran temperamento; la dinámica que imprime a la orquesta es quizá demasiado rígida, pero hay en sus interpretaciones mucho ritmo y alguna brillantez. El programa del primer concierto no tuvo interés alguno, pero sí mucho el del segundo, dedicado a los compositores eslavos, y en cuyo concierto oímos por vez primera la obertura de la ópera *Svanda* (El Gaitero), de Weinberger, y *Balkanoplona*, de Slavensky, saturado de ambiente de

los Balkanes, y basado en cantos populares. Su trabajo orquestal es notable y hay exuberancia de ritmos.

En este concierto oímos el bello poema *Ulta*, de Smetana, y la Sinfonía el *Nuevo Mundo*, de Dvorak, página que alcanzó la máxima interpretación.

Música ultramoderna.

Los apasionadas por las conquistas sonoras han tenido ocasión de escuchar un ruido, no puede llamarse música a la obra *descriptiva*, *La Nariz*, de Schostakowitsch, obra representativa del arte bolchevique. El Director y la Orquesta Filarmónica debieron salir con mucho ruido en la cabeza. También el compositor Honegger se ha ido esta vez por lo ultramoderno. Ha sido una lástima y desearíamos no repitiese con frecuencia la salida.

Otras sociedades.

La Sociedad Nacional de Música «La Wagneriana», ha organizado interesantes audiciones, que dan prueba de vitalidad social y artística.—*Vechi-*

el pianista portugués de gran fama Sr. Vianna da Motta.

* Un grupo de alumnos de Pilar F. de la Mota la dedicó el día 14 de octubre, fecha del fallecimiento de la ilustre profesora—pues murió, como se sabe, el 14 de agosto último—, un funeral en la iglesia de Santiago, de esta Corte.

El mismo grupo va a dedicarle un delicado homenaje, consistente en ofrecer a su memoria una busto, que se colocará en el Conservatorio, y el día de Santa Cecilia irán al cementerio de Pozuelo de Alarcón a depositar una flores sobre el mausoleo donde descansan las cenizas de la que fué su inolvidable profesora.

La revista RITMO se asocia a cuantos actos se celebren en honor de la llorada artista, a la que dedicará oportunamente un recuerdo que perpetúe su nombre y sea reflejo de su intensa labor pedagógica en el Conservatorio de Madrid.

* He aquí las subvenciones que algunos Municipios alemanes dedican a sus teatros respectivos: Dortmund, 1.700.000 marcos; D m i b u r g o , 2.200.000; Essen, 2.100.000; Düsseldorf, 1.425; Oberhausen, 200.000; Hamburgo, 200.000.

La subvención anual permanente a la Orquesta Filarmónica de Berlín es de 480.000 marcos, a la que contribuye el Estado y el Municipio.

* La Orquesta Lassalle acaba de nombrar primer viola al joven concertista malagueño Emilio Lehmborg Ruiz, notable violinista y viola solista, ventajosamente conocido en esta especialidad instrumental.

* Mientras que un famoso director finlandés nos visita, la gran cantante madrileña Angeles Ottein acaba de dar en Helsingfors varios conciertos de música española de canto. Sus éxitos han sido grandes en la jira que acaba de realizar por Europa. Además de Finlandia y los Países Escandinavos, ha cantado en Alemania y Austria, en París y Londres, con unánime aplauso.

* El editor de música norteamericano Charles H. Ditson, ha dejado en su testamento 800.000 dólares para favorecer el desarrollo de la instrucción musical.

* Por iniciativa del conde de San Martín uno de los magnates de la Italia musical, ha tenido lugar una reunión de personalidades eminentes para tratar de constituir una Federación Internacional de Conciertos, que tendrá por objeto el cambio internacional de obras y de intérpretes.

MUNDO MUSICAL

Algunos diarios de España y del extranjero han dado cuenta de este magnífico proyecto. Nuestro corresponsal en París ha tenido ocasión de saludar a los Sres. Moulton, de los Estados Unidos, y de escuchar las siguientes declaraciones:

«Se trata—dijeron—, de elevar un grandioso monumento, en donde las más célebres obras clásicas y modernas puedan ser ejecutadas en verano y presentadas en el texto original. Dicho templo se construirá en un lugar de acceso fácil y al mismo tiempo bastante distante de la capital, para ofrecer un gran ambiente natural pintoresco, lejos del ruido y de la agitación, y constituirá en verano un lugar de peregrinación musical.

Deseamos—continúan—crear un centro de la música pura, un santuario de ensueño...

Al lado del templo habrá una escuela de música, estudios, habitaciones para músicos y alumnos... Una entidad musical...».

* El eminente crítico musical Jules Casadesús viene publicando en el *Quotidien*, de París, interesantes artículos de vulgarización musical.

* El ilustre Ayuntamiento de San Sebastián trata de modificar la Aca-

demia Municipal de Música en Conservatorio.

A la plaza de Director de dicho Conservatorio se le asignará un sueldo entre siete y ocho mil pesetas. Se citan nombres para dicho puesto, y al lado de los maestros locales Sorzabal, Larrocha, Pagola, Urteaga, etcétera, se nombra al maestro Guridi que, dicho sea de paso, ha dimitido su cargo de Director de la «Coral Bilbaína».

* La Asociación Wagneriana de Conciertos de Buenos Aires organizó la temporada pasada 44 audiciones, muchas de ellas con artistas argentinos. La misma Asociación ha acordado construir una gran Sala de Conciertos, habiendo encomendado su ejecución al arquitecto Jorge B. Hardoy.

* El gran tenor Titto Schipa antes de su tournée por la América del Norte dará dos conciertos en París.

* Mr. Moor, artista húngaro, ha inventado un nuevo piano, mixto de órgano y clavicémbolo. Las pruebas han dado un gran resultado.

* En el próximo invierno vendrá a Madrid La Coral Palentina.

* Con motivo de la estancia en Madrid del Presidente de la República Portuguesa, ha estado entre nosotros



BECHSTEIN

«Pianos :: Autopianos :: Rollos
J. HAZEN
 Despacho: Fuencarral, 55. - Teléfono 10867

GRABADOR DE MUSICA

Trabajo esmerado :: Precios sin competencia

SE EDITA TODA
 CLASE DE MUSICA

Dirigirse a la Administración de RITMO, Reloj, 2 y 4

GUÍA DE CONCIERTOS

- Noviembre** 6: Asociación de Cultura musical, Teatro de la Zarzuela.
 » 8: Orquesta Lassalle, Palacio de la Música.
 » 15: Orquesta Lassalle, Palacio de la Música.
 » 27 y 29: Sociedad Filarmónica, Teatro de la Comedia.

En esta sección publicaremos las fechas de los más importantes conciertos que estén anunciados, para lo cual se ruega a todas las Sociedades, Empresas y artistas nos remitan la información correspondiente antes de los días 10 y 25 de cada mes.

Del "cine" sonoro

Maurice Chevalier.

Una nueva conquista ha realizado el prodigioso invento, y creyendo agradecerán los lectores de la Revista Musical ilustrada RITMO saber algo de la vida del creador de «La Canción de París», producción que tanta fama ha alcanzado, publicamos a continuación algunos datos de la vida interesante de tan gran artista.

Maurice Chevalier nació en Menilmontant, cerca de París, hace unos treinta años. Cuando tenía once de edad murió su padre, dejando a su madre la dura tarea de mantener y educar a varios hijos pequeños, pues los antecesores del admirado artista no tenían bienes de fortuna; por el contrario, vivían miserablemente.

Chevalier tuvo que ser aprendiz de varios oficios manuales para ayudar un poco a su madre. Pero su carácter se avenía mal con estos humildes menesteres, y después de la dura jornada se ensayaba en los ejercicios acrobáticos con la esperanza—era ésta la aspiración suprema de su infancia—de llegar a ser con el tiempo un gran artista de circo.

Pero un día las piruetas de Chevalier acabaron mal. Ejercitándose en el salto mortal se dislocó un tobillo y se hizo un profundo rasguño en la cara. Su madre al verle llegar en este estado le prohibió severamente que siguiera entrenándose para titiritero.

Tendría catorce o quince años cuando debutó en un teatro de barrio como cantante. El fracaso fué ruidoso. Su segunda salida al público, efectuada en el Casino de Tourelles, tuvo más éxito. Había encontrado su verdadera modalidad artística imitando a personajes célebres y a famosas estrellas de variedades. En estas imitacio-

nes apuntaba ya su fino humorismo.

El camino del teatro se fué allanando para Maurice Chevalier, y antes de cumplir los veinte años era pareja de baile de la Mistinguette en el Follies Bergere de París.

En 1918 empezó a cumplir su servicio militar. Llegó la guerra y con ella las grandes batallas, los bombardeos, la amenaza de invasión de París. Chevalier, que estaba en las trincheras, cayó prisionero de los alemanes. Pero logró escapar en unión de un compañero fingiéndose miembro de la Cruz Roja. Francia le honró después con una Cruz Militar.

Terminada la guerra volvió a bailar con la Mistinguette en el Follies Bergere y en el Casino de París. Poco después ascendió a la categoría de estrella y a ídolo de París, que apreciaba su arte original, su gracia y su buen humor genuinamente parisién.

Maurice Ivan, joven compositor muy celebrado a la sazón en Francia, le escribió unas canciones que Chevalier hizo populares en seguida. Poco después debutó con Elsie Janis en el Palace Music-hall de Londres, triunfando plenamente, como antes había triunfado en su patria.

Hasta que Jesse L. Lasky, primer vicepresidente de la Paramount, le hizo proposiciones, Chevalier había rechazado cuantas ofertas se le hicieron para que se pasase al «cine».

Lasky, que había visto trabajar a Chevalier en París, se lo llevó a Nueva York, empezando a los pocos días a impresionar su primera película «La canción de París», bajo la experta dirección de Richard Wallace. El resultado ha sido tan espléndido que Maurice Chevalier declaró, una vez realizado su primer *film* sonoro, que no volverá al teatro, aunque no renuncia por completo a salir alguna vez a escena para interpretar alguna cancioncilla de las que le dieron tanto nombre.

Discos y «Cine» sonoro.

En estas secciones de la revista RITMO daremos cuenta de los discos que impresionen y publiquen las casas nacionales y extranjeras dedicadas a esta interesante industria artístico-mecánica.

También daremos cuenta de las películas sonoras que se estrenen en Madrid y de los programas a ellas referentes.

LIBROS Y REVISTAS

En esta sección daremos cuenta de los libros que nos envíen sus autores o editores.

Todas las obras literarias que interesen a los lectores, pueden pedirse a la Administración de RITMO, remitiendo su importe por giro postal.



Adolfo Salazar: «Música y Músicos de Hoy». Ensayos sobre la música actual. Un vol. de 374 páginas. Editorial Mundo Latino, Madrid. 6 pesetas.

Salazar ha reunido una ya considerable parte de sus copiosa labor crítica en un volumen pletórico de ideas, sugeridor, finamente escrito, que representa una sólida cultura, un claro instinto, enfocando los asuntos que trata con una ponderación, flexibilidad e inteligencia entre nosotros poco común.

Estética y Crítica, la Música contemporánea en Europa y Estudios contemporáneos, son los puntos que estudia y comenta Salazar con amplitud de criterio, amenidad, competencia y claro juicio en este inapreciable libro, digno de leerse por cuantos se interesan por la cultura musical. «Música y Músicos de Hoy» debe figurar en la biblioteca profesional de todo aficionado inteligente.



Enseñanza musical por correspondencia desde los primeros elementos: métrica, rítmica, acústica, etcétera, hasta las formas más elevadas de composición, historia y estética. Métodos modernos. Profesorado escogido. Plan especial para aficionados.

DIRECCIÓN

MAESTRO ANTONIO RIBERA Y MANEJA

Para detalles, escribid a Goya, 115. Madrid.

Lecciones de piano (sólo en Madrid), por nuevos métodos.

Obras para piano de Rogelio del Villar.

«Canciones Leonesas». Cinco volúmenes, 1,50 pesetas uno.

«Danzas Montañesas». Dos volúmenes, 3,75 pesetas uno.

«Erci Preludios», 4 pesetas.

«Sonata», para violín y piano, 10 pesetas. El primer tiempo suelto, 5 pesetas.

Pídanse en los almacenes de música y a la Administración de revista RITMO.

En curso de publicación «Dos Cuartetos para instrumentos de arco: en la y en la menor».

Saturnina Rodríguez Zurbano

Profesora diplomada de Solfeo y Piano

MAYOR, 37 MADRID

Algunos escritos de Rogelio del Villar.

«La música en las escuelas». Segunda edición, 1,50 pesetas.

«La trilogía wagneriana: el anillo del Nibelungo». (Agotado).

«Ensayos de crítica musical», (primera serie), 2 pesetas.

«De música: Cuestiones palpitantes», 2,50 pesetas.

«Teóricos y Músicos», 2,50 pesetas.
«Orientaciones musicales: Crítica y estética», 5 pesetas.

«La armonía en la música contemporánea», 2,50 pesetas.

«Músicos españoles». I. Compositores-Directores: Falla, Arbós, Bretón, Albéniz, Granados, Pérez Casas, Del Campo, Lassalle, Manrique de Lara, Chavarri, Villalba, Guridi, Oscar Esplá, Pedrell, Vives, Larregla, Usandizaga, Manén, Pahissa, 2,50 pesetas.

«Músicos españoles». II. Compositores-Directores-Concertadores-Críticos: Casals, Turina, Iturbi, Bordas, Casaux, Serrano (Emilio), Alberdi, Viña, F. de la Mora (Pilar), Tragó, Nin, Cassadó, Villa, Saco del Valle, Cabila, Guerbós, Fontanilla, Tormo (Vicente), Salazar, Llobet, Arregui, Segovia, Orbón, Parody (Julia), Subirá, Sáinz de la Maza, Rodrigo (María), Mitjana, Bustinduy, Costa, Menárguez (Luisa), La Viña, Quiroga, Arriola, Blanco Issasi, 6 pesetas.

Estas obras se facilitan en la Administración de la revista RITMO.

Gráfica Universal.—Evaristo San Miguel, 8.

ORGANOS GHYS



Construcción esmerada

Belleza

Sonoridad

Grandeza

DIRECCIÓN: GRANADA

Concierto de Clásicos Inmortales

Colección-Homenaje a los GENIOS DE LA MUSICA.

En Oro y Plata de ley

La música, la más espiritual y arrebatadora de las Bellas Artes, a través del sentido rítmico y la concepción melódica del hombre, quizá logre la más sutil y sensible forma de comunicación entre las personas. Entre la música de todos los tiempos, posiblemente la que conocemos por periodos clásico y romántico suponga un especial grado de sensibilidad, y, de cualquier forma, la que se ha mantenido actualizada a través de los siglos. Beethoven, Chopin, Bach, Schumann, Liszt, Brahms, Händel, Schubert, son COMPOSITORES INMORTALES que mantienen viva su obra por su creatividad y su influencia posteriores.

SELI-D'OR pone a su alcance hoy, esta colección de medallas de oro y plata que reúne a los indudables maestros de la música de siempre.

Suscripción limitada

La colección de medallas COMPOSITORES INMORTALES, se ha llevado a cabo a través de la más moderna técnica de acuñación, la calidad PROOF, y sólo podrá adquirirse por suscripción a SELI-D'OR.

La tirada total de la misma consta de 500 colecciones en oro y 1.000 en plata, con la limitación además de que cada suscriptor tendrá opción únicamente a una sola colección por metal.

El envío de las medallas consistirá en una expedición mensual que se efectuará inmediatamente después del abono de la factura correspondiente.

Si Vd. desea adquirir la colección de una sola vez, indíquelo en el título de suscripción, puesto que al disponer de FABRICACION PROPIA podemos ofrecerle esta posibilidad.

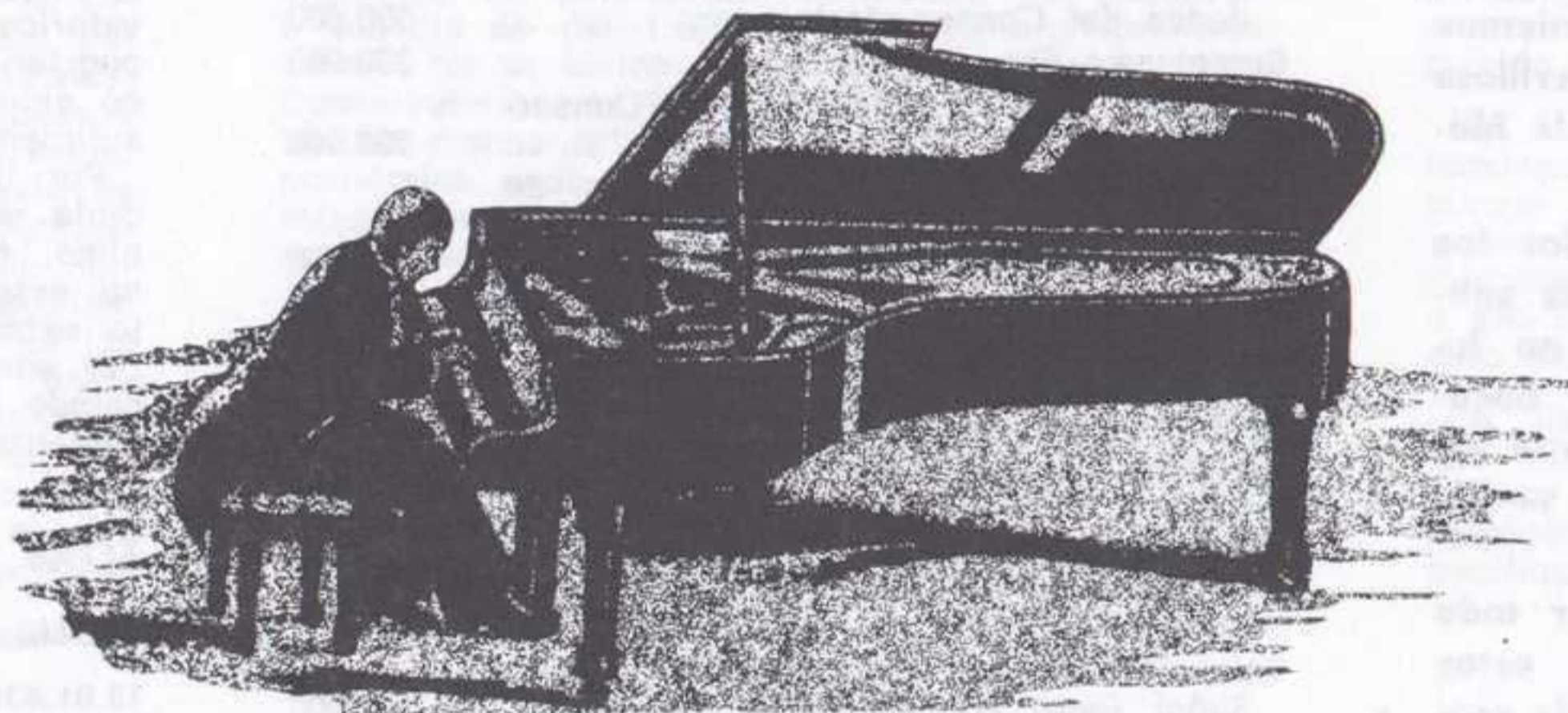
Precio constante durante toda la colección

SELI-D'OR le garantiza, el mismo precio a la totalidad de medallas que componen la colección, ya que al recibir su título de suscripción efectuamos la reserva del metal precioso necesario, salvaguardándole de los constantes incrementos en el precio del mismo.

Dada la situación actual de la cotización de los metales preciosos, únicamente mantendremos las ventajosas condiciones de esta oferta si recibimos su pedido antes del 30 de Noviembre de 1979.

Características

- Colección de 14 medallas
- ORO de 900/1000. Diámetro 28 mm. 17.750.-ptas. cada medalla.
- PLATA FINA 999'9/1000. diámetro 40 mm. 4.550.-ptas. cada medalla.



- PRECIO CONSTANTE garantizado durante toda la colección.
- TIRADA LIMITADA Y NUMERADA 500 colecciones en oro y 1.000 en plata.
- ACUÑACION PROOF.



Un lujoso estuche de piel, obsequio para nuestros clientes.

La presentación más adecuada para realizar su colección se la ofrece este noble estuche de piel, con que le obsequiamos, que enmarcará la grandeza de los insignes compositores de siempre.

Su conservación queda garantizada por una cajita circular de plástico, adecuada a cada una de las medallas.

Certificados de autenticidad

Con la entrega de la última medalla de la colección, cada suscriptor recibirá CERTIFICADO DE GARANTIA de SELI-D'OR, en el que se expresa la pureza de los metales empleados. Asimismo se le extenderá CERTIFICADO DE LIMITACION de colecciones acuñadas en el que se refleja de forma concreta el número de orden de su colección.

Los sellos de contraste, garantía permanente de calidad.

Sobre cada medalla los contrastes oficiales autentifican la colección. S. Contraste de SELI-D'OR. P. Contraste de calidad PROOF 1979. Año de acuñación 547. Número de registro autorizado por el Ministerio de Industria. **Δ** Contraste oficial relativo a la pureza del metal.

SELI-D'OR estudia, proyecta, diseña y acuña sus propias colecciones. Méjico nº 17 Barcelona.4 Santa Hortensia, 27 Madrid. 2

Importante

Adelante su reserva telefónicamente llamando a los números 223. 30 15 ó 223 30 16. Si nos llama desde fuera de Barcelona anteponga el indicativo 93.

La Obra Maestra del Inversor



ANVERSO

REVERSO

TITULO PERSONAL DE RESERVA DE SUSCRIPCION.

"COMPOSITORES INMORTALES"

SELI D'OR. Méjico, 17. Tels. 223 30 15-16. Barcelona-4
Santa Hortensia, 27. Tels. 413 57 41-43. Madrid-2

Ruego me reserven la colección de 14 medallas "COMPOSITORES INMORTALES". Recibiré sin cargo alguno el ESTUCHE de piel, el CERTIFICADO DE PUREZA del metal y el CERTIFICADO DE LIMITACION de colecciones.

Me suscribo a la modalidad (*) que señalo

con una cruz en el recuadro correspondiente.

ORO 900/1000. Diámetro 28 mm.

17.750.-ptas. cada medalla.

PLATA FINA 999'9/1000. Diámetro

40 mm.

4.550.-ptas. cada medalla.

ORO y PLATA. 22.300.-ptas. las dos medallas.

NOMBRE Y APELLIDOS

DIRECCION PROVINCIA

POBLACION D.P.

PROFESION TELEFONO

(*) Sólo una colección por suscriptor en cada metal.

FIRMA

Deseo recibir la colección COMPLETA 1 MEDALLA MENSUAL MEDALLAS MENSUALES.
ENTREGA A DOMICILIO EN MADRID Y BARCELONA y sus respectivos cinturones.

SUBVENCIONES DOCENTES A INSTITUCIONES NO ESTATALES

Valencia, 6 septiembre 1979

Señor director de la Revista RITMO.

Estimado señor:

Dado que la Revista RITMO es una publicación al servicio de toda la Música, y esta Sociedad, precisamente, desarrolla todas sus actividades en torno a la enseñanza de este bello arte en todas sus facetas, me permito molestar su atención por si cree oportuno echarnos una mano y publicar en sus páginas el problema tan grave que sufrimos.

Sencillamente, se trata de la problemática que nos ha creado a todos los Centros o Institutos Musicales afines a «El Micalet» la Administración Central, al privarnos de unas subvenciones económicas que permitan a los mismos el poder seguir dedicándonos a esta maravillosa tarea de crear nuevos valores dentro de la Música.

Le adjunto «dossier» completo de todos los pasos dados con el fin de recuperar estas subvenciones, cosa que hasta el momento no ha dado ningún resultado positivo. Quizás el documento «MEMORIA JUSTIFICATIVA» le sirva de base para entender el problema y el que ya llevamos dos años sin las subvenciones.

En fin, con nuestro agradecimiento por todo cuanto pueda hacer en favor de todos estos Centros musicales, tan necesitados de ayuda económica, aprovecho la ocasión para enviarle un cordial y afectuoso saludo, Federico Jordán Calvo, Presidente de la Sociedad Coral El Micalet (Instituto Musical Giner).

MINISTERIO
DE
EDUCACION Y CIENCIA

SUBVENCIONES

| | |
|--|------------------|
| Crédito 18.08.431 | 11.250.000 |
| (Subvenciones a Corporaciones Locales) | |
| A) Subvenciones a Centros Docentes: | |
| Barcelona.—Conservatorio Municipal ... | 2.500.000 |
| Burgos.—Conservatorio Municipal ... | 200.000 |
| Avila.—Conservatorio Municipal ... | 250.000 |
| Badajoz.—Conservatorio dependiente de la Diputación ... | 100.000 |
| Bilbao.—Conservatorio Municipal ... | 600.000 |
| La Coruña.—Conservatorio Municipal ... | 600.000 |
| Jaén.—Conservatorio de la Diputación Provincial ... | 200.000 |
| León.—Conservatorio de la Diputación Provincial ... | 300.000 |
| Pamplona.—Conservatorio de la Diputación Foral ... | 400.000 |
| San Sebastián.—Conservatorio Municipal. | 200.000 |
| Santa Cruz de Tenerife.—Conservatorio del Cabildo ... | 500.000 |
| Valladolid.—Conservatorio Municipal ... | 500.000 |
| Zaragoza.—Conservatorio Municipal ... | 400.000 |
| Játiva (Valencia).—Centro Musical Luis Milán, del Ayuntamiento ... | 200.000 |
| Sagunto (Valencia).—Escuela Municipal de Música ... | 56.000 |
| Montserrat (Valencia).—Escuela Municipal de Música ... | 52.000 |
| Barcelona.—Instituto del Teatro, dependiente de la Diputación ... | 200.000 |
| Cuenca.—Instituto de Música Religiosa, dependiente de la Diputación ... | 100.000 |
| Avila.—Conservatorio Municipal ... | 200.000 |
| Vigo (Pontevedra).—Conservatorio Municipal ... | 200.000 |
| San Sebastián.—Diputación Provincial: para las Academias Municipales de Música ... | 1.012.000 |
| TOTAL | 8.770.000 |

SUBVENCIONES

Crédito 18.08.471 43.750.000
(Subvenciones a Instituciones sin fines de lucro.)

A) Subvenciones a Centros Docentes:

| | |
|--|-------------------|
| Oviedo.—Conservatorio de Música ... | 100.000 |
| Cartagena (Murcia).—Conservatorio de Música ... | 200.000 |
| Vitoria.—Conservatorio de Música ... | 300.000 |
| Salamanca.—Conservatorio de Música ... | 600.000 |
| Santiago de Compostela (La Coruña).—Conservatorio de Música ... | 300.000 |
| Santander.—Conservatorio de Música ... | 300.000 |
| Orense.—Conservatorio de Música ... | 600.000 |
| Granada.—Conservatorio de Música ... | 300.000 |
| Ceuta.—Conservatorio de Música ... | 300.000 |
| Cádiz.—Conservatorio de Música ... | 400.000 |
| Baleares.—Conservatorio de Música ... | 300.000 |
| Murcia.—Agrupación Orquesta de Cámara del Conservatorio ... | 300.000 |
| Vizcaya.—Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos Leku-Eder, de Neguri ... | 200.000 |
| Valencia.—Sociedad Musical de Alcira (para enseñanzas musicales) ... | 300.000 |
| Madrid.—Orquesta Filarmónica (para colaborar en la Cátedra de Dirección de Orquesta del Conservatorio) ... | 680.000 |
| Madrid.—Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando (para becas de los alumnos) ... | 125.000 |
| Santiago de Compostela (La Coruña).—Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos (para la exposición Maestro Mateo) ... | 100.000 |
| Lugo.—Patronato Pro-Música para actividades del Conservatorio ... | 600.000 |
| Barcelona.—Escuela Massana ... | 300.000 |
| Málaga.—Orquesta Sinfónica del Conservatorio ... | 500.000 |
| Valencia.—Asociación del Patronato de Oficios Artísticos de El Grao, para la XII Exposición de Maquetas Navales ... | 150.000 |
| Córdoba.—Orquesta del Conservatorio de Música, para actividades musicales ... | 500.000 |
| Sevilla.—Orquesta de Cámara del Conservatorio, para actividades musicales ... | 500.000 |
| Valencia.—Orquesta del Conservatorio de Música, para actividades musicales ... | 500.000 |
| Valencia.—Centro Musical Maestro Vert, de Carcagente (para enseñanzas musicales) ... | 186.000 |
| Valencia.—Centro Musical San Rafael, de Buñol (para enseñanzas musicales) ... | 140.000 |
| Valencia.—Estudio de Ballet Curi Rodríguez (para enseñanzas musicales) ... | 82.000 |
| Valencia.—Sociedad General «El Micalet» Instituto Musical Giner, para enseñanzas musicales) ... | 280.000 |
| Segovia.—Residencia de Pintores (para becas de alumnos de Escuelas de Bellas Artes) ... | 172.000 |
| Castellón.—Sociedad Musical «Lira Castellonense», de Villanueva de Castellón (para enseñanzas de Música) ... | 132.000 |
| Valencia.—Sociedad Instructiva Unión Musical, de Tabernes de Valldigna (para enseñanzas de Música) ... | 69.000 |
| Liria (Valencia).—Banda Primitiva (para enseñanzas de Música) ... | 54.000 |
| Alcira (Valencia).—Sociedad Musical (para enseñanzas de Música) ... | 50.000 |
| Barcelona.—Escuela de Música La Guineu ... | 100.000 |
| Sollana (Valencia).—Sociedad Unión Artístico-Musical (para enseñanzas de Música) ... | 103.000 |
| Liria (Valencia).—Asociación Centro Instructivo Unión Musical (para enseñanzas de Música) ... | 65.000 |
| Cullera (Valencia).—Asociación Musical Santa Cecilia (para enseñanzas de Música) ... | 42.000 |
| Albaida (Valencia).—Sociedad Primitiva Albaldense (para enseñanzas de Música) ... | 66.000 |
| Gandía (Valencia).—Unión Artístico-Musical San Francisco de Borja (para enseñanzas de Música) ... | 130.000 |
| Cullera (Valencia).—Sociedad Ateneo Musical (para enseñanzas de Música) ... | 53.000 |
| Castellón.—Centro de Enseñanza Musical Reconocido CEU (San Pablo. Para enseñanzas musicales) ... | 150.000 |
| Algemesí (Valencia).—Centro Musical Reconocido Juan Baustita Cabanilles (para enseñanzas de Música) ... | 117.000 |
| Vall de Uxó (Castellón).—Escuela de Música del Centro Instructivo de Arte y Cultura ... | 123.000 |
| Valencia.—Estudio de Ballet «Olga Poliakoff» ... | 74.000 |
| Torrente (Valencia).—Instituto Musical ... | 166.500 |
| Onteniente (Valencia).—Centro Musical José Melchor Gomis (para enseñanzas de Música) ... | 60.000 |
| Murcia.—Orquesta del Conservatorio ... | 500.000 |
| Valencia.—Orquesta del Conservatorio ... | 425.000 |
| TOTAL | 11.801.500 |

HAY UN MEMBRETE CON EL ESCUDO DE ESPAÑA QUE DICE: MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA.
Página 1.

MEMORIA JUSTIFICATIVA

Por Real Decreto 1558/1977, de 4 de julio, se crea el Ministerio de Cultura, al cual pasan a depender las competencias de la Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultural, hasta entonces pertenecientes al Ministerio de Educación y Ciencia.

De acuerdo con el citado Real Decreto, al elaborar el Presupuesto de Gastos del Estado para 1978 se incluyen, en la sección Ministerio de Cultura, las dotaciones consignadas hasta entonces en este Departamento en el Servicio 08, Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultural, excepto las correspondientes a los Centros estatales de Enseñanzas Artísticas, que por su carácter docente siguen siendo de la competencia de este Ministerio.

Entre las dotaciones traspasadas al Ministerio de Cultura figuran los antiguos créditos 18.08.431 y 18.08.471 (por importe de 11.250.000 y 43.750.000 pesetas), para subvencionar tanto a Corporaciones Locales como a Instituciones sin fines de lucro, actividades de Centros dependientes de dichos Organismos en colaboración con la citada Dirección General.

De dichos créditos se habían distribuido, en el año 1977, las cantidades de 8.770.000 y 11.801.500 pesetas, respectivamente, a Centros docentes que por su propia finalidad deberían permanecer en el Presupuesto del Ministerio de Educación y Ciencia. Por error, los créditos se traspasaron íntegramente, y si bien con posterioridad se comunicó esta anomalía a los Ministerios de Cultura y de Hacienda, el hecho es que en 1978 dichos Centros no tienen ninguna consignación en Presupuesto, por lo que se pone seriamente en peligro la continuidad de la enseñanza que imparten (las propias de Conservatorios de Música), con el agravante de que no podrían ser absorbidas por Centros estatales, al no existir éstos en todas las provincias, o ser insuficientes ante la demanda existente.

Por las consideraciones expuestas es imprescindible que se habiliten los créditos que, como mínimo, fueron asignados a estos Centros docentes no estatales durante 1977, por lo que a tenor de lo establecido en el artículo tercero, uno, de la Ley aprobatoria de los Presupuestos Generales del Estado para 1978, debe tramitarse el siguiente expediente de alteraciones presupuestarias:

ALTAS

Artículo 43.—A Corporaciones Locales:

18.01.431 (nuevo).—Para subvencionar actividades de Enseñanzas Artísticas en colaboración con este Departamento 8.770.000

Artículo 47.—A Instituciones sin fines de lucro:

18.01.473 (nuevo).—Para subvencionar a programas o actividades a realizar por Centros o Asociaciones de Enseñanzas Artísticas en colaboración con este Departamento 11.802.000

TOTAL 20.572.000

BAJAS

18.01.111.—Para abonar el grado de carrera y su repercusión en las pagas extraordinarias de los funcionarios del Departamento 20.572.000

Madrid, 31-X-78.—Firman ilegiblemente el director general de Personal y el director general de Programación y Subvenciones.

HAY UN MEMBRETE CON EL ESCUDO DE ESPAÑA QUE DICE: MINISTERIO DE HACIENDA.—Dirección General de Presupuestos

Recibido en este Centro Directivo un expediente que tramita ese Ministerio de Educación y Ciencia, por un importe total de 20.572.000 pesetas con destino a la asignación de recursos en el ejercicio actual a Centros no estatales de Enseñanzas Artísticas, pongo en su conocimiento los siguientes extremos, una vez que el mismo ha sido examinado por los Servicios correspondientes de esta Dirección General.

1.º Los créditos que ahora se solicitan con el carácter de extraordinarios, aplicaciones 18.01.431 y 18.01.473, por pesetas 8.770.000 y 11.802.000, respectivamente, figuraban, hasta el ejercicio 1977 inclusive, integrados dentro de la dotación correspondiente a los números 18.08.431 y 18.08.471.

2.º Al crearse el Ministerio de Cultura en virtud del Real Decreto 1.558/77, de 4 de julio, pasa a depender del mismo la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, hasta entonces perteneciente al Ministerio de Educación y Ciencia, realizándose al mismo tiempo y de forma paralela el traspaso por su totalidad de los antiguos créditos 18.08.431 y 18.08.471, para subvencionar tanto a las Corporaciones Locales como a Instituciones sin fines de lucro en actividades a realizar en colaboración con la citada Dirección General.

3.º ... por tanto, que en el Presupuesto del Ministerio de Educación y Ciencia para el ejercicio 1978 no existe dotación presupuestaria para cubrir las atenciones que se solicitan, servicios que, por otra parte, en principio pudieran ser de la competencia del Ministerio de Cultura, departamento que recibió la totalidad de la extinguida Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.

Lo que, con devolución del expediente, comunico a V. I. a los efectos oportunos.

Dios guarde a V. I. muchos años.
27 de diciembre de 1978.
EL DIRECTOR GENERAL.

Al Ilmo. Sr. Subsecretario del Ministerio de Educación y Ciencia.

MINISTERIO DE EDUCACION

EL DIRECTOR GENERAL DE PERSONAL

Madrid, 5 de junio de 1979.

Ilmo. Sr. D. Aurelio Delgado,
Jefe de la Secretaría Particular del
Presidente del Gobierno.
MADRID.

Querido Aurelio:

La Directora del Programa de Enseñanzas Artísticas me informa lo siguiente sobre el tema de la Sociedad Coral «El Micalet», por el que habías mostrado tanto interés:

En octubre de 1978, y a la vista de que la Dirección General de la Música no atendía las peticiones formuladas por los Centros no estatales, y que el Ministerio de Educación se había quedado sin la partida presupuestaria que le permitía correr con estas ayudas, fue presentado al Ministerio de Hacienda, por la Dirección General de Programación e Inversiones y la Dirección General de Personal, un expediente de alteraciones presupuestarias, que pudiera permitir el abono a los Centros de las cantidades que habían venido percibiendo hasta 1977, y que habían estado detalladas en Presupuesto hasta el año 1970, en que se incluyeron en los créditos globales de que estamos hablando. Este expediente de alteraciones presupuestarias no fue aprobado por el Ministerio de Hacienda, y por ese motivo no han recibido subvención.

En el Proyecto para 1979 se han vuelto a solicitar dos partidas de subvenciones para atender estas necesidades, pero dichas partidas han sido suprimidas por el Ministerio de Hacienda.

Recibe un cordial abrazo, Matías Vallés Rodríguez.

CulturOne

CON LA MUSICA A ESTA PARTE (*)

● Esta tarde habrá una nueva reunión de los Centros musicales y de «ballet» del P. V. para estudiar la situación en la que se encuentran tras el rechazo, en el Congreso de los Diputados, de que las subvenciones para los Centros musicales formarán parte de los presupuestos generales, aun cuando esta propuesta ya había pasado a la Comisión de Presupuestos del Gobierno.

● Todo parece indicar que, en el fondo, no hay más que las adolescentes diferencias entre los dos partidos mayoritarios, UCD y PSOE, que ha roto este descosido. Los parlamentarios valencianos de la Unión de Centro, quiero pensar que se vieron atrapados en la tensión, teniendo que votar en contra de las entidades valencianas, sólo porque la propuesta socialista no podía prosperar en favor de quien la exponía, no por lo expuesto. La historia oculta del asunto parece ser, más o menos, así: el diputado Sapena descubrió el olvido y lo soltó públicamente en las Cortes; se sometió a votación, y los folios tuvieron que volver a su bolsillo porque, aunque por la mínima, se lo tumbaron.

● El tema es grave, porque amenaza la supervivencia de estos Centros. El montante total de presupuesto es de 40 millones, lo que ni quita ni pone, siguiendo el criterio del Ministerio de Educación y Ciencia de dar 1.000 pesetas por alumno matriculado. No se olvide que en España sólo hay cuatro Conservatorios de Música oficiales, y el resto están en manos privadas, que desenredan la maraña económica cada ejercicio como mejor pueden. La subvención del año pasado ya se perdió, ante las reclamaciones y pataleos de los Centros; la respuesta siempre fue la misma: se trataba de un extravío al pasar la partida de un Ministerio a otro. Ingenuidades aparte, el caso es que no se pagaron, que es lo que cuenta. Este año, a la vista de lo sucedido, tampoco tiene trazas de que se abone la ayuda, a menos que se arbitre alguna

(*) Artículo publicado en «Las Provincias», del 23 de junio de 1979.

solución de urgencia. El asunto lo tiene que resolver, personal y directamente, Abril Martorell, y se da el pintoresquismo de que este ministro es el único valenciano del Gabinete y forma parte de las filas de UCD de aquí.

● Fuentes de UCD me dicen que la madeja es más liada y más sencilla al mismo tiempo: Ucedé votó en contra de que se modificaran los presupuestos tal y como se presentaban, ya que, para el caso de las subvenciones a las asociaciones musicales, hay fórmulas técnicas más sencillas, como que sea el Ministerio de Educación y Ciencia quien vuelva a concederlas. Para ello Abril tendría que firmar. Abril, siempre Abril. Pero desde octubre que colea el asunto, y todo anuncia que las subvenciones del año que viene también se han perdido, ya que, en estos momentos aún no han sido solicitadas, dado el recelo que despierta lo que está sucediendo en las directivas. UCD-Valencia me aseguraba que el dinero vendrá, que habrá subvención, que está hablado con Abril y que hay mecanismos. Creo, sencilla y llanamente, que el partido del Gobierno, en esta ocasión, ha patinado, pero también creo que aún está a tiempo—ocasión de plata—de recuperar imagen.

● El asunto afecta a casi una treintena de Centros culturales del PV, siendo la comarca más castigada La Ribera, donde se han quedado colgados seis centros (de Algemesí, Carcagente, Benifayó, Sollana, Alcira y Cullera), seguida de l'Horta, donde están afectados cuatro Centros (de Valencia y Bétera), dos de La Costera (Xátiva y Villanueva de Castellón), La Plana (Castellón y Onda) y Safor (Gandía y Tabernes), así como otros de Buñol, Albaida, Onteniente, y las dos bandas de Liria.

● Aquí el que una postura más airoso ha tenido ha sido el MEC, que en todo momento, durante el tiempo que pudo, cumplió pagando religiosamente este compromiso, gracias al cual los centros han continuado su labor de docencia y formación de músicos.

● Es innegable que los Centros musicales valencianos han sido los más perjudicados de España, porque todos dependen de sus propios esfuerzos, y no están a expensas de Diputaciones o Ayuntamientos. En el PV la lucha es en solitario, y pese a ello el prestigio musical es incontestable. Ignorar esto es desconocer el PV.

● Esta tarde los representantes de las entidades musicales del PV excluidas de subvención se reúnen en asamblea, y las decisiones pueden ser insospechadas, heridas e irritadas. Que UCD las pacifique.

RICARDO BELLVESER

NOTA: CONSERVATORIO DE MADRID

EL CONSERVATORIO DE MADRID NO HA ABIERTO SU MATRICULA OFICIAL

El Claustro ordinario del Real Conservatorio Superior de Madrid acordó, en su reunión de 15 de octubre último, no abrir la matrícula oficial para el Curso 1979-1980.

A esta decisión se ha llegado ante la acumulación de las dificultades que en los últimos cursos han hecho cada vez más precaria la actividad mínima normal del Conservatorio. Escasez de profesorado y personal administrativo, bajísima retribución del profesorado contratado, falta de aulas en el edi-

cio del Teatro Real, deudas por impago de los gastos producidos a los Institutos de Enseñanza Media que prestaron aulas el curso pasado, resistencia de estos Institutos a continuar una colaboración que les es gravosa, imposibilidad material de impartir el primer curso de Solfeo, Piano y Guitarra; complejidad de la matrícula (con alumnos de variadísimas edades, procedencia y propósito), inoperancia administrativa del Ministerio de Educación y un largo etcétera que se resume en una muy grave desorganización.

El director del Conservatorio, don Miguel del Barco, declaraba lo siguiente dos días más tarde a través de Radio Nacional de España: «Se ha pedido al Ministerio la ampliación del número de aulas y de profesores contratados. El Ayuntamiento y la Diputación han ofrecido ayuda para intentar solucionar, en lo posible, los problemas; pero del Ministerio de Educación depende encontrar los medios que permitan abrir la matrícula y empezar cuanto antes las clases. No sólo no hay espacio suficiente en el Conservatorio, sino que en estos años ha habido que impartir clases en cuatro Institutos de Enseñanza Media. El Ministerio nos ha indicado que se abriera la matrícula de los Grados Medio y Superior, pero no podemos continuar marginando la enseñanza de Grado Elemental, pues el

curso pasado se nos prometió que en enero comenzarían las clases de Piano y Guitarra, que son los instrumentos preferidos por mayor número de alumnos, y aún estamos aguardando a que efectivamente comiencen. Hay que tener en cuenta que la base de la Enseñanza de Música la constituyen, precisamente, las asignaturas del Grado Elemental... El Conservatorio de Madrid no se limita a la Enseñanza Superior, ya que absorbe también las de Grado Medio y Elemental. Esto ocasiona que tengamos 13.000 peticiones de matrícula, que nos desbordan, pero que no tienen por qué suponer masificación. Si en la Universidad se tuviera que impartir la Enseñanza en todos sus Grados, el resultado sería una Universidad monstruo. Al Conservatorio le sucede así que es un Conservatorio monstruo...».

Puede consultarse el número 493 de RITMO (julio-agosto de 1979) para conocer con más detalle el pensamiento y las soluciones propuestas por don Miguel del Barco para superar el caos en que se encuentra la Enseñanza de Música (entrevista concedida a RITMO). El editorial del presente número, conmemorativo de nuestro cincuentenario, también insiste en éste y otros desdichados aspectos de la actual crisis política y administrativa de la Música en España.

SINDICATOS MUSICALES

Madrid, 1-X-79

Señor don Antonio Rodríguez Moreno,
Director de la Revista RITMO.

Querido amigo:

Nos es grato facilitarle los datos e información sobre el grave problema suscitado por los Ballets Nacionales, patrocinados por la Direc-

ción General de la Música en el presente año.

El tema surge con motivo de que determinadas actuaciones programadas bajo el patrocinio de la Dirección General de la Música, como son las representaciones del Ballet Nacional, dirigido por Antonio Gades; el Ballet de la Opera de París, en Madrid; las representaciones en el Festival Internacional de Granada; las representaciones en Barcelona y, por último, la «denominada Temporada de Ballet 1979», en el Teatro de la Zarzuela, de Madrid, se han hecho y se están haciendo con acompañamiento musical grabado en cinta magnetofónica, suprimiendo la presencia física de los músicos.

Este Sindicato, que representa los intereses de 10.000 profesionales de la Música en toda España, miembro de la Federación Internacional

de Músicos y de su Comité Ejecutivo por elección, viene luchando denodadamente dentro del actual panorama sindical, laboral y cultural español para hacer frente al gravísimo paro técnico que incide en un 90 por 100 del sector profesional, ante el uso indiscriminado de la música mecánica.

Este hecho, que comenzó afectando a los locales de espectáculos públicos: salas de fiesta, «boites», etc., continuando su marcha progresiva invadiendo los locales dedicados a la revista, comedia musical, se ha enseñoreado ahora de parcelas que considerábamos intocables, dada su indudable calidad artística, en las representaciones dedicadas al gran «ballet», pequeño «ballet» o «ballet» de cámara, ante la evidente apatía, por no decir que inhibición, de la auto-

ridad laboral y de la gubernativa, que vienen obligadas a garantizar, por muchos avances técnicos que haya, la presencia del músico en todas aquellas actividades en las que la música sea parte fundamental.

Hecho este pequeño preámbulo, que he procurado sintetizar al máximo, hemos de partir de la base de que la anteriormente denominada Comisaría de la Música, dependiente del Ministerio de Educación, y la actual Dirección General de la Música, del Ministerio de Cultura, aun reconociéndole a esta última indudables aciertos en el planteamiento general de promoción de la Música, cae de lleno en el error de planificar la Música, o de llevar a cabo una política musical desde los despachos, y en muchos casos de espaldas a la profesión musical, y con claros evidentes resabios centralistas.

Para este Sindicato, la actuación de la Dirección General de la Música en el montaje del Ballet hemos de considerarla como un enorme desacierto, al prescindir lisa y llanamente de los músicos, sustituyéndolos por cintas magnetofónicas y manifestar como disculpa «que las grabaciones son un hecho irreversible en el mundo de la coreografía», frase inadmisibles en boca de un director general de la Música, que debe ser el primero en defender a los músicos físicamente en todos aquellos espectáculos de calidad, máxime cuando se hacen o se representan con la etiqueta de un departamento ministerial de la Cultura, que no puede ser coincidente nunca con la mentalidad de un empresario privado.

Los hechos que se han producido son:

- El programa de actuaciones por las provincias de Valencia, Granada, Santander y Barcelona del Ballet Nacional Español, dirigido por Antonio Gades, cuyas representaciones se llevaron a efecto con música grabada por la Orquesta Nacional de España, bajo la dirección de Enrique García Asensio, suprimiendo el concurso de los profesores de dicha Orquesta, o de otras, según previene la Ordenanza Laboral para Profesionales de la Música, aprobada por Orden de 2 de mayo de 1977.
- Las representaciones del Ballet de la Ópera de París, igualmente con cinta magnetofónica, cuya gira, comenzada en Madrid, en el Palacio de los Deportes, durante el mes de junio pasado, y posteriormente en el Festival Internacional de Granada, dentro de la Campaña de Teatros Nacionales y Festivales de España, se hizo igualmente con cinta magnetofónica.

Nuestro Sindicato estimó que la Dirección General de la Música había olvidado conscientemente toda la normativa laboral del derecho de autor y del intérprete o ejecutante, falseando la dignidad de los espectáculos, defraudando al público y a la crítica especializada, que lo puso de manifiesto, y provocando en cadena un paro tecnológico nacional, creando un grave y lamentable precedente.

El SPME denunció entonces tales anomalías ante el ministro de Cultura, Dirección General de Trabajo, Delegación Provincial de Trabajo de Madrid y Federación Internacional de Músicos para que se investigara el caso de la grabación efectuada por la Orquesta de París en las representaciones del Ballet de la Ópera de París, y para que se informara del Ballet Nacional Español, cuyas representaciones se hacían con cinta magnetofónica, con objeto de que los Sindicatos de Músicos europeos tomaran providencias.

Posteriormente, el Ballet Nacional, durante los días 12 al 17 de septiembre pasado, se presenta en el Gran Teatro del Liceo en idénticas circunstancias, agravando a la Orquesta titular del Teatro del Liceo, que en pública protesta da un

concierto gratuito en las entrañables ramblas de Barcelona, y provoca la reacción indignada de nuestro Sindicato de Barcelona, que denuncia la infracción laboral y el atentado artístico, del que se hacen eco todos los medios de difusión.

La Dirección General de la Música hace unas declaraciones, en nuestro criterio totalmente desacertadas e inciertas, cuando manifiesta al diario La Vanguardia, de dicha capital, que la Orquesta titular del Teatro del Liceo había sido contratada en compensación para próximas actuaciones en Bilbao, cuando este dato solamente afectaba a unos seis músicos, aproximadamente. La realidad es que se incumplió abiertamente un contrato firmado con la Empresa del Teatro del Liceo para que actuara la Orquesta, un maestro director, se hicieran los ensayos preceptivos, y todo esto, posteriormente, a golpe de teléfono, desde Madrid, fue anulado. Era más cómodo para Antonio Gades seguir haciendo sus pasos de «ballet» acompañado por cintas magnetofónicas que por los cualificados profesores de la Orquesta.

No pretendemos hacer tabla rasa de la política musical del actual director general de la Música, pero sí manifestamos, por supuesto, nuestra preocupación evidente al recoger las tensiones de amplios sectores cualificados de la profesión, ante la postura «empecinada» del titular de la Dirección General de la Música, empeñado en no reconocer su error, quizá mal asesorado; y prueba evidente de lo que decimos es que después de las complicaciones provocadas, denuncias formuladas, conflictos creados y contestaciones «fuera de tono» (como prueba adjuntamos fotocopia de telegrama del repetido director general de la Música), nos encontramos con una Temporada de Ballet 1979 en Madrid, en el Teatro de la Zarzuela, del día 20 de septiembre hasta el 21 de octubre, con participación del Ballet Nacional de Cuba, Ballet Nacional Español y Ballet Clásico Nacional, y cuyas representaciones nuevamente se hacen con música grabada.

Para nosotros esto es un desafuero artístico, lamentable espectáculo para el Madrid musical, que no se produciría si la Dirección General de la Música tuviera en cuenta la participación de la Orquesta del Teatro de la Zarzuela, la Orquesta Nacional y la Orquesta de Radiotelevisión Española, que han tenido tiempo más que suficiente para ensayar y, en lógica consecuencia, presentar con decoro y dignidad artística estas representaciones en Madrid.

Decimos todo esto porque la ocasión lo merecía; no se trata de efectuar una crítica destructiva por sistema, sino de que al ofrecer Jesús Aguirre su obra, como es la creación del Ballet Nacional y del Ballet Clásico Nacional, los hubiera presentado con profesores de orquesta, pues lo hecho es impropio de quien regenta un departamento ministerial, que debe ser el primero en defender, por encima de cualquier programación condicionada, la calidad de un espectáculo como el «ballet», y menos bajo la etiqueta de «Teatros Nacionales» y en la capital de nuestro país.

Estamos seguros de que el Ballet Nacional de Cuba, o el Ballet de la Ópera de París, o los Ballets rusos no actúan en temporadas oficiales, en teatros oficiales, patrocinadas por el Estado y con dotaciones económicas suficientes, con cinta magnetofónica; es una lección que debe aprender el director general de la Música, y reconocer con modestia y humildad la crítica de los demás, que únicamente pretende salvaguardar la dignidad de los espectáculos y la supervivencia de una profesión.

Finalizamos esta larga y un tanto encendida exposición preguntándonos por qué «la política de ahorro estatal», en este caso de la propia Dirección General de la Música, en la lamentable historia de los «ballets», se tiene que hacer a costa de los músicos, y decimos esto porque

la propia Dirección General tenía proyectado para 1979, salvo que nos equivoquemos, la creación, con carácter prioritario, de la Orquesta del Estado para la ópera y el «ballet» nacional, con un presupuesto de 125.000.000 de pesetas, y estimamos que la transparencia informativa de dicho departamento ministerial debiera haber informado al mundo artístico musical de que no se podía crear esta orquesta y soslayar la situación con el trabajo cualificado de las orquestas existentes en Madrid, pero nunca pretender convencernos de que «la música mecánica es un hecho irreversible en el mundo de la coreografía», y con esta fórmula empresarial dejar a los músicos en la calle.

Estimamos suficiente la información que facilitamos, y agradeceremos que las páginas de la primera revista musical de España acoja este grave problema, que deseamos se corte, a pesar del lamentable precedente creado por Jesús Aguirre.

Muy cordialmente.

Telegrama: 10 de septiembre de 1979

De Ricardo Masía Llompar,
Presidente Comité Nacional SPME.
A Excmo. Sr. Ministro de Cultura,
Ministerio de Cultura,
Madrid.

TEXTO:

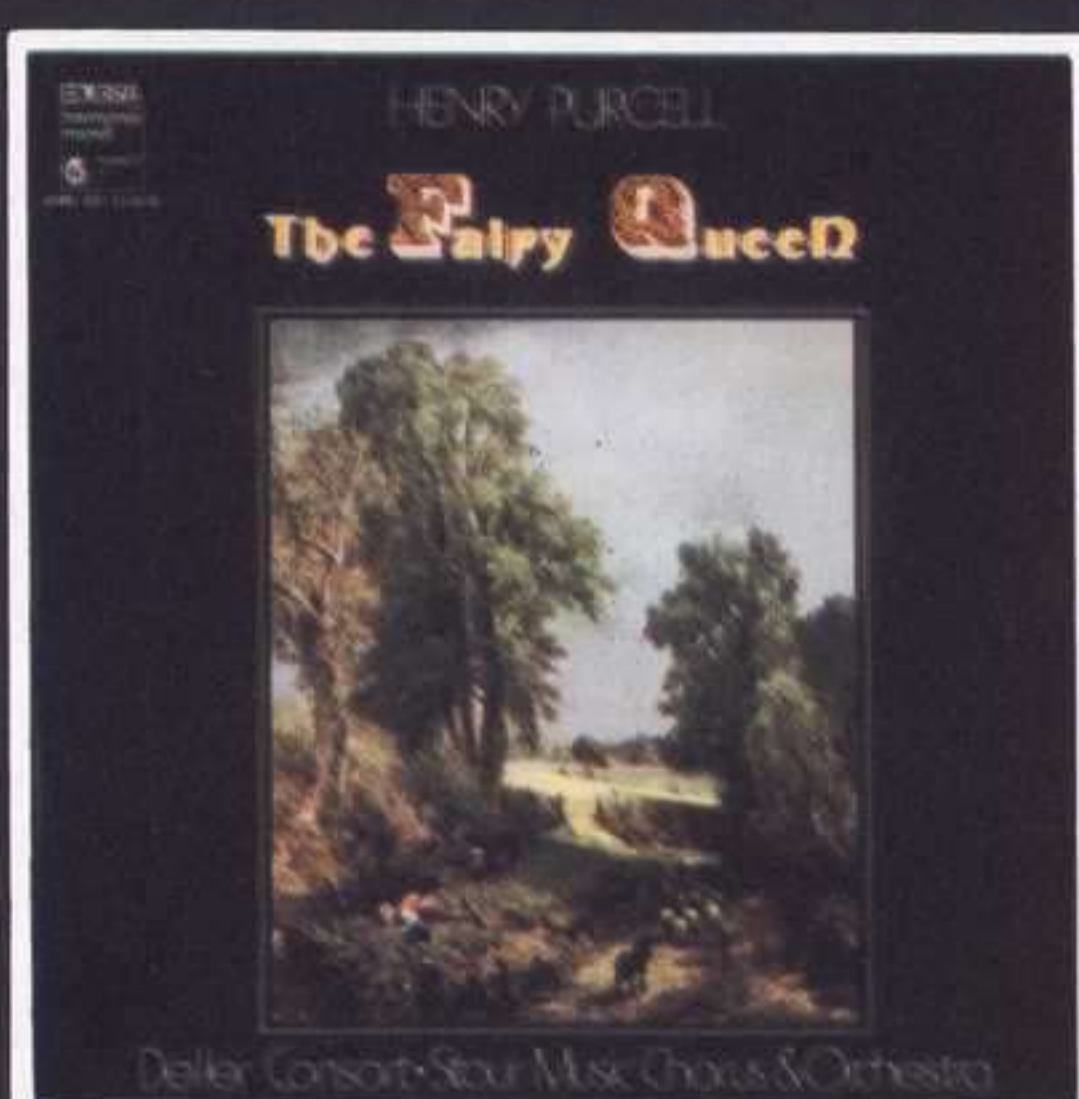
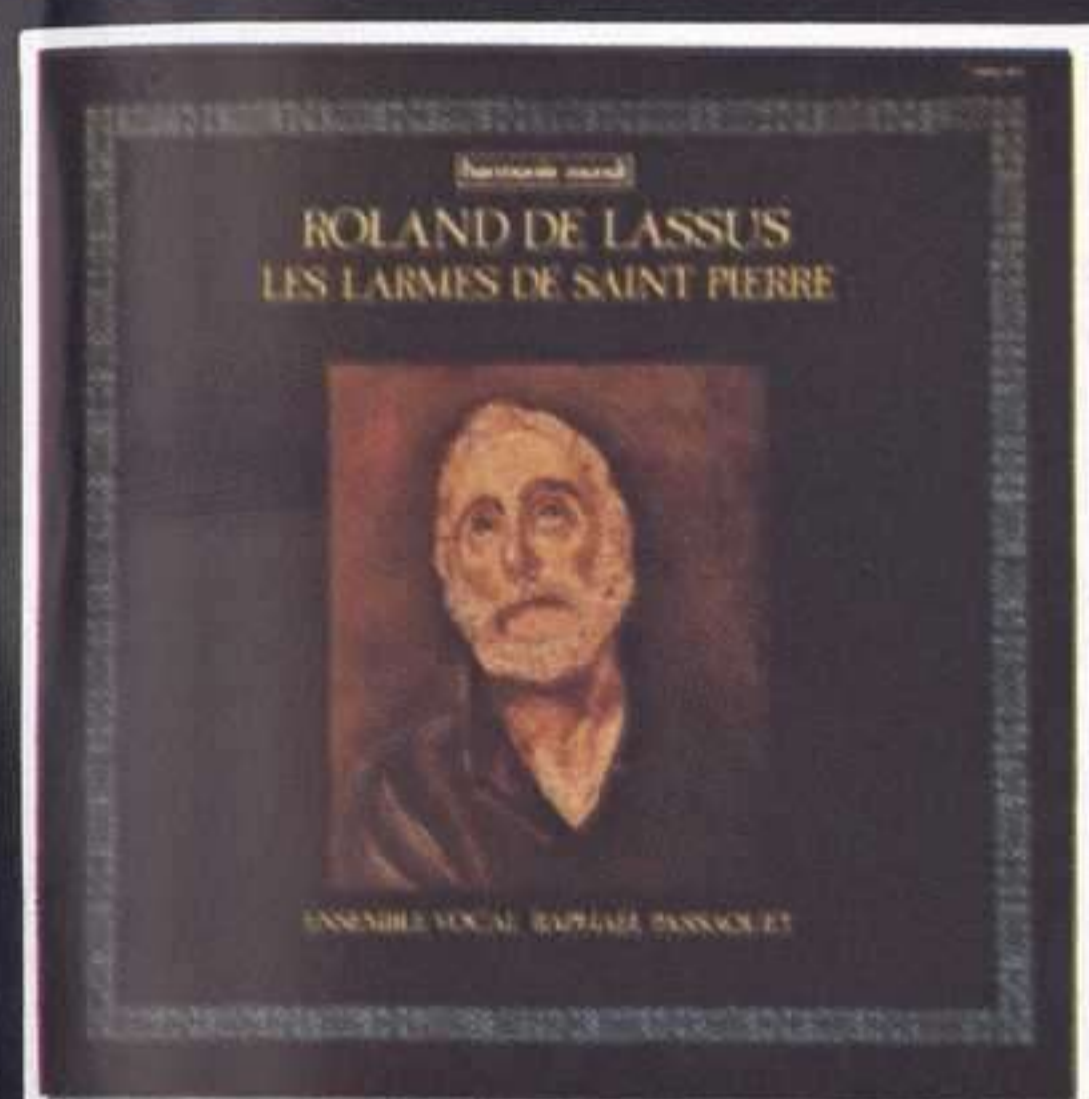
En nombre Comité Nacional Sindicato Profesional Músicos Españoles, miembro Federación Internacional Músicos, reiteramos honda preocupación profesión musical española ante previstas actuaciones Ballet Nacional Español dirigido Antonio Gades Teatro Liceo Barcelona días 12 al 17 septiembre actual, cuyas representaciones pretenden efectuarse con música mecánica grabada Orquesta Nacional dirigida Enrique García Asensio, suprimiendo obligada presencia física profesores músicos. STOP. Hechos semejantes fueron denunciados VE día 20 junio pasado ante desacierto artístico patrocinado Dirección General Música en Festivales Valencia y Granada. STOP. Solicitamos VE adopción urgentes medidas cerca dicho Departamento Ministerial, cortando raíz infracciones graves normas laboral y gubernativa, evitando desafuero artístico ante primer Teatro Cataluña. STOP. Apoyamos incondicionalmente Comité Provincial SPME Barcelona y elevamos enérgica protesta por línea autocrática carente transparencia informativa Director General Música. STOP. Saludos cordiales.

Director general de Música.

A don Ricardo Masía,
Presidente Comité Nacional Sindicato Profesionales

En respuesta su telegrama dirigido al Excmo. señor ministro Cultura, considero oportuno poner en conocimiento falsedad graves acusaciones contenidas citado documento en razón a siguientes circunstancias. Stop. Primero: Ni Ballet Nacional Español ni Gran Teatro Liceo han incumplido norma laboral alguna por no intervenir Orquesta en actuaciones mencionado Ballet, ya que plantilla músicos componentes Orquesta Liceo ha sido oportunamente pagada e indemnizada, permitiéndoseles mismo tiempo trabajar en Bilbao dentro Festival Internacional Opera. Stop. Segundo: Existencia posible desafuero artístico es juicio absolutamente personal emitido por usted, que de forma unilateral e irresponsable enjuicia negativamente labor realizada por Orquesta Nacional España, grabaciones en su día efectuadas y en su día abonadas. Stop. Tercero: Se entiende actitud irresponsable la adoptada por usted al intentar crear clima desfavorable a presentación Ballet Nacional Español, desconociendo asimismo hechos irreversiblemente producidos diariamente en todo el mundo, como son las actuaciones de conjuntos coreográficos de la categoría de Béjart, Bolchoi y otros tantos en los más importantes festivales y manifestaciones coreográficas del mundo con cinta grabada. Stop. Finalmente, la acusación de falta de transparencia informativa por mi parte resulta totalmente infundada, dadas las constantes notas de prensa que produce este Centro directivo, y menos tras mi toma de posición, hace pocos días, en Televisión Española, sobre tema que trata su telegrama. Stop. Atentamente, el director general de Música.

EDIGSA



OFERTA NAVIDAD 79



Creemos que la oportunidad de poder publicar el catálogo de Harmonia Mundi representa la ocasión de gozar de una importante selección de obras de música Medieval y Renacentista realizadas con el máximo interés por una de las casas más prestigiosas dentro de las ediciones europeas.

Precio v.p.: 600,— precio de oferta: 495,—
L.P. doble precio v.p.: 1.000,— precio de oferta: 800,—
Precio de oferta colección 12 discos: 5.600,—

EDIGSA

Gran Vía de les Corts Catalanes, 654, Barcelona (10)
Tels. 302 24 66 — 302 25 16 — 302 28 16

el CORREO de "RITMO"

Con la carta que el Premio Nacional de Música 1979, Federico Mompou, nos ha dirigido, en respuesta a la que le cursó la Dirección de RITMO, a razón de la concesión de dicho premio, abrimos hoy la sección de «El correo de RITMO» de este número.

Barcelona, 27 de octubre de 1979.
Sr. D. Antonio Rodríguez Moreno.
Madrid.

Mi querido amigo:

Con gran satisfacción he leído su afectuosa carta de felicitación por los galardones que me han sido concedidos recientemente. Es muy halagador para mí el reconocimiento por parte de los queridos colegas que formaban parte del Jurado, y que representan el mundo musical de nuestro país, de toda una vida consagrada a la búsqueda, paciente y constante, de una música.

Debo agradecer de una manera especial a la revista RITMO la atención que siempre ha dispensado hacia mi obra artística, en especial el amplio reportaje aparecido en ocasión de haberme sido concedido el Premio especial de la Crítica Discográfica Internacional 1978, de cuyo reportaje estoy muy satisfecho.

En espera del placer de saludarle personalmente, reciba un cordial saludo.—F. MOMPOU.

Cabra, 24 de agosto de 1979.

Señor director de RITMO:

Son varios los motivos de esta carta y procuraré ser lo más breve posible.

En primer lugar, tengo que decirle que al tener que renovar mi suscripción a la revista, he dudado si hacerlo o no. El motivo de ello no ha sido, por supuesto, la calidad de la misma, la cual reconozco como muy buena, sino la demora con que la recibo, ya que desde desde el mes de enero del presente la vengo recibiendo algo así como con dos meses de atraso, más o menos. Como comprenderá, la mayoría de los conciertos, festivales, «cursillos» y ofertas de discos, cuando llegan a mi conocimiento, resulta que ya se han celebrado o ha terminado el plazo de vigencia.

Les suplico que, si es posible, hagan el favor de mandármela algo antes. Gracias.

Ahora quiero testimoniarle mi agradecimiento por el empeño y dedicación que están poniendo en el campo de la pedagogía musical, tratando de concienciar a la sociedad española del precario estado en que se encuentra, y como resultado de este bajo nivel de educación musical, el desprecio a la música culta.

Me ha motivado el escribirle sobre este tema, las recientes polémicas que han surgido en la Revista de si se enseña bien o mal en las Escuelas Normales y en la E. G. B.

Quiero de antemano decir que no hay que echarle la culpa ni a los profesores de las Normales ni a los profesores de E. G. B., sino al sistema.

En las escuelas no se enseña, prácticamente, nada de música. No es que exista desinterés, es que no hay conocimientos, y, como es natural, no se puede enseñar lo que no se sabe.

Imaginemos un ejemplo: una persona no tiene ni idea de matemáticas, porque no las ha dado en toda su vida; luego le enseñan pedagogía de las matemáticas. ¿Creen que esta persona podría, más tarde, enseñar matemáticas?

El día que la música ocupe un lugar responsable dentro de la educación, desde los parvularios y la E. G. B., hará que todo cambie, pues los estudiantes de Magisterio llegarán a las Normales a aprender la pedagogía y de una materia que ya conocen y dominan, porque la han estudiado en E. G. B. y B. U. P., y no a tratar de aprobar una asignatura que se les hace cuesta arriba por lo extraña y ajena que les resulta después de nunca haberla visto.

Le hablo de todo esto con conocimiento de lo que digo, pues es algo que me afectó directamente, y no lo digo sólo por mí, sino por mis compañeros.

Concluyo afirmando categóricamente que el problema está en la base de todo el tinglado, y que es el que se enseñe la música desde los primeros cursos de E. G. B.

Cambiando de tema, quiero hacerle algunas sugerencias, por si las estima positivas.

Creo que sería maravilloso el que en la Revista se publicasen también artículos sobre temas musicales, como historia de la música, evolución de las formas musicales, estudios de obras, decir cómo se debe interpretar tal o cual cosa, etc., con una finalidad pedagógica. Sería de gran interés para los profesionales de la música, que creo son bastantes los que leen esta Revista.

También sería algo muy positivo la dedicación de alguna de sus páginas a publicar obras de pequeña extensión de autores o aficionados que son desconocidos y no tienen medio de dar a conocer su arte a los demás. Los interesados enviarían la composición, y ustedes, tras analizarla, verían la posibilidad de publicarla en la Revista.

Por último, quiero decirle que me gustaría que en la Revista se dedicase alguna vez algo a la actividad musical que se desarrolla en Córdoba. Sepan que a lo largo del curso son numerosos los conciertos que se dan en el Conservatorio Superior, y en no pocas ocasiones de figuras como Genoveva Gálvez, Wallid Alk, Rafael Orozco, Orquesta de Paul Kuent, Giménez Atenelle, por citar algunos de los muchos que han desfilado por el salón de actos, así como de los profesores, orquesta de cámara y alumnos.

Perdóneme por lo mucho que he escrito; quise ser breve, pero eran muchos los temas de que quería hablarle.

Un cordial saludo de un amante de la música que disfruta leyendo RITMO.

Antonio Prieto.

RESPUESTA

Su carta es larga, así que, como consideramos que lo importante es su publicación, le rogamos disculpe esta respuesta casi telegráfica.

— Tardanza: El retraso en la salida que actualmente nos es imputable, es de veinticinco días en relación al primero de cada mes. El retraso acumulado hay que cargarlo a Correos. Por nuestra parte, esperamos superar de nuevo nuestra demora con el próximo número de enero-febrero de 1980.

— Pedagogía: Básicamente, estamos de acuerdo con usted. Pero cuidado con traspasar al «sistema» una responsabilidad social e individual concreta, mensurable. El «sistema» somos todos. Le remitimos al «editorial» de este mismo número.

— Sugerencias: Claro que son positivas. Lo que ocurre —y ya lo hemos dicho varias veces— es que RITMO no puede acudir a apagar todos los fuegos. Las necesidades de información o promoción que usted señala son ciertas, y su enumeración demuestra que en España hacen falta revistas musicales especializadas, dentro de la especialidad. Nosotros llegamos hasta donde podemos y como sabemos, hoy; y ma-

ñana llegaremos —o lo intentaremos— hasta donde podamos y como sepamos. La idea de publicar pequeñas composiciones es particularmente atractiva, pero hay que medirla y «domesticarla» antes de darle la salida.

— Córdoba: Observará cómo vamos tratando de dar una mejor configuración a nuestra sección «País musical», procurando brir aquellas lagunas que en el campo de la información de nuestras ciudades se viene acusando. Haremos extensivo a la de Córdoba nuestra inquietud, para conseguir cubrir la difusión de su interesante actividad musical local dentro de la actual línea general de dicha sección.

LA DIRECCION.

Maselfeser, 10 de agosto de 1979.

Estimado señor don Fausto Roca:

Hace tiempo que vengo adquiriendo la revista RITMO y leyéndola con gran interés, cuando hace un par de meses o tres me tropecé con un artículo suyo que hablaba de la pedagogía musical, y siguiendo sus artículos (muy interesantes, pero poco extensos) me encontré con un apartado, en el número 490, hablando del método Kodály y de un organismo que se está creando en España para divulgar dicha forma de enseñanza.

Yo le agradecería me mandara las señas de dicho organismo para ponerme en contacto con ellos, ya que estoy interesado en las nuevas formas de pedagogía musical y desarrollando al mismo tiempo trabajos con montajes audiovisuales para la enseñanza musical, sobre todo con niños pequeños de seis a ocho años. También le agradecería me mandara bibliografía disponible en España sobre el sistema Kodály.

Agradeciéndole este favor, aprovecho la ocasión para felicitarle por su sección, que sigo con vivo interés. Muchas gracias.

RAFAEL FENOLLOSA VAZQUEZ

Madrid, 20 de septiembre de 1979.

Sr. don Rafael Fenollosa Vázquez.
MASELFESER (Valencia).

Muy señor mío: En contestación a su amable carta de fecha 10 del pasado mes de agosto, paso a informarle de que el único material sobre el método Kodály en castellano es el libro de la profesora húngara Erzsébet Szönyi, titulado La educación musical en Hungría a través del método Kodály, editorial Corvina, que se puede adquirir en Real Musical, S. A., calle de Carlos III, número 1, en Madrid, distrito 13.

En cuanto a la dirección del organismo sobre la divulgación de dicho método en España, no puedo dársela todavía, pues dicho organismo se encuentra en fase de formación.

Sin otro particular, y quedando a su entera disposición, aprovecho la ocasión para saludarle muy atentamente.

FAUSTO ROCA

Granada, 17 de septiembre de 1979.

Sr. Director de RITMO. Madrid.

Muy señor mío: Un amigo alemán me ha traído de su país un catálogo de música «clásica»

sica». Se llama **Bielefelder Katalog** y es el tomo primero del año actual.

Tal catálogo será conocido, seguramente, por los miembros de la Redacción de RITMO (los que, al cabo de más de diez años de suscriptor son ya como mis amigos, con los que a veces —es natural— riño, simbólicamente, para mis adentros), mas no así por muchos de sus lectores. Por tanto, y como datos curiosos, amén de ilustrativos, por tratarse de un catálogo dirigido a un público considerado como superdesarrollado en música, he sacado de dicho catálogo los datos que —salvo error u omisión— a continuación ofrezco:

La representación española arranca con Juan del Encina (con 11 obras), Antonio de Cabezón (con 19), Flecha el Viejo (8), Fuenllana (3), Francisco Guerrero (10), Luis de Milán (15), Cristóbal Morales (13), Luis de Narváez (7), Diego Ortiz (12), Diego Pisador (3), Hidalgo (10), Juan Pujol (1), Gaspar Sanz (11); con la curiosidad de un tal José Marín (siglo XVII) con una obra titulada **Aquella Sierra Nevada** (sic, todos los títulos vienen en sus idiomas de origen), y un juglar del siglo XIII: Martim (acabado en eme) Codax, con siete obras. Sigue con músicos de la era que, con cierta amplitud, podríamos llamar romántica: Dionisio Aguado (con tres obras), Angel Barrios (con nueve), Sor (30), Tárrega (20, con nueve versiones de **Recuerdos de la Alhambra**), Turina (16), Moreno Torroba (10), Bretón, Jerónimo Jiménez, Malats, Serrano. De nuestros músicos, digamos, más internacionales tenemos a Albéniz (con 34 obras, algunas prácticamente desconocidas por estos lares, y, por ejemplo, 11 versiones de **Asturias**); Falla (23 obras, con ocho versiones de **Noches en los jardines de España**); Granados (con 14 versiones de su **Danza Española número 5**). Y en los contemporáneos, Rodrigo (16 obras, con 14 versiones del **Concierto de Aranjuez**). De los demás compositores contemporáneos españoles la representación es nula o muy escasa.

De la «trascendental» segunda escuela de Viena tenemos: Berg (14 obras, tres versiones del **Concierto para violín**), Schönberg (60 obras, la de más versiones, la **Opus 4**, con ocho), Webern (49 obras, la más representada, la **Op. 9**, con siete versiones).

De Bruckner lo más destacable son 15 versiones de la **Sinfonía número 7**; y de Mahler, 13 versiones de la **Sinfonía número 1**.

De algunos de los compositores contemporáneos tenemos: Berio (15 obras), Boulez (6), Stockhausen (38), Messiaen (32), Roussel (15). Por lo general, las obras de estos compositores contemporáneos tienen una sola versión.

De los compositores «malditos», tenemos: Khatchaturian, con 11 obras, dos versiones de «Gayaneh» y siete de nuestra vieja conocida **Danza del sable**. Laló, con 12 obras y ocho versiones de la **Sinfonía Española**. Paganini, con 47 obras y, por ejemplo, 14 versiones del **Concierto número 1**. Rachmaninov, con 75 obras, y, por ejemplo, 19 versiones del **Concierto número 2**. Respighi, con 15 obras y ocho versiones de **Los pinos de Roma**. Bruch, con 21 obras y 19 versiones del **Concierto número 1**.

De los compositores y obras que llamamos de repertorio la relación es mastodóntica: de Beethoven hay 392 obras (contando con las WoO), y de un «quasi maldito», Tchaikowsky, 131 obras. De Schubert, Mozart, J. S. Bach, Chopin, etc., creo que se ofrece poco menos de la totalidad de su producción. Y de las obras: 24 versiones del **Adagio** de Albinoni; 31 del **Concierto «Emperador»** (Beethoven), 31 de la

Sinfonía número 9 (ídem), 32 de la **Sinfonía número 5** (ídem), 35 de la **Sinfonía «Nuevo Mundo»**, 23 del **Concierto número 27** (Mozart), 47 de la **Serenata número 13** (ídem), 43 de la **Incompleta**, de Schubert; 45 del **Vals del Emperador**, 36 de la **Patética**, de Tchaikowsky; 34 del **Concierto para violín** del mismo autor, 33 del **Concierto para violín** de Mendelssohn.

Y, por último, la ópera: en Wagner la más representativa es **Los maestros cantores**, con seis versiones. Además, seis versiones también de **Aida**, **Otelo**, **La Bohème**, **Der Freischütz**. Siete de **Un Ballo in Maschera**, **Trovador**, **Lucia de Lammermoor**. Ocho de **Traviata**. Nueve de **Rigoletto**, **Così fan tutte**, **Las bodas de Fígaro**, **Tosca**. Diez de **Carmen**. Once de **Don Juan**.

A la vista de estos datos, de la comparación entre ellos y aun de la comparación con la equivalentes cifras de los catálogos españoles, que cada lector infiera lo que guste.

Atentamente, **Diego Moreno Fernández**.

Cádiz, 10 de octubre de 1979

RITMO.

Muy señores míos:

Soy suscriptor de su Revista desde el pasado mes de julio, y me alegro enormemente de serlo. Hacen ustedes una magnífica publicación.

El motivo de esta carta es doble: aclararles una duda que se plantean en el número de septiembre, y que ustedes me aclaren a mí otras que etngo.

Desde hace varios años, y sin interrupción, se interpreta, en Cádiz, en la mañana del Viernes Santo, **Las Siete Palabras**, de Haydn. Se hace en la iglesia de La Santa Cueva, para la cual fue compuesta, y con comentarios intercalados entre la interpretación de cada movimiento. Supongo quedará contestada la pregunta que se formula el comentarista de la grabación de dicha obra recientemente aparecida.

En cuanto a mi duda, es la siguiente. Tengo intención de renovar mi discoteca, pues algunos de mis discos están bastante deteriorados por el uso, o son grabaciones antiguas y de mala calidad. Quisiera, por tanto, que me aconsejaran sobre las mejores grabaciones existentes en la actualidad de las obras que a continuación les relaciono. Son éstas:

El Mesías, **El rapto en el Serrallo**, **Conciertos para piano** (Mozart), **Serenata nocturna K. 525**, **Concierto «El Emperador»**, **Sinfonía número 9** y **número 6** (Beethoven), **Quinteto «La trucha»** y **Sinfonía «Incompleta»**.

Un pequeño favor más: no me remitan a números de la Revista anteriores a julio, ya que no los poseo.

Dándoles las gracias anticipadamente, les saluda atentamente, **Jesús García Valdivia**.

RESPUESTA

Le agradecemos sus aclaraciones sobre la interpretación de **Las siete palabras**, de Haydn, en Cádiz, y pasamos directamente a su consulta.

Tenga en cuenta, de todos modos, que lo que le decimos es orientativo, y que para otras personas las mejores versiones pueden ser también otras.

cio oferta: 1.500 ptas.

PUCCINI: **Tosca (selección)**. G. Vishnevskaya, F. Bonisolti, M. Manuguerra. Coro y Orquesta Nacional de Francia. Director, M. Rostropovich. Deutsche Grammophon, 2537044.

VERDI: **Macbeth (selección)**. Sh. Verrett, P. Cappuccilli, N. Ghiaurov, P. Domingo. Coro y Orquesta de La Scala, Milán. Director, Cl. Abbado. Deutsche Grammophon, 2537045.

VERDI: **Otello**. C. Cossutta, G. Bacquier, M. Price, P. Dvorsky, K. Moll, J. Berbié. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Sir G. Solti. Decca, D102D-1/3, tres LP. Precio oferta: 1.500 pe-

El Mesías: En España, Klemperer (EMI) y Boult (DECCA, grabación de 1961); pero son más interesantes las versiones de Marriner (DECCA), Mackerras (DG) o Leppard (ERATO), editadas sólo en el extranjero.

El rapto en el serrallo: Beecham (EMI).

Conciertos para piano, de Mozart: Barenboim, integral (EMI), y Brendel-Marriner (PHILIPS), para versiones sueltas.

Serenata nocturna, K. 525: Marriner (DECCA).

«Emperador»: Ashkenazi-Solti (DECCA) y Arrau-Haitink (PHILIPS).

Pastoral: Böhm (DG) y Fürtwängler (MARFER).

Novena de Beethoven: Fricsay (DG) y Solti (DECCA).

Quinteto «La Trucha»: Gilels-Amadeus (DG).

Sinfonía «Incompleta»: Krips (DECCA), Böhm (DG) y Sawallisch (PHILIPS).

Con la excepción indicada de El Mesías, se dan sólo referencias de discos disponibles hoy en España.

Barcelona, 5 octubre 1979

RITMO.

Virgen de Aránzazu, 21.

Edificio Falla.

Madrid-34.

Señor director de RITMO:

Como aficionado al binomio Música-Alta Fidelidad, difícilmente separable hoy, me permito molestar su atención con la sugerencia de si no sería interesante aclarar, en las secciones de crítica de discos, el o los equipos con que se ha efectuado la audición. Pienso que esto ya se llevó a cabo en alguna revista ya desaparecida, y me parece interesante con vistas a obtener una imagen más puramente musical, desligando el comentario de la casi inevitable influencia de la reproducción.

Ignoro hasta qué punto pueden existir problemas de tipo publicitario, y le ruego considere esta sugerencia únicamente dirigida a obtener una mayor profundidad en el disfrute de nuestra Música.

Le saluda muy atentamente, **J. J. Bernárdez**.

RESPUESTA

Agradecemos la sugerencia que apunta en su carta, y, en efecto, si bien es un dato interesante conocer los tipos y marcas de los equipos utilizados para la audición de las producciones discográficas objeto de nuestros comentarios críticos, ya que aquéllos pueden incidir, hasta determinado nivel, en los resultados de dichas audiciones, no es menos cierto que ello también podría implicar, como usted igualmente señala, malos entendidos de tipo comercial publicitario, que estamos obligados a evitar. Para su tranquilidad y la de todos nuestros lectores, le confirmamos que los equipos personales empleados por nuestros distintos redactores reúnen las condiciones precisas para garantizar una audición con fidelidad crítica. No debemos olvidar que, en alta fidelidad, alcanzado un determinado nivel de garantía, todo lo que rebasa éste no incide de forma relevante en la búsqueda crítica de los valores de cada producción.—FERNANDO RODRIGUEZ POLO, director comercial.

(Viene de la pág.109)

tor, Sir G. Solti. Decca, D131D 1/2, dos LP.

Precio oferta: 1.000 ptas.

LEONCAVALLO: **I Pagliacci**. L. Pavarotti, M. Freni, I. Wixell, L. Saccomani, V. Bello. Coros y Orquesta Nacional Filarmónica. Director, G. Patané. MASCAGNI: **Cavalleria rusticana**. J. Varady, L. Pavarotti, P. Cappuccilli, C. Gonzales, I. Bormida. Coro de la Opera de Londres, Orquesta Nacional Filarmónica. Director, G. Gavazzeni. Decca, D83D-1/3, tres LP. Pre-

Toque un Kimball
y quedará marcado para siempre
por un sonido inigualable



kimball

A beautiful way to express yourself



MAXPER

CARRETERA DE ANDALUCIA
Km.12.600 Telefono 695 9100
(Getafe) MADRID

Federico Mompou, Premio Nacional de Música.—La Comisión Asesora del Premio Nacional de Música de 1979, nombrada por el ministro de Cultura, don Manuel Clavero, a propuesta del director general de Música, don Jesús Aguirre, y presidida por éste, acordó por unanimidad designar a Federico Mompou como galardonado, este año, del Premio Nacional de Música correspondiente a 1979, consistente en un millón de pesetas, «como reconocimiento a la universalidad de su gran obra musical y por su aportación humanística al mundo de la creación contemporánea».

El Premio Nacional de Música fue instituido por la Dirección General de Música, en 1978, «para premiar, sin concurso previo, a una personalidad o entidad española que se haya distinguido especialmente por su labor en pro de la Música, en cualquiera de sus campos (creación, interpretación, investigación, difusión, etc.)», y fue concedido, el año pasado, a Victoria de los Angeles. Los componentes de la Comisión Asesora fueron este año Dolores Rodríguez Aragón, directora de la Escuela Superior de Canto y del Coro

blar de su obra preferida, **Música Callada**: «Es mi obra preferida por el hecho de haber seguido siempre esa estética mía de la sintetización. Podríamos decir que yo soy un hombre, en la vida, de muy pocas palabras, y en la música, de muy pocas notas». Quien ha oído e interpretado su música sabe de su intimidad y sencillez. Precisamente, por su atemporalidad y su denominación, permanecerá en el tiempo.

En 1945 obtuvo el primer premio nacional de la Sección Sinfónica y de Cámara del Concurso de Compositores y Musicólogos Españoles. En 1977, premio especial del Jurado —«Homenaje especial»— del Premio Internacional de la Crítica Discográfica, el álbum de Ensayo que recoge su obra pianística. Y a primero del mes de octubre de 1979 fue investido Doctor «Honoris causa» por la Universidad de Barcelona.

«Define y acrecienta, cada vez más, el papel de auténtico patriarca de la música catalana», en boca de Oriol Martorell.

RITMO se adhiere a este homenaje nacional que el Premio supone, pues pocas veces se habrá discernido un galardón de esta naturaleza con tanta justicia.

Homenaje internacional a Antonio Soler.—Con el fin de rendir homenaje al gran compositor del siglo XVIII español se van a celebrar 75 conciertos en varios países. A través de una serie de contactos se ha logrado la participación de más de sesenta ciudades europeas y americanas, y cada concierto tiene, como mínimo, un tercio dedicado a Soler, con la salvedad de que en Cothen, entre otras, será monográfico en su totalidad. Aquí se dará a conocer una obra poco conocida del homenajeado, el **Magnificat**.

Es de agradecer esta idea a Manuel Ruano, artífice de esta convocatoria, que tiene en su haber las de Pablo Casals (1977) y Fernando Sor (1978).

Manuel Guerrero Carabantes, ganador de un premio de 100.000 pesetas dotado por la Fundación «Emiliano Maeztu», de Olite (Navarra).—El premio fue concedido por su obra para guitarra **Palacio Real de Olite**.

Guerrero Carabantes reside en Madrid, donde estudia Humanidades en la Universidad Autónoma e imparte clases de Guitarra en la misma (Departamento Interfacultativo de Música de la Universidad de Madrid).

Antonio Gades abandona la dirección del Ballet Nacional.—Según una nota de la Agencia EFE (Sevilla), Gades abandonará la dirección del Ballet Nacional Español, con toda probabilidad, en enero próximo.

En una rueda de prensa celebrada en Sevilla declaró: «Yo ya he hecho lo que tenía que hacer, y pienso que hay que saber irse a tiempo». «Me marche o no, la compañía seguirá, y si desaparece, nos lo merecemos, porque todos tendremos la cul-

pa. En estos seis meses hemos hecho lo difícil y lo amargo; ahora el Ballet puede sobrevivir, y no hay que preocuparse por su dirección; en España hay muchos genios.»

Angel Sagardía y el maestro aragonés Pablo Luna.—El musicólogo Angel Sagardía está llevando a cabo una serie de conferencias-conciertos en Madrid, Barcelona y Gerona sobre la obra del compositor Pablo Luna, en interpretación al piano de sus partituras.

Coincide con la serie de homenajes y congresos que en este año se están celebrando en honor del gran músico aragonés.

Víctor Ullate, director del Ballet Clásico Nacional, debutó en la Zarzuela (Madrid).—La presentación del Ballet Clásico Nacional ha tenido lugar en el Teatro de la Zarzuela, de Madrid, con obras de Sibelius y Ravel, Luciano Berio, Fernando Sor y Falla, y coreografía de Gene Hill, Micha Van Hoecke, Víctor Ullate y Maurice Béjart, respectivamente.

La dirección del Ballet ha recaído en Víctor Ullate, quien ha visto así reconocido su largo afán por conseguir dar vida a la Agrupación. Las actuaciones madrileñas han sorprendido gratamente por la buena calidad del espectáculo ofrecido.

Gerardo Pérez Busquier, invitado a la «Semana Española», de Linzerdonau (Austria), como director de orquesta.—La invitación a dirigir el concierto organizado por la Sociedad Linzer Veranstaltungsgesellschaft, en el marco de la «Semana Española», ha sido cursada al director valenciano para el 15 de noviembre, y con repertorio de nuestro género chico.

XXV aniversario de la Sociedad «Cantar y Tañer».—El mes de noviembre la Sociedad madrileña «Cantar y Tañer» cumple su veinticinco aniversario.

Lo que empezó en el ático de Helga Drewsen, a principios de los años cincuenta, como tertulia de amigos, se transforma, en 1954, en una agrupación de abonos colectivos, de unas trescientas personas. Margarita Pastor fue el mecenas y Helga ofreció su local para «oficina» de la joven sociedad, además de planificar, organizar y coordinar los conciertos. El 14 de noviembre de 1954 tuvo lugar el primer concierto de abono, en el Salón de Actos del Instituto Nacional de Previsión. Una serie de organismos y centros cooperan, además de personas de relieve musical, teniendo que resaltar la importantísima aportación del Instituto Alemán, donde Helga Drewsen trabaja como asesora, a partir de 1959. Así, «Cantar y Tañer» aparece desde entonces colaborando con el Instituto.

«Con sus sesiones de abono y las dedicadas a la música contemporánea ha llenado, durante muchos años, un vacío existente en la vida musical madrileña, que posteriores iniciativas priva-

das y oficiales han hecho evolucionar favorablemente.»

¿Quién ha dicho esto?

Tenora y Catalana D'Edicions Musicals, dos nuevas Editoriales de Música, en Barcelona.—Se han creado en Barcelona dos nuevas Editoriales de Música, la primera para la Música Popular Catalana, y la segunda para la Sinfónica. A esta última pertenecen Manén, Morera, Zamacois... y F. Mompou, que editaba toda su producción en el extranjero.

Juventudes Musicales Españolas, de Cádiz, en el primer trimestre del curso musical, tiene programados los siguientes concertistas:

Noviembre: Aurora Suárez y Teresa García (soprano y pianista). Antonio Arias, María Rosa Calvo-Manzano y Antonio Arias —hijo— (flauta, arpa y viola).

Diciembre: Peter Bithel (pianista). Christian Baude (clavicémbalo). Mary Pilar Sáez Artigot y Rafael Prieto Soler (soprano y piano).

El «Cancionero» de E. Ocón, en disco.—Polos, boleros, tonadillas, malagueñas, etc., serán una auténtica novedad, a primeros de noviembre, para los melómanos y amantes del siglo XVIII. Estas canciones, extraídas de entre las muchas del **Cancionero** de E. Ocón, son una verdadera primicia discográfica. El interés estriba en la novedad, y de su sabor popular sabrán al oír las.

Sus intérpretes son el pianista-compositor don Emilio López de Saa y la soprano Angeles Chamorro. La CBS es la editora discográfica.

Han sido varios los intentos de grabación de este **Cancionero** que no han cuajado hasta el presente. Canciones auténticas del XVIII; tonadilleros de la altura de José León (íntimo amigo de Pepeito), Romero, F. de Borja Tapia, Fernando Sor (el gran guitarrista) y Manuel García (padre de la Malibrán; Manuel García —hijo— y de Paulina Mirandó); títulos como **La contrabandista**, **El criado fingido**, **El médico oculto**...; forma barroca, con giros españoles de la época, y coliseos, como el Carlos III de El Escorial, fueron testigos de sus estrenos populares y a la vez aristócratas.

La segunda cara del disco incluye en toda su extensión composiciones tipo «lieder» del señor López de Saa sobre temas de Juan Ramón Jiménez, F. García Lorca y G. A. Bécquer.

Eduardo López-Chavarri Andújar, Premio de la Fundación «Lope», del Conservatorio de Valencia.—El crítico, compositor y pianista valenciano Eduardo López-Chavarri Andújar ha obtenido el premio del Concurso convocado por la Fundación «Santiago Lope», del Conservatorio Superior de Valencia, para premiar un libro que estudiara los cien años de historia de dicho Centro; un Jurado formado por representantes del Conservatorio, Universidad Literaria, Real Aca-



Nacional de España; don Federico Sopeña, musicólogo; don Ramón Barce, compositor y presidente de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles; don Enrique Franco, crítico musical, y don Odón Alonso, director de la Orquesta de Radiotelevisión Española, actuando como secretario don Juan Antonio García Barquero, subdirector general del Fomento de la Creación, Conservación y Difusión Musicales.

Federico Mompou nace, en Barcelona, el 16 de abril de 1893; se dirige a París, en 1911, y reside permanentemente en esta ciudad desde 1923 a 1941, en que vuelve a Barcelona definitivamente. Es posible que por su estancia y estudios en París se le haya encajado dentro del Impresionismo, en ese afán morboso de encuadrar a «la gente». Pero él mismo se define, al ha-

demia de San Carlos, etc., ha otorgado dicho galardón a López-Chavarrí Andújar por un trabajo que no sólo estudia los orígenes y desarrollo del centenario Conservatorio, sino también su incidencia en la vida cultural valenciana, sedes, concursos, profesores y alumnos ilustres, etc. El libro será publicado en breve.

El crítico de «Las Provincias» y colaborador de RITMO, asimismo ha redactado, por encargo de la Fundación March, los comentarios al ciclo de conciertos sobre música valenciana, que a lo largo de nueve sesiones repasará obras y títulos de muy diversos compositores.

INTERNACIONAL

NUEVAS INSTALACIONES PARA EL FESTIVAL DE BREGENZ

El Festival de Bregenz nació íntimamente ligado al lago Constanza, de forma que la historia del escenario lacustre integra la parte más importante de la historia del Festival. En el año 1946, recién terminada la segunda guerra mundial, un numeroso público asistía, sentado sobre barriles, en el pequeño puerto, a una serie de representaciones de la ópera **Bastien et Bastienne**, de Mozart. En el siguiente año fue ofrecida, en la zona de la playa, **El rapto en el serrallo**, también de Mozart. La representación de la opereta, de Johann Strauss, **Una noche en Venecia**, en el año 1948, puso en evidencia tal suerte de posibilidades que para el año siguiente fue construida una gigantesca tribuna de madera para los espectadores, con capacidad para 6.000 personas. Esta tribuna estuvo en uso hasta 1951, en que se sustituyó por otra estable, hemielíptica, cuya estructura básica se erigió amontonando grava. Dos días después de la última representación de **Las mil y una noches**, de Johann Strauss, en el pasado verano de 1978, y con la participación de los habitantes del Vorarlberg, esta tribuna fue destruida para dejar su lugar a la construcción de la nueva, de mayor profundidad y menor anchura, y también de menor capacidad (4.323 localidades) que la anterior. Su forma semicircular permite asimismo

una mejor visión y superior acústica.

Paralelamente se ha construido un nuevo escenario sobre el lago, de 60 metros de largo y una superficie fija de 560 metros cuadrados. Esta superficie puede ampliarse hasta los 1.800 metros cuadrados merced a un sistema de pilotes y vigas de hierro. El conjunto total de partes fijas que integran el escenario lacustre y anexos es de 3.000 metros cuadrados. En el núcleo de hormigón del escenario se ha construido un amplio foso orquestal y los «camerinos» para los cantantes y músicos. Estas nuevas instalaciones lacustres, que permiten mantener la tradición del teatro acuático del barroco, fueron inauguradas el pasado 20 de julio de 1979, con una representación de **Turandot**, de Puccini, que abría también el Festival de Bregenz.

El nuevo Palacio del Festival

Casi desde el primer Festival de Bregenz, en 1946, se pensó en la construcción de un Palacio del Festival propio. En 1954 se convocó un concurso arquitectónico para tal fin. Pese a la promesa, en 1956, del Ministerio de Hacienda austríaco de correr con el 80 por 100 de los costos de edificación, no fue posible, por diversas causas, iniciar las obras del Palacio del Festival hasta el año 1976. El proyecto es obra del arquitecto Willi Braun, ganador del concurso de 1954. Con sus 24 metros de ancho, el escenario del nuevo Palacio superará al de la Opera del Estado de Viena. La capacidad de la sala de espectáculos es variable entre 1.800 y 1.900 localidades. La fábrica del edificio del Palacio está adosada por su parte de atrás a la posterior de la tribuna de espectadores del escenario lacustre, formando ambas instalaciones un solo complejo, con zonas de servicio comunes.

El nuevo Palacio fue planeado para poder ofrecer funciones sustitutivas de las programadas en el escenario al aire libre a orillas del lago Constanza cuando las inclemencias del tiempo así lo aconsejaban. Será inaugurado, el 18 de julio de 1980, con una interpretación de la **Novena sinfonía** de Beethoven, a cargo de la Orquesta Sinfónica de Viena —la orquesta oficial del Festival de Bregenz—, bajo la dirección de Karl Böhm. El primer montaje operístico del Festival de Bregenz en el nuevo Palacio será el de **Falstaff**, de Verdi, previsto para el 24 de julio de 1980.

CON NOMBRE PROPIO



Lorin Maazel, director titular de la Orquesta de Cleveland, ha sido designado para ocupar, a partir del primero de septiembre de 1982, los cargos de intendente y director artístico de la Opera del Estado de Viena. El número de representaciones a dirigir por temporada por el futuro director artístico en dicha institución lírica es de treinta, lo que permitirá, según fuentes de la Orquesta de Cleveland, que el maestro, que acaba de ser nombrado director de honor de la citada Orquesta, mantenga una estrecha colaboración con su antigua agrupación sinfónica. Maazel ocupa la titularidad en Cleveland desde 1972.

Iain Hamilton, compositor escocés, ha recibido el encargo de componer una ópera para la English National Opera, de Londres. La obra se titulará **Anna Karenina**, y el libreto, del propio compositor, se basa en Tolstoi. El estreno está previsto para mayo de 1981 en el London Coliseum. Hamilton es autor de las óperas **The Royal Hunt of the Sun** (encargo también de la English National Opera), **Agamemnon**, **Pharsalia** (en un acto), **The Catiline Conspiracy** y **Tamburlaine**, así como de numerosas obras orquestales (entre las que se cuentan dos Sinfonías) y corales (**Epitaph for This World and Time, Te Deum**).

Elena Obrastzova será la protagonista de un nuevo montaje de **Carmen** que el Teatro alla Scala, de Milán, proyecta poner en escena en 1981. La dirección escénica será de Piero Faggioni, y la musical, de Claudio Abbado.

Janet Baker, que acaba de recibir en Copenhague un premio musical dotado con 100.000 coronas (unas 1.260.000 pesetas), canta el papel principal en una nueva grabación de **Ariodante** (Händel), realizada por Philips. En el reparto intervienen también Edith Mathis, Norma Burrowes, James Bowman y David Rendall. El director musical es Raymond Leppard.

Krzystov Penderecki tiene previsto estrenar su **Segunda sinfonía** en Nueva York, Avery Fisher Hall, el próximo 22 de abril de 1980. Los intérpretes serán la Filarmónica de Nueva York y Zubin Mehta. Por otro lado, en Perugia, y bajo la dirección del propio compositor, se estrenó un **Te Deum** para solistas,

coro y orquesta, dedicado al Papa Wojtyla. El hecho tuvo lugar el pasado 27 de septiembre.

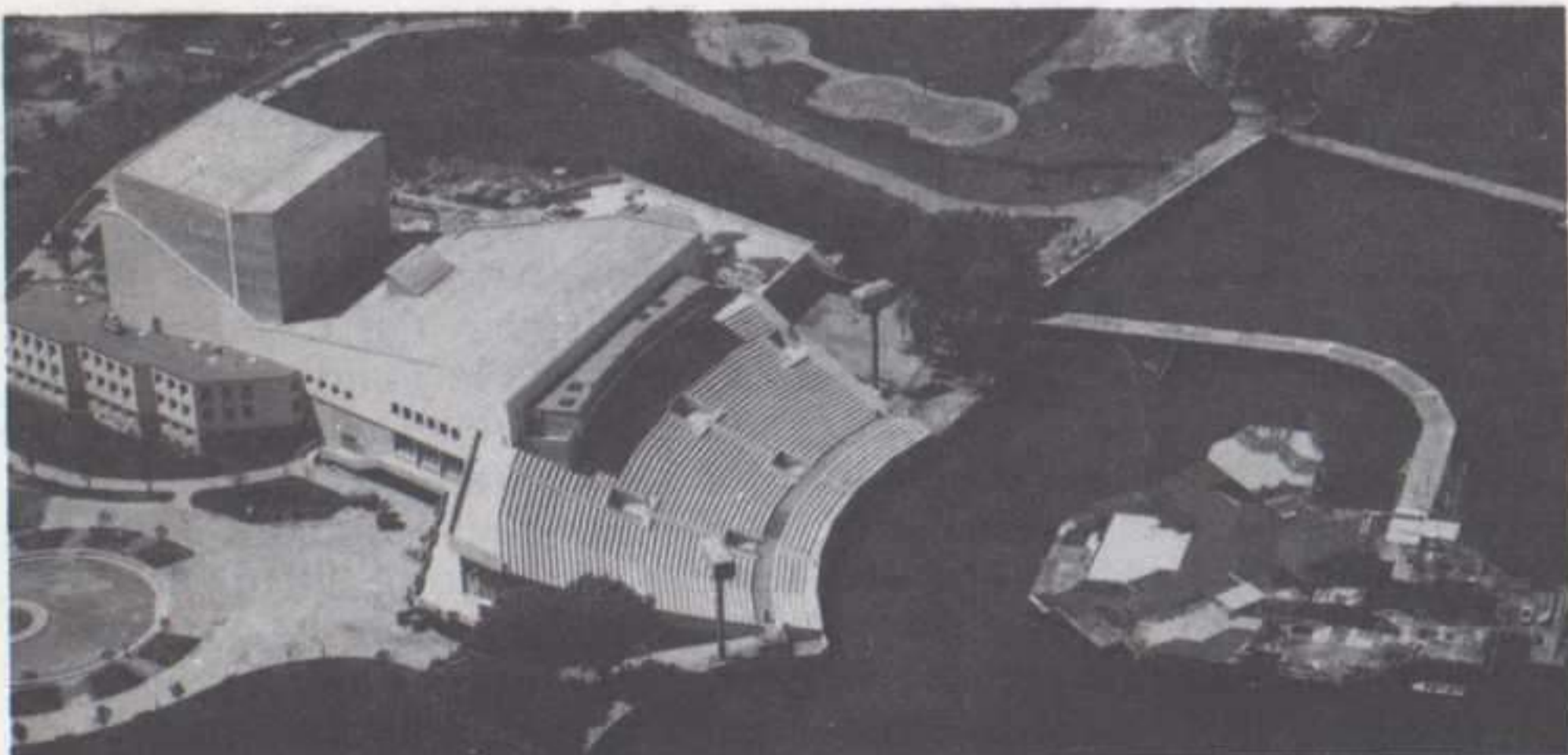
Edward Newman, pianista de veinticinco años de edad, residente en Olney (Maryland, Estados Unidos), ganó, el pasado mes de agosto, el primer premio del Tercer Concurso Internacional de Piano Robert Casadesús, celebrado en el Instituto de Música de Cleveland. El segundo premio fue para Jean-Yves Thibaudet (dieciocho años, Lyon, Francia) y el tercero para Angela Hewitt (veintiún años, Toronto, Canadá). Newman ha recibido por su victoria 4.000 dólares y un concierto con la Orquesta de Cleveland.

Theo Adam ha sido nombrado Kammersänger de la Opera del Estado de Viena. Adam es el primer artista de la República Democrática Alemana que logra este título.

Helga Dernesch, que ha decidido cambiarse de cuerda, pasando de soprano a «mezzo», ha firmado un contrato de tres años de duración con la Opera del Estado de Viena para cantar quince representaciones por temporada. Sus papeles incluyen «Clytemnestra», «Cassandra» (**Les Troyens**) y «Herodías».

Luciano Berio tiene previsto estrenar una nueva obra, titulada **Sequenza IXb**, para clarinete y filtro digital programado, el próximo 26 de abril de 1980, en París. Los intérpretes serán: Ensemble Inter-Contemporain, bajo la dirección de Peter Eötvös, y Michel Arrignon, clarinete.

Frederica von Stade, cuyo disco de arias de óperas italianas aparece estos días en el mercado internacional con el sello CBS, ha intervenido en una nueva grabación de la ópera, de Monetverdi, **Il Ritorno d'Ulisse in Patria**, producida por CBS, que se ha realizado según la edición de Raymond Leppard para el Festival de Glyndebourne y que ha sido dirigida por el propio Leppard.



AVANCE DE INFORMACION INTERNACIONAL

(Programas y fechas susceptibles de modificación)

FESTIVALES

SALZBURGO, MOZARTWO-CHE (25 de enero-3 de febrero).

La finta **giardiniera**, montaje de Boleslav Barlog y Hanna Wartenegg, dirección musical de Leopold Hager, y con Brigitte Fassbaender, Jutta Renate Ihloff, Edith Mathis, Teresa Stratas, Werner Hollweg, Barry McDaniel, Thomas Moser.

Conciertos a cargo de la English Chamber Orchestra (Jean-Bernard Pommier, director y solista), Orquesta del Concertge-

bouw de Amsterdam (Nikolaus Harnoncourt, director), Filarmónica de Viena (Leonard Bernstein, Karl Böhm y Leopold Hager), Mozarteum-Orchester. Además de los nombrados en el "cast" de la ópera citada, intervendrán los siguientes solistas: Pinchas Zukerman, Arleen Auger, Werner Herbers, Solistas de viento de la Filarmónica de Berlín. Información adicional en: Internationale Stiftung Mozarteum, 5024 Salzburg, Postfach 34.

ACONTECIMIENTOS MUSICALES PARA EL MES DE DICIEMBRE

AMSTERDAM

Concertgebouw. Sala grande. Orquesta del Concertgebouw. Día 9, K. Sanderling, director. **Sinfonía número 82** (Haydn) y **Cuarta sinfonía** (Bruckner). Días 12 y 13, B. Haitink, director. A. Ashkenazy, solista. **Chasse royale et Orage** (Berlioz). **Trois images** (Debussy) y **Segundo concierto para piano** (Brahms). Días 19 y 20, B. Haitink, director; L. Rysanek, P. Hofman, J. Macurdy, solistas. **Tercera sinfonía** (Schubert) y **Die Walküre**, primer acto (Wagner).

También en la sala grande, día 2, matinal, Orquesta Filarmónica de Rotterdam; D. Zinman, director. Por la tarde, recital de M. Pollini. Día 8, recital de E. Bitetti. Día 16, London Sinfonietta.

BERLIN

Deutsche Staatsoper. Día 8, **Meister Rökke** (J. Werzlau), montaje de E. Fischer y P. Sykora, dirección musical de E. Stoy. Días 10, 12 y 16, **Tannhäuser** (Wagner), montaje de E. Fischer y W. Werz, dirección musical de O. Suitner/H. Fricke, y con S. Vogel, R. Goldberg/S. Wenkoff, S. Lorenz, C. Casapietra/H. Lisowska, L. Dvorakova. Días 20, 27 y 28, **Julius Caesar** (Händel), montaje de E. Fischer y W. Werz, dirección musical de P. Schreier, y con T. Adam/W. Wild, A. Burmeister, E. Büchner/H. Gebhardt, C. Casapietra, S. Vogel, G. Leib / S. Lorenz. Día 30, **Die Meistersinger von Nürnberg** (Wagner), montaje de W. Kelch y P. Pilowski, dirección musical de O. Suitner, y con T. Adam,

S. Wenkoff, P. Schreier, C. Casapietra, A. Burmeister, G. Leib.

Metropol - Theater. Orquesta Sinfónica de Berlín. Días 3 y 4, G. Herbig, director. P. Badura-Skoda, solista. **Quinta sinfonía** (Schubert), **Concierto para piano KV 503** (Mozart) y **La Mer** (Debussy). Día 10, M. Flämig, director; Dresdener Kreuzchor. Obras de J. Jan Ryba y B. Britten. Días 17 y 18, H.-P. Frank, director; A. Burmeister, solista. Obras de Mendelssohn, Reger y Hindemith.

BERLIN OCCIDENTAL

Philharmonie. Orquesta Filarmónica de Berlín. Días 2 y 3, L. Maazel, director; G. Kremer, solista. **Concierto para violín** (Tchaikovsky) y **Concierto para orquesta** (Bartok). Días 8 y 9, H. von Karajan, director; A. Gawrilow, solista. **Quinta sinfonía** (Sibelius) y **Segundo concierto para piano** (Rachmaninoff). Días 14, 15 y 16, E. Bergel, director; A. May, solista. **Concerto grosso Op. 6/10** (Händel), **Primer concierto para violoncelo** (Hindemith) y **Sinfonía** (C. Frank). Días 18 y 19, C. Abbado, director; K. Zimerman, solista. **Primera sinfonía** (Brahms) y **Segunda sinfonía** (Brahms). Días 30 y 31, H. von Karajan, director; M. Zeltser, A.-S. Mutter, Yo Yo Ma, solistas. **Triple concierto** (Beethoven) y **Cuarta sinfonía** (Schumann).

CHICAGO

Civic Opera House. Lyric Opera. Días 1 y 5, 10 y 14, **Tristan und Isolde** (Wagner). Días 3, 8, 12 y 15, **Andrea Chénier** (Gior-

dano). Días 7 y 13, **La Bohème** (Puccini). Los detalles de todos estos montajes los encontrará el lector interesado en la edición de esta misma sección correspondiente al pasado número de RITMO.

Orchestra Hall. Orquesta Sinfónica de Chicago. Día 1, H. Mazer, director; S. De Groot, solista. Obras de Copland, Mozart y Schumann. Días 6, 7 y 8, G. Schuller, director; J. Guastafeste, solista. Coro de la Sinfónica de Chicago. **Concierto para contrabajo** (Schuller) y **Cuarta sinfonía** (Ives). Días 13, 14 y 15, L. Slatkin, director; Yo Yo Ma, solista. **Tres fantasías** (Purcell), **Comedia** (Bolcolm), **Concierto para violoncelo** (Kabalevsky) y **Sinfonía Doméstica** (R. Strauss). Días 20, 21 y 22, L. Slatkin, director. **Integrales** (Varèse), **Concierto para cuerdas** (Ginastera) y **Quinta sinfonía** (Sibelius).

CLEVELAND

Severance Hall. Orquesta de Cleveland. Días 6, 7 y 8, E. Mata, director; M. Perahia, solista. **La flauta mágica**, obertura (Mozart), **Concierto para piano número 20** (Mozart) y **Quinta sinfonía** (Shostakovich). Días 13 y 15, K. Tennstedt, director. El programa incluye la **Cuarta sinfonía** de Bruckner. Días 20, 21 y 22, K. Tennstedt, director; G. Johanesen, solista. **Tercer concierto para piano** (Bartok) y **Novena Sinfonía "Del Nuevo Mundo"** (Dvorak).

DUSSELDORF

Tonhalle. Día 3, recital de Y. Minton, con J. Constable al piano. "Lieder" de Mahler y Schumann. Días 5 y 6, Orquesta Sinfónica de Düsseldorf. L. Foster, director; L. Issakadse, solista. Obras de Hindemith, Prokofiev y Mendelssohn. Día 9, Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia. H. Wakasugi, director; G. Killebrew, solista. Coros de la NDR y WDR. Niños de Gymnasium Essen-Werden. **Tercera sinfonía** (Mahler). Día 16, Orquesta Estatal de Aachen. L. Chmura, director. **Novena sinfonía** (Mahler). (Con este concierto termina la interpretación del Ciclo sinfónico de Mahler en el Tonhalle de Düsseldorf, iniciado el 9 de septiembre.) Día 21, Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia. G. Solti, director. **Primera sinfonía** (Bruckner) y **Cuadros de una exposición** (Mussorgsky-Ravel).

ESTOCOLMO

Kungliga Teatern. Kungliga Operan. Días 8, 11, 13 y 26, **Masquerad** (Nielsen), montaje de L. Runsten e I. Rosell, dirección musical de O. Kamu.

GINEBRA

Grand Théâtre de Genève. Días 2, 4, 6, 9, 11 y 14, **La Gioconda** (Ponchielli), montaje de A. Miko y H. Monloup, dirección musical de J. López-Cobos,

y con M. Caballé, J. Carreras, M. Manuguerra, B. Giaiotti, P. Payne, M. L. Nave. Orquesta de la Suisse Romande. Día 13, recital de J. Baker, con G. Parsons al piano.

Victoria Hall. Orquesta de la Suisse Romande. Día 5, W. Lutoslawski, director; A. Grumiaux, solista. **Música fúnebre** (Lutoslawski), **Libro para orquesta** (Lutoslawski) y **Quinto concierto para violín** (Mozart). Día 12, C. Dutoit, director; H. Gutiérrez, solista. Obras de Kelterborn, Rachmaninoff y Stravinsky.

HAMBURGO

Hamburgische Staatsoper. Días 1, 5, 11, 23, 25 y 30, **Der Rosenkavalier** (R. Strauss), montaje de A. Everding y A. Reinhardt, dirección musical de E. Jochum y J. Rudel (23, 25 y 30), y con C. Ludwig/A. Saunders (23, 30)/J. Beckmann (25), K. Ridderbusch/H. Sotin (23, 25, 30), Y. Minton/F. von Stade (23, 25, 30), F. Grundheber/H. - O. Kloose (23, 25, 30), J.-R. Ihloff/G. Fuchs (23, 25, 30). Días 2, 6 y 9, **Palestrina** (Pfitzner), cuyos detalles encontrará el lector en el anterior número de RITMO, en esta misma sección. Días 7, 12, 14 y 17, **El Barbero de Sevilla** (Rossini), montaje de G. Deflo y E. Frigerio, dirección musical de C. Franci, y con F. Araiza, U. Krekow, F. von Stade, B. Ellis, H. Stamm. Día 20, C. Ludwig, con E. Werba al piano. **Winterreise** (Schubert). Día 29, Orquesta Filarmónica de Hamburgo. Coro de la Opera de Hamburgo y Hamburger Singakademie. A. Ceccato, director. **Novena sinfonía** (Beethoven).

Musikhalle. Días 2 y 3, Orquesta Sinfónica de la NDR. K. Tennstedt, director; B. L. Gelber, solista. **Photopsis** (B. A. Zimmermann), **Concierto para piano, Op. 54** (Schumann) y **Primera sinfonía** (Brahms). Días 16 y 17, Orquesta Filarmónica de Hamburgo. G. Ajmone-Marsan, director; O. Armin, solista. **Miparti** (Lutoslawski). **Concierto para violín número 2** (Wieniawski) y **Primera sinfonía** (Schumann).

LEIPZIG

Kongresshalle. Orquesta Gewandhaus. Días 20 y 21, H. Haenchen, director; Y. Shiokawa y M. Petir, solistas. Obras de Paul Dessau, J. S. Bach, Telemann y Mendelssohn. Días 29, 30 y 31, K. Masur, director; E. Tarrés, G. Pohl, G. Neumann, H. C. Polster, solistas. Gewandhauschor. Gewandhaus - Kinderchor. **Novena sinfonía** (Beethoven).

LONDRES

Covent Garden. Royal Opera. Día 1, **Norma** (Bellini), cuyos detalles dimos ya en el anterior número de RITMO. Días 3, 6, 8, 11 y 13, **Così fan tutte**, también reseñado en el anterior número de nuestra revista, pero cuyos detalles han sufrido las siguientes variaciones: H. Heichele que sustituye a R. Grist y L. Sukis que

completará el reparto. Días 14, 17, 20, 26, 28 y 31, **Die Fledermaus** (J. Strauss II) montaje de L. Linndtberg y J. Trevelyan Oman, dirección musical de P. Maag, y con H. Heichele, C. Neblett, R. Karczykowski, H. Prey, J. Dodson, J. Summers, M. Langdon, R. Tear. El día 2, recital de H. Prey, con G. Parsons.

London Coliseum. English National Opera. Días 5, 8, 11, 18, 21, 27 y 29, **Julius Caesar** (Händel), nuevo montaje debido a J. Copley y R. Don, dirección musical de C. Mackerras, y con J. Baker, S. Walker, D. Jones, V. Masterson, J. Angelo Messana, J. Tomlinson. Días 6 y 14, **Julietta** (Martinu), cuyos detalles figuran en la anterior edición de esta sección.

Royal Festival Hall. Orquesta Philharmonia. A. Davis, director. Día 2, M. Argerich, solista. **Four Sea Interludes**, de Peter Grimes (Britten), **Primer concierto para piano** (Beethoven) y **Segunda sinfonía, "Londres"** (Vaughan Williams). Día 4, P. Crossley, Solista. Ambrosian Singers. **Cockaigne**, obertura (Elgar), **Concierto para piano** (Tippett) y **Los Planetas** (Holst). Día 9, I. Buchanan, A. Hodgson, R. Tear, J. Summers, solistas. Coro Philharmonia. **The Kingdom** (Elgar).

Orquesta Sinfónica de Londres. C. Davis, director. Día 11, S. Bishop-Kovacevich, solista. **Primer concierto para piano** (Brahms) y **Primera sinfonía** (Brahms). Día 16, C. Arrau, solista. **Rey Lear**, obertura (Berlioz), **Segundo concierto para piano** (Liszt) y **Quinta Sinfonía** (Shostakovich).

Royal Philharmonic Orchestra. Días 6 y 9 (matinal). J. Pritchard, director; P. Tortelier, solista. **Concierto para violoncelo** (Dvorak), **Vida de Heroe** (Strauss) y **The Shadow of Light** (J. McCabe, estreno absoluto; obra encargo de la orquesta). Día 13, A. Dorati, director; B. Heindricks, L. Zoghby, D. Jones, P. Langridge, B. Luxon, solistas. Coros del Festival de Brighton. **El retorno de Tobías** (Haydn). Día 18, A. Dorati, director. **Egmont**, obertura (Beethoven), **Sexta sinfonía, "Pastoral"** (Beethoven) y **Séptima sinfonía** (Beethoven).

Día 3, Orquesta Filarmónica de Londres. C. Dutoit, director; C. Eschenbach, solista. **Valses Nobles et Sentimentales** (Ravel), **Concierto para piano número 2** (Beethoven) y **Cuarta sinfonía** (Schumann). Día 5, Orquesta Sinfónica de la BBC. M. Gielen, director; G. Weir y J. Mitchinson, solistas. **Laudi Concertanti, Op. 80** (Fricker, estreno absoluto) y **Sinfonía Fausto** (Liszt). Día 19, London Mozart Players. M. Elder, director; C. Curzon, H. Walker, solistas. Obertura y música de "ballet" de **Idomeneo** (Mozart), **Concierto para piano número 20** (Mozart), Aria de concierto "Ah lo previdi" (Mozart) y **Tercera sinfonía** (Schubert).

Queen Elizabeth Hall. Día 2, Orquesta Inglesa de Cámara. R. Leopard, director; F. Lott y los ganadores del Munster Trust Prize, solistas. Obras de Christopher Brown (estreno absoluto), Hän-

del, Weber, Mozart y Vaughan Williams. Día 5, London Mozart Players. H. Blech, director; I. Cooper y N. Black, solistas. Obras de Arriaga, Marcello, Mozart y Schubert. Día 16, Cuarteto Amadeus y C. Curzon. Obras de Haydn y Frank. Día 19, Orquesta Inglesa de Cámara. C. Mackerras, director; C. Benson y F. Wibaut, solistas; J. du Pré, narradora. Obras de Mendelssohn, Saint-Saëns, Bach, Arensky y Mozart.

Royal Albert Hall. Día 16, Orquesta Filarmónica de Londres. G. Solti, director; L. Price, Y. Minton, V. Luchetti, M. Talvela, solistas. Coros de la Filarmónica de Londres y de la Philharmonia. **Requiem** (Verdi).

LOS ANGELES

Dorothy Chandler Pavilion, Music Center. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Z. Mehta, director. Días 13, 14, 15 y 16, R. Sauer, solista. **Sinfonía número 95** (Haydn), **Concierto para trombón** (Serocki) y **Segunda sinfonía** (Schumann). Días 20, 21 y 23, S. Harth, solista. **Concierto para violín** (Elgar) y **El anillo del nibelungo**, fragmentos (Wagner).

MILAN

Teatro alla Scala. Día 7, inauguración de la temporada lírica con un nuevo montaje de **Boris Godunov** (Mussorgsky), realizado por J. Ljubimov y D. Borosky, dirección musical de C. Abbado. Entre los artistas que intervendrán en las representaciones figuran R. Raimondi, E. Nesterenko, N. Ghiaurov, P. Langridge, E. Obrastzova, H. Müller. A la hora de cerrar esta edición no se conocen detalles exactos de este montaje ni el título ni el reparto del segundo espectáculo de diciembre.

MUNICH

Nationaltheater. Bayerische Staatsoper. Día 3, Akademie-Konzert. Orquesta del Estado de Baviera. W. Sawallisch, director. Día 23, estreno del nuevo montaje de **Palestrina** (Pfitzner), realizado por F. Sanjust, dirección musical de W. Sawallisch, y con P. Schreier, D. Fischer-Dieskau, K. Moll, W. Brendel, H. Winkler, M. Seibel, D. Evangelatos.

Herkulesaal der Residenz. Día 3, Lasalle-Quartett. Días 6 y 7, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. E. de Carvalho, director; N. Freire, solista. Obras de Berlioz, Liszt, Debussy y Villa-Lobos. Días 10 y 12, recitales de A. Brendel. Día 14, Orquesta de Cámara Holandesa. J. van Immerzeel, director; W. Spivakov, solista. Día 17, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. Coro de la Radiodifusión de Baviera. H. Zender, director; H. Lukomska, S. Klare, D. Ahlstedt, B. McDaniel, H. G. Ahrens, solistas. **Motetes** (O. di Lasso), **Soliloquia Sancti**

Aurelii Augustini (K. Huber). Concierto retransmitido a través de la U. E. R. Día 18, J. Galway y P. Moll, flauta y cémbalo. Días 19 y 20, Orquesta Filarmónica de Munich. W. Weller, director; Y. Minton, solista. **Pasacaglia Op. 1** (Webern), **Kindertotenlieder** (Mahler) y **Quinta sinfonía** (Tchaikovsky).

Kongress-saal des Deutschen Museums. Día 5, Orquesta Filarmónica de Munich. H. R. Zöbelle, director; K. Lövaas, W. Meier, K. Markus, W. Berry, A. von Malta, solistas. Coro de la Filarmónica de Munich y Munchner Motettenchor. **In terra pax** (F. Martín) y **Messa di Gloria** (Puccini). Días 11 y 12, Orquesta y Coro Bach de Munich. K. Richter, director. **Oratorio de Navidad cantatas 1-3** (Bach). Día 31, Orquesta Filarmónica de Munich y Coro. C. Steop, director; J. Conwell, M. Schiml, D. Ellenbeck, N. Hillebrand, solistas. **Novena sinfonía** (Beethoven).

PARIS

Théâtre National de l'Opéra. Días 1, 4, 7, 12, 15, 18, 21. **Les contes d'Hoffmann**, montaje de P. Chéreau y R. Peduzzi, dirección musical de S. Cambreling, y con D. Chlostawa, S. Sarroca, C. Eda-Pierre, W. Workman, F. Arrauzau, K. Riegel, J. Bastin, M. Sénéchal, T. Krause.

Palais des Congrès. Orquesta de París, Días 6 y 7. P. Boulez, director; M. Pollini, solista. **Alborada del gracioso** (Ravel), **Une barque sur l'océan** (Ravel), **Concierto para piano** (Schönberg) y **El Príncipe de Madera** (Bartok). Día 13, P. Boulez, director; C. Eda-Pierre, O. Wenkel, A. Rolfé-Johnson, J. Shirley-Quirk, solistas. Coro de la Orquesta de París. Obertura **Fausto** (Wagner), **Cinco piezas para orquesta, Op. 16** (Schönberg) y **Das klagende Lied** (Mahler).

Théâtre des Champs-Élysées. Día 1, Orquesta de París. B. Haitink, director. **Sexta sinfonía** (Mahler). Día 5, Orquesta Nacional de Francia. L. Maazel, director. Programa Respighi. Día 8, el mismo concierto que el anunciado para los días 6 y 7 en el Palais des Congrès. Día 12, Orquesta Nacional de Francia. L. Maazel, director; H. Gutiérrez, solista. **Obertura festiva** (Shostakovich), **Primer concierto para piano** (Tchaikovsky) y **La Consagración de la Primavera** (Stravinsky). Día 14, repetición del concierto del día anterior en el Palais de Congrès. Día 15, D. Barenboim, M. Debost, A. Moglia, J. Dupouy, G. Besnard. Obras de cámara de Mozart y Boulez.

Salle Pleyel. Día 13, recital de Emil Gillels. Día 18, Orquesta Nacional de Francia. Coro de Radio France. L. Maazel, director; P. Lindroos, solista. **Orfeo y Sinfonía Fausto** (Liszt).

Grand Auditorium de Radio France. Día 20, **Lo Speciale** (Haydn), con A. Auger, I. Garcisanz, B. Brewer, N. Jenkins. **Nouvel Orchestre Philharmonique.** J. Kaltenbach, director.

STUTTGART

Württembergische Staatstheater Staatsoper. Día 8, estreno del nuevo montaje de **Pelléas et Mélisande** (Debussy), realizado por G. Friedrich y A. Reinhart, dirección musical de S. Varviso, y con R. Davies, K. Armstrong, W. Schöne, R. Bracht, E. Estlinbaum.

Liederhalle. Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Día 21, N. Marriner, director; A. Brendel, solista. **Dances concertantes** (Stravinsky), **Concierto para piano, KV 459** (Mozart) y **Cuarta sinfonía** (Schumann).

VIENA

Staatsoper. Día 31, estreno del nuevo montaje de **Die Fledermaus** (R. Strauss), debido a O. Schenk y G. Schneider-Siemssen, dirección musical de T. Guschlbauer, y con B. Wekl, L. Popp, E. Kunz, B. Fassbaender, P. Dvorsky, W. Berry, E. Gruberova.

Musikverein. Sala grande. Días 5 y 6. Orquesta Sinfónica de Viena. D. Kitaenko, director. Obras de A. Ljadov, Stravinsky y R. Strauss. Días 15 y 16, Orquesta Filarmónica de Viena. C. Kleiber, director. **Der Freischütz**, obertura (Weber), **Sinfonía número 33** (Mozart) y **Cuarta sinfonía** (Brahms). Día 16, por la tarde, Orquesta Sinfónica de Viena. Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde Wien. W. Boettcher, director. K. Laki, T. Moser, R. Holl, solistas. **Die Jahreszeiten** (Haydn).

En la Brahms-Saal del Musikverein. Día 7, Cuarteto de Cuerdas de Viena. Obras de Schubert, Webern y Brahms. Días 13 y 15, recitales de W. Hollweg. Día 20, Clemencic Consort.

ZURICH

Opernhaus. Día 15, estreno del nuevo montaje de **Hans Heiling** (Marschners), realizado por N. Lehnhoff y J. Zimmermann, dirección musical de F. Leitner, y con R. Herman, H. Dernesch/U. Volbeding, G. Fuchs/R. Lenhart, M. Mödl, R. Schunk/W. Reeder.

Tonhalle. Día 9, recital de V. Askhenazy, con obras de Beethoven, Schumann y Chopin. Días 11, 12 y 13, Orquesta Tonhalle. K. Masur, director; I. Oistrach, solista. Obras de Schubert, Tchaikovsky y Dvorak. Día 16, Orquesta de Cámara de Zurich. E. de Stoutz, director. N. Gutman, H. Nelson, solistas. **Idilio de Sigfrido** (Wagner), **Concierto para violoncelo, Op. 129** (Schumann), **Notturmo, Op. 47** (O. Schoeck). Días 18 y 19, Orquesta Tonhalle. K. Matur, director; K. Engel, solista. Obras de Mendelssohn, Mozart, Frank, Rimsky-Korsakov. Día 31, Orquesta Tonhalle. N. Santi, director. Obras de Rossini, Bizet, Ponchielli, Mascagni, Sibelius y Suppé.—**FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.**

MUSICA EN VIVO



SALZBURG 1979

Por JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

MOZARTWOCHE

La edición de 1979 de la Semana Mozart salzburguesa tuvo dos hitos, uno musical estricto, el otro interpretativo. El primero fue la resurrección, de la mano de ese gran especialista en el primer Mozart que es Leopold Hager, de la ópera *Il Sogno di Scipione*, en versión grabada durante la misma Mozartwoche por Deutsche Grammophon. El segundo fue la presentación en Salzburg de Kiri Te Kanawa, la soprano neozelandesa, que llegaba a la urbe mozartiana precedida de una creciente fama de especialista en la materia, y que colmó todas las esperanzas puestas en ella en un impresionante concierto dirigido por Claudio Abbado con la Filarmónica de Viena.

En un escalón inmediatamente inferior cabría colocar la actuación de Horst Stein con la misma Orquesta, brindando una versión de magnífica belleza de las *Variaciones y Fuga sobre un te-*

ma de Mozart (el del primer movimiento de la *Sonata en La mayor K. 331*), de Max Reger: para algunos mozartianos fanáticos es casi pecado que en una semana consagrada al autor de *Zauberflöte* se toquen músicas no escritas directamente por éste, aunque se inspiren en temas del salzburgués; para los que somos menos puritanos, la licencia es totalmente permisible cuando permite la confrontación con páginas tan estupendas (y en este caso tan justamente interpretadas) como la de Reger.

Los españoles no suelen ser visitantes habituales de Salzburg durante las jornadas mozartianas. Por eso impresiona la dedicación de los peregrinos anuales, casi todos vinculados a la Sociedad Mozart, de Barcelona. Creo obligado rendirles un pequeño homenaje, que centro en las personas de Jesús Dini, de Barcelona, y Angel Avilés, de Madrid.



Leopold Hager es, desde hace años, el impulsor de las jornadas mozartianas en Salzburg. Sacrificando el éxito fácil que le otorgarían partituras más frecuentes, Hager redescubre, temporada tras temporada, tesoros recónditos de los archivos mozartianos. Junto a la producción operística de este año, el director de la Orquesta del Mozarteum "recobró" en estas veladas la cantata *Davidde penitente*, compuesta según un texto de Lorenzo da Ponte sobre pasajes de la inconclusa *Misa en Do menor*, un *Concierto para piano en Mi bemol*, del hijo de Mozart (nacido en 1791, el año de la muerte del padre), y una *Sinfonía en Sol mayor* de Leopoldo Mozart.



Un ensayo de *Il Sogno di Scipione*. De izquierda a derecha, Edita Gruberova, Peter Schreier, Lucia Popp, Lepold Hager, Claes H. Ahnsjö y Thomas Moser; ausente de la escena, Edith Mathis. La pieza, sobre un libreto de Metastasio, fue redactada en 1772, y puede ser, sin problemas, la más bella, que no la más perfecta (título otorgable a *Lucio Silla*) de las óperas juveniles mozartianas. Del sobresaliente general a los intérpretes debe destacarse a la siempre infalible Lucia Popp, superando circunstancias físicas adversas, y a la idiomática Orquesta del Mozarteum.



La sala del Mozarteum, "hogar" habitual de los conciertos de la Mozartwoche. El Festspielhaus se reserva para la ópera y para la Filarmonía de Viena. La deliciosa sala ochocentista albergó una interesantísima muestra de danzas de la época de Mozart a cargo del Conjunto "Dance Antiche", que dirige la rumana Eva Campianu; un desigual recital de Paul Badura-Skoda dominado por el exceso de pedal del intérprete en la primera parte del programa; un concierto de cámara de Gidon Kremer y Christian Zimerman, y una ejemplar interpretación del *Concierto de piano número 12*, a cargo del joven Zoltán Cocsis.



El Cuarteto Guarneri, americano, exhibió un sonido de conjunto, pastoso, dúctil, más equilibrado en los "piano" que en los "fortes", donde la línea a veces pelagra. La afinación es excelente, buscando la característica brillantez de la cuerda americana. La estrella del grupo es el viola Michael Tree, instrumentista de gran clase que sostiene rítmica y sónicamente a sus compañeros. Dignas versiones de los *Cuartetos 4 y 15*, K. 157 y 421, respectivamente, y gran interpretación del K. 465, "De las disonancias".



No tuvo "sus" días en la Mozartwoche un artista normalmente tan excepcional como Gidon Kremer. En el *Concertone* interpretado junto a su ex esposa Tatiana Grindenko, el protagonismo correspondió más a la Filarmónica de Viena, sabiamente dirigida por Stein, que al solista ruso: el sexto sentido que los vieneses poseen para el contacto del arco con la cuerda le faltó a Kremer esa noche. La sesión "camerística" con Christian Zimerman volvió a plantear el problema de si el soviético se hallaba en plena posesión de sus recursos, ya que las asperezas, notas falsas y fallos en la entonación escuchados son anómalos en él.

"Chapeau" para el binomio Te Kanawa-Abbado, en memorable sesión. El característico sonido del arco vienés cobra incisividad latina cuando hombres como Abbado o Giulini se aproximan a Mozart. Los "Finales" de las *Sinfonías 29 y 35* son paradigmáticos: el ataque es formidable, "a lo ametralladora", apoyando las notas unas sobre otras en oleadas, a "tempo" tan vivo que la Filarmónica de Viena está a un pelo de trabucarse. Kiri Te Kanawa, por otra parte, es una voz privilegiada, quizá no rotundamente exacta en la afinación, pero inatacable por dicción, expresión y, especialmente, un sentido milagroso del "legato". Su *Exsultate, jubilate* es uno de los instantes vocales más hermosos escuchados en las Semanas Mozart.

FESTIVAL DE PASCUA



La Filarmónica de Berlín en el escenario del Grosses Festspielhaus. De un tiempo a esta parte esta centuria de virtuosos ha dado algunas muestras de despiste ante las indicaciones de su titular. Ignoro si la no muy buena salud de Karajan ha perturbado el nivel de ensayos en la Orquesta. En cualquier caso, al iniciarse el "Gloria" de la *Missa Solemnis*, de Beethoven, a Karajan se le perdieron durante algunos segundos el Coro y la Orquesta, y la cosa pudo haber sido peligrosa de no haber recuperado "der Gott" las riendas. Detalle referido a nuestra Televisión: en Salzburg, la ORF austríaca instaló siete cámaras y veintitrés micrófonos, si mi recuento no es erróneo. Ganas de hacer bien las cosas, sencillamente.

Karajan, micrófono en mano, durante uno de los "simulacros" de ensayo que brinda a los asistentes al Festival. En la prueba, el "Adagio" de la *Séptima* de Bruckner, ese Bruckner que Karajan parece irremisiblemente condenado a hacer infinitamente mejor que en disco. La *Séptima* salzburguesa, por unción, nobleza e intimismo, dejó atrás a las dos notables versiones fonográficas. No es la primera vez que esto ocurre: la *Novena* es el ejemplo más claro.

A la espera de *Parsifal*, para el que vela sus armas, Herbert von Karajan trasplantó su *Don Carlos* del Festival de Verano al de Semana Santa. El capricho puede aceptarse teniendo en cuenta que la obra de Verdi es uno de los mayores logros artísticos cuajados por Karajan en el teatro. La pronta edición de los discos, grabados según el reparto de la producción escuchada en Pascua, justificará un comentario crítico más largo. Quede constancia de la contradicción y de la grandeza: contradicción, porque Karajan, en corriente interpretativa hoy en desuso casi

absoluto, opta por la versión en cuatro actos autorizada por el propio Verdi para las representaciones en la Scala milanesa de 1883/84, suprimiendo el llamado "acto de Fontainebleau"; grandeza, porque la supresión, que podría implicar achatamiento de la pieza, se transforma en concentración de la acción dramática, generando una dialéctica razón de Estado-sentimientos personales que acerca a este *Don Carlos* salzburgués al *Boris musorgskyano*. Karajan justifica su elección en motivos históricos y musicales: la última palabra de

Verdi sobre *Don Carlos* es la versión de 1883; el tema "de la amistad" (Carlos-Posa), eje de la obra (idea ésta que también sostuviera Swarowski), está ausente del acto francés, y la inclusión de éste restaría unidad dramática a la obra. Ideas más que discutibles, pero que "funcionan" con impresionante contundencia a la hora de la representación.

Novedad, este año, la presencia de las cámaras de televisión, transmitiendo a toda Europa (recordemos que España, una vez más, no es territorio continental) la *Missa Solemnis* desde el Gros-

ses Festspielhaus. Insistencia en Bruckner, uno de los "leitmotiv" más recurrentes de Pascua, este año con la *Séptima Sinfonía*. Programa final mixto, con la *Octava* de Dvorak y los *Cuadros* de Mussorgsky: si en la primera pieza Karajan ha hecho creación, ya oída hace años en Madrid y Barcelona, en la segunda el recuerdo de Giulini pesa mucho, aun contando con la opulencia sonora de la Filarmónica de Berlín. Festival, en suma, "pre-Parsifal", que es sueño particular de Karajan desde hace muchos años. La respuesta, en 1980.



Ensayo de *Don Carlos*; José Carreras y Karajan. El tenor barcelonés, incorporado ya definitivamente al "team" de Karajan, ha sabido hacer suyo un papel que estrenara Plácido Domingo en el año 75. El caso es que, fuera Carreras o Domingo el encargado del "rôle", los protagonistas reales de la concepción de Karajan han sido siempre "Felipe II" (Ghiaurov, aún en plenitud, en el 75, hoy en clara decadencia vocal), "Elisabetta" (la siempre joven Mirella Freni) y "Posa" (esforzado Piero Capuccilli, irregular, pero muy adaptado al personaje).

Pero este año el protagonismo pasó a otra voz, la de Agnes Baltsa, que por vez primera incorporaba a "Eboli". ¡Qué medios vocales, qué control, qué afinación los de esta joven intérprete! Christa Ludwig, Fiorenza Cosotto, Eva Randova... ninguna de las sucesivas "Eboli" ha llevado más picaresca a la "Canción del velo", ni más tensión al temible "O don fatale". Acierto enorme el incluirla en este reparto.



SOMMERFESTSPIELE

Es difícil el recuento de las "crestas" en un Festival que dura más de un mes, como es el caso del de Verano, que se prolonga desde las últimas semanas de julio hasta el principio de septiembre. En lo orquestal ha de destacarse la visita de la Sinfónica de Boston, con un Ozawa transfigurado, cuya *Condenación de Fausto* sería la comidilla del Festival. Junto a él, otro Berlioz antológico de la mano de James Levine, el *Requiem*: Levine, tantas veces "perdido" en el Metropolitan, parece hallarse a sí mismo en Europa. Actuación, una vez más, clamorosa de Claudio

Abbado, en concierto dirigido a la European Community Youth Orchestra, con participación de Pollini en el *Cuarto* beethoveniano; de Maximilian Schell en *El superviviente de Varsovia*, de Schönberg, y "propina" consistente en el primer tiempo de la *Séptima* de Bruckner (!). Nueva pasada triunfal de Bernstein, intercambiando el "podium" de la Filarmónica de Israel con el de la Filarmónica de Viena, y mágica versión de Karajan del *Apolion Musagète*, de Stravinski; no menos impresionante, pero más conocida, la del *Zarathustra*, de Strauss.

Christa Ludwig junto a Karl Böhm. Contralto y director ofrecieron una intensa versión de la *Rapsodia para contralto* en un programa del que Böhm extraería la *Séptima* de Beethoven para reponer su nostálgica y soñadora lectura de la *Segunda* de Brahms. Al principio del Festival volvió el patriarcal director su mirada a Mozart, regalando un precioso concierto con base en las tres últimas *Sinfonías*, siempre al frente de su Filarmónica de Viena.



«The magic sound»

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.



LOWREY



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

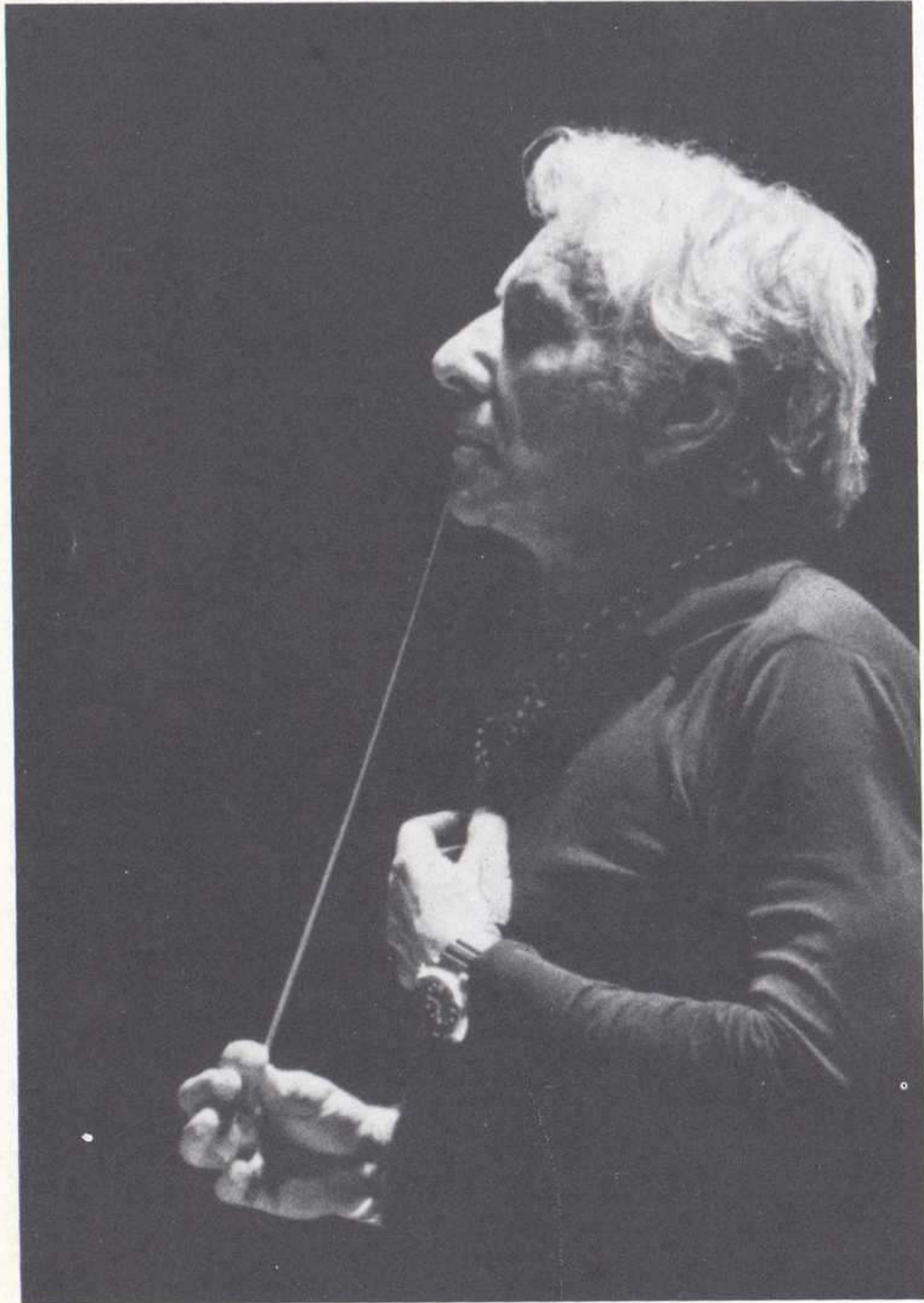
Oficinas y Almacenes: Laforja, 75 Tels. (93) 209 33 00 - 200 18 67 Barcelona-21

En la ópera, dos nuevas producciones. La elefantiásica *Aida* de Karajan y la recogida *Ariadne auf Naxos* de Karl Böhm. En la primera, mucho ruido y pocas nueces; en la segunda, palmas y olivos... cuando Karl Böhm no se dormía.

En el apartado "recitales" volvió a brillar el nombre de Kiri Te Kanawa, es una velada aplaudida hasta la histeria. Es cierto que la altísima neozelandesa vacila en la dicción alemana, pero sus cualidades artísticas hacen excusable lo que para otro intér-

prete sería tara insalvable. Por ende, Te Kanawa cantó la "Condesa" en las representaciones de *Las Bodas de Fígaro*: su "Dove sono" del 21 de agosto provocó una ovación de casi diez minutos y la interrupción de la representación. Actuaciones, tam-

bién a gran altura, de Katia Ricciarelli, Marilyn Horne, Walter Berry, Peter Schreier y, ¡cómo no!, Fischer-Dieskau. Pollini, Sviatoslav Richter y Weissenberg coparon el apartado instrumental: el firmamento sigue invulnerable.



Un instrumento no sensacional, cual es la Filarmónica de Israel, puede convertirse, en manos de Leonard Bernstein, en la primera orquesta del mundo. La muerte de su esposa, la peruana Felicia Montealegre, ha llevado al maestro americano la trágica experiencia del dolor, y sólo a través de esa vivencia puede explicarse un comienzo de la *Escocesa*, de Mendelssohn, tan doliente como el escuchado en Salzburg, en donde el compositor parecía Mahler y no el autor de *Las Hébridas*. Una diabólica *Quinta* de Prokofiev remataba un programa original de un maestro siempre apasionante.



Hubo general consenso. La *Novena* de Beethoven por Bernstein salió aún más redonda en el ensayo matinal que en el concierto de la tarde. Y es que ninguna orquesta, ni la Filarmónica de Viena, puede transmitir el mensaje de una obra como ésta dos veces en un día. De cualquier manera, la hermosa concepción de Bernstein, perfectamente perceptible en el concierto, se vio aniquilada por la terrible actuación del cuarteto solista: Gwyneth Jones, chillona; Hanna Schwarz, inaudible; René Kollo, ladrando, y el mismo Kurt Moll, normalmente seguro y eficaz, ahogándose palpablemente. Aquello parecía un sabotaje.



Lección de maestro del veterano Walter Berry en un programa Wolf/Mahler. Al margen de que la voz conserva no pocas de sus calidades técnicas, la capacidad de comunicación de Berry con el auditorio, su dominio de la relación texto-música (¡el problema de la Te Kanawa con el alemán!) y su fantasía en el fraseo avalan el éxito con que el público de Salzburg premia todas sus apariciones. Este año, además, Berry volvió a la escena para dar vida al "Profesor de Música" de *Ariadne*, un papel pequeño que él sabe hacerlo grande.



Terminado ya su recital, dadas dos o tres "propinas", Kiri Te Kanawa regresó sola a escena, y sin acompañamiento entonó una dulce canción folklórica maorí, su lengua de origen. Fue la locura. Los austríacos tienen la (mala) costumbre de patear para mostrar entusiasmo, y el Festspielhaus tembló a causa de una masiva convulsión de piernas. A partir de este 1979, en Salzburg no están dispuestos a prescindir de "Kiri" y la cantante tiene compromisos con el Festival que llegan hasta 1983.



Seiji Ozawa o la sorpresa. En su primer concierto con la Boston Symphony, Ozawa el epidérmico, el superficial, el ruidoso, tocó una *Primera* de Brahms impensable en él: comedido, concentrado, sin gratuidades, sacando de la gran Orquesta americana una sonoridad inconfundiblemente centroeuropea. Ozawa demostró, una vez más, que la juventud es la única enfermedad que se cura con el tiempo. El día de *La Condenación de Fausto*, ayudado por un divertidamente maquiavélico Dieskau y una etérea, ultraterrena Von Stade, Ozawa confirmó que lo de Brahms no había sido casualidad, y que ha sabido progresar en un lento camino de interiorización. Su versión, muy superior a la grabada hace seis o siete años para DG, es el signo de que el japonés es un "delincuente musical" recuperado.



Edita Gruberova ("Zerbinetta") e Hildegard Behrens ("Ariadne"), los dos planos de la acción teatral. Admirables ambas cantantes, la segunda da más el "tipo" que la primera, intachable ésta en su demostración de agilidades y coloraturas, conmovedora aquélla en su pasional "particella". A su lado hay que mencionar a Trudeliene Schmidt como el "Compositor", y habría que omitir al ya vocalmente defenestrable James King ("Apolo"). Y no hay que olvidar que el comentario puede hacerse, porque a los cantantes se les oyó, cosa que en Salzburg (Cfr. ejemplo más arriba) no siempre ocurre. Que se lo digan, si no, a Marilyn Horne...

Contraste absoluto con *Aida*, la maravillosa y delicada puesta en escena de Dieter Dorn para la *Ariadne* de Böhm. Es triste, por ello, constatar que el viejo maestro controla actualmente con dificultad la dirección de una ópera: Böhm tiene ochenta y cinco años y una salud envidiable; pero a esa edad es cuestionable si se puede gobernar con firmeza todos los elementos de una producción lírica, máxime si ésta es de duración dilatada. En algunos momentos de esta *Ariadne*, la Orquesta (36 músicos) y los cantantes fueron literalmente solos. Con todo, quince o veinte minutos de inspiración de Böhm bastan para justificar una sesión, y en ésta hubo más de una hora "a pleno pulmón".



Mirella Freni ("Aida") y Piero Capuccilli ("Amonasro") en la producción de Karajan de la ópera verdiana. Dejando a un lado el que a Freni no le va la partitura, como tampoco a Carreras ("Radamés"), viéndose ambos obligados a un esfuerzo vocal agotador, la aglomeración decibélica de Karajan en la parte orquestal forzó a todos los cantantes de este macro-empeño a gritar desesperadamente, tratando de hacerse oír a través del magma instrumental. Resultaba patético ver a una mujer como Marilyn Horne, no especialmente desprovista de potencia fonatoria, aullando de la forma más desaforada en la penúltima escena de la obra, sin conseguir que sus alaridos atravesaran el "tapón" orquestal montado por Karajan.



Panorámica del acto II. Los flancos del teatro, que quedan fuera de la foto, también estaban ocupados por figurantes y coros. La "kolossal" *Aida* de Salzburg ha sido la perfecta síntesis de *Ben-Hur* y *Los Diez Mandamientos*. En términos orquestales, Karajan ha colocado en el amplio foso del Festspielhaus una plantilla intermedia entre los *Gurre-Lieder*, la *Octava* de Mahler y la *Sinfonía "Gótica"*, de Brian. También esta *Aida* tiene su trastienda, con la "espantada" de Ghiaurov, la casi huida de Freni y la entronización del nefasto Ruggiero Raimondi, pero esa historia se puede dejar para otro año. En fin, no deja de ser incomprensible que quien tan hondamente ha entendido *Don Carlos* haya podido naufragar así en *Aida*.



PHILIPS



CUSI ASOCIADOS S.A.

Cassettes Philips

Una NUEVA GENERACION para el amplio mundo del sonido.

Cassettes Ferro y Ferro-Chromium



CHROMIUM/Hi-Fi



FERRO-CHROMIUM/Hi-Fi

ANTONIO JOSE

SINFONIA CASTELLANA, CON PRELUDIO Y CUATRO TIEMPOS

Por MIGUEL ANGEL PALACIOS GAROZ

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.

A los familiares y amigos de Antonio José que aún viven y son también mis amigos.

PRELUDIO

Antonio José es hoy, al cabo de más de cuarenta años de su trágica muerte, un compositor desconocido. Las diversas obras dedicadas al estudio de la música española suelen omitir su nombre y su obra, honrosa excepción hecha de las publicadas por José Subirá (1). La discografía le desconoce igualmente hasta el momento, y sólo cuatro de sus obras han sido recientemente grabadas y emitidas por Radio Nacional de España (2). El olvido y desconocimiento de la producción de Antonio José es, en parte, paralelo al de otros miembros distinguidos de su misma generación musical del 27, pero en su caso aparece acentuado por diversas circunstancias especiales.

Ya en vida de nuestro músico —afirma Subirá— «los turiferarios de la crítica guardaban silencio sobre el artista burgalés con manifiesta tenacidad» (3). Quizá el carácter de Antonio José, poco dado a la fácil adulación, así como su circunstancia de vivir alejado de los «mundillos» musicales de Madrid y Barcelona, influyeron en esta actitud de algunos críticos. Pero es que, además, Antonio José es el gran perdedor de la generación musical del 27. Mientras el resto de los miembros de su generación lograron al menos exiliarse, él no tuvo siquiera esa posibilidad: murió asesinado, en Burgos, al comienzo de la guerra civil. Y tras su muerte, el silencio oficial en torno a su figura y, en ocasiones, la prohibición de interpretar sus obras. Una última causa, apuntada por Subirá, aunque más bien anecdótica, la constituye el hecho de firmar sus obras con los dos nombres de pila y sin los apellidos familiares, con lo que se presta a confusión en catálogos, archivos o diccionarios de música.

Pero no se piense por ello que Antonio José es un compositor de interés puramente local, burgalés o, a lo más, castellano, ni que es de tercera o cuarta categoría. En las páginas que siguen espero demostrar justamente lo contrario. Su personalidad y su obra son de una talla tal que la música española no puede seguir desconociéndole por más tiempo. Cuando no estamos precisamente saturados de grandes valores musicales, se hace necesaria y urgente la recuperación de Antonio José para la música española y universal.

TIEMPO DE FORMACION (hasta 1924)

Antonio José Martínez Palacios, tal es el nombre completo de nuestro músico y con él firmaría sus primeras obras, nace, en Burgos, el 12 de diciembre de 1902, en el seno de una familia de

(1) Véase, por ejemplo, su *Historia de la Música* (4 vol., Salvat, Barcelona, 1958).

(2) Me refiero a *Danzas burgalesas* y *Sonata gallega*, interpretadas por el pianista Joaquín Parra; «*Suite*» *ingenua*, grabada por la Orquesta de Juventudes Musicales dirigida por Miguel Roa, y *Cinco coros castellanos*, interpretados por el Coro de Radiotelevisión Española bajo la dirección de A. Blancafort. En el momento de redactar este artículo aún no ha aparecido la que será primera grabación discográfica de una obra sinfónica de Antonio José. Se trata de *Evocaciones*, que grabó la Orquesta Nacional de España dirigida por Ros Marbá, según reseña publicada en RITMO (núm. 485, octubre 1978, pág. 9). El Orfeón Burgalés registró hace años el *Himno a Castilla* y *El molinero* (Columbia, 7.061, 1970).

(3) José SUBIRA: *El artista Antonio José*. Prólogo de la obra *Antonio José, músico de Castilla*, que en breve editará Unión Musical Española con el patrocinio de la Dirección General de Música y el Excmo. Ayuntamiento de Burgos, escrita en colaboración por Jesús Barriuso Gutiérrez, Fernando García Romero y el autor de este artículo.



artesanos y campesinos. Su padre, Rafael Martínez Calvo, trabaja como maestro confitero en un establecimiento cercano a la Plaza Mayor. Su madre, Angela Palacios Berzosa, procede de Ibeas de Juarros, muy cerca de la capital. El matrimonio tuvo dos hijos: Julio, nacido en 1899, que llegaría a ser maestro y periodista, y Antonio José. Ambos tendrán el mismo final, en octubre de 1936.

Desde muy niño, Antonio José siente especial atracción por la música. Algunos vecinos de la calle de Sombrerería, donde vive por entonces la familia, cuentan haberle observado tras las ventanas de su casa realizando sus primeros ensayos, más bien juegos, de dirección. Pero es a partir de los siete años cuando se descubren sus especiales dotes para la música, al acudir a las Escuelas de San Lorenzo. Curiosamente, en el mismo edificio de estas escuelas se instalará el Orfeón Burgalés desde los años inmediatamente anteriores a la guerra civil.

Allí recibirá las primeras nociones de solfeo y piano, guiado por un joven seminarista y catequista de la Escuela, Julián García Blanco, a quien años más tarde conocerá como director de la Coral de Valladolid, y que será hasta no hace mucho catedrático de Armonía y director del Conservatorio de la misma ciudad castellana. Por entonces participa también como cantorillo en la escolanía del Círculo Católico, a la vez que realiza sus primeros ensayos de composición a la temprana edad de doce años.



«... El matrimonio tuvo dos hijos: Julio, nacido en 1899, que llegaría a ser maestro y periodista, y Antonio José. Ambos tendrán el mismo final en octubre de 1936...»

Cuando a los catorce o quince años abandona las Escuelas de San Lorenzo, ya parece haber decidido su dedicación a la música. Sus padres, conscientes de las aptitudes de su segundo hijo, le buscan un profesor de Música, y José María Beobide, organista de la iglesia de la Merced, de los jesuitas, se ofrece gustoso a serlo. Nos encontramos ante un personaje fundamental en la vida de Antonio José, ante su descubridor y maestro por excelencia. Beobide (1882-1967), gran organista y armonista, que a partir de 1930 ocupará la cátedra de Música de la Escuela Normal de Pamplona y será subdirector del Conservatorio Pablo Sarasate desde su fundación, en 1957, es otro gran desconocido. El introducirá a Antonio José en el difícil camino de la armonía y composición hasta su marcha a Madrid, a fines de 1920. Pero la vinculación de Beobide con Antonio José no terminará en estos años de docencia, y volveremos a encontrarle como uno de los **leitmotiv** en los siguientes tiempos de la sinfonía de su vida.

Las dotes musicales y la capacidad de trabajo de Antonio José dan su fruto, y al finalizar el año 1920, recién cumplidos los dieciocho de edad, ha compuesto ya más de setenta títulos de desigual calidad y ha terminado sus estudios de Piano y Armonía con Beobide. Los límites de la ciudad provinciana se le quedan estrechos para sus ansias de superación y en este momento, concluida en Burgos la primera etapa de su formación, decide trasladarse a Madrid para ampliar sus estudios musicales, atraído también por el ambiente musical de la capital. Una beca concedida por la Diputación Provincial de Burgos le ayudará a mantenerse durante los cuatro años de estancia en Madrid, de 1920 a 1924.

Emilio Vega (1877-1943), director de la Banda de Alabarderos y destacado compositor, parece haber sido el maestro de Antonio José durante estos años, a juzgar por la correspondencia mantenida entre ambos. Pero hay que destacar, ya desde ahora, su autodidactismo, que será una constante de su vida profesional. Trabajador incansable, analizará y asimilará a través de libros, partituras y conciertos todas las novedades musicales del momento. Se sentirá particularmente atraído, como el resto de los miembros de su generación, por la obra de Falla y por el impresionismo, según se puede apreciar en el estilo postnacionalista de las obras compuestas durante estos años.

Para ayudarse en sus estudios realiza diversos trabajos menores relacionados con la música: es director de orquesta en un teatro lírico, posiblemente el Apolo; en ocasiones interviene como pianista en alguna sala de cine mudo, o trabaja como copista de música. Aprovecha también para relacionarse con diversos personajes destacados del mundo del arte en las tertulias de la época, y entabla amistad con Regino Sainz de la Maza y, a través de éste, con Federico García Lorca.

Pero, por encima de todo, su vida en Madrid transcurre dedicada al estudio y a la composición, produciendo obras tan características



Antonio José durante su tiempo de formación en Madrid.

de esta etapa como **Sinfonía castellana**, **Danzas burgalesas** y **Poema de la juventud**, entre otras. En 1921 Antonio José compone una **Sonata castellana** para piano, en cuatro tiempos, sobre cuya base orquestrará, en 1923, la **Sinfonía castellana**, dedicada a sus padres. Esta tiene también cuatro movimientos —«El campo», «Paisaje de atardecer», «Nocturno» y «Danza burgalesa»—, el primero y el último de los cuales toman como temas dos cantos populares burgaleses recogidos por Federico Olmeda en su **Cancionero**: el baile al agudo, número 125, y la canción número 70, que también le servirá de tema para la **Danza burgalesa número 1** (4). El ejemplar autógrafa de la **Sinfonía castellana** se encuentra en el Archivo Sinfónico de la Sociedad General de Autores de España. Se trata de una obra para gran orquesta compuesta por Antonio José en fecha muy temprana, especialmente si la comparamos con la de otras producciones de miembros de su misma generación, y, sin embargo, aún no estrenada.

Las tres **Danzas burgalesas** para piano fueron escritas también a los veinte años, y están inspiradas igualmente en temas populares del **Cancionero** de Olmeda —otra constante o **leitmotiv** de la «sinfonía castellana» de su vida—. La **Danza burgalesa número 1** consta de tres tiempos, y presenta dos temas en estructura A-B-A: el tema A es la canción número 70, ya citada, y el tema B es la **Canción de cuna**, número 24. La **Danza burgalesa número 2**, también de estructura tripartita, posee únicamente un tema: el baile al agudo, número 141. Y la **Danza burgalesa número 3**, con la misma estructura que la número 1, se inspira en dos tonadas populares: los bailes al agudo número 135 y 149 (canto de trilla este último, según Antonio José). En opinión de Andrés Ruiz Tarazona, «las **Danzas burgalesas** se pueden colocar junto a las mejores **Danzas españolas** de Granados» (5).

Por esta misma época, a los diecinueve años, Antonio José gana el primero y único premio de un concurso nacional, muy posiblemente con **Poema de la juventud**. Concebida esta obra como un auténtico poema, en principio, para piano, siempre pensó convertirla en poema sinfónico, y de hecho llegó a orquestrarla en parte. Los temas son propios, y la concepción de la obra es francamente moderna, siendo de destacar su riqueza armónica, cuajada de cromatismo e inseguridad tonal.

En 1924 Antonio José firma un contrato de edición con Unión Musical Española, mediante el cual vende por trescientas pesetas varias de estas obras, perdiendo todos los derechos sobre ellas, incluso el de poder hacer nuevas versiones. Así da a conocer **Poema de la juventud**, las tres **Danzas burgalesas** y la **Danza burgalesa número 1**, en transcripción para piano a cuatro manos. En

(4) Cf. Federico OLMEDA: **Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos**. Publicaciones de la Diputación Provincial de Burgos, 1902. Reedición de 1975.
(5) Andrés RUIZ TARAZONA: **Un compositor olvidado**. Artículo publicado en «El País» el 4 de diciembre de 1977, pág. IX.

La actualidad se encuentran agotadas todas estas obras, mereciendo, sin duda, una reedición.

Cuando, a finales de 1924, vuelve a Burgos para cumplir el servicio militar, Antonio José —que así firma ya sus obras y se le empieza a conocer tras la consecución del premio nacional y sus primeras publicaciones— es ya un compositor consagrado. El servicio militar le aleja del ambiente musical madrileño, pero no de sus quehaceres artísticos. Sus obras comienzan ahora a ser interpretadas y conocidas del público, con lo que podemos afirmar que se convierte en un autor de prestigio nacional ya a los veintidós años. Así concluye el primer tiempo de esta «sinfonía castellana», el tiempo de formación.



Tema popular del primer tiempo de la **Sinfonía Castellana**, en un borrador de Antonio José.

TIEMPO MALAGUEÑO (1925-1929)

El último acorde del primer tiempo de esta «sinfonía» sirve a la vez de comienzo al segundo. O, mejor dicho, se trata de dos movimientos enlazados, sin interrupción. Porque la etapa de formación de Antonio José no concluye con su estancia en Madrid, sino que se prolonga con su residencia en París, durante el verano de 1925 (y también en el verano siguiente), antes de trasladarse definitivamente a Málaga. El prestigio conseguido por Antonio José mueve al Ayuntamiento de Burgos a concederle la ayuda necesaria para su viaje a París.

A través del estudio de los compositores impresionistas, había soñado ya desde su anterior tiempo de formación con el ambiente musical parisino. De ahí que su estancia durante dos veranos consecutivos en la capital del impresionismo adquiriera una importancia decisiva. Desde el mirador de París va a convertirse en fiel observador de todas las nuevas tendencias musicales, y sus experiencias las registrará en una serie de artículos periodísticos publicados por entonces (6).

Su espíritu autodidacta se manifestará receptivo y abierto a todo, a la vez que crítico y selectivo de lo que su propio gusto le aconseje. Será especialmente sensible al impresionismo, técnica y estilo fácilmente compatible con su tendencia postnacionalista, con su voluntad de reflejar en música el paisaje y el alma de su tierra castellana. Así irá filtrando los elementos que poco a poco irán configurando su propio y personal estilo.

«En música —escribe cuatro años después, al hacerse cargo de la dirección del Orfeón Buralés— prefiero las obras escritas con emoción, con arte y con ciencia. Aborrezco el "snobismo" y me guío únicamente de mi criterio y de mi sensibilidad. Ante una página hermosa no pienso en prejuicios de nombre, de escuela ni de época. Y así, me asombra Bach; me encantan Scarlatti, Corelli, Couperin, Rameau, Haydn y Mozart; me admiran casi siempre Beethoven y Wagner; me sorprenden Schumann, Schubert y Chopin; me deleitan Grieg y Debussy; me entusiasman Borodin, Rimsky-Korsakov (a veces), Mussorgsky y más que ninguno Stravinsky; Scriabin y Falla me atraen, me inquietan como las alturas grandes o los abismos; en Prokofiev hallo un infantilismo delicioso, y nadie me emociona tanto como Ravel. Claro está que me interesan innumerables autores más, presentes y pasados, porque en música tengo gustos extrañamente amplios. Un ejemplo: **Pacific 231**, de Honneger, me parece una obra maestra por la técnica de su construcción y, sin embargo, me es desagradable: la admiro, pero no me gusta. En otras obras me sucede lo contrario. Las que me dejaron recuerdo imborrable fueron **L'après-midi d'un faune**, de Debussy, y **Dafnis y Cloe** y el **Cuarteto**, de Ravel» (7).

Desde esta posición estética pocas experiencias podrían haber sido tan fructíferas para Antonio José como estos dos viajes a París. Enriquecido con las nuevas ideas, volverá animoso y decidido a llevarlas a la práctica en su propia labor de composición.

(6) Cf. **Un nuevo instrumento musical**, **El arte de dirigir** y **Boris Gudonov**, publicados en «Diario de Burgos» los días 12, 14 y 18 de agosto de 1926.

(7) Esta y otras opiniones de Antonio José sobre muy diversos temas están contenidas en un manuscrito inédito, firmado por el director del Orfeón Buralés a los veintiséis años. Una glosa de este manuscrito podrá leerse en la obra ya citada, **Antonio José, músico de Castilla**.

En este momento vuelve a aparecer el tema de su maestro Beobide. Antonio José ama, ante todo, la libertad de movimientos, pero necesita a estas alturas, concluida su etapa de formación, así como las becas que la hicieron posible, un medio de trabajo que le permita subsistir y dedicarse a la composición. Y es, precisamente, Beobide quien, gracias a sus buenas relaciones con los jesuitas, le recomienda para el puesto de profesor de Música en el Colegio de San Estanislao, regentado por la Compañía en el barrio malagueño de Miraflores del Palo. Allí se traslada Antonio José al comenzar el curso 1925-26.

El ambiente de Málaga le fue favorable al joven compositor. «Sobre todo —escribirá a un amigo de Madrid— esa tranquilidad y esta luz, influyendo en mi reflexión, me han dado una fuerza y una fijeza imaginativa enorme. No sé cómo explicárselo: pero me siento ahora más dueño de las ideas, que voy llevando por donde quiero. Antes, en muchas ocasiones, las ideas me llevaban a mí. Ahora también, gracias a los grandes atracones que me doy analizando partituras de orquesta, llego a leer éstas, aunque sean de Strauss, Ravel, Scriabin o Stravinsky, como si fueran novelas» (8).

Las nuevas ideas que ha traído de París, unidas a la concentración que le permite su actual entorno y a su enorme capacidad de trabajo, explican la fecundidad de este tiempo malagueño, los logros conseguidos en busca de la fijación de su propio estilo, y todo ello en torno a una fecha clave, el **tiempo-eje** de la generación del 27. En efecto, alrededor del año 1927 compone Antonio José, entre otras obras, **Sonata gallega**, **Evocaciones**, «**Suite**» **ingenua** y **Danza burgalesa número 4**, al tiempo que comienza a escribir su ópera **El mozo de mulas**.

En diciembre de 1926, y en menos de veinte días, según confiesa en una de sus cartas (9), escribe la **Sonata gallega** para piano, a fin de presentarla a un concurso de sonatas convocado en Galicia. Unos meses más tarde, en marzo de 1927, el Jurado del concurso, integrado por Conrado del Campo, Bordas y Larregla, otorga por unanimidad el primero y único premio a la sonata de Antonio José, que sólo después de dos años aparecerá publicada en Unión Musical Española (10).

La **Sonata gallega** —así la describe el propio Antonio José— «sigue la forma clásica en su estructura. Los acordes del prelude llevan en su parte superior el tema popular de un **alalá** estilizado. Los nueve compases primeros, a partir del «Allegro» apasionado», son otro tema popular (primer tema. Tema que, para el desarrollo poemático que quise dar a la sonata, consideré como representación del hombre de Galicia). En la página 5 ese tema se exalta un poco, haciéndose más sinuoso. En el compás 12 de la página 6 aparece el segundo tema en Do mayor, también popular (segundo tema que, siguiendo en mi idea, consideré como sugerencia de la mujer gallega). Como final del desarrollo, en la primera parte de la **Sonata** (primer tiempo) aparece en la mano izquierda (página 8) otro motivo popular, pomposo, bajo una orla decorativa formada por algún diseño del tema segundo. El desarrollo y la reexposición

(8) La parte del epistolario de Antonio José que se conserva también se encuentra inédita, a pesar de su indudable interés humano y artístico. Este fragmento pertenece a la carta dirigida a Emiliano Artiz, el 27 de mayo de 1926.

(9) Carta a E. Artiz, 25-12-1926.

(10) Esta es una de sus pocas obras editadas y aún no agotadas, por lo que es posible todavía adquirirla en establecimientos de música. Lo mismo sucede con los **Cinco coros castellanos** y las **Tres cantigas de Alfonso X**.

Fragmento autógrafo de la **Danza burgalesa número 3**.





Ante la tumba de Chopin, durante una de sus estancias en París.

consisten en ir desdibujando el tema primero y acentuando el segundo hasta imponerse éste. Porque yo siempre he creído en la mujer gallega con más personalidad que el hombre. No es oportuno entrar ahora en divagaciones étnicas.

El segundo tiempo ("Cancioncilla") es un *lied* normal. El primer tema (página 20) y el segundo (compás quinto de la página 21) son populares (por supuesto, todos los temas populares estilizados en esta *Sonata* son gallegos).

El tercer tiempo ("Rondó") también es normal de forma, con el detalle curioso de que el estribillo es una linda canción gallega y los *cuplés* son todos los temas de la obra: Estribillo; primer "cuplé" = tema del prelude; estribillo; segundo "cuplé" = segundo tema del segundo tiempo y fragmento del primer tema del tiempo primero; estribillo; tercer "cuplé" = segundo tema del primer tiempo (tema femenino); final = este segundo tema del primer tiempo y el tema final pomposo del primer tiempo superpuestos; coda = primer fragmento del estribillo» (11).

Como se puede apreciar, más aún si se analiza la partitura y se oye el resultado, la concepción de la obra es clásica y moderna a la vez. Diríamos que se vierte en un molde clásico una idea moderna que rehace completamente el mismo molde y le da nueva vida. Andrés Ruiz Tarazona, tras calificar de «formidable» esta obra de Antonio José, sostiene que en ella su autor «se muestra dominador de los amplios desarrollos» (12).

Evocaciones, que lleva por subtítulo *Cuadros de danza campesina*, es un conjunto de tres poemas originalmente escritos para piano a principios de 1926. Ya el 18 de julio de aquel año Antonio José ofrecía, en el Salón de Recreo de Burgos, las primicias de esta obra a un contado número de personas, entre otras el pintor Marceliano Santa María (a quien está dedicada la segunda de las *Evocaciones*), su maestro Beobide y su amigo Cardiel (a quien dedica la primera) (13). En 1927 Unión Musical Española edita las *Evocaciones* para piano, actualmente agotadas.

Cada una de las *Evocaciones* se inspira en un tema de «danza campesina», muy bien seleccionado, del *Cancionero* de Olmeda: la primera y la segunda, en los bailes al agudo, números 136 y 171, respectivamente, y la tercera, en la rueda instrumental, número 245.

En 1928 Antonio José orquesta la segunda de las *Evocaciones*, convirtiéndola así en poema sinfónico. Después de haber estudiado a fondo los problemas de la orquestación, analizando diversas obras sinfónicas maestras, especialmente del gran orquestador Maurice Ravel, con quien se siente más identificado, realiza su trabajo a conciencia y dentro del estilo moderno más depurado. Tras diversas vicisitudes, por fin consigue estrenar su obra, en Bilbao, el 13 de abril de 1929. Dirigía la Orquesta Sinfónica de Bilbao el maestro Vladimir Golschmann, y el estreno constituyó un éxito rotundo. Al año siguiente, el 11 de junio de 1930, Enrique Fernández Arbós, al frente de la Orquesta Sinfónica de Madrid, ejecutaba esta obra por primera vez en Burgos.

El asunto sobre el que trabaja para construir este poema sinfónico

(11) Carta a José Subirá, 6-11-1931.

(12) Andrés RUIZ TARAZONA: *Un compositor olvidado*. «El País», 4-12-1977.

(13) Cf. CARDIEL: *Artistas burgaleses*. «Diario de Burgos», 20-7-1926, pág. 1.

nico es descrito admirablemente por Antonio José: «El senderillo ingenuo que pasa mirando a la era se aleja despacito —con suave tristeza—, empinándose a veces para oír cantar a las mozas desde lejos... El senderillo ingenuo al principio —desde lejos— sólo oye un lejano rumor, y según avanza aumenta también la claridad y la intensidad del diseño, coincidiendo precisamente su fuerza culminante con el momento en que el caminillo cruza la era donde los mozos bailan. Pero no puede detenerse; y así, parece que continúa su inexorable marcha tristemente, oyendo el motivo cada vez más debilitado, y como si al doblar las revueltas y subir los altozanos se volviese para oír cantar a las mozas desde lejos, envuelto en la luz melancólica del atardecer castellano» (14). Esto, expresado en lenguaje musical, equivale a un tema popular que se oye constantemente —pasando por los distintos instrumentos de la orquesta—, formándose, desarrollándose y desapareciendo. La orquestación es colorista, brillante e impresionante. Y el efecto que produce es de honda melancolía popular.

Esta obra no ha vuelto a escucharse desde entonces, y ni siquiera llegó a estrenarse en Madrid o Barcelona, a pesar de existir una partitura completa con el material de orquesta (copiado todo por el propio Antonio José) en el Archivo Sinfónico de la Sociedad de Autores. De la excelente crítica que obtuvo *Evocaciones* resumo a continuación dos opiniones. El crítico musical de *El Pueblo Vasco* escribía a los pocos días de su estreno en Bilbao: «Antonio José emplea los materiales sinfónicos con excelente estilo moderno, muy semejante a Falla, a cuya escuela parece haber pertenecido, o ser, al menos, un admirador de ella.» Y su maestro Beobide enjuiciaba así la obra tras su estreno en Burgos: «La *Evocación número 2*, de Antonio José, es de una gran riqueza armónica y orquestal. El motivo folklórico, de gran sabor arcaico y regional, se extiende jugosamente en un estilo de verdadera reciedumbre castellana, y caracterizado por una preciosa amalgama de procedimientos armónicos tanto clásicos como muy modernos. El tema literario que le sirve de inspiración en cuanto a la forma se halla elocuentemente descrito, y a través de toda la obra brilla una orquestación en que se condensan las conquistas más preciadas del arte contemporáneo» (15).

Otra destacada producción de este fecundo tiempo malagueño, centrado en torno al *tiempo-eje* de la generación del 27, es la «*Suite ingenua*». Se trata de una «suite» en tres tiempos, para orquesta de cuerda y piano, compuesta a finales de 1928 y premiada poco des-

(14) Así queda reflejado en la partitura de orquesta autógrafa de *Evocaciones*.

(15) Estas dos críticas aparecieron reproducidas en el «Diario de Burgos» del 16-4-1929 (pág. 2) y del 13-6-1930 (pág. 1), respectivamente.

Tema del prelude de la *Sonata gallega*, según autógrafa de Antonio José. «... Los acordes del prelude llevan en su parte superior el tema popular de un alalá estilizado...»

Temas de la *Sonata gallega* "Antonio José"

pués en un concurso celebrado en Cataluña. La obra se inspira en tres temas populares burgaleses: el primer tiempo —**Romance**—, en el baile al agudo, **Número 143** del **Cancionero** de Olmeda; el segundo tiempo —**Balada**—, en la tonada **Número 233** del mismo **Cancionero**, y el tercero —**Danza**—, en un magnífico baile a lo llano, recogido por el propio Antonio José e incluido en su **Colección de cantos populares burgaleses** con el número 117.

La «**Suite**» **ingenua** se estrenó años más tarde, en 1931, interpretándola la Orquesta Clásica de Saco del Valle en Madrid y Burgos, y la orquesta de cuerda del maestro Pecanins en Barcelona. José Subirá, haciendo la crítica de los conciertos de aquella temporada en Madrid, comparaba dos obras estrenadas: la de Antonio José y una **Habanera** de la ópera **La muerte de Carmen**, de Ernesto Halffter, ejecutada por la Orquesta Filarmónica de Pérez Casas. Este elogioso y combativo artículo (16) fue el comienzo de la amistad entre Antonio José y Subirá. Decía, entre otras cosas, el insigne musicólogo: «Toda la gracia, finura, distinción, espíritu y espontaneidad que se hace admirar en la «**Suite**» **ingenua** los desearíamos encontrar más abundantemente en este trozo operístico. (...) Contrastó igualmente el entusiasmo despertado por la primera obra —la cual fue premiada, por cierto, en un concurso de Cataluña— con la frialdad glacial que la segunda produjo. Esto tampoco ha privado que la obra de Ernesto Halffter fuese elogiada por sus amigos más adictos, como ha sucedido, prescindiendo del veredicto de la sala.» Pero no adelantemos acontecimientos, ya que todo esto ocurre en la siguiente etapa, y volvamos al tiempo malagueño que ahora nos ocupa.

La **Danza burgalesa número 4** para piano data también de fines de 1928, y se inspira en la misma tonada de baile que el tercer tiempo de la «**Suite**» **ingenua**. Sobre el mismo tema de danza popular compondrá más adelante la obra coral **¡Ay, amante mío!**, publicada, en 1933, dentro del volumen **Cinco coros castellanos**. Con esta cuarta danza concluye la serie **Danzas burgalesas**, que inició durante su estancia en Madrid.

A principios de 1927 Antonio José comienza a trabajar en uno de sus proyectos fundamentales, sin duda el más ambicioso de todos los que emprendió: la composición de la ópera, en tres actos, **El mozo de mulas**. El libreto, basado en un conocido episodio de **El Quijote** (17), es obra conjunta de Lope Mateo y de Manuel F. Fernández Núñez. Ya en el verano de aquel año da a conocer, en un «concierto íntimo» en el Coliseo Castilla, de Burgos, la reducción para piano de la **Danza popular** del segundo acto, e interpreta ante Lope Mateo y su maestro Beobide, en el Colegio de La Merced, de los jesuitas, la reducción completa del primer acto (18). Y a finales de año le escribe a uno de sus amigos de Madrid: «Estoy orquestando ya la ópera, cuya composición ya concluí» (19). Es decir, que el boceto de la ópera es obra de 1927, por lo que debemos tener en cuenta esta fecha clave e incluir a Antonio José en la generación musical del 27, precisamente por tratarse de su proyecto más ambicioso.

Durante el año siguiente rehace algunas partes de la ópera (especialmente las escenas finales del segundo y tercer acto) y sigue con su orquestación (20). En resumen, cuando Antonio José marcha definitivamente de Málaga, en mayo de 1929, ya trae la reducción de piano completa y parte de **El mozo de mulas** orquestado. Seguiremos la evolución de esta fundamental producción en el tiempo burgalés de nuestra **Sinfonía castellana**.

El tiempo malagueño toca ya a su fin. En el mes de febrero de 1929 Antonio José recibe la noticia de que se ha reconstituido el antiguo Orfeón Burgalés, y que por unanimidad ha sido nombrado director. La propuesta le llena de alegría, no tanto por su aspecto económico (300 pesetas mensuales) cuanto por volver a vivir en su tierra, con su familia, en el entorno que le proporciona los temas y la inspiración de sus obras. Quizá también por despegarse de la órbita de poder de los jesuitas, con los que, sobre todo últimamente, ha tenido algunos choques, que ellos pueden haber tomado como desplantes. Pero, en todo caso, pesa más en el ánimo de Antonio José lo que ahora le espera en Burgos que lo que abandona al marchar definitivamente de Málaga. El segundo tiempo concluye con un acorde de ilusión y esperanza.

TIEMPO BURGALES (1929-julio de 1936)

El primero de abril de 1929, Lunes de Pascua, Antonio José se encuentra en Burgos para tomar posesión de la dirección del Orfeón Burgalés, pendiente aún su compromiso con los jesuitas de Málaga hasta finalizar el curso. Durante el viaje ha redactado unas cuar-

(16) Cf. **Revista Musical Catalana**, año XXVIII, número 331, julio 1931, página 271.

(17) Cf. capítulo XLIII de la primera parte: **Donde se cuenta la agradable historia del mozo de mulas con otros extraños acaecimientos en la venta sucedidos**, y siguientes. En la elección de este tema cervantino pudo haber influido el estreno, cuatro años antes, de **El retablo de Maese Pedro**, de Falla, así como la existencia, dentro del folklore burgalés, de una bella tonada con la siguiente letra: **¿Dónde vas a dar agua, mozo de mulas?**..., canción que le servirá al compositor como tema principal de la ópera.

(18) El «Diario de Burgos» del 19-8-1927 da cuenta de tal «concierto íntimo». Por su parte, Lope Mateo, en una carta dirigida a Beobide el 11-3-1947, le recuerda la audición del primer acto de la ópera veinte años antes.

(19) Carta de E. Artiz, 22-12-1927.

(20) Carta de E. Artiz, 22-11-1928.



El maestro rodeado de su Orfeón Burgalés.

tilas, que leerá a los orfeonistas, a modo de saludo y plan de trabajo: «Es una necesaria obligación nuestra —dice en aquella ocasión— el conseguir que nuestra canción popular sea conocida y admirada en España. (...) Hemos de probar prácticamente la hermosura de nuestra música, y al unirnos todos en este espléndido coro, sea tan noble idea nuestro fin y nuestro orgullo. (...) A cambio de la honra que todos me han otorgado al nombrarme director, sólo puedo ofrecerme yo mismo íntegramente. Cuando regrese a Burgos para no volver a salir de él prometo: enseñar música a todos los orfeonistas, siquiera para que comprendan perfectamente sus papeles y no les olviden nunca; hablar de historia y estética de la música, para que gocen mejor de sus bellezas; hablar de la vida y la obra de los grandes maestros. Y por medio de conciertos íntimos, aquí mismo, para nosotros solos, trataré de presentarles algunas de las obras más espléndidas de todos los tiempos y de todos los países» (21). Todo un programa de cultura musical el que ilusionadamente exponía Antonio José, y que con esa misma ilusión llevará a la práctica durante siete años.

A los pocos días regresa a Málaga, reconfortado por el entusiasmo y la acogida que le han tributado sus orfeonistas, aunque ya por poco tiempo. Mientras tanto, en Burgos, su maestro Beobide —que, sin duda, ha influido decisivamente en su designación como director del Orfeón— adelanta el trabajo de selección de voces y comienza los primeros ensayos, con vistas a la presentación oficial de la masa coral durante las fiestas mayores de San Pedro. Por fin, a mediados de mayo, Antonio José vuelve ya definitivamente de Málaga para hacerse cargo del Orfeón.

Por entonces el coro cuenta ya con 150 miembros, en un Burgos de cerca de 35.000 habitantes. Si ya el mérito de reunir tal número de voces es muy grande, calcúlese el de interpretar un amplio repertorio compuesto por obras, algunas de ellas difíciles y a seis voces mixtas, de autores que van desde Haendel a Ravel, pasando por Schumann, Schubert, Wagner, Borodin, Guridi o el propio Antonio José, y todo ello a cargo de un coro de «amateurs». Pero el joven maestro no desiste de su empeño y, en medio de todas las dificultades, logra comunicar su ilusión a los orfeonistas. Con razón se ha calificado a esta etapa como «la edad de oro» del Orfeón Burgalés (22). Porque en ella rebasó los límites de una simple coral, para convertirse en un auténtico foco de cultura musical según el amplio proyecto de Antonio José.

La labor de organizar el Orfeón le absorbe por completo al músico burgalés. En el mes de agosto escribe a uno de sus amigos: «Yo por aquí sigo muy ocupado con el Orfeón Burgalés. Ya vería usted por el programa que le envié los tres conciertos que dimos en Burgos en las fiestas de la ciudad. Ahora me parece que pasan ya de 160 orfeonistas, y tengo casi seguridad de que este Orfeón ha de ser una cosa muy seria. He comenzado a enseñar a todos solfeo, y ya me cantan a cuatro y seis voces las pequeñas lecciones improvisadas que en la pizarra pautada les escribo. Lo curioso es que ya llueven las solicitudes para oírnos cantar fuera de Burgos, y ya nos llaman de Aranda, Miranda, Soria, Palencia, Logroño...» (23).

Pero su programa de cultura musical no se agota en la dirección del Orfeón. «Hemos de probar prácticamente la hermosura de nuestra música», había dicho en su presentación a los orfeonistas. Y ello habrá de realizarlo recogiendo y estudiando algo de la riqueza de esa canción popular, y, en segundo lugar, creando obras —preferentemente corales— que transmitan quintaesenciada esa vibración del alma castellana. De la realización de ambos propósitos nos ocuparemos a continuación.

(21) Así consta, transcrito de las cuartillas de Antonio José, en el «Diario de Burgos» del 2-4-1929, pág. 1.

(22) Cf. Luis ALBERDI ELOLA: **Monografías burgalesas: el Orfeón burgalés**. Serie dominical publicada en «Diario de Burgos» entre septiembre y diciembre de 1969.

(23) Carta a E. Artiz, agosto de 1929.

Nº 1

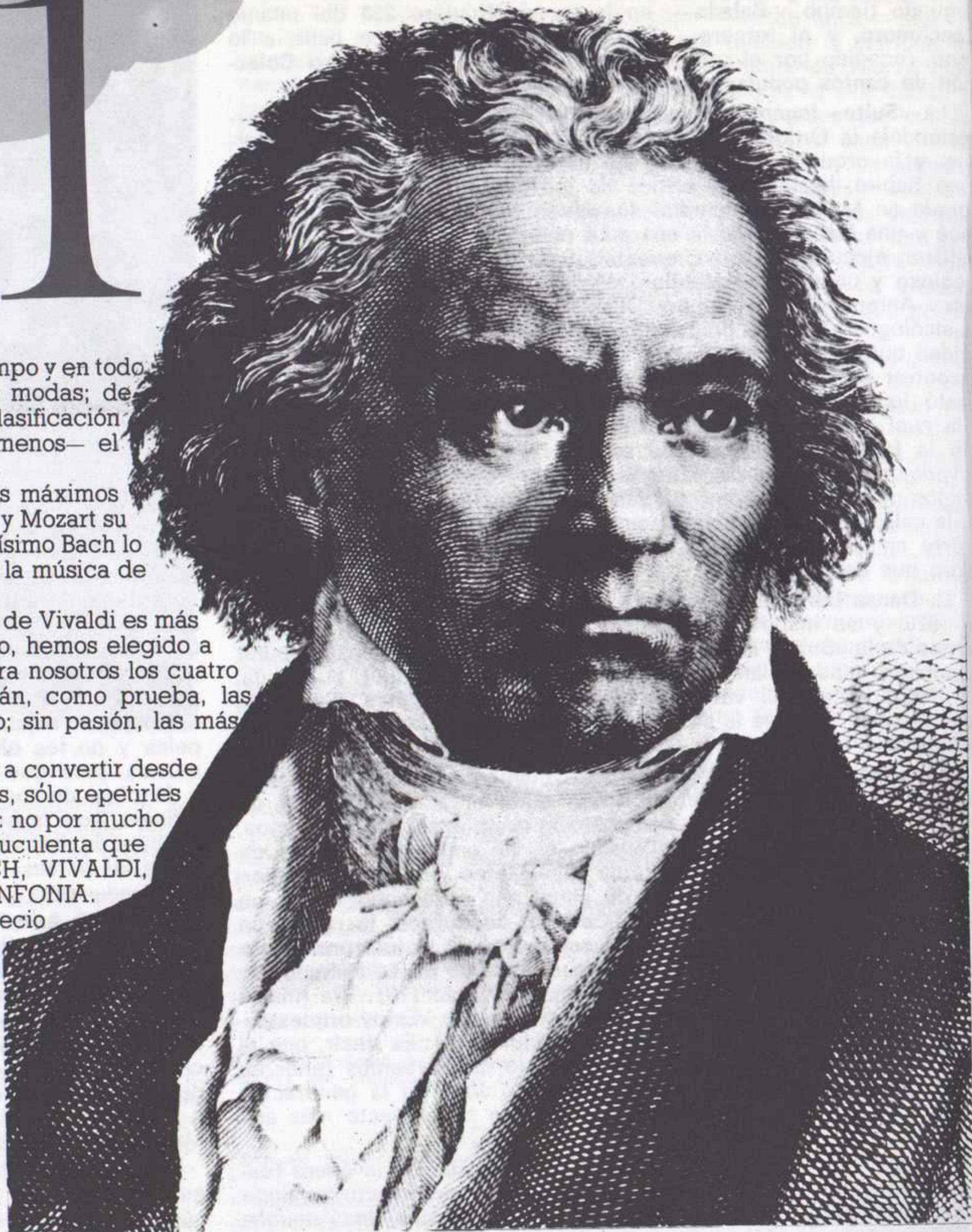
BEETHOVEN, el músico N.º 1 en todo tiempo y en todo lugar. Al margen de estilos, épocas y modas; de criterios estéticos y de listas de clasificación Beethoven bien puede ser —por lo menos— el símbolo de la música: *el Músico*, el N.º 1.

Otra cosa es que —como opina uno de los máximos violinistas de nuestro tiempo— Bach sea un dios y Mozart su hijo. O que resulte, cosa probable, que al mismísimo Bach lo que le hubiera gustado fuera haber compuesto la música de Vivaldi.

Solamente porque lo de Bach y Mozart y lo de Vivaldi es más polémico, y porque su cabeza da mejor en foto, hemos elegido a Beethoven para ilustrar este mensaje. Pues para nosotros los cuatro son lo mismo y los queremos igual. Ahí están, como prueba, las colecciones de discos que les hemos grabado; sin pasión, las más grandes y completas de la historia.

A quien no le gusta la música no lo vamos a convertir desde aquí. A los que sí gozan con estas cosas, sólo repetirles que todavía está a su alcance (atención: no por mucho tiempo ya) la oferta discográfica más succulenta que se conoce; ya saben: las ediciones de BACH, VIVALDI, MOZART, BEETHOVEN y EL MUNDO DE LA SINFONIA. con todos y cada uno de sus álbumes a un precio especialísimo de oferta.

Además —que no sólo de Bach, Vivaldi, Mozart, Beethoven y Sinfonías vive el hombre— los catálogos completos (más completos que nunca) de Philips y Deutsche Grammophon con muchos otros álbumes, discos y cassettes que Ud. puede adquirir ahora a mitad de su precio por la fórmula que ya sabe. Si no la conoce, acuda rápido a un establecimiento especializado y solicite información. Si la sabe, acuda de todas maneras; seguro que acaban de salir novedades que no conoce.



NOTA IMPORTANTE: ESTA OFERTA, LIMITADA EN NUMERO DE EJEMPLARES, FINALIZA DEFINITIVAMENTE EL 31 DE DICIEMBRE.



Edición Sinfonías

Johann Sebastian Bach

Antonio Vivaldi

Wolfgang Amadeus Mozart

Ludwig Van Beethoven



LOS SUPERVENTAS
DEL SIGLO EN



AL PRECIO DEL AÑO

Ya antes de instalarse definitivamente en Burgos, había iniciado Antonio José su labor de folklorista. Pero es a partir de 1929 cuando, de forma más sistemática y continuada, se va a dedicar al estudio del folklore burgalés, recorriendo la provincia en busca de canciones y danzas, a punto de perderse muchas de ellas. Fruto de estos afanes es su **Colección de cantos populares burgaleses**, compuesta por 178 tonadas de todo tipo, con la que obtendrá el Premio Nacional de Música en 1932 (24). Ese mismo año es nombrado, a propuesta del pintor Marceliano Santa María, académico correspondiente de la de Bellas Artes de San Fernando.

Paralelamente, continúa su labor de creación, dedicada sobre todo a la composición de obras corales para su Orfeón. Entre ellas destacaremos el **Himno a Castilla**, **Cuatro canciones populares burgalesas**, **Cinco coros castellanos** y **Tres cantigas de Alfonso X**. El **Himno a Castilla**, a seis voces mixtas, fue escrito por Antonio José para su estreno en el concierto de presentación del Orfeón, el 29 de junio de 1929. Se inspira en dos marchas del Ayuntamiento de Burgos, para clarines y timbales, recogidas en su **Colección** con los números 106 y 107. Compuso también otra versión del mismo himno para canto y piano.

Así definía este himno su propio autor: «Es corto, de unos treinta y tantos compases que se repiten. De tal modo escrito que no pierde vigor ni aunque se cante unisonalmente sin acompañamiento (dato importantísimo). Es solemne y noble, sin silencios intercalados (también importante), sencillo y natural en sus giros melódicos. En fin, puede cantarse en cualquier momento sin ayuda instrumental, con voces ásperas y de tesitura corriente, y creo (...) que tiene ese difícil **quid** que han de tener esta clase de composiciones para ser lo que han de ser» (25).

Algunas de las **Cuatro canciones populares burgalesas** y de los **Cinco coros castellanos** fueron escritas durante la anterior etapa malagueña, la mayoría poco antes de regresar a Burgos y con destino al Orfeón recién creado. No obstante, trato de estas obras ahora porque es cuando fueron estrenadas y publicadas. Las primeras, para coro mixto, se inspiran en tres cantos de siega del **Cancionero** de Olmeda (los números 41, 42 y 50) y en el baile al

(24) «Con perjuicio evidente para la expansión de nuestra cultura» —decía ya Antonio José en 1936—, este **Cancionero** sigue sin ver la luz pública. Esperamos que sea ya por poco tiempo, puesto que está en marcha su edición por Unión Musical Española, incluido en el segundo volumen de la obra **Antonio José, músico de Castilla**.

(25) Carta a J. Subirá, 24-11-1931.

Primera página de la partitura autógrafa de **Preludio y danza popular**, fragmento de su ópera inédita **El mozo de mulas**.

agudo, número 175. Hay que destacar, como lo hace Olmeda, la grandiosidad y melancolía de las canciones de siega burgalesas, a la par que su antigüedad, puesta de manifiesto en su carácter modal y su ritmo libre, todo ello magníficamente captado y transmitido por las armonizaciones de Antonio José. Estas **Cuatro canciones** fueron editadas en 1931, y también están agotadas en la actualidad.

Los **Cinco coros castellanos**, todos a seis voces mixtas, excepto uno a cuatro graves, aparecieron publicados por Unión Musical Española en 1933. Tres de ellos se inspiran en temas ya tratados anteriormente por Antonio José en las **Danzas burgalesas** números 1, 3 y 4; otro es un baile al agudo, y el titulado **El molinero** lleva por tema una hermosa canción burgalesa recogida en su **Colección** con el número 76. De esta última obra, estrenada por el Orfeón el 26 de junio de 1932, compuso una versión para voz y piano —también publicada y agotada— y otra versión orquestal. Sobre los **Cinco coros** escribió el Padre «Donostia»: «Son estos cuadros de un realismo sorprendente; de una técnica acabada, segura, que revela un maestro para quien el arte polifónico no tiene secretos.» Y el compositor judío Albert Hemsí añade: «Dotado de una técnica polifónica sólida, de rara perfección, sabe sacar de insignificantes fragmentos de la misma canción derivaciones melódicas unas veces, rítmicas otras, que guardan perfecta homogeneidad con la materia y el espíritu del conjunto; la fusión de los diversos elementos se verifica con fluidez y ligereza naturalísimas: cualidades éstas propias de los grandes artistas. Con esto demuestra que en él viven, como heredadas, las bellas tradiciones del arte polifónico español» (27).

En 1932 la editorial Max Eschig, de París, publica sus **Tres cantigas de Alfonso X** en dos versiones, una para coro mixto y otra para canto y piano. La traducción francesa es obra del famoso hispanista Henri Collet. El Padre «Donostia» decía en su crítica a esta obra: «La claridad matinal de ambos textos va subrayada por la mano fina, delicada, del artífice que los ha engarzado en un ropaje artístico de primera calidad. Fundir en un crisol lo viejo y lo nuevo, tomando de cada uno lo justo, lo preciso para que las **Cantigas** no queden ni avejentadas ni ridículamente preciosas, no está al alcance de todos. (...) La juventud y la **madurez** que campean en la música de este autor nos dicen que es **músico**, cosa más rara de lo que generalmente se cree» (28).

Pero, aparte de estas obras corales, sigue adelante con su gran proyecto de la ópera **El mozo de mulas**. Tras el paréntesis de 1929, en que, debido a su absorbente dedicación al Orfeón, apenas pudo trabajar en la ópera, durante 1930 se vuelca intensamente a su orquestación para presentarla al Concurso del Infantado en el mes de diciembre. A pesar de no ser premiada su obra en tal concurso, sigue trabajando en ella con fe durante los años siguientes. Y así, el 11 de noviembre de 1934, dirige personalmente, en el Teatro Monumental, de Madrid, con la Orquesta Sinfónica de Arbós, el estreno de **Preludio y danza popular**, dos fragmentos de la ópera. El **Preludio**, de armonía wagneriana y orquestación impresionista al estilo de Ravel, es breve, pero intenso y de trabajada factura. La **Danza popular**, fragmento del segundo acto, que constituye un excelente trabajo rítmico, armónico y tímbrico, está inspirada en un romance infantil que recoge en su **Colección** con el número 27.

De la excelente crítica que obtuvo este estreno en la prensa madrileña extracto algunos párrafos, suscritos por autoridades musicales tan destacadas como Turina, Rodolfo Halffter y Adolfo Salazar. «El **Preludio** —decía Joaquín Turina en **El Debate**—, un poco wagneriano de sentimiento, se desenvuelve en un ambiente de serenidad y dulzura; en cuanto a la **Danza**, está centrada en un diseño popular que, de modo obsesionante, va de un instrumento a otro, sobre la base de un ritmo acusado. Son dos trozos muy bonitos, que gustaron al auditorio, siendo ovacionado el autor.» Rodolfo Halffter escribía en **La Voz**: «Esta obra, inspirada en el folklore musical castellano, que Antonio José ha estudiado con tanta minuciosidad como provecho, constituye un fragmento de una ópera escrita ya hace algunos años. Grata de melodía y clara de orquestación, trabajada siempre con materiales musicales de la más alta calidad, esta obra acusa la exquisita discreción y la solidez y pericia técnicas de su joven autor. Antonio José, que dirigió su obra con garbo y notoria desenvoltura, obtuvo un éxito estimable.» Por su parte, Adolfo Salazar concluía: «Agradable música, llana y eficaz, como corresponde a su designio escénico, terreno en el que no se suele escribir mejor ni con más conciencia que como lo ha hecho Antonio José» (29).

La favorable acogida que han merecido estos dos fragmentos de su ópera le inyecta nuevas energías para seguir trabajando en ella, aunque, por desgracia, poco le van a durar. Su padre había fallecido el pasado año, y a partir de entonces ve debilitarse la salud de su madre y de una tía muy unida a la familia, que fallecerán, con una diferencia de nueve días, en febrero de 1936. Por otra parte, a fuerza de desengaños, ha ido perdiendo las ilusiones con que llegó a Burgos hace cinco años, y la ciudad se le hace ahora

(26) Cf. «Diario de Burgos» del 27-6-1932, pág. 1.

(27) Ambas críticas aparecieron recogidas en la revista «Castilla industrial y agrícola» (Burgos, Junio de 1934, número extra, págs. 195-196), bajo el título: **Artistas burgaleses: Antonio José**.

(28) **Ibidem**.

(29) En el «Diario de Burgos» de los días 15 y 20 de noviembre de 1934 se publicaron igualmente las críticas de estos periódicos madrileños.

irrespirable; incluso piensa seriamente abandonar este ambiente y buscar otro donde poder desarrollarse mejor. En cualquier caso, esta situación le incapacita para el trabajo de creación, le impide concentrarse. «Estoy pasando una crisis espiritual terrible —le escribía a Subirá en mayo de 1935—. No puedo hacer nada. Y esto me ahoga. Los únicos afectos que me quedan los voy a perder. Mi tía Carmen, quizá dentro de unos días... Mi madre también está muy mal, y el día menos pensado se me muere... Añade a esto mis escasas posibilidades económicas. Con unas seis mil pesetas anuales, ¿qué puedo hacer? Ni viajar, ni comprar libros, ni descansar un mes en el verano... ¡Ni nada! Esto es atroz. Me gustaría vivir en un ambiente mejor. Por lo menos, más amplio de espíritu. Aquí no hay más que cretinos y cavernícolas y pobretes miserables. ¡Si yo pudiera vivir en Madrid!... Estaría mejor y ganaría más. En honra y en provecho. Pero... ¿y dónde me incrusto yo en Madrid?» (30).

Por eso, la ópera quedará inconclusa en 1936 —como otros muchos de sus proyectos admirables—, y en el siguiente estado de composición: los actos primero y tercero, con la orquestación completa, y la mitad del segundo, sin orquestar. Es decir, que **El mozo de mulas** es una obra a la que Antonio José dedicó sus inteligentes y afanosos esfuerzos durante diez años de su vida (de 1927 a 1936), sin llegar a concluirla. El crítico burgalés Angel M.^a Castell escribía en **ABC** a raíz del estreno de **Preludio y danza popular**: «Son ambos (fragmentos) como desglosados de lirismo escénico con el que el autor recorre un calvario análogo al que Falla recorriese un día con su **Vida breve**, y quiera el cielo que, cual el glorioso maestro gaditano, obtenga el peregrino burgalés el logro de sus generosas andanzas, que de esas manifestaciones de puro arte está bien necesitada la moderna música española» (31). En efecto, el estreno de la ópera pudo haber sido para Antonio José, como lo fue el de **La vida breve** para Falla, el espaldarazo definitivo y el punto de arranque de su personal estilo, con mayor confianza en sí mismo. Pero, por desgracia para Antonio José y para la música española, nunca llegó ese reconocimiento, largamente esperado y merecido.

A pesar de la crisis espiritual por la que atraviesa, todavía le quedan fuerzas para acometer otras obras destacadas. Por ejemplo, la **Sonata para guitarra**, dedicada a su amigo Regino Sáinz de la Maza. Integrada por cuatro tiempos —«Allegro moderato», «Minueto», «Pavana triste» y «Final»— y sobre temas originales, es de un delicioso estilo impresionista. El original está fechado el 23 de agosto de 1933, y posteriormente inició otra versión para cuarteto.

Pero lo que podemos considerar como su último gran proyecto tal vez sea el de un «ballet» titulado **Marcha para soldados de plomo**, en cuya orquestación trabaja lentamente a partir de fines de 1935 (32). En realidad, la reducción para piano la escribió años atrás (posiblemente, en 1931), y está dedicada a la colección de soldaditos de plomo de su amigo Ontañón. Esta obra que, según su alumno Mariano Ortega, «de haber vivido su autor hubiera marcado un nuevo estilo en sus composiciones» (33), acusa un fuerte influjo de Stravinsky junto con el de Ravel, y supone el abandono de la línea postnacionalista que habían seguido hasta ahora gran parte de sus creaciones.

Aparte de su fundamental dedicación a la composición y al Orfeón, Antonio José desarrolla durante este tiempo burgalés una actividad múltiple: colabora en diversas revistas y publicaciones con artículos de crítica y estética musical (34), pronuncia conferencias, participa en la burgalesa Tertulia del Ciprés —que de vez en cuando organiza fiestas culturales, como aquella memorable dedicada a Francisco de Salinas y Antonio de Cabezón, a mediados de 1934, en la que él interviene directamente—, es miembro fundador del Centro de Estudios Castellanos, creado en junio de 1931...

Uno de los momentos cumbres de su vida, con el que va a concluir este tiempo burgalés, es el de su participación, invitado por Higinio Anglés, en el III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, celebrado en Barcelona, en abril de 1936, presentando su ponencia **La canción popular burgalesa**, prólogo a la **Colección de cantos populares burgaleses** (35). Entonces obtiene un éxito notable, y se da a conocer ante los grandes compositores y musicólogos que asisten al Congreso: Falla, Turina, Casals, Esplá, Gerhard, Conrado del Campo, Ernst Krenek, Marius Schneider y Macario Santiago Kastner, entre otros.

Con todo, tras este paréntesis, la nota final del tercer tiempo de la sinfonía castellana, por contraste con el anterior, es de amargura y desencanto. De aquella ilusión con que vino a Burgos con la intención de «no volver a salir de él», no le queda sino desilu-

(30) Carta a Subirá, 20-5-1935.

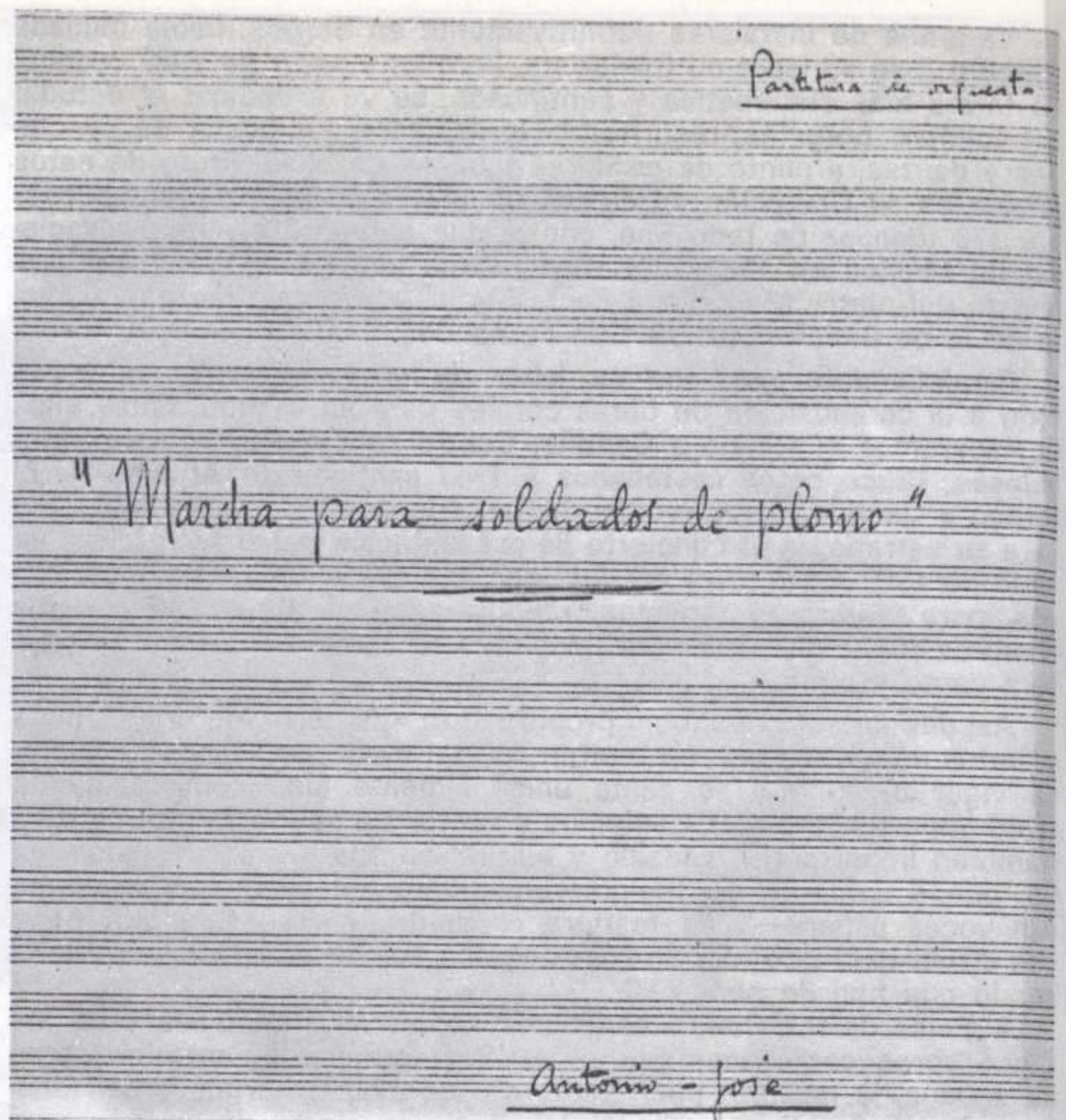
(31) Reproducido en «Diario de Burgos», 16-11-1934.

(32) Carta a Subirá, 29-10-1935.

(33) Así lo afirma, en carta dirigida al autor de este trabajo, el 29-4-1978.

(34) Entre las revistas en las que colaboró hay que destacar RITMO, ya desde su fundación. En ella se publicó algún trabajo suyo, además de alguna entrevista relacionada con su producción y su labor al frente del Orfeón (cf., por ejemplo, el número correspondiente a agosto de 1934).

(35) Esta ponencia, junto con otros estudios teóricos sobre folklore burgalés, aparecerá incluida en el segundo volumen del ya citado **Antonio José, músico de Castilla**.



... pero lo que podemos considerar como su último gran proyecto tal vez sea el de un «ballet» titulado **Marcha para soldados de plomo**... Esta es la portada de su inconclusa orquestación.

sión y ganas de marchar. ¿Valió la pena haberle tenido durante siete años en Burgos, «entregado a deberes subalternos para su talento», como reconocía Adolfo Salazar? Desde luego, Burgos no supo apreciar y estimular este talento. «¿Quién hay hoy en su región —decía el mismo afamado crítico— que pueda superar en abundancia de conocimientos y en espontaneidad de ideas a este joven compositor?» (36). Por eso fue más amarga su queja cuando, cinco meses antes de su muerte, y en el contexto de un homenaje que se le tributó tras su triunfo en Barcelona, llegó a decir: «Deseo aprovechar esta ocasión de alabanza y cordialidad, tan rara en nuestra vida local. Porque mañana habrán olvidado ustedes esto de hoy. Y yo, mañana, volveré a luchar por Burgos, en soledad de naufrago; con mis paisanos abúlicos y criticones, a quienes cualquier cosa de fuera parece mejor; con mi Orfeón Burgalés, labor abrumadora milagrosamente sostenida por sólo dos o tres centenares de socios protectores de peseta mensual, en un pueblo con más de cuarenta mil habitantes... Con mis obras, que aquí nadie oye...» (37). Terrible decepción tras la entrega total en favor de la cultura musical de su tierra.

FINAL (julio-octubre de 1936)

Profundicemos un poco en los antecedentes de este tiempo final, tiempo de destrucción y de muerte. ¿Cuál es la visión del mundo de Antonio José, cuáles son sus ideas e ideales, cuál es su postura política, por la que algunos le condenaron y le han mantenido en el más detestable de los silencios? Antonio José era, ante todo, un artista, un intelectual idealista y utópico, que soñaba en el porvenir, imaginándose «como un bello ideal de superación depurada» (38).

En 1931 saluda alborozado el advenimiento de la República, que concuerda con sus ideas acerca de la organización del Estado. «Estoy encariñadísimo con España y su República», dirá entonces. Y sin ser militante en sentido estricto, sí podemos considerar a Antonio José un republicano de izquierdas, que ya en 1929 afirmaba: «El socialismo bien entendido y bien dirigido es cosa perfecta» (39); y que, tras las elecciones de febrero de 1936, escribía: «Mis desgracias me han amargado la alegría de nuestro triunfo electoral» (40).

Es evidente que estas ideas no encajaban en un ambiente eminentemente conservador, reaccionario y estrecho de espíritu, en el que no arraigó el nuevo régimen republicano. Así se explican los odios que concitó su persona entre algunos sectores de la

(36) Este juicio de A. Salazar apareció publicado, dentro del contexto de una crítica de la «Suite» ingenua, en «El Sol» de Málaga en 1930, siendo reproducido poco después en «Diario de Burgos».

(37) Cf. «Diario de Burgos», 19-5-1936, pág. 1: **Después de un homenaje. La gratitud de Antonio José**. Este interesante discurso estará recogido en el primer volumen de la obra **Antonio José, músico de Castilla**, bajo el título **Palabras en un homenaje**.

(38) Cf. manuscrito inédito con opiniones de Antonio José, ya citado.

(39) *Ibidem*.

(40) Carta a Subirá, 24-2-1936.



Antonio José durante el tiempo burgalés, cerca ya de una madurez truncada.

ciudad castellana, y el ahogo, la soledad y, en último término, la decisión de Antonio José de huir lejos de aquel ambiente que no supo o no quiso aceptar. «¡Me ahogo en esta ciudad!», «Me gustaría vivir en un ambiente mejor», «¿Estaré condenado a no salir de Burgos?» (41), son las quejas que repite y escribe a sus amigos durante el último año, y que convertirá en obsesión durante los meses de su encarcelamiento. Si desde hace muchos años ha vivido en espíritu en París, entonces tomará la firme decisión de huir de España, si sale con vida, y obtener cuanto antes la nacionalidad francesa.

Por otro lado, un artista e intelectual tan destacado y vanguardista desentonaba en aquel ambiente mediocre y aferrado a la tradición. Este sería el origen de muchas envidias profesionales, y tal vez el de su desgraciada muerte. Su excepcional personalidad, en vez de despertar admiración, suscitó odios y envidias miserables. Así se le pagaba, y se le ha seguido pagando con el silencio, su dedicación al desarrollo de la cultura castellana. Y él no tuvo más remedio que quejarse de modo conmovedor por tal paga, en una carta escrita desde el penal un mes antes de su muerte: «¿Es posible que mi vida, consagrada exclusivamente al estudio y a la exaltación de Burgos, merezca ahora este odio, este desprecio y este espantoso trato?» (42).

(41) Cartas a Subirá, 20-5-1935 y 16-1-1936.

(42) Carta inédita dirigida a Matías Martínez Burgos el 11-9-1936, que aparecerá reproducida como facsímil, junto con otros importantes documentos, en el ya citado *Antonio José, músico de Castilla*.

Los terribles acontecimientos se suceden rápidamente y con calculada precisión. El 6 de agosto es detenido, al parecer por un grupo de falangistas, y conducido al penal próximo a la capital. En un principio conserva la esperanza, pero poco a poco irá llegando al sereno y lúcido convencimiento de su destino. Especialmente, al recibir, el 11 de septiembre, un amenazador anónimo, y comprobar cómo pasan los días sin que den fruto las gestiones que sus amigos realizan para conseguir su libertad. Y entonces sentirá más el daño moral que se le hace que la misma muerte que le tienen preparada. Al mes siguiente de recibir aquel anónimo, sin proceso previo, Antonio José es **sacado** del penal y asesinado en las inmediaciones de Estépar, pueblo a unos veinte kilómetros de Burgos por la carretera a Portugal. Su hermano Julio correría idéntica suerte al día siguiente. La partida de defunción, fechada cinco años más tarde, dice fría y escuetamente: «Falleció en el monte de Estépar el día 11 de octubre de 1936, según resulta del testimonio recibido de la Superioridad» (43).

No quiero terminar esta «sinfonía castellana» con esa nota de muerte y de tristeza. Dicen que el propio Antonio José murió gritando un potente **¡Viva la Música!**, y el acorde final ha de ser de vida. Porque su obra puede vivir si queremos recuperarla, y su ejemplo puede ser un estímulo para los jóvenes compositores. Mataron al músico, pero vive su música y la Música.

Lo cual no obsta para que lamentemos profundamente su pérdida y condenemos el crimen que se cometió con Antonio José y con la Música española. «Llorar hoy a Antonio José —ha escrito Albert Hemsí— no es solamente un acto de gran afecto y de perenne fidelidad a su memoria por parte de sus amigos, sino que es un deber de todo español por la inmensa pérdida, para España y el mundo musical, de tan raro genio» (44). Porque Antonio José murió cuando estaba llegando, o había llegado ya, a la madurez, a la elaboración de su propio lenguaje musical, síntesis de la escuela germano-austríaca de origen wagneriano y de la escuela francesa debussyana. Así queda reflejado en la construcción de su ópera y en otras de sus obras póstumas, como la **Marcha para soldados de plomo**.

¿Qué camino hubiera seguido Antonio José de haber continuado con vida? Es muy difícil responder a esta pregunta, si contamos, además, con la posibilidad del exilio, que él no tuvo. Desde luego, creemos que, teniendo en cuenta su trayectoria, sus últimas obras y grandes proyectos, así como su postura estética de alto aprecio por el arte moderno y la auténtica **creación** artística, no habría seguido a la generación de Joaquín Rodrigo, bautizada por Tomás Marco como «generación perdida» (45). Antonio José, muy posiblemente, hubiera evolucionado hacia posiciones cada vez más vanguardistas, sirviendo así de ejemplo y guía para las generaciones jóvenes de la posguerra. Pero, desgraciadamente, éstas últimas han padecido la muerte en unos casos, el exilio y el olvido en la mayoría de ellos, de los que debieran haber sido sus maestros de la generación del 27. Y esta ruptura generacional ha producido evidentes perjuicios a la Música española.

Aunque tarde, todavía estamos a tiempo de recuperar la figura y la obra de quien pudo haber sido **un nuevo Falla**, según juicio atribuido a Arthur Rubinstein, y **el gran músico español de nuestro siglo** (46), en opinión de Maurice Ravel.

(43) Para conocer más detalles de este tiempo final y, en general, de su biografía, vuelvo a remitir al lector al libro anteriormente citado, así como, al menos, a estas dos obras fundamentales:

Antonio RUIZ VILAPLANA: *Doy fe. Un año de actuación en la España nacionalista* (1.ª ed. en 1937; última edición por Epidauro, Barcelona, 1977). Interesa especialmente el capítulo X titulado *La ejecución de Antonio José, el músico poeta*, por tratarse de un testimonio directo de quien, por razón de su cargo de Secretario Judicial de Burgos, vivió estos acontecimientos desde dentro. Este capítulo apareció reproducido íntegro en el número 1 de la revista mensual «Música» (Dirección General de Bellas Artes, Barcelona, enero de 1938), junto con una referencia a *Algunas obras de Antonio José*, redactada por José Subirá.

Santiago RODRÍGUEZ SANTERBÁS: *En busca de un músico perdido. Antonio José* (revista «Triunfo» número 482, 1971, págs. 24-29). Este artículo posee el indudable mérito de haber sido la primera reconstrucción y recuperación biográfica y musical de Antonio José, en un tiempo en que tal labor era difícil e incómoda. Debemos reconocer públicamente que su llamada de atención despertó nuestro interés por este tema.

(44) Recogido, junto con otros diversos homenajes a Antonio José, en el artículo de S. Rodríguez Santerbás, pág. 28.

(45) Tomás MARCO: *Música española de vanguardia*. Guadarrama, Madrid, 1970, página 20.

(46) Cf. el artículo citado de S. Rodríguez Santerbás, pág. 28.



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

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

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA



todos los sonidos de una gran orquesta

El órgano electrónico más completo. Ofrece más posibilidades de interpretar música. Es como tener la mayor orquesta.

Permite obtener los sonidos de instrumentos de viento, cuerda, y de percusión.

Partner 259-R FARFISA posee mil recursos sonoros: Arpeggios automáticos, bajos y acordes rítmicos, etc.

Póngase al teclado de FARFISA. Suena la mayor orquesta.

comercial bayona s.a.
pamplona (navarra)

PARTNER

259/R



FARFISA

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 GARIJO.—Santiago, 8 - MADRID-13

CASA ARILLA.—Zapatería, 58 - PAMPLONA

CASA NEW-PHONO.—Gral. Primo de Rivera, 37 - BARCELONA-2

Emilio JUAN.—Almirante Cadarso, 3 - VALENCIA

José SAVALL.—Avda. de Jijona, 8 - ALICANTE

José Antonio JIMENEZ.—Avda. Cayetano del Toro, 14 - CADIZ

MUSICAL-47.—Gral. Sanjurjo, 47 - LA CORUÑA

CASA DE LA MUSICA.—Carretería, 59 - MALAGA

ARPEGIO, S. L.—Madre Rafols, 19 (Los Remedios) - SEVILLA

PROMUSICA.—Alhóndiga, 28 - GRANADA

TELE-ALBERTO.—Pintor Sorolla, 16 - GANDIA (Valencia)

MUSICAL LINARES.—Carolinas, 1 - LINARES (Jaén)

ENTREVISTA CON WITOLD LUTOSLAWSKI

Por ROBERTO ANDRADE, ARTURO REVERTER
y LLORENÇ BARBER

La imagen física que ofrece es un tanto sorprendente: menudo, vivaz, de rápidos y juveniles movimientos, que no corresponden a un hombre de más de sesenta y cinco años. Nadie podría imaginar en un principio que tras los educados modales y la cordial, aunque ligeramente distante, actitud se esconde una de las inteligencias musicales más lúcidas del presente; una mente perfectamente ordenada; un verdadero intelectual, culto, profundo, dotado de una rara capacidad de análisis. Sus respuestas son prontas, fluidas, perfectamente enlazadas y construidas, como si conociera (lo que no es cierto) con anticipación las cuestiones que iban a surgir a lo largo de la charla que tan amablemente nos concedió, pocas ho-

ras después de presentarse, en uno de los últimos conciertos de la temporada 1978-79, al público madrileño dirigiendo sus obras a la Orquesta Nacional.

Persona, pues, exquisita, de trato agradabilísimo y conversación de extraordinaria amenidad. En un inglés envidiable nos expresó sus sinceras creencias en torno a la música y, más concretamente, a su música, tan rica en significados, tan elaborada, de evolución tan paralela a la del arte de nuestro siglo. La altura de los temas tratados, las claves del pensamiento musical del compositor polaco, la claridad de su raciocinio, la justeza de su palabra convirtieron la charla en una experiencia verdaderamente enriquecedora.



«Cuando compongo, jamás pienso en la audiencia como tal; trato, simplemente, de expresar exactamente mis ideas y mi verdad, en forma absolutamente sincera.»

Intervienen:
Lutoslawski: L.
Andrade: A.
Reverter: R.
Barber: B.

DECLARACION DE PRINCIPIOS

A.—Al acercarnos a usted nuestro propósito inicial es explicarles a los lectores quién es Lutoslawski y cómo es su música, aproximarnos a una de las figuras del arte contemporáneo, porque creemos que, en general, el público no está acostumbrado a este tipo de música..., en relación con la cual, ése es el problema, posee muy poca información.

L.—Pese a ello, la acogida al concierto de ayer fue más bien cálida...

A.—(Sorprendido.) ¿Cálida?

L.—Sí, ya sé (Sonríe al decir esto.): me había informado de que el público de los viernes es muy conservador, nada amigo de esta clase de obras.

Todos.—Efectivamente.

L.—E, insisto, la reacción fue cálida, lo que me sorprende y hace feliz.

A.—Bien. Creo que entonces ha comprendido usted el alcance de nuestro planteamiento. Se trata, en cierta forma, de complementar un tanto el concierto de ayer, de acercar su música y sus ideas al público, para que aquélla y éste «comuniquen». Es sentir muy general que la música de hoy día está desvinculándose cada vez más del público. Realmente, ¿está usted de acuerdo con esto? ¿Tiene presente tal consideración a la hora de componer?

L.—Les entiendo perfectamente y voy a exponerles mi punto de vista. Para empezar: cuando compongo, jamás pienso en la audiencia como tal; trato, simplemente, de expresar exactamente mis ideas y mi verdad, en forma absolutamente sincera..., del modo más sencillo y directo posible. Lo que siento tal y como lo siento. Aparentemente, es un punto de vista egoísta, pero creo que siempre existirá alguien que comunique con mis propios sentimientos e ideas y a quien mi música pueda ser útil. Contrariamente, si pensara en gustos y necesidades del público, aparte de no ser —quizá— sincero conmigo mismo, creo que ofrecería moneda falsa. Este es mi punto de vista, que me parece el único honesto conmigo mismo y con la sociedad. Espero haberles respondido.

Todos.—Desde luego. Y además compartimos su opinión.

L.—Me alegro.

EN BUSCA DE LOS ORIGENES

R.—Nos gustaría conocer ahora, tras esta declaración de principios, la evolución de su biografía musical: cómo nació en usted la idea de la música; antecedentes familiares; maestros; primeras experiencias...

B.—El ambiente musical polaco de sus primeros años...

L.—Para resumir, les diré que tuve la desventaja de ser niño prodigio... (Sonríe.). Sí, creo que es una mala circunstancia en la vida de un artista y en su desarrollo: siempre ocurre, inevitablemente, una crisis de difícil superación. Y este fue también mi caso. A los nueve años había ya compuesto mis primeras piezas, muy bien... (Vacila.) anotadas, pero muy infantiles: al llegar al Conservatorio me di cuenta que no sabía nada. Felizmente, tuve un excelente profesor, muy competente, aunque también muy, muy conservador: había sido discípulo de Rimsky-Korsakov en San Petersburgo. Fue siempre un hombre muy honesto, y poco antes de graduarme advirtió que en la línea musical en que yo trabajaba él no podría ya ni aconsejarme. Finalmente, pasé mi examen de Composición en mil novecientos treinta y siete; el año anterior había obtenido mi título de Piano. También estudié Violín con aprovechamiento; era capaz de tocar las Sonatas de Bach, los Conciertos de Mozart...

A.—Repertorio nada fácil.

L.—Sí, en efecto. Bien: mi idea era ir a París a completar mis estudios, pero estalló la guerra y fui destinado a una emisora de radio, militar, en Cracovia. Capturado por los alemanes, logré escapar a los ocho días y fui a Varsovia. Era una época terrible: se nos consideraba una subnación, un país de «clase B», y hasta la vida musical oficial estaba prohibida y hubo de refugiarse en los cafés. Allí formamos un dúo de pianos mi colega Andrzej Panufnik y yo, con un repertorio de unas doscientas obras arregladas, que iban desde Toccatas de Bach hasta el Bolero, de Ravel. De las muchas paráfrasis y «caricaturas» de obras muy conocidas (Valses de Strauss, Habanera del propio Ravel...) que realicé por aquella época, ha sobrevivido una del célebre Capricho número veinticuatro, de Paganini; la publiqué después de la guerra, por la misma época en que había terminado el tiempo inicial de la Primera sinfonía, que ustedes pudieron escuchar ayer tarde... Esta obra no quedó completa hasta mil novecientos cuarenta y ocho, y se publicó en mil novecientos cuarenta y nueve. Pero al poco tiempo fue prohibida, y ésta es una de las razones por las que todavía hoy dirijo una obra que, aun apreciándola mucho como fruto de juventud, no responde en absoluto a mi estilo actual. Además me sirve de ayuda



Una mente perfectamente ordenada, un verdadero intelectual, culto, profundo, dotado de una rara capacidad de análisis.

en conciertos como el de ayer, en los que quiero mostrar el aspecto total de mi producción.

B.—¿Cuánto tiempo duró esa prohibición?

L.—Es difícil precisar fecha... La verdad es que, tras pasar la época de vetos y restricciones severas, la obra fue olvidada por los intérpretes.

B.—En este mismo orden de cosas, ¿tuvo algo que ver con tal prohibición la célebre alocución de Zdanov (1), en mil novecientos cuarenta y ocho? ¿Influyó también en la vida musical polaca?

L.—Creo que no. Me sería difícil citar un compositor importante de entre los polacos que siguiese aquellas sugerencias de componer en estilo... del siglo diecinueve. En cambio, todos escribimos por aquella época música, por así llamarla, funcional. Si, por ejemplo, mi editor polaco me hubiera solicitado arreglos de canciones populares como piezas sencillas de piano o corales, ¿cómo me habría negado? Hubiera sido una muy grata tarea, e importante para el resurgir de nuestra vida musical. De hecho, trabajé sobre este material encargado por la Radio, pero no forzado, insisto, sino gustoso y convencido de su utilidad. Después de todo, también Hindemith escribió abundante «Gebrauchsmusik» (2). Volviendo a Zdanov, hay que repetir que, realmente, su alocución no tuvo gran influencia sobre la música polaca. A mí, por ejemplo, se me requirió oficialmente para que escribiese una cantata al estilo del Canto de los bosques, de Shostakovich. Y rehusé, simplemente, porque iba contra mis convicciones, contra mi estética. Y no insistieron más. Claro es que no trato de minimizar la mala influencia que tuvo, para todos nosotros, esta época, que fue, en muchos aspectos, trágica: en momentos de depresión pensaba que podría durar eternamente. Y, sin embargo, en mil novecientos cincuenta y cinco esta situación de presión y prohibiciones desapareció repentinamente.

Es curioso que durante todo este período trabajé muy intensamente, buscando una nueva técnica, una nueva forma de expresión, pues tras terminar mi Primera sinfonía, en mil novecientos cuarenta y siete, me di cuenta de que aquella línea no me llevaba a parte alguna, aunque no niego fuera válida en otras circunstancias o para otras personas. Tampoco me servía la técnica dodecafónica de Schönberg... El hecho es que hube de comenzar desde cero, para formar un estilo cuyos primeros frutos no se lograron hasta mil novecientos cincuenta y ocho con la Música fúnebre. Para mí era una situación muy difícil: Schönberg, por ejemplo, pudo pasar ocho años sin componer una nota hasta que desarrolló completamente su método, pero yo no podía ni puedo actuar de ese modo. Y así, en mil novecientos cincuenta y ocho publiqué esa obra, aun sabiendo que era sólo un primer intento, no logrado plenamente, del lenguaje que yo buscaba. Creo que comprenderán, tras esta explicación, que en cada momento compongo de la manera que soy capaz, aunque eso luego se traduzca en una cierta sensación de desencanto hacia alguna de mis obras, como el Concierto para orquesta, quizá la más popular, la más tocada. Y aunque hoy no colma la medida de mis deseos, fue en su momento la expresión de aquello

(1) Siniestro personaje, ideólogo del Partido Comunista Soviético desde 1934 a 1948, año de su muerte. Su influencia nefasta perduró, al menos, hasta la muerte de Stalin (1953).

(2) «Música utilitaria».

que yo era capaz de hacer entonces. Por igual motivo escribí también, durante los primeros años cincuenta, una serie de piezas basadas en temas populares, cosa que me había interesado ya antes de la guerra. Las últimas datan de mil novecientos cincuenta y cinco. Quizá en el futuro vuelva a hacer algo similar. Pero, de momento, esta línea compositiva es un episodio ya terminado... (Se queda abstraído unos instantes.) Bien, les decía que uno de los primeros logros en la búsqueda de mi propio lenguaje había sido La música fúnebre; también lo fueron las Canciones sobre textos de la poeta polaca Kazimiera Illakowich. Allí utilicé agregaciones verticales de las doce notas de la escala, de manera distinta a la prevista en los métodos schönbergianos, bien en función armónica, bien para formar secciones contrastantes entre sí; en ningún caso, pues, como serie que modificara el desarrollo de la pieza. La primera obra que cristalizó mi lenguaje, y en la que establecí un conjunto de reglas y procedimientos, fue Jeux vénitiens (Juegos venecianos), a la que sí considero plenamente representativa de mi estilo. Pero también tras ella he seguido investigando sobre el lenguaje. No puedo determe ni repetirme: cada pieza debe aportarme algo nuevo; de otro modo, no es divertido... (Sonríe.)

LA «ECLOSION» POLACA

B.—Querría preguntarle ahora acerca del «boom» de compositores polacos en los años sesenta: aparte de su nombre, están el de Gorecki, Baird, Penderecki y otros; ¿cómo explica usted este florecimiento? ¿Ha sido usted, en cierto modo, padre espiritual de esta generación?

L.—Creo se trata sólo de una afortunada coincidencia. No; difícilmente puedo ser su padre espiritual si no me dedico a la enseñanza. Mantengo, eso sí, contacto con los jóvenes colegas y les ayudo y oriento si ellos me requieren, pero no creo haber ejercido influencia directa sobre esa generación citada. Claro es que, indirectamente, sí: todo compositor toma elementos de fuera, del exterior, hasta que los asimila y convierte en su propio lenguaje. Esto es obvio. Curiosamente, no son los jóvenes compositores polacos o los alemanes quienes usan expresamente algunos de mis métodos —de verdad, muy extraños para la mentalidad de estos últimos—, sino los americanos.

B.—¿Ha tenido contacto con compositores españoles?

L.—Prácticamente, ninguno... (Moviendo la cabeza con aire compungido.)

A.—(Señalando a Barber.). Hasta ahora...

L.—(Ríe.) Me agrada mucho ver alguna de sus composiciones. (Dice, ya seriamente.)

R.—Volviendo al punto anterior, ¿qué explicación daría usted a la presencia de esa pléyade de compositores?

L.—No sé; es difícil hallar las razones de un fenómeno de este tipo, un tanto misterioso. (Medita brevemente.) Todo lo que voy a decirles no son sino vagas especulaciones. Creo que Polonia, a pesar de tener una muy antigua y rica tradición musical, no ha alcanzado aún ese desarrollo o esplendor que sí han vivido ya Italia, Alemania o Francia. Respecto de esa tradición: nuestra era musical renacentista es del mayor interés, y también el siglo dieciocho ofrece un notable desarrollo. Kurpinski, en el diecinueve, fue «nuestro» Rossini —con toque polaco, desde luego—, y dirigió el Conservatorio donde Chopin realizó sus estudios. El fue, naturalmente, el mayor músico polaco, pero aislado, sin sucesores.

R.—¿Y Moniuszko?

L.—Ciertamente, fue músico de gran oficio y dotado de inventiva, como demuestran sus canciones y óperas. Pero tropezó con la pobreza de las orquestas polacas de su época, y eso originó que, por razones exclusivamente prácticas, de posibilidad de ejecución, su orquestación fuera pobre. Realmente, hasta Karol Szymanowski no vuelve a haber nombres importantes. Y es él, precisamente, quien puede ser considerado padre de la nueva música

«Si uno tuviera dos vidas, podría dirigir Sinfonías de Brahms.»



polaca: fue un gran músico y muy inspirado. Su figura está siendo objeto actualmente de profundo estudio. Así, por ejemplo, la BBC inglesa ha dedicado varias series radiofónicas a su producción, y la ópera Król Roger (El Rey Roger) ha llegado a figurar, al tiempo, en dos teatros ingleses. (Se detiene unos momentos, como para tomar aliento, y continúa.) Y volviendo a su pregunta, debo decirles que quizá este «boom» de los Penderecki, Gorecki, Baird... sea la manifestación de que a la música polaca le ha llegado su hora, al fin... Insisto en que todo son especulaciones.

A.—Y, desde luego, nos falta perspectiva histórica para enjuiciar este fenómeno, quizá integrándolo en un contexto más amplio, de cambios sociales en Polonia...

L.—Desde luego. Vuelvo a insistirles en que sólo podemos especular, hacer conjeturas. Quizá, como les apuntaba al principio, haya llegado el momento histórico de desarrollo de unas potencialidades musicales que, en mi opinión, Polonia poseía ya en el período de entreguerras, período en el que incluso el nivel de calidad de sus solistas y directores que nos visitaban era muy superior al actual: ya saben, hoy resulta tan caro contratar a los divos... No existían, además, los medios actuales de difusión (radio, cinta, disco). De aquella época puedo citarles el nombre de un muy distinguido director polaco, Grzegorz Fitelberg. Fue amigo personal de Szymanowski y campeón no sólo de su música, sino de las de las generaciones siguientes. El dirigió los estrenos de mis dos primeras obras, las Variaciones sinfónicas y la Primera sinfonía. Murió, en mil novecientos cincuenta y tres, a los setenta y cinco años, habiendo permanecido activo, al frente de la Orquesta de la Radio Polaca, hasta poco antes de esa fecha.

LA IMPORTANCIA DEL ANALISIS

R.—Volviendo a su formación como músico: ¿qué papel jugaron en ella sus estudios matemáticos?

L.—Mis estudios de matemáticas no fueron muy profundos. Me interesaban porque sabía que grandes músicos habían sido buenos estudiosos de las matemáticas; mi propio profesor, Maliszewski, lo era también. El hecho es que, tras dos años de estudio, las abandoné, pues vi que no estaba dotado para ellas, y además me era difícil hacerlas compatibles con el Piano y la Composición, que había de terminar antes de realizar el servicio militar. Por lo demás, no me atrevo a afirmar que las matemáticas condicionen en modo alguno mi forma de componer; si acaso, en lo que respecta a la ordenación física del sonido. Pero de ahí a afirmar, como alguno de mis colegas, que condicionan la estructura de la composición... En mi caso, al menos, esto no es válido.

R.—Con todo, esa formación puede haber influido en el hecho de que usted sea un hombre que trabaja mucho la materia sonora, que pule a lo largo de los años sus obras hasta que éstas toman el aspecto final.

L.—Es cierto que no soy ningún improvisador y que mi música está organizada muy rigurosamente. Hoy día no hay método de composición alguno que pueda ser estudiado o sirva de referencia; no hay convención o sistema de aceptación universal. La única solución, a la hora de componer, es que uno mismo cree esa convención, ese método o conjunto de métodos que, en lo que me concierne, puedo llegar a usar sólo en una obra o en parte de ella. Realmente, quien la estudie podrá ver que mi música está muy organizada.

A.—En esa misma línea, ¿está usted de acuerdo en que, a diferencia del período clásico —Mozart, Haydn—, del romántico e incluso del que abarca la Escuela de Viena, para los que siempre puede encontrarse un denominador común a las obras de las grandes figuras, hoy día no puede hallarse ese denominador común? ¿O es quizá la falta de perspectiva antes mencionada la que nos impide apreciarlo?

L.—Fue Kandinsky quien afirmó que vivimos un período profundamente analítico: todo es reducido a elementos, a piezas; no hay material sólido con que trabajar. Mi opinión es que la síntesis de ese período analítico no se ha producido aún; otros creen, en cambio, que vivimos el final de un gran ciclo de la Historia de la Música... Pienso, además, que la tendencia analítica, en origen muy válida, ha ido transformándose, ya casi desde principios de siglo, en una verdadera furia destructora; la duda, la experimentación sistemática son necesarias, pero creo que duran ya demasiado tiempo y han llegado —permítaseme decirlo— a una cierta degeneración. Para mí, puesto que no hay ya, prácticamente, nada que destruir —ni los grandes sistemas, por supuesto—, creo que la única actitud aceptable, y por eso la sigo, es buscar, tratar de hallar un material sólido, más sustancial, sobre el que trabajar, que sirva para producir obras con posibilidades de supervivencia, que sean documento sobre la generación actual para las venideras. Aun admitiendo que estuviésemos en los albores de la aniquilación de nuestra civilización o del nacimiento de una nueva, creo mejor no contribuir a una destrucción sistemática, que quizá fuera razonable a comienzos de siglo, pero no es útil ya para esta generación.

LA ACTUAL SITUACION. LA PRESENCIA ESTATAL

B.—Podría ser de interés que nos hablase ahora de las relaciones actuales en su país entre el músico y la Administración res-



Lutoslawski en pleno ensayo: momento de concentración.

pecto de la publicación de partituras y discos y organización de conciertos... Me decía hace poco una periodista polaca que la organización actual es favorable para el compositor, pero no tanto para la propia música...

L.—No diría yo eso. En primer término, a partir de mil novecientos cincuenta y seis el compositor es absolutamente libre de escribir lo que quiera, y hay un sistema de becas, especialmente dedicadas a los jóvenes, que les asegura esta posibilidad, permitiendo incluso la investigación en terrenos musicales de difícil comercialización, lo opuesto de la «música funcional» ya citada. El Ministerio de Cultura subvenciona, además, nuestro Festival de Otoño, pues la organización del mismo corre enteramente a cargo del Sindicato de Músicos, cuya idea básica es la de que las generaciones jóvenes puedan conocer a los clásicos del siglo veinte (Schönberg, Stravinsky), a los contemporáneos, favoreciendo incluso que se estrenen obras experimentales. Como ven, un amplio panorama. Creo que es totalmente correcto, y muy útil, poner al alcance de los jóvenes toda la evolución musical de nuestro siglo veinte. Por otra parte, los resultados así lo demuestran: la reputación internacional del Festival de Otoño crece sin cesar, y el éxito de público es enorme: figúrense que los tres conciertos diarios (a las diecisiete, veinte y veintitrés horas), que se ofrecen durante los nueve últimos días, están siempre llenos y hay gente que asiste a los tres...

A.—Asombroso.

L.—(Sin perder comba.) Naturalmente, a la Administración esto le hace feliz. Respecto a la producción de discos, actualmente se está construyendo una fábrica, que supongo permitirá una producción internacionalmente competitiva en calidad y cantidad, lo que todavía no es el caso. (Descansa unos momentos). Y nos queda el controvertido tema de la educación en la escuela. En tal sentido puedo decirles que este tema se tratará en una Conferencia que ha organizado el Ministerio de Cultura, durante el desarrollo del Festival de Otoño de mil novecientos setenta y nueve. Puede ser punto inicial de una nueva época en la educación musical. Actualmente funciona ya, en Poznan y sus alrededores, una Institución, especialmente prevista para jóvenes de Bachillerato Superior, no universitarios, llamada Pry Symphonika. En sus locales se reúnen, discuten y organizan ciclos de conferencias, a las que invitan a personalidades destacadas; incluso editan su propio periódico. Todo esto se ve complementado con la asistencia a los conciertos de la Filarmónica de Poznan: es tal la afición —hay tres veces más peticiones que plazas en esta organización— que si se logra trasplantar e implantar en otros lugares podría cambiar radicalmente el nivel musical de la sociedad entera, que actualmente, para qué engañarse, es bajo. Desde luego, no tan alto como en Alemania, la Unión Soviética, quizá España...

Todos.—Nos tememos que tampoco aquí es demasiado alto.

B.—Para terminar con este bloque de temas, quisiera preguntarle si ha tenido difusión y trascendencia en Polonia la carta de protesta llamada «de los setenta y siete» (3), suscrita luego por el sindicato checo de músicos.

L.—Apenas ninguna; vuelvo a decir que en Polonia, en lo que

(3) De la que recientemente se ha ocupado la prensa nacional. Véase, por ejemplo, en El País del 18 de octubre la carta al director, cuyo primer firmante fue Felipe González.

respecta a la música, no hay presión alguna. La situación en Checoslovaquia es muy diferente: allí el sindicato de músicos no tiene la fuerza que el nuestro. En este aspecto somos un país libre.

HISTORIA DE UNA EVOLUCION. INFLUENCIAS

R.—Bien. Aunque de este tema ya se ha hablado antes, quería incidir sobre algunas cuestiones técnicas. En los comentarios que Josef Häusler hace para el disco Wergo-Hispavox que contiene sus dos Sinfonías, se habla de que usted saltó en ellas del neoclasicismo de la Primera al contrapunto aleatorio de la Segunda. ¿Qué añadiría usted acerca de esta evolución para acercárnosla más?

L.—Efectivamente, antes les había explicado que la Primera sinfonía fue para mí una obra final cuya línea no podía continuar. Fue algo así como la expresión de la atmósfera musical en la que nací y me desarrollé. Ya desde niño había tenido la música francesa gran influencia sobre mí.

A.—¿Debussy, Ravel?

L.—Eso es. Me parecía asombroso que tales medios de expresión musical, terriblemente atractivos, fascinantes, no fueran usados por nadie con fines o propósitos más serios. Crecí con tal idea y quise plasmarla en mis primeras composiciones. No quiero decir que usted pueda detectar en mi Primera sinfonía rasgos de Ravel o Debussy... Más bien la influencia fue de Roussel, de su Primera sinfonía, de la «Sinfonietta» para cuerda.

R.—También hay influencias de Stravinsky, ¿no?

L.—Sí, pero mucho menores. (Recapacita un momento.) Mi opinión es que Stravinsky no escribió nunca música pura, suficientemente sólida, como para ser llamada «clásica». Incluso sus Sinfonías o Sonatas no son lo bastante sustanciales como para proclamarse herederos de las de Mozart o Beethoven. En tal línea sólo colocaría a Bartók con sus Cuartetos, la Música para cuerda, percusión y celesta y la Sonata para dos pianos y percusión.

A.—¿Entonces es para usted Bartók el músico «clásico» propiamente dicho del siglo veinte?

L.—Exacto, es la única consecuencia de los clásicos, con lenguaje del siglo veinte. Roussel y Bartók son, pues, los más importantes condicionantes de mi primer estilo. Debussy sólo lo es parcialmente en cuanto a texturas musicales sonoras, pero no en lo que se refiere a la forma. El tema de las grandes formas cíclicas, cerradas, me ha obsesionado siempre y he trabajado mucho en él, tratando de expresarme en la manera de los modelos clásicos; en tal sentido, Brahms ha ejercido gran influencia sobre mí. Por ejemplo, en su absolutamente clásica Primera sinfonía propone para el final una forma sonata sin desarrollo, o mejor, con desarrollo, recapitulación y coda fundidos en una misma entidad, conectados entre sí estrechamente. Tal procedimiento, que usa en todas sus Sinfonías, salvo en la Cuarta, fue el que yo utilicé en el final de mi Primera sinfonía. Y aparte de mi interés en las grandes formas cíclicas, mi experiencia como oyente me suministró otra nueva técnica de composición: una obra en dos partes, en que la primera actúe, digamos, como «aperitivo» de la segunda, la más importante. Es decir, que tal parte inicial atraiga al oyente; le «enganche», pero no le satisfaga; esa labor ha de realizarla la segunda parte, el final de la obra. Este ha sido el esquema de gran parte de mis piezas, desde la Primera sinfonía hasta la Segunda, el Concierto

de cuerda o los Jeux vénitiens, en donde los tres primeros tiempos, muy breves, son el prólogo al final. También se inspiran en este principio el Libro para orquesta o el Concierto de «cello».

Esta estructura es la inversa de la de las grandes obras del período clásico o prebeethoveniano: en las Sinfonías de Mozart o Haydn lo importante era el primer tiempo, y tras el «adagio» y el «menuetto» el «finale» era más bien ligero. Con Beethoven esto empezó a cambiar, y Brahms utilizó ya una forma que se sustentaba en dos tiempos, inicial y final. Aquí fue donde aproveché mis experiencias como oyente, pues por mucho que yo haya admirado siempre los Conciertos y Sinfonías de Brahms, estas obras maestras eran para mí como un «knock-out»; tras su escucha estaba cansado, exhausto (Subraya.): no era capaz de oír nada más. Por eso, aun moviéndome en el campo de las grandes formas cíclicas, traté de modificar el esquema, para no dar esa sensación, y así compuse en dos partes, tales que la primera fuese ligera y dejase al oyente con «ganas de algo más», y la segunda fuese lógica consecuencia y complemento de aquélla. Y creo que logré mi propósito: muchos oyentes, interrogados por mí acerca de la duración de la obra que habían escuchado, daban siempre tiempos mucho más cortos que el real. Así, al decirles que el Cuarteto que acababan de escuchar duraba unos veinticinco minutos, manifestaban: «¡Imposible, si me han parecido diez!»

A.—Ello nos llevaría al interesante tema del tiempo en la música.

L.—Exacto. A la relatividad del tiempo musical, que siempre es diferente al tiempo real.

UN LENGUAJE PERSONAL

A.—Volviendo a la segunda parte de nuestra pregunta, situémonos en el momento en que usted empieza a utilizar el contrapunto aleatorio.

L.—Realmente, es este un punto importante en mi evolución. Para explicarles cómo se me ocurrió la idea de utilizar estos métodos debo hacer un poco de historia: componía yo por aquel entonces un ciclo de piezas, inicialmente estructuradas de acuerdo con las ideas que hace unos momentos desarrollábamos, pero tras las tres partes iniciales, breves, no encontraba solución satisfactoria para la final. Así, tales piezas aparecieron luego publicadas como Tres postludios. Casualmente, escuché un día por la radio un pequeño fragmento del Segundo concierto para piano, de John Cage, y me asaltó una extraña idea: la de cómo continuaría yo ese pequeño fragmento. Fue algo así como ver mi propia música desde otra perspectiva, desde «el otro lado». En definitiva, se me ocurrió realizar un proceso en cierto modo inverso al habitual: en lugar de obtener una gran construcción a partir de una célula simple, reordenar el caos sonoro para, mediante un proceso de eliminación,

llegar a un sonido simple. Ven ustedes (dice sonriendo), por un lado, cómo la audición que realiza un compositor es algo diferente de lo normal y, por otro, cómo mi objetivo era, en realidad, opuesto al de Cage: él admite que el caos, lo aleatorio, el azar pueden llegar a controlar completamente el curso musical; por el contrario, yo no me resigno a no controlar, a no ser el autor de todas y cada una de las notas de mis obras. Así, pues, estos procesos aleatorios, en vez de ser guía del desarrollo musical, son un elemento expresivo más de los que manejo, y que me sirven de enriquecedor de las posibilidades rítmicas, a las que flexibilizan y dan una nueva vida, impensable dentro de la escritura musical tradicional. Al tiempo, restituye al intérprete unas posibilidades que prácticamente se habían perdido en el siglo diecinueve, a partir del que el artista se vio obligado a un ejercicio puramente intelectual de ejecución de algo predeterminado y que, sin duda, le restaba placer a la hora de hacer música. Al restituirle ahora parte de esas posibilidades y darle mayor libertad en sus solos, aunque éstos deban integrarse en el conjunto de la pieza, creo aumentan sus posibilidades de hacer música con gusto. Repito que no se trata de aceptar una organización tonal o sonora caótica. Aunque no parezca posible armonizar estos procedimientos con un control sonoro pleno, de hecho sí lo es, y así lo describí en mi artículo en la revista Melos, titulado «Elementos de azar en la música». ¿Lo conocen?

B.—Sí, yo lo conozco.

L.—Allí expongo mi punto de vista, especialmente en lo que se refiere a ese control total del sonido; lo contrario supone reducir la música a color, ritmo, dinámica, ruido..., pero sin estructura ni organización del sonido, que es fundamental.

A.—Conectado con este control, ¿qué puede decirnos de Lutoslawski como director?

L.—(Ríe.) Ciertamente, comencé a dirigir al tiempo de mis primeras experiencias aleatorias. Hube de hacerlo porque tanto en ensayos como en conciertos se trataba de experiencias nuevas y de mostrar, no sólo a los demás, sino también a mí mismo, que aquello era realizable. Además, obras como los Tres poemas de Henry Michaux requieren dos directores. Así, dirigí también la Segunda sinfonía, y como la demanda de mis obras era grande decidí dirigir incluso piezas no aleatorias, como el Concierto para orquesta, que hube de aprender muy cuidadosamente... (Risas generales.) EMI-Electrola ha publicado ahora recientemente un álbum (4), dentro de la serie «El compositor dirige sus propias obras», que incluye la casi totalidad de mi producción, excepto algunas obras como Dos postludios, Obertura para cuerdas, Canciones populares húngaras...

R.—¿Su actividad rectora se limita a sus propias obras?

L.—Bueno; dirigí una Sinfonía de Haydn en mi primer concierto

(4) Referencia 1C-165-03231/36 Q. Se encuentra en Alemania y Londres, por lo menos.



Un momento de la entrevista. De izquierda a derecha: Barber, Andrade, Lutoslawski y Reverter.

con la Orquesta de la Radio Polaca. Me gustaría dirigir más, pero falta tiempo; quizá (Sonríe.) si uno tuviera dos vidas podría dirigir Sinfonías de Haydn...

A.—Y tal vez de Brahms...

CREDO ESTETICO

B.—Me gustaría ahora conocer su opinión sobre estéticas, autores y obras de los últimos años, del post-webernismo hacia acá; sobre John Cage y su escuela, el periodo post-Cage...

L.—De acuerdo. Comenzaré por decirle que, para mí, importa la obra en sí misma mucho más que las cuestiones de estilo, técnica, moda o estética, que reservo para los musicólogos. Más claramente (Afirma contundentemente): para mí, uno de los más espantosos lenguajes que existen es el de Alban Berg, quien fue, sin duda, un hombre de genio y que creó obras maestras que me impresionan siempre que las escucho; por ejemplo, Wozzeck o la «Suite» lírica. Lo que importa es, pues, la sustancia y no el estilo. Respecto de la escuela de Cage, le diré que no me convence demasiado, quizá porque su base es una filosofía enteramente ajena a mí. No discuto su importancia, enorme, ni que haya buenos músicos dentro de ella, pero a mí no me interesa, y le diría, además, que me parece más interesante como fuente de ideas y nuevas tendencias que por sí misma: este es el destino de muchas escuelas de vanguardia. Piense en la escuela de Mannheim, sin la que no hubieran existido Haydn ni Mozart. Fueron sus músicos grandes renovadores, pero, ¿cuántos han sobrevivido?

Respecto de la escuela post-Webern y la manía de composición puntillista, creo que esta tendencia era difícilmente seguible. Realmente, carece de sentido aplicar tal técnica puntillista a obras largas. Piensen en que Webern la utilizó de otra manera, para miniaturas, creando y exigiendo una nueva técnica de percepción, como la del que mira una gota de agua al microscopio. No niego tampoco el talento de quienes siguieron esta técnica, o el valor de algunas obras, pero esta manía que tanto duró por los años cincuenta me era extraña y me aisló totalmente: cuando, por ejemplo, iba de jurado a algún concurso de composición, la audición de estas obras me resultaba terrible. (Hace un alto y concluye.) Y en lo que atañe a los diez o quince últimos años..., no sé: tengo mucho trabajo

propio y estoy muy desvinculado de la actualidad; ni siquiera soy miembro del Tribunal de nuestro Festival de Otoño. Me falta tiempo ya para mi trabajo; tal vez, como les decía, si tuviera dos vidas... (Risas.)

R.—Nos gustaría que hablase usted acerca de su obra Mi-parti, que, lamentablemente, no se pudo programar en el concierto de ayer.

L.—El título sugiere ya lo que esta pieza es. Como saben, «Mi-parti» es un adjetivo francés que se aplica a un objeto compuesto de dos partes casi iguales, pero no idénticas: supongamos un pantalón con las dos piernas de forma y dibujo igual, pero de colores diferentes. Así, la obra se estructura a base de una serie de frases cuya repetición se ve truncada por otras nuevas, semejantes, pero diferentes.

A.—Lo que parece sugerir alguna relación con las formas clásicas de canon o fuga.

L.—No, no. En absoluto.

A.—El ideal será que nos la ofrezca en su próxima visita, el año que viene.

L.—(Sonríe.) El año próximo no podré volver, pero tal vez sí en la temporada mil novecientos ochenta-mil novecientos ochenta y uno. ¿Saben? Lo deseo realmente, porque los músicos de la Orquesta han quedado muy satisfechos. Muchos me han felicitado individualmente, y de verdad se les veía convencidos y contentos. Ha sido un trabajo muy agradable.

R.—¿Son generales estas buenas acogidas?

L.—Casi siempre tengo buenas audiencias. Antes de venir aquí, hace unos días, hice un concierto con la Orquesta de la Radio de Hilversum, en Amsterdam, con Fischer-Dieskau de solista. La sala estaba llena, y fue un gran éxito...

(La conversación fluye suavemente hacia su fin. Lutoslawski elogia ahora las personalidades musicales de los nacionalistas españoles Albéniz, Granados y Falla, «todos ellos grandes maestros». Confiesa conocer menos a la joven generación de los 50, aunque alaba el gran talento de Cristóbal Halffter. «No crean —concluye— que lo español me es ajeno. Verán: un tío mío se casó con la escritora española Sofía Casanova; sus tres hijas hablan español y su nieta enseña la lengua de ustedes allí en Polonia». Y sonriendo se despide: «Ellas me traducirán la entrevista.»)



DISCOS HISPAVOX

se adhiere sinceramente
a la celebración
del 50 aniversario de la
REVISTA RITMO
decana de la prensa
musical española

Maxper presenta Bontempi, los órganos más vendidos en el mundo

Para quien quiera hacer música de forma fácil y divertida.



Reservado para los revendedores:
Deseo recibir más informaciones sobre los órganos
Bontempi.

Nombre _____

Apellidos _____

Calle _____

Localidad _____

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

Principiantes, aficionados o intérpretes exigentes, a cada uno Bontempi.

(Desde 5.000 hasta 99.500 ptas.).

Pon tus manos sobre el teclado de un órgano Bontempi (los hay para todas las exigencias). En breve estarás en condiciones de tocar los mayores éxitos de todo el mundo.

Porque en efecto, los órganos electrónicos Bontempi, por ejemplo, tienen 7 registros, 6 fantásticos ritmos para crear siempre nueva música y el acompañamiento automático incorporado que te permite disponer de una completa y estupenda orquesta. Para quien desee aislarse y concentrarse mejor está previsto también un auricular. Además, Bontempi ha estudiado un método especial para aprender a tocar de forma fácil y divertida y, con este método, ha transcrito los grandes éxitos en ediciones musicales especiales. ¡Con Bontempi es fácil entrar en el mundo de la música!

 **bontempi**[®]
El método para descubrir talentos.



LA DISCOGRAFIA DE WILHELM FURTWÄNGLER

Por ENRIQUE PEREZ ADRIAN

Existen bastantes testimonios sobre las actuaciones en concierto, discografía y, en general, sobre la figura de Wilhelm Furtwängler, si bien en nuestro país las publicaciones al respecto sean más bien escasas (¿hay alguna?). Con este artículo, que en modo alguno es, ni pretende serlo, exhaustivo, se pretende orientar y servir de guía al lector español en la medida que esto sea posible, informándole sobre lo más destacado en cuanto a la discografía del director alemán relacionada con sus conciertos públicos. La elaboración de este trabajo está hecha sin disociar ambos aspectos, de tal forma que cuando se comente determinada grabación tomada en concierto directo se estará hablando, evidentemente, de un concierto de Furtwängler. Es totalmente imposible realizar aquí un comentario a todas las grabaciones existentes del mítico director. (Basta decir que el libro de Henning Schmidt Olsen en el que se enumera toda la discografía furtwängleriana —447 registros conocidos hasta el año 1973— consta de 90 páginas, y, por el momento, en RITMO no disponemos de tan mastodóntico espacio.) Así, pues, desde mi punto de vista he elegido unas cuantas grabaciones muy destacadas para comentarlas brevemente. La amplia relación de registros que completa este trabajo no es exhaustiva, como he indicado, pero creo que es suficiente para orientar al lector interesado en el tema.

BEETHOVEN: Sinfonía «Heroica». Orquesta Filarmónica de Viena. Grabación: 1944. Registro publicado simultáneamente por la Sociedad Wilhelm Furtwängler, Unicorn, Turnabout y Vox. Se desconoce si es concierto en vivo o grabación de estudio. He elegido la interpretación de la **Heroica** del año 1944 por parecerme la de planteamientos conceptuales y estéticos más acertados, lo cual no quiere decir, ni mucho menos, que sea la versión de referencia. El primer movimiento le dura a Furtwängler quince minutos, lo cual podría conducir a error a quien no haya escuchado esta versión. El «tempo» es vertiginoso; sin embargo, después de la exposición se afirma poderosamente el elemento lírico, el «tempo» «melódico». (Ver «Tertulia y recuerdo sobre Wilhelm Furtwängler», en el número anterior de RITMO.) El «tempo» vuelve a calmarse al comienzo del desarrollo, e imperceptiblemente vuelve a la velocidad inicial. A partir del pasaje en saltos de octavas (compases 244 y siguientes), Furtwängler indica un «tempo» pesante, con el fin de subrayar la sensación de lucha propia de este pasaje. Una terrorífica intensidad aparece en los compases 276/79 («fortissimo», disonancia de las trompetas), seguidos de acordes martilleados por las cuerdas. El tercer tema entra en un «tempo» muy moderado. Ya en el desarrollo, el titánico «fortissimo» del compás 362 (justamente considerado como el punto culminante del desarrollo) nunca se había oído como aquí. Los siguientes compases, de una sublime lentitud, preparan perfectamente el misterio sonoro de donde brotará la reexposición. Aquí Furtwängler divide lo expuesto en dos partes distintas, conservando el «tempo» «melódico» al principio (lo cual permite magníficos detalles, como el fraseo de la trompa, Fa mayor, en el compás 408, o los «pizzicati» en 419, raramente escuchados en otras versiones), para reencontrar el tempo «métrico» a través de un irresistible «acelerando» («ff» del compás 430) que es, desde el punto de vista psicológico y tonal —afirmación definitiva del Mi bemol—, la verdadera reexposición, lo que otros directores no parecen comprender del todo. Un gran «decrescendo-rallentando» a partir del compás 600 nos conduce hasta la enorme gradación final. El «tempo» básico es tomado de nuevo por Furtwängler (631) hasta la vertiginosa «Coda» final, con todo el irresistible e inevitable empuje, así como si se tratase de un fenómeno natural.

La «Marcha fúnebre» ha sido uno de los fragmentos donde el genio de Furtwängler ha alcanzado siempre las más elevadas cimas. En esta versión la duración es ligeramente superior a la normal (17'09"). El genio rítmico del director aparece aquí con particular evidencia, en tanto que la riqueza y audacia de los ritmos beethovenianos son resaltados con asombrosa naturalidad, además de conseguir en esta lectura un movimiento modelo de agógica plástica y expresiva. Sin embargo, el mismo Furtwängler decía que el secreto de su dirección estaba en estos tres puntos: fraseo, articulación y dinámica... De cualquier forma, esta «Marcha fúnebre»



Furtwängler con la Filarmónica de Berlín.

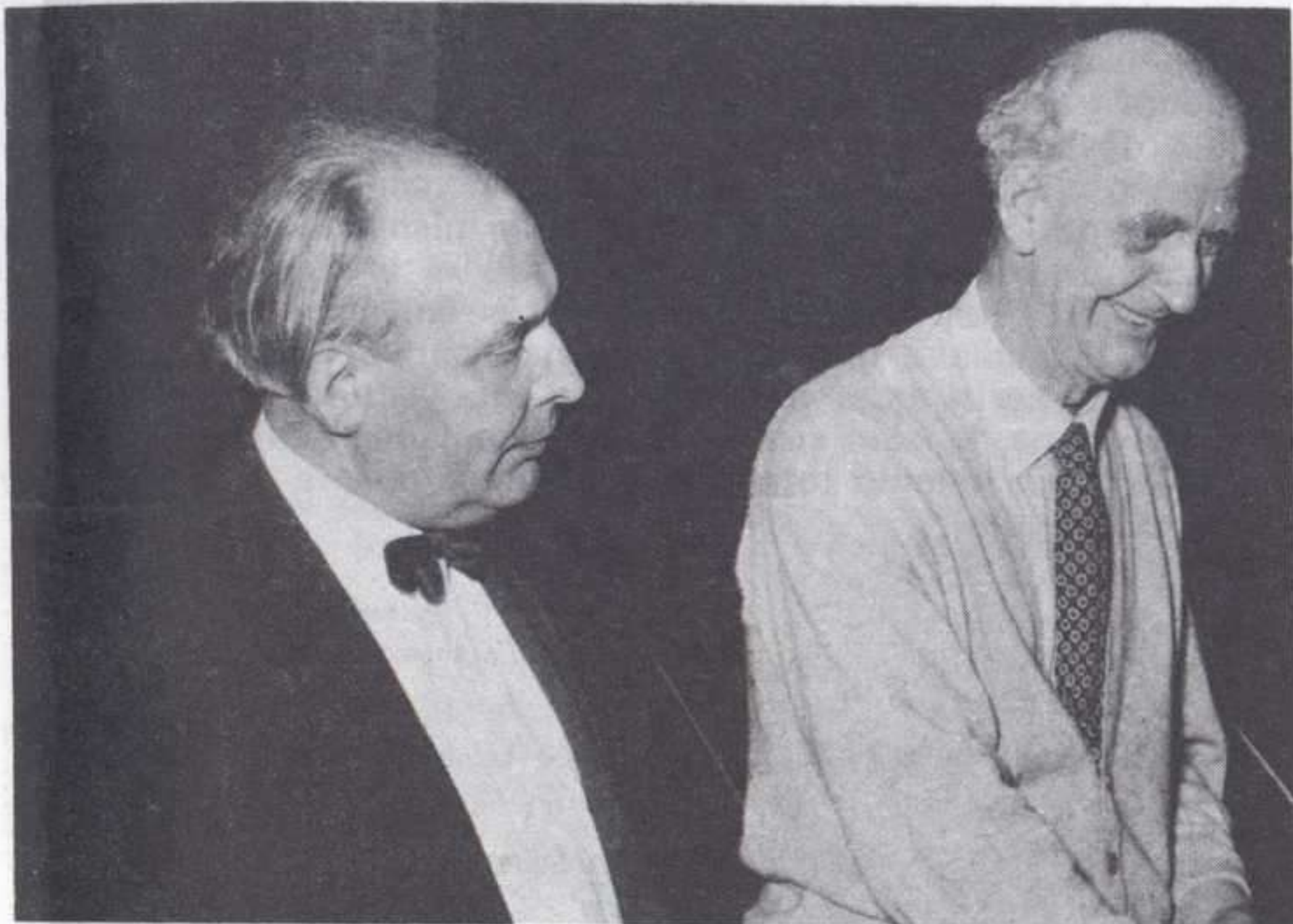
es de lo más conmovedor que se haya hecho nunca en una interpretación musical. Después de un «Scherzo» de considerable continuidad motriz, llegamos al movimiento final, el «Allegro molto», de tan difícil construcción por su estructura misma —variaciones—, y que confirma el triunfo indiscutible de la dirección furtwängleriana. A la fulgurante rapidez del comienzo le sigue un gran silencio, que precede a la exposición del tema, lento y misterioso. Furtwängler acentúa muy marcadamente los grupos de tres corcheas, subrayando así la futura importancia estructural. En el transcurso de las dos primeras variaciones el «tempo» permanece con tal rigor que podría compararse a la escritura polifónica, y no es hasta la tercera variación cuando la música alcanza gradualmente su elevación. En el «Andante» son exaltadas hasta extremos inverosímiles la increíble belleza de las frases melódicas. En el compás 365 nos encontramos con el idéntico «tempo» que el expuesto anteriormente en la «Marcha fúnebre», de tal forma que el vínculo cíclico de la obra aparece con toda su magnificencia constructiva. A partir del compás 419 el «tempo» se ensancha por última vez, hasta casi inmovilizarse sobre el trampolín de los compases 429/30, del que la «Coda» final salta de pronto, brillante y plena de limpieza, para poner punto final a esta emocionante interpretación.

BRAHMS: Concierto número 2. Edwin Fischer, solista de piano. Orquesta Filarmónica de Berlín. Concierto público. Berlín, sala Philharmonie, 8 y 9 de noviembre de 1942. Grabación que, en principio, sólo estuvo disponible para la Sociedad Wilhelm Furtwängler; actualmente creo que se puede adquirir en el mercado del disco (no español), distribuido por varias entidades discográficas.

La fecha de grabación de este **Concierto** es particularmente significativa en los destinos de la Europa de entonces, envejecida e irremediadamente perdida: el 8 de noviembre del 42 desembarcan los americanos en el norte de África, comienza el asedio de Stalingrado y los primeros hornos crematorios se ponen en funcionamiento. La gran sala de la vieja Philharmonie, todavía en pie, se llena de un público compuesto fundamentalmente por los soldados con permiso procedentes del frente del Este, oficiales de la Wehrmacht, los inevitables SS y otros gerifaltes del régimen nazi. Enfrente de ellos, la primera orquesta del mundo, un gran pianista llegado de Suiza y Wilhelm Furtwängler en el podio. Los innumerables admiradores y amigos del director se preguntan con angustia o consternación, en el resto del mundo, el porqué de haberse quedado en Alemania y no haber elegido el exilio: la grabación de Radio Berlín de este **Concierto** puede aportar una de las razones evidentes del porqué Furtwängler prefirió quedarse...

Tanto para Edwin Fischer como para Wilhelm Furtwängler la música era primero la vida en su manifestación más completa, biológica y espiritual; la armonía ideal entre el espíritu, el corazón y los sentidos. Esta admirable interpretación nos pone de manifiesto la común concepción del arte que ambos poseían: quién era Brahms, cómo vivía, cuál era su realidad cotidiana, carnal, afectiva e intelectual... ¿Cómo abordar la exégesis de una partitura antes de haber escrutado todo esto previamente? De ahí la importancia del vínculo entre el artista y la comunidad humana. No existe ningún narcisismo castrante en la naturaleza de estos dos seres tan generosamente extravertidos. Si ellos meditan, ¡y con qué incomparable profundidad!, es para dar más, para compartir el fruto de su búsqueda, y no para los músicos, iniciados o colegas, sino a toda la humanidad, sin excepción.

El concierto fue celebrado dos días seguidos, 8 y 9 de noviembre, y no se sabe con seguridad la fecha exacta de grabación. El detalle no tiene mayor importancia, si no fuese para poder identificar al maravilloso violoncellista del tercer movimiento. Su interpretación es tan bella que su nombre no puede quedar en el olvido. La Filarmónica berlinesa poseía dos primeros «cellos», que se turnaban regularmente: Artur Troester, posteriormente primer «cello»



Furtwängler con Wilhelm Pitz.

de la Filarmónica de Hamburgo, y Tibor de Machula, hasta hace poco primer «cello» de la Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam.

En definitiva, he aquí la versión de referencia del **Segundo** de Brahms: con maravillosos claroscuros, increíble refinamiento en todos y cada uno de los mil matices existentes en la composición, morbidez felina y sensual, cierta nostalgia casi latina unida a una profunda y serena meditación... Con Furtwängler la música «respira» el ritmo natural del ser humano.

BARTOK: Concierto número 2 para violín y orquesta. Yehudi Menuhin (violín) y la Philharmonia Orchestra. Grabación: Estudio EMI, Londres, 12 y 13 septiembre de 1953. En cierta ocasión el compositor húngaro preguntó a Furtwängler sobre la interpretación de cierto pasaje que, a su modo de ver, no se sujetaba del todo a sus estrictas indicaciones, a lo cual el director alemán contestó: «Porque lo siento así...» Esta interpretación del **Segundo Concierto** de Bartók demuestra elocuentemente la talla de Furtwängler como director de obras del repertorio contemporáneo. La admirable lógica interna demostrada en todo el concierto, la estricta atención a la forma, como si se tratase de cualquier concierto clásico, impiden a veces que la música suene menos rapsódica que lo usual, pero ésta gana en grandeza y dignidad. La organización rítmica tiene tal crispación y vida como lo haría cualquier músico húngaro (demonstración clarísima es el «Finale» de la obra). Menuhin, como todas sus actuaciones con Furtwängler, se encuentra en un momento de radiante inspiración. De las tres versiones grabadas por Menuhin de este **Concierto**, ésta es, sin duda, la de mayor compenetración entre solista y director y, a mi juicio, la versión más específicamente hermosa de todas cuantas se han llevado al microsuro con esta composición. Existe también una versión de Furtwängler del **Concierto para orquesta** de Béla Bartók con la Filarmónica de Berlín, grabado en concierto público en octubre de 1950, y que creo está a punto de comercializarse (en Europa, excluida España, por supuesto).

BRUCKNER: Sinfonía número 9, en Re menor. Orquesta Filarmónica de Berlín. Grabada en concierto público en Berlín, 7 octubre 1944. En varias ocasiones ha salido a relucir esta versión en nuestra Revista (concretamente, en el número anterior, en la charla sobre Furtwängler, y en el número 466, dentro del comentario al ciclo Bruckner de Bernard Haitink). Vuelvo a reiterar de nuevo lo que dije en aquella ocasión: a mi parecer, los auténticos grandes

de la dirección de orquesta se diferencian de los solamente bien dotados, incluso excepcionales, por la exactitud de su honradez; es decir, por su capacidad de permanecer conscientes en todo momento de lo que es realidad frente a aquello que no es sino mera apariencia, deforme reflejo de la esencia objetiva del mundo. Por eso considero la versión de Furtwängler como una de las experiencias más emocionantes por las que he pasado en todos los órdenes. Su versión, desbordante de amargo patetismo, con los primeros acordes de la sinfonía deliberadamente tocados pesantes, transportan de inmediato al oyente al trágico destino que sufría entonces Europa. La atmósfera encenagada y el apocalíptico horror de un mundo sumergido en la muerte los denuncia Furtwängler en su dirección con un refinamiento artístico inolvidable. Y no es eso solamente, ya que el aliento y fuego interior de esta versión volcánica muestran que la comprensión de Furtwängler de lo esencial de Bruckner, su fuerza lógica y moral, era panabarcativa. El primer movimiento, lleno de tensión, tiene un impacto acumulativo, que resulta de la admirable fusión entre forma y contenido. El «Scherzo» es demoníaco como pocos, y el «Adagio» posee todas sus cualidades elegíacas y sentimentales, reveladas al máximo. En fin, con esta lectura, Furtwängler demuestra una vez más que Bruckner, lejos de ser un conservador y tradicional, fue un verdadero innovador de la escritura orquestal. Disco esencial, al menos para varios de los redactores de RITMO, ya que a DG parece no importarle demasiado el que se publique aquí.

MAHLER: Lieder eines fahrenden Gesellen. Grabación: 25 junio 1952. Estudio Kingsway Hall, Londres, con Dietrich Fischer Dieskau y la Philharmonia Orchestra. (En España se ha publicado recientemente esta versión acoplada con los **Kindertotenlieder**, también por Fischer-Dieskau, acompañado por la Filarmónica de Berlín dirigida por Rudolf Kempe. Acierto indiscutible de EMI española.) Como ya es sabido, Fischer-Dieskau hizo su debut en público, el 19 de agosto de 1951, con esta obra y la Filarmónica de Viena dirigida por Furtwängler (ver RITMO, número 489), grabándola al siguiente año, en Londres, para EMI, y que es el disco que ahora se comenta. La interpretación es una joya; tanto la voz de Dieskau como la dirección de Furtwängler se encuentran en plena forma. El director alemán se sumerge tan profundamente en el significado de la obra y despliega tan honda comprensión del idioma mahleriano, que es sorprendente (y lamentable) que el gran director no grabase ninguna otra obra del músico bohemio. La ternura de todo el ciclo es el «leitmotiv» que preside al mismo, tanto en la belleza orquestal como en la mágica línea vocal de Fischer-Dieskau. «Tempi» correctos. Interpretación de gran expresividad. Disco de adquisición obligada.

MOZART: Serenata para trece instrumentos de viento, K. 361. Solistas de viento de la Orquesta Filarmónica de Viena. Grabación: 3 diciembre 1947, Sala Brahms, de Viena. EMI (no editado en España). El mayor elogio que se puede hacer a esta grabación es decir que es un trabajo de amor. El afecto de Furtwängler por esta composición se muestra tan patente en cada compás, su comprensión del estilo es tan enorme, que no es exagerado afirmar que el resto de las versiones de esta **Serenata**, dentro de los límites impuestos por las clasificaciones, son efímeras. Con Furtwängler las variaciones parecen aumentar en profundidad; sondea en sus caminos, obteniendo sonoridades de una belleza espléndida; revela la dolorosa nostalgia de la «Romanza», capta el espíritu del «Finale» como nadie, y, globalmente, la interpretación posee un solo trazo en un todo de admirable coherencia y lógica interna. Posiblemente, se podrá argüir la excesiva rapidez del primer «Allegro», pero tiene tal cautivador entusiasmo que desarma las posibles objeciones de cualquier crítica. Los trece profesores que actúan en esta grabación están totalmente compenetrados con el director, y la magia del sonido resultante no podría obtenerse más que tratándose de artistas vieneses en su momento más inspirado y bajo el mando de una batuta genial.

MOZART: Sinfonía número 39, K. 543. Grabación efectuada entre los años 1942/1943, forma parte del álbum recientemente publicado por DG en nuestro país, «El legado de Wilhelm Furtwängler». Lo primero que resalta en esta interpretación es su tensión en la línea de la «Heroica» vienesa de 1944 anteriormente comentada (producto evidente del período de guerra en el que fue grabada). No importa la forzada maleabilidad en que se convierte el fraseo para conseguir una expresión, ya que el pulso que subyace en la interpretación nunca se pierde ni se deja de lado. Personalmente, nunca había advertido con tan meridiana claridad como aquí la grandeza constructiva del compositor salzburgués. La versión puede ser discutible, pero hay que rendirse ante la evidencia de cómo Furtwängler pone de manifiesto la esencia romántica de la partitura. Una interpretación de este calibre demuestra tajantemente cuánto había avanzado Mozart en el camino del romanticismo.

SCHUBERT: Sinfonía número 9, D. 944. SCHUMANN: Sinfonía número 4, op. 120. Orquesta Filarmónica de Berlín. Grabación: Jesu Christi Kirche, Berlín. Diciembre 1951 (Schubert) y 14 mayo 1953 (Schumann). Las dos grabaciones están incluidas en el álbum DG, «El legado de Wilhelm Furtwängler». Todo el mundo suele estar de acuerdo en conceder a estas dos interpretaciones de Furtwängler prioridad absoluta, aunque haya otras versiones que se puedan colocar al mismo nivel. La **Novena** de Schubert posee el rigor de «tem-



Furtwängler con Edwin Fischer, escuchando la grabación del **Concierto «Emperador»**.

pi», en la versión del director alemán, similar a la lectura de Toscanini. Pero Furtwängler se sumerge mucho más profundamente en la partitura, y por la plástica continuidad de su fraseo pone de manifiesto la magia schubertiana en grado máximo. La música se desenvuelve con tal naturalidad que Furtwängler lleva al oyente al verdadero corazón y alma del compositor (óigase el maravilloso «Andante»). En el «Scherzo» se advierte un movimiento de danza sinfónica con una clara apreciación del humor subyacente en el mismo. En los movimientos extremos la propulsión rítmica y la enorme construcción de los «climax» hacen de los mismos algo realmente fascinante e inimitable. Se podrá objetar quizá el problema del estilo de Schubert y el de Furtwängler, ya que el fraseo de

éste, inspirado ante todo por la intensidad melódica, se opone al impuesto por Schubert, caracterizado por la acentuación rítmica. Sin embargo, óigase con detenimiento...

La **Cuarta** de Schumann es una verdadera revelación. Furtwängler no olvida nada de la cálida escritura de la música romántica, y exalta, concretamente en esta obra, hasta extremos increíbles la ternura y la luminosidad de la **Sinfonía**. El paso del tercero al cuarto movimiento posee tal tensión que logra mantener en vilo hasta al oyente más refractario, y la «Coda» deja a uno casi sin respiración y literalmente obnubilado. No es posible dar una idea con palabras de lo que es esta versión. Aunque sólo fuese por esta lectura, «El legado de Wilhelm Furtwängler» nos hubiese hecho comprender igualmente su enorme importancia.

Para finalizar, hago un breve comentario sobre la ópera más célebre de todas cuantas han sido llevadas al disco por Furtwängler: **Tristan und Isolde**. Como es sabido, Furtwängler comenzó dirigiendo ópera, y a lo largo de su dilatada carrera dirigió tanta ópera como música instrumental. Su repertorio era mucho más extenso de lo que habitualmente se piensa, conteniendo obras tan distintas como **Carmen** y **Otello**, y dando de ambas magníficas interpretaciones. A mi modo de ver, **Tristan** es el más perfecto monumento a su grandeza como director de ópera, y, en realidad, uno no sabe realmente con qué quedarse de toda la extensa obra: tensión dramática del primer acto, sensualidad y erotismo del segundo, el desgarrado lamento del monólogo de «Tristan» del tercero o la conmovedora tragedia del «Liebestod». Aparte de que cada acto es imposible desligarlo del resto, no son esos factores solamente los que hacen que esta grabación sea impresionante, sino la completa y total identificación de cada uno con la misma música. El oyente se encuentra inmerso en el drama desde el preludeo inicial, y es arrastrado sin remedio por las violentas emociones de la genial partitura. Si hubiese que aplicar un calificativo a la dirección de Furtwängler, sería éste: **magistral**. En esta lectura hay pasión, atmósfera, drama, tensión sostenida, todo conjugado de tal forma que denota el conocimiento total que el director poseía de la completa visión de Wagner.

DISCOGRAFIA DE WILHELM FURTWÄNGLER

* = No publicado en España.

El legado de Wilhelm Furtwängler

HAYDN: **Sinfonía número 88**. MOZART: **Sinfonía número 39**. BEETHOVEN: **Sinfonía número 5** y **Egmont**. SCHUBERT: **Sinfonías números 8 y 9**. SCHUMANN: **Sinfonía número 4**. BRAHMS: **Sinfonía número 1**. BRUCKNER: **Sinfonía número 7**. WAGNER: **Meistersinger** («Preludio» del acto 1) y **Parsifal** («Encantos del Viernes Santo»). RICHARD STRAUSS: **Don Juan** y **Till**. FURTWÄNGLER: **Sinfonía número 2. Conversaciones con Wilhelm Furtwängler** (con traducción al castellano). DG, álbum de 10 LP. 2702202. Precio especial: 4.500 pesetas. Todas las obras de este álbum están interpretadas con la Filarmónica de Berlín.

BACH, J. S.: **Pasión según San Mateo**. Grabación en conciertos públicos, Viena, 14 y 17 abril 1954. Anton Dermota, Dietrich Fischer-Dieskau, Elisabeth Grümmer, Marga Höffgen, Otto Edelmann. Coros Singverein y Sängerknaben de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Cetra, Concerto Live.

BEETHOVEN: **Ocho Sinfonías** (Números 1, 3 a 9). Grabaciones de conciertos públicos.

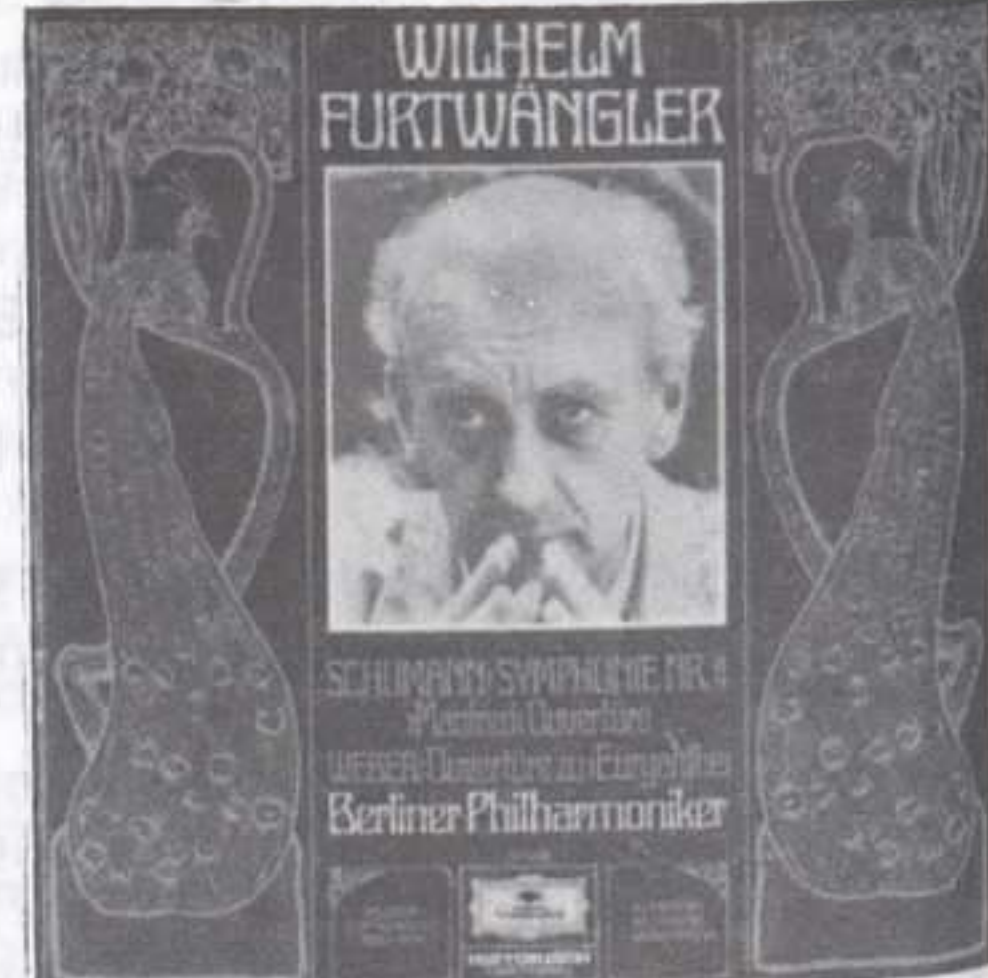
Sinfonía número 1. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam (13 julio 1950).
Sinfonía número 3. Orquesta de la RAI, Roma (19 enero 1952).
Sinfonía número 4. Filarmónica de Berlín (27 y 30 junio 1943).
Sinfonía número 5. Orquesta de la RAI, Roma (10 enero 1952).
Sinfonía número 6. Orquesta de la RAI, Roma (10 enero 1952).
Sinfonía número 7. Filarmónica de Berlín (31 octubre y 3 noviembre 1943).
Sinfonía número 8. Orquesta Sociedad Conciertos, Estocolmo (13 noviembre 1948).
Sinfonía número 9. Orquesta Sociedad Conciertos, Estocolmo, Coros «Musikaliska Sällskapet». Solistas: Hjordis Schymer (soprano), Lisa Tunell (contralto), Gösta Bäckelin (tenor), Sigurd Björling (barítono) (8 diciembre 1943).
 El registro de la **Sinfonía número 2** que ofrece el álbum es apócrifo.
 EVEREST-OLYMPIC 8120. Álbum 7 LP Mono (*).

BEETHOVEN: Nueve Sinfonías.

Orquesta Filarmónica de Viena (**Sinfonías números 1 a 7**).
Sinfonía número 1 (2, 24, 27 y 28 noviembre 1952, Viena. Estudio).
Sinfonía número 2 (grabación en concierto público de la Filarmónica de Viena en el Royal Albert Hall, de Londres, el 3 octubre 1948).
Sinfonía número 3 (26, 27 noviembre 1952, Viena. Estudio).
Sinfonía número 4 (19 enero 1950, Viena. Estudio).
 (Estas cuatro **Sinfonías** serán publicadas por EMI en un álbum, primero de una serie de tres, que contendrán la totalidad de las **Sinfonías** beethovenianas dirigidas por Furtwängler.)
Sinfonía número 5 (28 febrero y 1 marzo 1954, Viena. Estudio). EMI.
Sinfonía número 6 (24 y 25 noviembre 1952, Viena. Estudio). EMI.
Sinfonía número 7 (30 y 31 enero 1950, Viena. Estudio). EMI.
Sinfonía número 8 (Orquesta Filarmónica de Estocolmo. Concierto público, 3 noviembre 1948).
Concierto número 9 (Orquesta y Coro del Festival de Bayreuth. Concierto público, 3 julio 1951, con Schwarzkopf, Höngen, Hopf y Edelmann). EMI.

BEETHOVEN: Sinfonías (otras grabaciones).

Sinfonía número 3. Filarmónica de Viena (16 y 18 diciembre 1944, Viena. Estudio ?). (Publicada por Unicorn, Turnabout, Vox y SWF) (*).
Sinfonía número 3. Filarmónica de Viena (10 y 17 noviembre 1947, Viena. Estudio).
Sinfonía número 3. Filarmónica de Berlín (7 diciembre 1952. Concierto público) (*).
Sinfonía número 4. Filarmónica de Berlín (27 y 30 junio 1943. Estudio ?) (*).
Sinfonía número 4. Filarmónica de Berlín (los dos últimos movimientos son los mismos que en la versión anterior, pero los dos primeros están tomados de otra grabación en público, que es la reproducción de un disco ruso registrado por Melodiya) (*).
Sinfonía número 5. Filarmónica de Berlín (1962, concierto público) (*).
Sinfonía número 5. Filarmónica de Berlín (3 noviembre 1937, Berlín. Estudio) (*).
Sinfonía número 5. Filarmónica de Berlín (30 junio 1943, concierto público) (*).
Sinfonía número 5. Filarmónica de Berlín (27 mayo 1947, concierto público).



- Sinfonía número 6.** Filarmónica de Berlín (22 marzo 1944, concierto público) (*).
Sinfonía número 6. Filarmónica de Viena (23 diciembre 1943, Viena, Estudio) (*).
Sinfonía número 6. Filarmónica de Berlín (25 mayo 1954, concierto público) (*).
Sinfonía número 7. Filarmónica de Estocolmo (13 noviembre 1948, concierto público) (*).
Sinfonía número 8. Filarmónica de Berlín (14 abril 1953, concierto público) (*).
Sinfonía número 9. Filarmónica de Berlín y Coro Bruno Kittel, con Briem, Höngen, Anders y Watzke. (Concierto público, 22 marzo 1942, Berlín.)
Sinfonía número 9. Filarmónica de Viena y Coros de la Academia de Viena, con Seefried, Anday, Dermota y Schöffler (31 mayo 1953) (*).

BEETHOVEN: Fidelio.

- Grabación en directo desde el Festival de Salzburgo (22 agosto 1950). Hans Braun, Paul Schöffler, Julius Patzak, Kirsten Flagstad, Josef Greindl, Elisabeth Schwarzkopf, Anton Dermota, Hermann Gallos y Ljubomir Pantscheff. Coro Opera Viena y Orquesta Filarmónica de Viena (*).
- Viena. Estudio (Musikvereinsaal), 13 a 17 de octubre 1953. Alfred Poell, Otto Edelmann, Wolfgang Windgassen, Marta Mödl, Gottlob Frick, Sena Jurinac, Rudolf Schock, Alwin Hendriks y Franz Bierbach. Coro Opera Viena y Orquesta Filarmónica de Viena. EMI.
- Grabación en directo desde el Festival de Salzburgo (3 agosto 1948). Otto Edelmann, Ferdinand Frantz, Julius Patzak, Erna Schlüter, Herbert Alsen, Lisa della Casa, Rudolf Schock, Hermann Gallos y Karl Dönch. Coro Opera Viena y Orquesta Filarmónica de Viena (*).

BEETHOVEN: Concierto violín op. 61.

- Yehudi Menuhin. Philharmonia Orchestra (Londres. Estudio Kingsway Hall, 7 y 8 abril 1953).
- Wolfgang Schneiderhan. Filarmónica de Berlín (Berlín, Titania Palast, concierto público, 18 mayo 1953). DG-Historisch (*).

BEETHOVEN: Concierto número 5, «Emperador».

Edwin Fischer. Philharmonia Orchestra (Londres. Estudio EMI, 19 y 20 febrero 1951).

BEETHOVEN: Concierto número 4.

Pietro Scarpini. Orquesta de la RAI, Roma (19 enero 1952, concierto público) (*).

BEETHOVEN: Coriolano (+ SCHUMANN: Sinfonía número 1).

Filarmónica de Viena (concierto público. Munich, 1952). Decca, Eclipse (*).

BEETHOVEN: Leonora 2. Concierto número 4.

Conrad Hansen. Filarmónica de Berlín (conciertos públicos. Berlín Philharmonie, 3 octubre 1943 y Berlín, Titania Palast, 18 octubre 1949). DG (*).

BRAHMS: Las cuatro Sinfonías.

Filarmónica de Viena (número 1). Filarmónica de Berlín (2 a 4). EMI.

BRAHMS: Sinfonía número 2.

Filarmónica de Londres. Decca, Estudio.

BRAHMS: Sinfonía número 4.

Filarmónica de Berlín (concierto público, Berlín, 12-15 diciembre 1943). SWF (*).

BRAHMS: Sinfonía número 3.

Filarmónica de Berlín (concierto público, 1949). Unicorn (*).

BRAHMS: Requiem alemán.

Lindberg-Torlind/Sönerstedt/C. y O. Filarmónica de Estocolmo (concierto público, 19 noviembre 1948, Stockholm Konserthus). Unicorn (*).

BRAHMS: Concierto número 2.

Edwin Fischer. Filarmónica de Berlín (concierto público, Berlín, 8 y 9 noviembre 1942). SWF (*).

BRAHMS: Variaciones Haydn (+ WEBER: Euryanthe; SCHUBERT: Octava; BEETHOVEN: Quinta). Filarmónica de Berlín (concierto público. París, Teatro de la Opera, 4 mayo 1954). Cetra-Concerto Live (*).

BRAHMS: Doble concierto op. 102.

Willi Boskowsky, Emanuel Brabec, Filarmónica de Viena (EMI, Estudio Musikvereinsaal, 27 enero 1952). De próxima distribución en España.

BRUCKNER: Cuarta.

- Filarmónica de Berlín (concierto público, 14 diciembre 1941, Berlín). Archivo privado (*).
- Filarmónica de Viena (concierto público, Munich, 1951). Decca Eclipse (*).

BRUCKNER: Quinta.

- Filarmónica de Berlín (concierto público, Berlín, 18 octubre 1942). Archivo privado (*).
- Filarmónica de Viena (concierto público, Salzburg, 19 agosto 1951). BWS (*).

BRUCKNER: Séptima.

- Filarmónica de Berlín —sólo el «Adagio»— (concierto público, 1942). BWS (*).
- Filarmónica de Berlín (concierto público, 18 octubre 1949, Berlín). EMI (*).
- Filarmónica de Berlín (concierto público, 1 mayo 1951, Roma). BWS (*).
- (Ver el álbum DG, «El legado del Wilhelm Furtwängler».)

BRUCKNER: Octava.

- Filarmónica de Viena (17 octubre 1944, Viena, Musikvereinsaal). Unicorn (*).
- Filarmónica de Berlín (Berlín, concierto público, 1944). Vox.
- Filarmónica de Berlín (Berlín, concierto público, 15 marzo 1949). RIAS, Berlín (*).
- Filarmónica de Berlín (Berlín-Dahlen, Gemeindehaus, 14 marzo 1949). EMI.

BRUCKNER: Novena.

Filarmónica de Berlín (concierto público, 7 octubre 1944, Berlín). DG-Historisch (*).

FRANCK: Sinfonía en Re menor.

- Filarmónica de Viena (28 enero 1945, Wien, Musikvereinsaal). BWS (*).
- Filarmónica de Viena (14/15 diciembre 1953. Estudio). Decca.

MAHLER: Lieder eines fahrenden Gesellen.

- Fischer-Dieskau, Filarmónica de Viena (concierto público, Salzburg, 19 agosto 1951). Cetra.
- Fischer-Dieskau, Philharmonia Orchestra (London Kingsway Hall, 25 junio 1952). EMI.
- Alfred Poell, Filarmónica de Viena (30 noviembre 1952, Viena Musikvereinsaal) (*).

MOZART: Concierto K.365.

Dagmar Bella y Paul Badura-Skoda. Filarmónica Viena (8 febrero 1949, concierto público). BWS (*).

MOZART: Concierto K.466.

Yvonne Lefébure. Filarmónica de Berlín (Lugano, 15 mayo 1954, concierto público). BWS (*).

MOZART: Concierto K.482.

Paul Badura-Skoda. Filarmónica de Viena (concierto público, 27 enero 1952). BWS (*).

MOZART: Serenata K.361.

Filarmónica de Viena (3 diciembre, Sala Brahms). EMI (*).

MOZART: Serenata K.525, «Eine kleine Nachtmusik».

Filarmónica de Viena (Viena, Musikvereinsaal, 1 abril 1949). EMI.
 Filarmónica de Berlín (1936 ó 1937). DG-Historisch (*).

MOZART: Sinfonía concertante K.364.

Szymon Goldberg (violín), Paul Hindemith (viola). Filarmónica de Berlín (27 octubre 1932, concierto público). RIAS (*).

MOZART: Sinfonía K.543.

Filarmónica de Berlín (1942/1943. Grabación que en un principio estuvo en poder de la República Democrática Alemana y posteriormente pasó a DG. Ver el álbum «el legado de Wilhelm Furtwängler»).

MOZART: Sinfonía K.550.

- Filarmónica de Viena (Musikvereinsaal, 7/8 diciembre 1948). EMI.
- Filarmónica de Berlín (Wiesbaden, concierto público, 10 junio 1949). Radio Hesse (*).

MOZART: Don Giovanni.

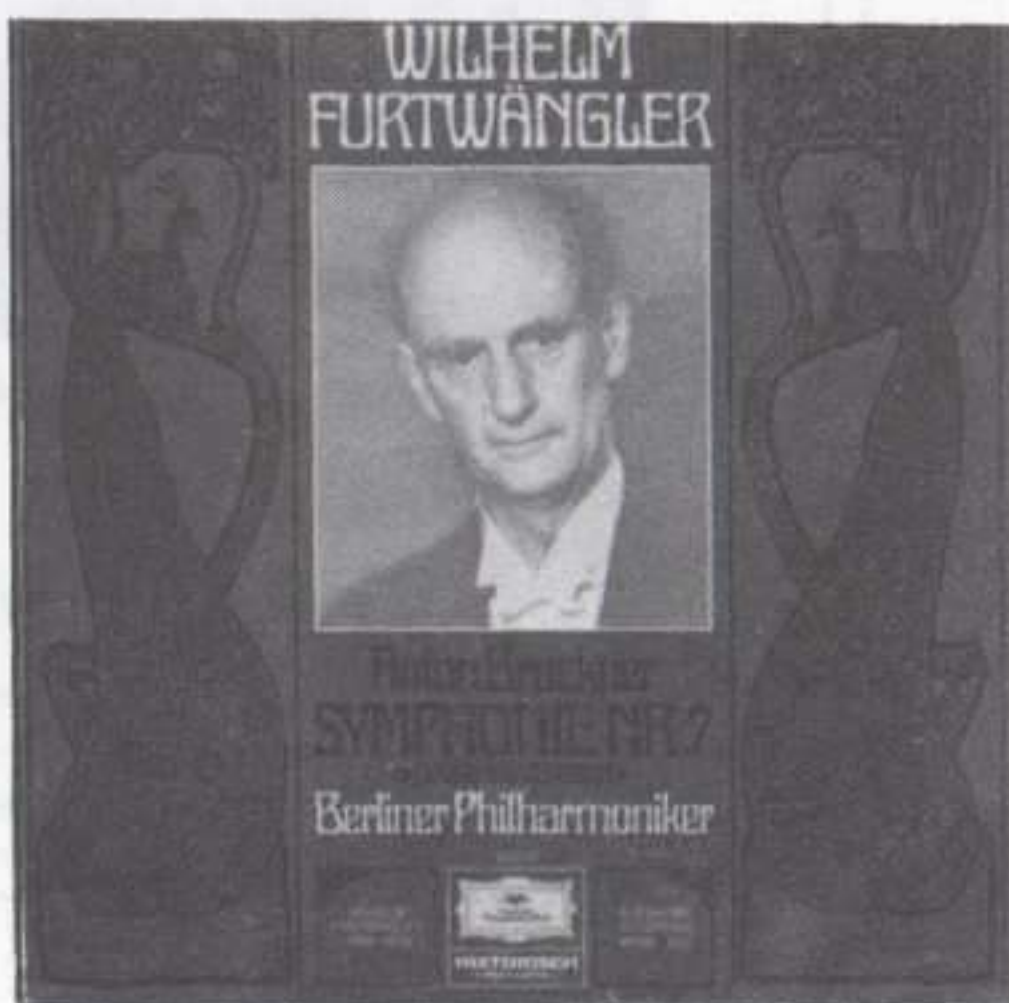
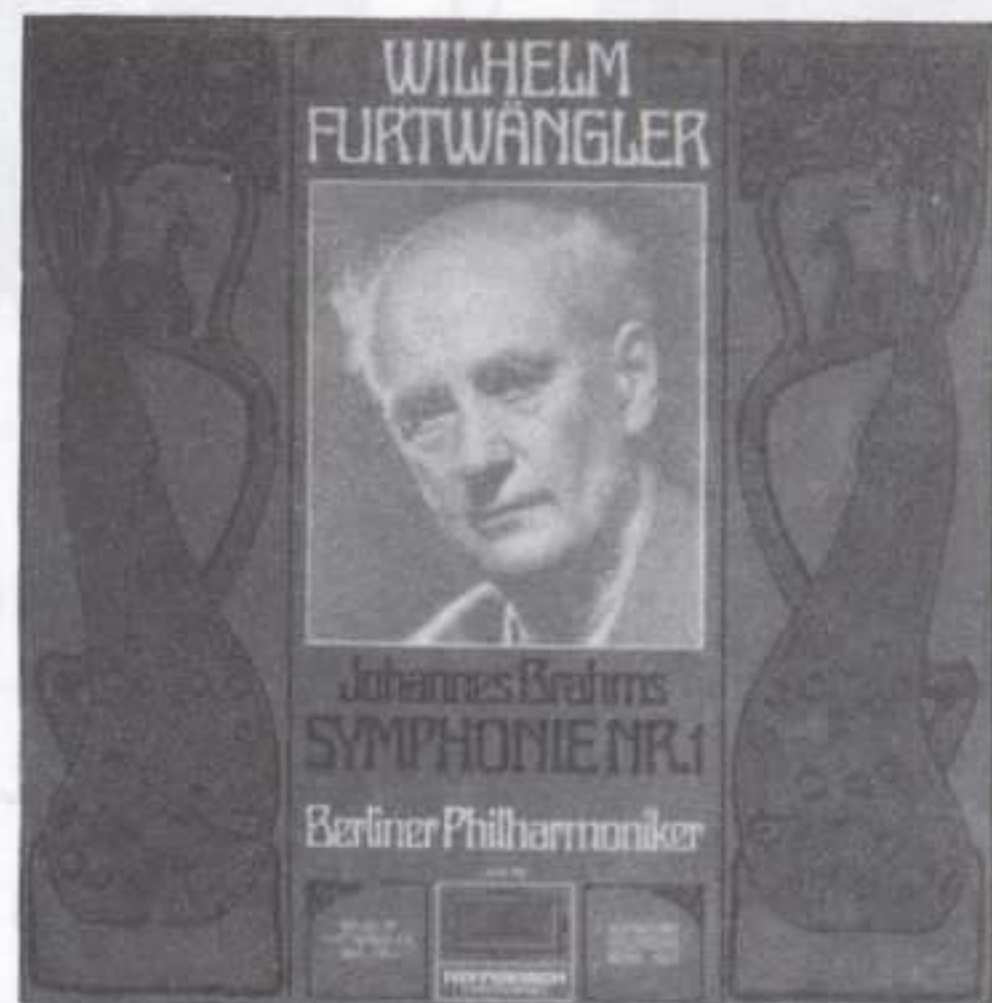
- Josef Greindl, Tito Gobbi, Ljuba Welitsch, Anton Dermota, Elisabeth Schwarzkopf, Erich Kunz, Alfred Poell, Irmgard Seefried. Coro Opera Viena y Orquesta Filarmónica de Viena (Festival Salzburgo, 27 julio 1950). Olympic, 9109 (*).
- Raffaele Arié, Cesare Siepi, Anton Dermota, Elisabeth Grümmer, Elisabeth Schwarzkopf, Otto Edelman, Walter Berry, Erna Berger. Coro Opera Viena y Orquesta Filarmónica de Viena (Festival Salzburgo, 27 julio 1953). Morgan Records (*).
- Deszö Ernster, Cesare Siepi, Anton Dermota, Elisabeth Grümmer, Elisabeth Schwarzkopf, Otto Edelman, Walter Berry, Erna Berger. Coro Opera Viena y Orquesta Filarmónica de Viena (Festival de Salzburgo, 3 agosto 1954). Cetra, Opera Live.
- Idéntico reparto a la versión anterior, exceptuada Elisabeth Schwarzkopf, que aquí es sustituida por Lisa della Casa (agosto 1954, Salzburg, Felsenreitschule. Se trata de la banda sonora de la película. Beta Film-München) (*).

MOZART: Le Nozze di Figaro. (Cantada en alemán.)

Paul Schöffler, Elisabeth Schwarzkopf, Irmgard Seefried, Erich Kunz, Hilde Güden, Peter Klein, Endre Koréh, Sieglinde Wagner, Alois Pernerstorfer, Liselotte Maikl, Erich Majkut. Coro Opera Viena y Orquesta Filarmónica de Viena (Festival de Salzburgo, 11 agosto 1953). Cetra, Opera Live (*).

MOZART: Die Zauberflöte.

- Josef Greindl, Walter Ludwig, Wilma Lipp, Irmgard Seefried, Karl-Schmitt Walter, Peter Klein, Edith Oravez, Paul Schöffler, Herman Gallos, Karl Dönch, Gertrud Grob-Prandl, Sieglinde Wagner, Elisabeth Höngen, Ernst Häffliger, Hermann Uhde. Coro Opera Viena y Orquesta Filarmónica de Viena (Salzburg, 27 julio 1949). «Golden Age of Opera» (*).
- Josef Greindl, Walter Ludwig, Wilma Lipp, Irmgard Seefried, Erich Kunz, Peter Klein, Hedda Heusser, Paul Schöffler, Fred Liewehr, Franz Höbling, Annelies Kupper, Sieglinde Wagner, Elisabeth Höngen, Richard Holm, Hermann Uhde. Coro Opera Viena y Orquesta Filarmónica de Viena (Salzburg, 16 agosto 1950). Pr (*).



- 3) Josef Greindl, Anton Dermota, Wilma Lipp, Irmgard Seefried, Erich Kunz, Peter Klein, Edith Oravez, Paul Schöffler, Fred Liewehr, Franz Höbling, Christl Goltz, Margherita Kenney, Sieglinde Wagner, Hannelore Steffek, Franz Bierbach. Coro Opera Viena y Orquesta Filarmónica de Viena (Salzburg, 6 agosto 1951). Cetra, Opera Live.

SCHUBERT: Sinfonía «Incompleta».

- 1) Filarmónica de Viena (concierto público, Estocolmo, 12 mayo 1943). Radio Sueca (*).
- 2) Filarmónica de Berlín (concierto público, Berlín, 24 octubre 1948). Columbia Japón (*).
- 3) Filarmónica de Viena (Musikvereinsaal, 19 a 21 enero 1950). EMI.
- 4) Filarmónica de Viena (concierto público, Copenhague, 1 octubre 1950). Radio Danesa (*).
- 5) Filarmónica de Berlín (concierto público, Berlín, 10 febrero 1952). DG. (Ver «El legado de Wilhelm Furtwängler».)
- 6) Sinfónica di Torino della RAI (concierto público, 11 marzo 1952). Rococo (Canadá) (*).
- 7) Filarmónica de Berlín (concierto público, Berlín, 15 septiembre 1953). RIAS y Sender Freies (*).
- 8) (Ver **Variaciones Haydn**, de Brahms).

SCHUBERT: Sinfonía «Grande».

- 1) Filarmónica de Berlín (concierto público, 16 diciembre 1942, Berlín). SWF (*).
- 2) Filarmónica de Viena (concierto público, 12 mayo 1943, Estocolmo). Radio Sueca (*).
- 3) Filarmónica de Berlín (concierto público, 18 junio 1950, París). SWF (*).
- 4) Filarmónica de Berlín (Estudio: Jesu Christi Kirche, Berlín). DG. (Ver «El legado de Wilhelm Furtwängler».)
- 5) Filarmónica de Viena (Festival Salzburgo, 30 agosto 1953). BWS (*).
- 6) Filarmónica de Berlín (concierto público, Berlín, 15 septiembre 1953). RIAS y Sender Freies (*).

SCHUMANN: Concierto piano, op. 54.

Walter Gieseking. Filarmónica de Berlín (concierto público, Berlín, 3 marzo 1942). Mezhdunarodnaya Kniga Melodiya (*).

SCHUMANN: Sinfonía número 1, «Primavera».

Filarmónica de Viena (concierto público, Munich, 19 octubre 1951). Decca, Eclipse (*).

SCHUMANN: Sinfonía número 4.

Filarmónica de Berlín (Estudio. Jesu Christi Kirche, Berlín, 14 mayo 1953). DG. (Ver «El legado de Wilhelm Furtwängler».)

RICHARD STRAUSS: Don Juan, op. 20.

- 1) Stockholms Konsertförenings Orkester (concierto público. Estocolmo, 25 noviembre 1942) (*).
- 2) Filarmónica de Berlín (Estudio. Berlín-Dahlem Gemeindehaus, 16 septiembre 1947).
- 3) Filarmónica de Viena (concierto público. Estocolmo, 25 septiembre 1950). BWS (*).
- 4) Filarmónica de Berlín (concierto público. Roma, 1 mayo 1951). BWS (*).
- 5) Filarmónica de Viena (Estudio. Musikvereinsaal, 2/3 marzo 1954). EMI.
- 6) Sinfónica de Venezuela (concierto público. Caracas, 21 marzo 1954). Archivo privado Clarens.
- 7) Filarmónica de Berlín (concierto público. Berlín, 27 mayo 1954). RIAS (*).

RICHARD STRAUSS: Metamorfosis para 23 instrumentos de cuerda.

Cuerdas de la Filarmónica de Berlín (concierto público. Berlín, 27 octubre 1947). DG.

RICHARD STRAUSS: Till Eulenspiegel, op. 28.

- 1) Filarmónica de Berlín (13 a 16 noviembre 1943, Berlín Philharmonie). DG (*).
- 2) Filarmónica de Berlín (banda sonora del filme **Botschafter der Musik**) (*).
- 3) Filarmónica de Berlín (concierto público, 14 abril 1953, Berlín). Sender Freies Berlin (*).
- 4) Filarmónica de Viena (Estudio. Musikvereinsaal, 3 marzo 1954). EMI.
- 5) Filarmónica de Berlín (concierto público, 14 mayo 1954, Turín). RAI, Archivo Storico (*).
- 6) Filarmónica de Berlín (concierto público, 15 mayo 1954, Lugano). Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft, Lugano (*).
- 7) Ensayos. Filarmónica de Berlín (Deutsche Grammophon, mbH, Hamburg) (*).

RICHARD STRAUSS: Tod und Verklärung, op. 24.

- 1) Philharmonisches Staatsorchester Hamburg (concierto público, 9 junio 1947, Hamburg). BWS (*).
- 2) Filarmónica de Viena (Estudio, Musikvereinsaal, 21, 23 y 24 enero 1950). EMI.
- 3) Orquesta Sinfónica di Torino della RAI (concierto público, 7 marzo 1952, Turín). BWS (*).

RICHARD STRAUSS: Cuatro últimos «Lieder».

Kirsten Flagstad. Philharmonia Orchestra (concierto público, Royal Albert Hall, estreno mundial, 22 mayo 1950). Cetra, Concerto Live (*).

VERDI: Otello.

Ramón Vinay, Dragica Martinis, Paul Schöffler, Anton Dermota, August Jaresch, Josef Greindl, Franz Bierbach, Georg Monthy, Sieglinde Wagner. Coro Opera Viena y Orquesta Filarmónica de Viena (Festival Salzburgo, 7 agosto 1951). Cetra (*).

WAGNER: El holandés errante, «obertura».

- 1) Filarmónica de Viena (Estudio, Musikvereinsaal, 29/30 marzo 1949). EMI.
- 2) Orquesta Sinfónica di Torino della RAI (concierto público, Turín, 6 junio 1952). BWS (*).

WAGNER: Der Ring des Nibelungen.

Rheingold (Orchestra del Teatro alla Scala, 4 y 11 marzo 1950).
Die Walküre (Orchestra del Teatro alla Scala, 13 y 16 marzo 1950).
Siegfried (Orchestra del Teatro alla Scala, 22, 24 y 26 marzo 1950).
Götterdämmerung (Coro e Orchestra del Teatro alla Scala, 4 y 6 abril 1950).
 Principales intérpretes: Ferdinand Frantz, Günther Treptow, Ludwig Weber, Alois Pernerstorfer, Elisabeth Höngen, Hilde Konetzni, Kirsten Flagstad, Set Svanholm, Emil Mrakwort, Josef Hermann, Max Lorenz, Magda Gabory. Everest (*).

WAGNER: Der Ring des Nibelungen.

Rheingold (Orchestra Sinfónica di Roma della RAI, Auditorio del Foro Italico, 26 octubre 1953).
Walküre (Orchestra Sinfónica di Roma della RAI, Auditorio del Foro Italico, 29 octubre, 3 y 6 noviembre 1953).
Siegfried (Orchestra Sinfónica di Roma della RAI, Auditorio del Foro Italico, 10, 13 y 17 noviembre 1953).
Götterdämmerung (Orchestra e Coro della RAI, Roma, 20, 24 y 27 noviembre 1953).
 Principales intérpretes: Ferdinand Frantz, Alfred Poell, Wolfgang Windgassen, Josef Greindl, Gottlob Frick, Gustav Neidlinger, Julius Patzak, Ira Malaniuk, Elisabeth Grümmer, Sena Jurinac, Ruth Siewert, Hilde Konetzni, Martha Mödl, Hilde Rössl-Majdan, Ludwig Suthaus, Alois Pernerstorfer. EMI (*).

WAGNER: Götterdämmerung, «marcha fúnebre».

- 1) Filarmónica de Berlín (Estudio, 1933). DG, Heliodor (*).
- 2) Filarmónica de Viena (Estudio, 23 febrero 1949). «Viaje de Sigfrido por el Rhin» (misma fecha). EMI.
- 3) Filarmónica de Viena (Estudio, 31 enero 1950). EMI (*).
- 4) Filarmónica de Viena (Estudio, 2 marzo 1954). EMI (*).

WAGNER: Götterdämmerung, «Starke Scheite».

- 1) Kirsten Flagstad. Orquesta Filarmónica (Estudio, Londres, marzo 1948). EMI.
- 2) Kirsten Flagstad. Orquesta Filarmónica (Estudio, 23 junio 1952). EMI (*).

WAGNER: Lohengrin, «preludio».

- 1) Filarmónica de Berlín (Estudio, 1930). DG, Heliodor (*).
- 2) Filarmónica de Viena (Estudio, 5 marzo 1954). EMI (*).

WAGNER: Die Meistersinger von Nürnberg.

- 1) Grabación pública, Nürnberg, Opernhaus, 5 septiembre 1938. Rudolf Bockelmann, Josef von Manowarda, Julius Katona, Erich Bürger, Eugen Fuchs, Georg Hahn, Georg Heckel, Eyvind Laholm, Erich Zimmermann, Tiana Lemnitz, Ruth Berglund. Coro Opera Viena, Der Nürnberger Opernchor, Lehrergesangverein Nürnberg, Sonderchor des Opernhauses Nürnberg y Orquesta Filarmónica de Viena. Archivo privado, Viena (*).
- 2) Grabación del Festival de Bayreuth, julio-agosto 1943. Jaro Prohaska, Josef Greindl, Berno Arnold, Helmut Fehn, Eugen Fuchs, Max Lorenz, Erich Zimmermann, Maria Müller, Camilla Kallab. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth 1943. EMI (*).
- 3) Grabación del Festival de Bayreuth, julio-agosto 1944. Idéntico reparto vocal a la versión anterior. (Según Wolfgang Wagner, esta versión fue grabada en «stereo» (sic) por la Deutscher Reichsrundfunk Gesellschaft. Las cintas, actualmente, se encuentran en la Unión Soviética.) (*).

WAGNER: Parsifal.

Preludio I Acto y «Encantamiento del Viernes Santo». Filarmónica de Berlín (Estudio, marzo 1938). EMI (*).

WAGNER: Tannhäuser, «obertura».

- 1) Filarmónica de Viena (Estudio, 17, 22 y 23 febrero 1949). EMI.
- 2) Filarmónica de Viena (Estudio, 2 y 3 diciembre 1952). EMI (*).

WAGNER: Tristan und Isolde.

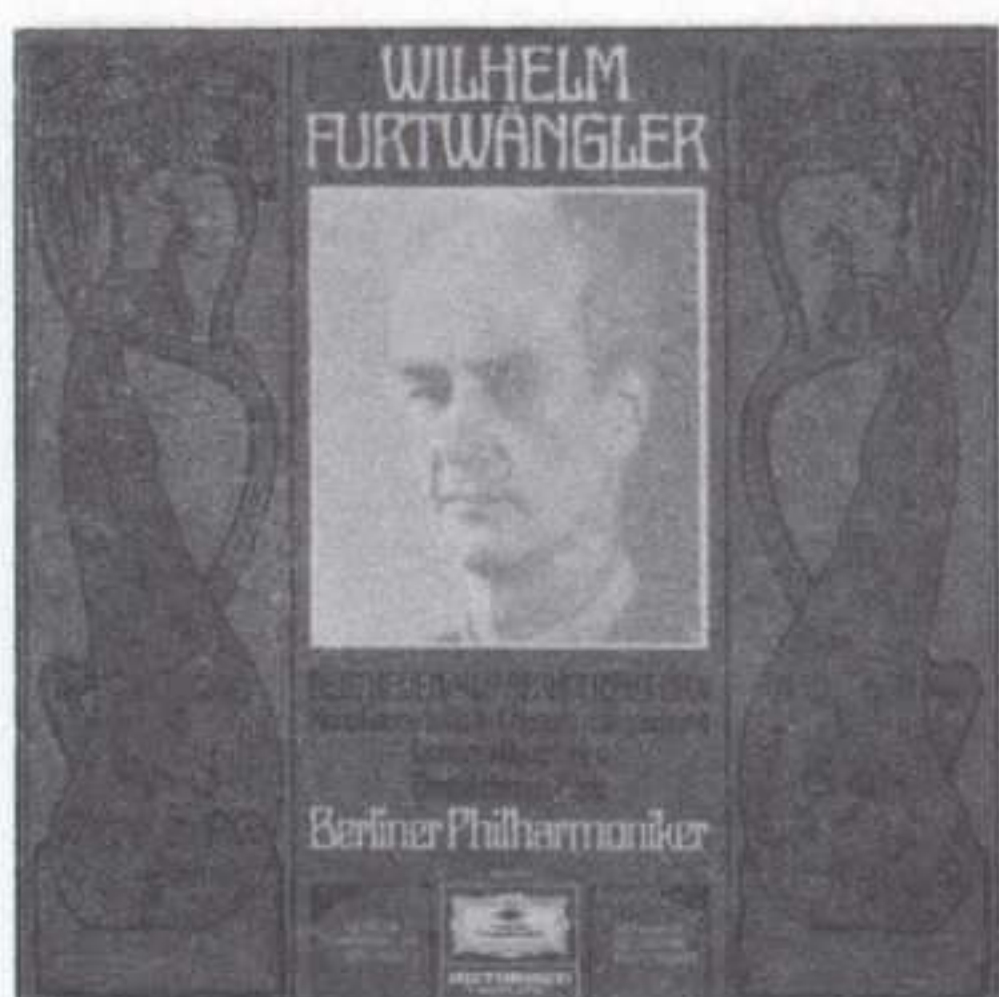
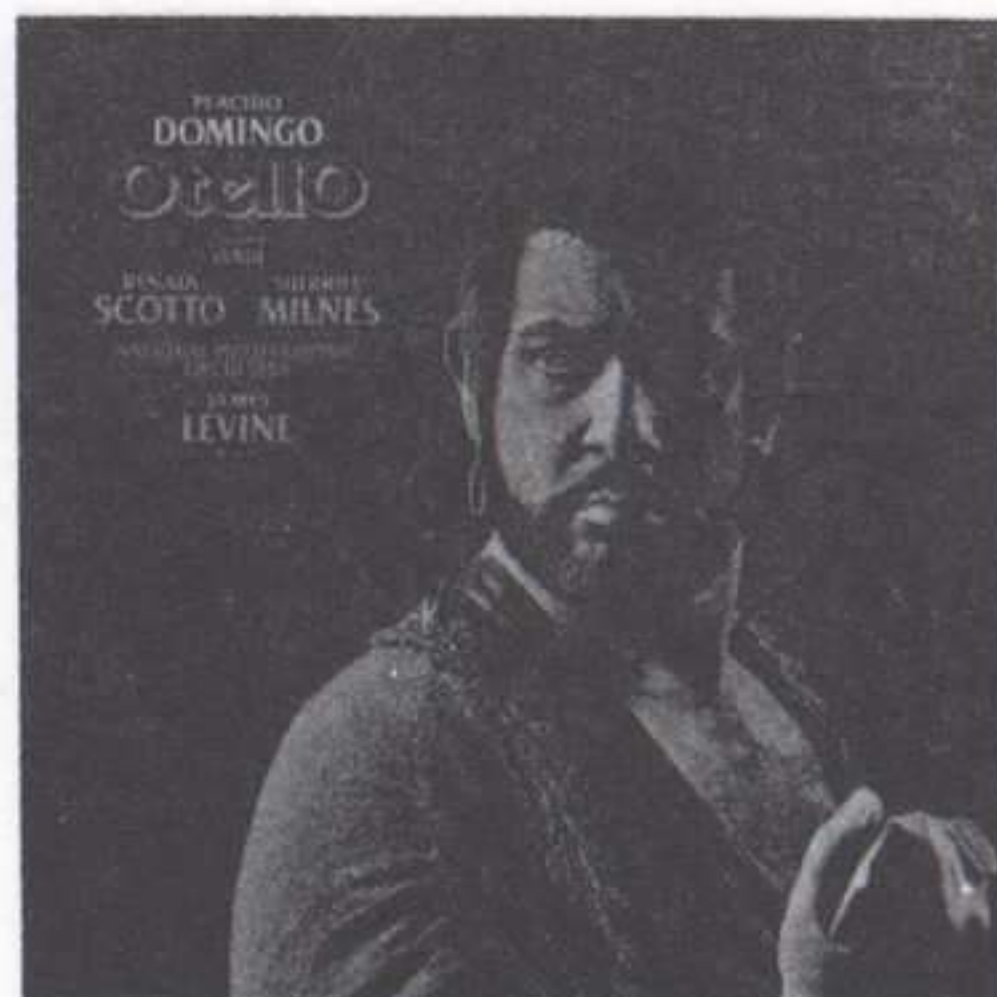
- 1) Max Lorenz, Herbert Alsen, Anny Konetzni, Paul Schöffler, Margarete Klose, Friedrich Jelinek, Hermann Gallos, Karl Ettl, Willy Franter. Coro Opera Viena y Orquesta Filarmónica de Viena. (Grabación en directo desde la Staatsoper, 25 diciembre 1941.) «Golden Age of Opera» (*).
- 2) Idéntico reparto vocal a la versión anterior. Grabación en directo de la representación celebrada en la Staatsoper, Viena, el 2 enero 1943. (La puesta en escena fue también de Wilhelm Furtwängler.) Archivo privado, Viena (*).
- 3) Ludwig Suthaus, Kirsten Flagstad, Dietrich Fischer-Dieskau, Josef Greindl, Blanche Thebom, Edgar Evans, Rudolf Schock, Rhoderick Davis. Coro del Covent Garden. Philharmonia Orchestra (10 a 22 junio 1952, Londres, Kingsway Hall). EMI.

WAGNER: Idilio de Sigfrido.

- 1) Filarmónica de Viena (Estudio, Musikvereinsaal, Viena, 16/17 febrero 1949). EMI.
- 2) Orquesta Sinfónica di Torino della RAI (concierto público, 6 junio 1952, Turín). BWS (*).

WEBER: Der Freischütz.

Hans Hopf, Elisabeth Grümmer, Kurt Böhme, Rita Streich, Alfred Poell, Otto Edelmann, Oskar Czerwenka. Coro Opera Viena y Orquesta Filarmónica Viena (Festival de Salzburgo, 1954). Cetra, Opera live. (Inminente publicación en España.)



elgam

ÓRGANOS ELECTRÓNICOS

LE INVITAMOS A HACER MUSICA Y EVADIRSE

¡SI SABE USTED SILBAR, LE ENSEÑAMOS A TOCAR ÓRGANO!

**¡SI NO SABE, NO SE PREOCUPE, PORQUE
TOCAR EL ÓRGANO ES TODAVÍA MÁS FÁCIL QUE SILBAR!**

elgam

le ofrece la gama de órganos más amplia del mercado, para principiantes, gente joven, "amateurs", o intérpretes exigentes

Consulte en un comercio de música, o mándenos el cupón inferior.



RUBY



P. V. P. 34.500



RUBY 610



P. V. P. 45.000



SYMPHONY 200



P. V. P. 99.000



MISTRAL 200 y 210



P. V. P. 93.000 y 111.000



BROADWAY 200 y 500



P. V. P. 127.500 y 174.000



RECITAL y R. DE LUXE



P. V. P. 210.000 y 270.000

técnel - MÚSICA Y SONIDO

Av. Roma, 15 - Tel. (93) 239 44 48
BARCELONA-29 - ESPAÑA

Ruego me informen sobre el órgano mod. _____
y dónde podría adquirirlo.

Nombre _____

Domicilio _____

Población _____ D.P. _____

LA PASION SEGUN SAN MATEO

DOSCIENTOS CINCUENTA AÑOS DESPUES

Por DOMINGO DEL CAMPO CASTEL

I

La **Pasión según San Mateo** ha experimentado una cierta modificación en cuanto a su sentido y significado dentro del «corpus» bachiano. Hasta, relativamente, hace poco tiempo, los biógrafos de Bach habían venido adscribiendo, equivocadamente, la mayor parte de las **Cantatas corales** a los años 1735-44. Las investigaciones del Dr. Alfred Dürr, del Instituto J. S. Bach, fundado en Göttingen en 1951, y de sus colegas, han probado que esas **Cantatas**, en su mayor parte, fueron compuestas entre 1724 y 1725, y que la mayoría de las obras pertenecientes al llamado período de Leipzig proceden de los años comprendidos entre 1723 y 1729.

Quiere esto decir que cuando, en el último de los años citados, se estrenó la **Matthäus-Pasion**, la obra de Bach alcanzó la meta final de todo un proceso, tras la febril actividad de los años precedentes, de una fecundidad milagrosa. Sin embargo, la culminación no implica aquí un cambio cualitativo total: la **Pasión** es de la misma sustancia estructural y material que las **Cantatas**. Existe progreso, pero a través de una especie de espiral, en la que todos los logros previos quedan asumidos y aun potenciados. El resultado es una creación unitaria, sin fisuras, irrefutable en sus premisas y en sus conclusiones particulares. Tal vez por ello el arte de Bach aparezca idealizado y mitificado en exceso, y también porque se le aplican concepciones del Mundo, que no le son propias.

No se ha destacado de forma suficiente el profundo nexo que une la música de Bach y la lírica y la música de la época, en general, con el pensamiento leibniziano. El nuevo sentido del valor inmanente a la vida misma, el retorno desde él al sentimiento místico del parentesco de todas las cosas, la experiencia de la armonía universal como expresión de las más altas revelaciones de la vida, todo esto lo eleva Leibniz al nivel de la conciencia filosófica. La concepción de la «representatio mundi», según la cual cada individuo singular refleja al mundo entero dentro de sí, explica y clarifica todo el juego de ecos y espejos con el que la llamada música barroca busca salvar el monismo esencial. La grandiosa comparación de los coros separados «cori spezzati», una herencia que se remonta a los Gabrieli, con que Leibniz ejemplifica la armonía preestablecida, pone de manifiesto, por otra parte, la autonomía del Mundo que procede de la legalidad universal. Tal afirmación de mundanidad tiene su expresión tanto en el secularismo como en la superación de todo dogmatismo.

Todo esto puede servir de instrumental para comprender algunos rasgos esenciales del arte de Bach, y en primer lugar el principio de unidad. La vivencia objetiva de la infinidad es aquí predominante. El mundo aparece como una armonía suprasensible, cuyo movimiento incesante es el fruto de un núcleo vitalizador que expande y dinamiza las formas sin desintegrarlas, antes al contrario, propiciando su flexibilidad y fluidez, siempre renovadas. En este cosmos la melodía expresa los movimientos personales; rompiendo la unidad simbólica va a dejar hablar a la subjetividad. La combinación de las voces solistas con un acompañamiento ricamente desarrollado logra expresar las profundidades individuales de las diversas vivencias pasionales o afectivas. Sin embargo, nada es gratuito en este arte, y la melodía no podía ser una excepción. A tra-

vés de la polifonía alcanza un estadio más elevado, una realización más plena. El tema melódico surge y pasa por toda una serie de modificaciones gracias a la mediación de las variadas formas de la polifonía, la figuración, el canon, la fuga. Y es en esta última donde se alcanza un mayor grado de concentración y de potencia expresiva. En definitiva, la continua apelación al estilo fugado representa para Bach no una solución externa, sino —como apunta Carl de Nys— la duración escapando al tiempo, y, por consiguiente, la liberación.

Pero el principio de unidad se manifiesta también en la obra de Bach en niveles más anecdóticos y triviales. Una «ouverture» a la francesa seguida de una serie de danzas puede ser una música digna y adecuada para acompañar una meditación «sobre la eternidad infinita»; una fuga para violín solo se transmuta en una pieza para órgano o para laúd; las hazañas del joven Hércules se acompañarán con una música que luego acuciará a la Hija de Sión ante la Navidad inminente; una misma música ilustrará la Pasión de



Jesús, por una parte, y recordará en ceremonias fúnebres y solemnes al Príncipe Leopoldo de Anhalt-Coethen y a la Reina Christiane Eberhardine, por otra.

Diríase que toda la música de Bach fluye de una fuente única; pero esta afirmación no debe ser mal entendida ni servir de justificante a públicos e intérpretes que se acercan a su obra como si se tratara de un producto atemporal o incluso anacrónico, con ciertas matizaciones. El «espíritu de pesadez» que gravita inexorablemente sobre nuestra cultura avala toda clase de solemnidades vacías, falsas erudiciones o idolatrías tecnicistas a la hora de afrontar la creación bachiana, olvidando que ésta, como cualquier otra, no se sitúa en un Olimpo más allá de cualquier determinación histórica, sino que pertenece rotundamente a su época, y en tal sentido, tanto recoge sugerencias de Venecia o de Versalles como asume ciertas corrientes barrocas que sirven de vehículo a la irrupción de nuevas modalidades de la sensibilidad.

La unidad de la obra de Bach implica, pues, la secularización, y ello no en un sentido superficial, sino constitutivo. El secularismo de las primeras décadas del siglo XVIII se manifiesta por el acercamiento entre la música eclesiástica y la ópera. Y ello a pesar de las resistencias encarnizadas que se oponían desde muchos frentes a tal unión. En realidad, las polémicas sobre el tema estaban inscritas en otras controversias más amplias.

Cuando Bach llegó, en 1707, a la pequeña ciudad de Mülhausen, tras su estancia en Anstadt, se encontró metido de lleno en la querrela del Pietismo que enfrentaba a dos bandos cuyas cabezas visibles eran el pastor Eilmar, ortodoxo riguroso e intransigente, y el pastor Frohne, adepto a las nuevas doctrinas, cuya difusión se hallaba en pleno auge a pesar de los años transcurridos desde que Spener había publicado, en 1675, sus *Pia desideria*.

Pietismo e ilustración coadyuvaron al desarrollo de las clases medias tras el gran desastre de la Guerra de Treinta Años. Pero el Pietismo significó mucho más para el mundo alemán, cuya sensibilidad artística contribuyó a moldear. Ciertamente, Spener despreciaba el arte y acusaba a la música de contubernio con el mundo. Para el Pietismo todo lo que se asemejase a la «música concertante» era sospechoso. Frente a los coros dramáticos, las artificiosas arias con instrumentos «obligati», los recitativos de tenso patetismo o el opulento color orquestal sólo admitía el canto espiritual. Sin embargo, las formulaciones dogmáticas llevaron a unos

resultados contrarios a los perseguidos. Ya la misma poesía pietista, con su subjetivismo y su vena efusiva, propiciaba la música y constituía un terreno abonado para el canto himnico de la Congregación, pero también para el aria como expresión individual. Así, no pudo frenar la recepción de los medios formales y técnicos del barroco católico mundano, primero, ni la intrusión de elementos operísticos, después, llamativos en el último Kuhnau, en Telemann, en Keiser, en Zachow, maestro de Haendel, pero no menos en Bach. Este, ante la postura artísticamente del Pietismo, se alineó con los ortodoxos, aunque sin especial entusiasmo. No puede decirse que Bach entrase en esos enfrentamientos, muchas veces de carácter social o económico, llevados al terreno dialéctico de la disputa religiosa. El mismo quedó infiltrado de Pietismo, como resulta de la propia elección de los textos para sus obras vocales, impregnados de reflexiones teológicas, giros poéticos convencionales, sentimentalismo, efusión a veces excesiva, subjetivismo. Esto último, que se proyecta de forma incontestable sobre la música, evidencia lo erróneo de la apreciación de Jules Combrieu, según la cual la obra de Bach ofrece un ejemplo de arte que elimina lo subjetivo y alcanza una plena objetividad.

Su postura al lado de la ortodoxia no es sino la actitud defensiva del artista y creador ante una corriente hostil; de hecho, Bach nunca tuvo ningún escrúpulo en servir con aportaciones espléndidas a la Corte católica de Dresden. Todo ello no prejuzga la actitud religiosa de Bach, tema abierto, sobre el que no se ha dicho la última palabra. Una obra tan rica como la suya permite una pluralidad de lecturas y aproximaciones, desde la de expresión de la religión como mera religiosidad a la manera leibniziana, hasta la de la religión como una simple piedad profana, muy de este mundo, dentro de las coordenadas de Spinoza. En todo caso, su inserción en la línea ortodoxa implicó la asunción de un «progresismo», evidente en la aceptación de la reforma de la cantata, llevada a cabo por Erdman Neumeister (1671-1756), violento anti-pietista, cosa que tanto escandalizó el puritanismo ahistórico de Schweitzer.

Es preciso «constatar» que el gusto en Leipzig era mucho más conservador que en Hamburgo. Las *Pasiones* de Bach, como las *Cantatas*, fueron una profesión de fe en la modernidad y en las nuevas corrientes, vivificadas por la ópera, que venían sobre todo de Hamburgo. Su predecesor en Santo Tomás, Johann Kuhnau (1660-1722), el músico más progresista de Leipzig desde Rosenmüller, se hizo esperar hasta que presentó una *Pasión según San Marcos* (1721), la primera en el nuevo estilo que se oyó en Santo Tomás. Las viejas *Pasiones* dramáticas aún eran preferidas por estas fechas en Leipzig a las innovaciones de Selle y Sebastiani, pero el gusto estaba cambiando lentamente, y la versión de Kuhnau incluye veinte corales y dieciocho arias que, ciertamente, son muy simples, a modo de himnos, sin ninguno de los excesos operísticos de las *Pasiones* de Hamburgo. El camino para las *Pasiones* bachianas quedaba abierto.

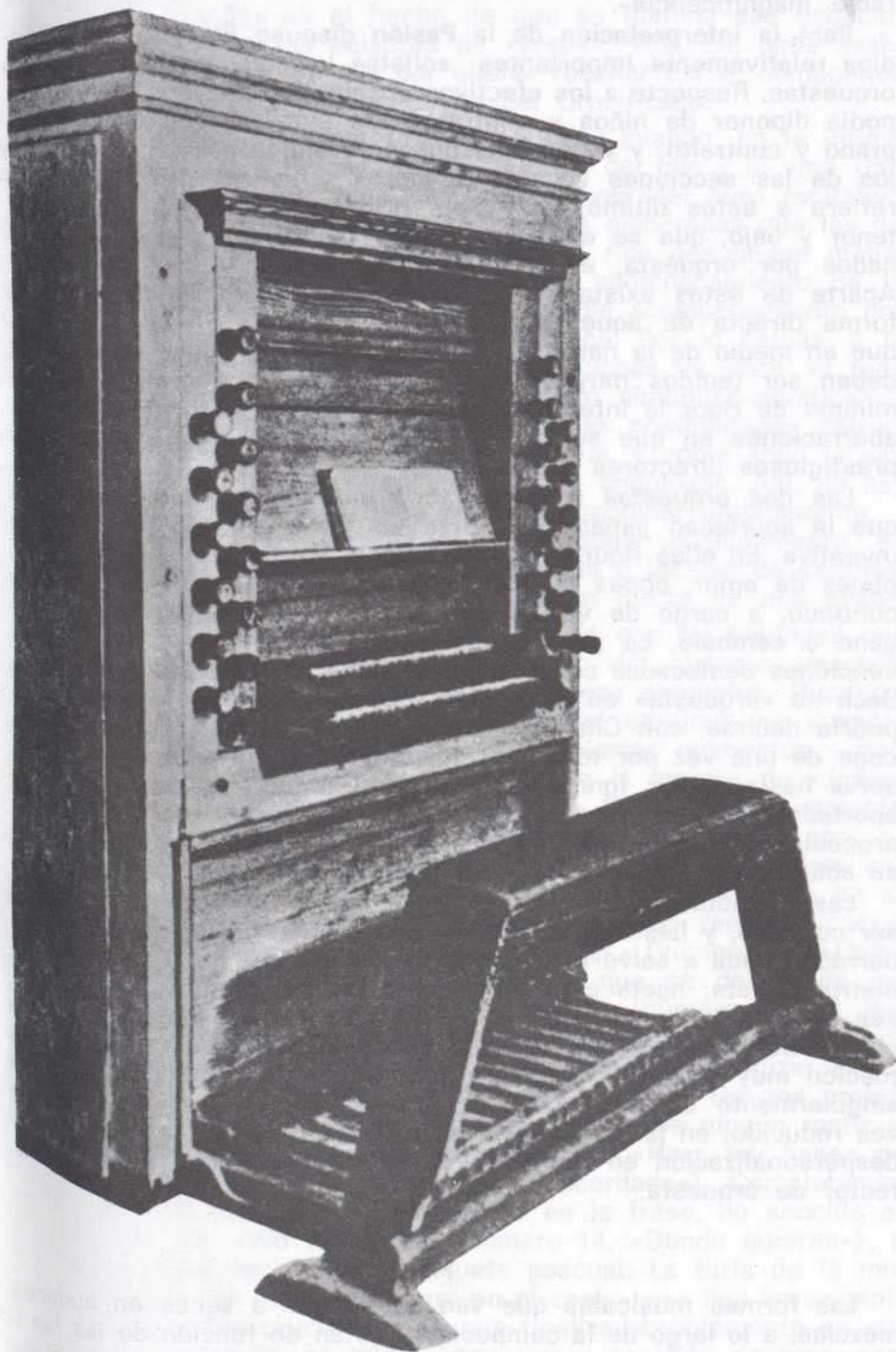
II

Hasta el comienzo del siglo XVII las *Pasiones* musicales habían adoptado básicamente dos formas: el tipo originario, en el que el canto llano narrativo alternaba con pequeños coros, a menudo homófonos, y la *Pasión-motete*, que, a diferencia de la anterior, era de carácter predominantemente polifónico. Este segundo tipo tuvo uno de sus primeros ejemplos en la llamada *Pasión*, de Jakob Obrecht, escrita a finales del siglo XV, y con posterioridad importantes compositores, como Lasso, Rore, Johann Walter y Leonhard Lechner, hicieron notables aportaciones. El género hizo crisis en los primeros años del siglo XVII, siendo tal vez el último hito la *Pasión según San Juan*, de Christoph Demantius (1567-1643), obra que, como las demás *Pasiones-motete*, es a «capella». La escritura a seis partes confiere una rica sonoridad al conjunto, y el cromatismo ya barroco se añade a una armonía de espíritu renacentista. En definitiva, la obra aparece a caballo entre dos épocas, de ahí su atractivo, no exento de ambigüedad.

Sin embargo, poco a poco la propia evolución de las formas fue imponiendo nuevas modalidades, que, según Paul Steinitz en su estudio sobre la música de iglesia en Alemania, pueden reducirse a las siguientes:

a) *Pasión dramática*.—La narración se realiza a través de una especie de canto llano más o menos «teutonizado». Los diversos personajes son asumidos por diferentes voces solistas, que alternan con los coros. Este tipo de *Pasión*, por razones litúrgicas, corre a cargo exclusivamente de las voces, sin acompañamiento de instrumentos. A esta modalidad pertenecen las *Pasiones según San Mateo*, de Melchior Vulpius (1613) y Thomas Mancinus (1620); la *Pasión según San Lucas*, de Christoph Schultze (Leipzig, 1643), y las tres *Pasiones* compuestas por Schütz a avanzada edad —*San Lucas* (1664), *San Juan* (1665) y *San Mateo* (1666)—, y que son la cumbre dentro de las obras incluidas en este apartado.

b) *Pasión-oratorio*.—En adición al texto de la Escritura, asumido en su mayor parte por el Evangelista, este tipo incluye interpretaciones extrabíblicas como textos de arias y otros movimientos. Musicalmente, los recitativos, «ariosos», arias y coros acentúan su expresividad y dramatismo al recibir de modo acusado los ecos del mundo de la ópera. Se utilizan corales de la tradición protestante, y, en conjunto, la asunción de elementos extralitúr-



El órgano de Bach, en San Bonifacio, de Arnstadt.



Leipzig: Iglesia y Escuela de Santo Tomás. (Grabado de Krüger, 1723.)

gicos conlleva una cierta secularización del género, dentro de las coordenadas iluministas. Todas las obras de esta clase son acompañadas por partes instrumentales independientes.

La primera **Pasión-oratorio** es la escrita, según el **Evangelio de San Juan**, por Thomas Selle, de Hamburgo, que data de 1643. A esta obra siguen otras tres sobre el **Evangelio de San Mateo**, que profundizan en la nueva línea iniciada por Selle. Son sus autores Johann Sebastiani (1672), Johann Theile, discípulo de Schütz (1673) y Friedrich Funcke (1683). A estos nombres pueden añadirse todavía los de Thomas Strutius, Christian Flor, Johann Valentin Meder y Johann Kühnhausen. Una obra como **Las siete Palabras**, de Schütz, pertenece también a este apartado, a pesar de su carácter impreciso, dado que no contiene interpolaciones de textos no evangélicos.

En la tercera década del siglo XVIII la **Pasión-oratorio** llega a su apogeo con las obras de Bach. Sin embargo, no faltan otras composiciones de interés, como la **Pasión según San Juan** (1704) con textos libres de Postel, que en un tiempo se atribuyó a Haendel, y que ahora se apunta, con ciertas reservas, a Böhm. O los excelentes ejemplos que proporciona Reinhard Keiser, el director de la Opera de Hamburgo (**Pasión según San Marcos**, 1717), y sin olvidar las interesantes aportaciones de Telemann.

c) **Oratorio-Pasión**.—Este tipo es el que más se acerca a la ópera, y el último que aparece cronológicamente. Los textos, aunque basados en la historia evangélica, no son bíblicos, se escriben enteramente en verso y pueden ser considerados como libretos operísticos. A este tipo pertenece la **Pasión Brockes**, de Haendel (1716), que tan profundo influjo ejerció sobre Bach, y varias obras de Telemann y Keiser. Precisamente, este último escribió la primera obra de esta naturaleza, **Der blutige und sterbende Jesus** («Jesús sangrando y agonizante») (Hamburgo, 1704). Los posteriores oratorios con tema de la **Pasión** acusan ya los comienzos del estilo galante. La potencia expresiva se diluye hasta recaer en los convencionalismos de la tragedia sentimental. Un ejemplo característico de este estado de cosas es **Der Tod Jesu** («La muerte de Jesús», 1755), de Carl Heinrich Graun.

III

Según sus primeros biógrafos, Bach escribió cinco **Pasiones**. Las dos conservadas son la primera (**San Juan**, 1722-23) y la tercera (**San Mateo**, 1728-29). En 1725, según las deducciones de Spitta, Bach habría escrito una segunda **Pasión**, que se ha perdido, siendo el texto un poema original de Picander. De 1731 data la cuarta **Pasión**, según **San Marcos**, BWV 247, con 132 números y texto de Picander. También se ha perdido, pero conocemos una

pequeña parte de la música, bien que con otros textos, conservada en la **Oda Fúnebre**, BWV 198 (1727), la **Cantata**, BWV 54, y el **Oratorio de Navidad**, BWV 248. En cuanto a la **Pasión según San Lucas**, BWV 246, se ha conservado íntegra en un manuscrito posterior a 1730, parcialmente de puño y letra del propio Bach. A pesar de ello su autenticidad parece muy dudosa, aunque no faltan autores que han asumido su defensa, empezando por Spitta, que la adscribe a una época juvenil, anterior al período de Weimar.

En resumen, de las cinco **Pasiones** de Bach, una se ha perdido, conservándose sólo el libreto; otra es contestada, aparentemente con razón, y una tercera, materialmente perdida, puede ser reconstruida, pero sólo de modo muy parcial. Quedan, pues, las dos grandes obras escritas según los relatos de San Juan y San Mateo.

IV

La **Matthäuspasion** fue compuesta para los Oficios de Viernes Santo de 1729, en los que tuvo lugar la primera ejecución, bajo la dirección de Bach, en el marco de la iglesia de Santo Tomás, de Leipzig. Hay evidencia de ejecuciones en años subsiguientes, y también de que el compositor fue consciente de su importancia, como lo prueba el que para una posterior interpretación elaborase una partitura de cuidada caligrafía, que es única aun entre sus bellos manuscritos; trabajó en ella con regla y compás, y utilizó tinta roja para las palabras del Evangelio, para distinguirlas y separarlas de las restantes del texto.

No sabemos cuánto tiempo le ocupó la elaboración de tan monumental obra. Parece ser que mientras trabajaba en la **Pasión** llegaron nuevas de que, el 19 de noviembre de 1728, había fallecido el príncipe Leopoldo de Anhalt-Cöthen. Bach compuso una cantata fúnebre, **Klagt, Kinder** («Lamentaos, niños»), BWV 244a, que fue interpretada, en Cöthen, el 24 de marzo de 1729, unos días antes del estreno de la **Pasión según San Mateo**. Siguiendo una costumbre frecuente en él, Bach utilizó la música de la **Pasión** para esta cantata fúnebre, para la que preparó un texto de circunstancias el propio Picander, concretamente, los números musicales números 10, 47, 58, 66, 29, 26, 75, 19 y 78. Smend ha probado que no una, sino dos cantatas fúnebres fueron interpretadas en tal ocasión, una el 23 de marzo y otra —**Klagt, Kinder**— el 24. La primera se ha perdido, pero es, seguramente, la obra a la que Forkel alude en su biografía de Bach, alabando sus «dobles coros de incomparable magnificencia».

Para la interpretación de la **Pasión** dispuso Bach de unos medios relativamente importantes: solistas vocales, dos coros y dos orquestas. Respecto a los efectivos vocales, no hay que olvidar que podía disponer de niños y contratenores para las tesituras de soprano y contralto, y voces masculinas juveniles para tenores y bajos de las secciones vocales de coros y solistas. En lo que se refiere a estos últimos, hay seis principales: soprano, contralto, tenor y bajo, que se encargan de los recitativos y arias acompañados por orquesta, el «Evangelista» (tenor) y «Jesús» (bajo). Aparte de éstos existen once solistas más para la alocución en forma directa de aquellos personajes —«Pedro», «Judas», etc.— que en medio de la narración toman la palabra. Todos estos datos deben ser tenidos muy en cuenta a la hora de afrontar con un mínimo de rigor la interpretación de la obra, y a fin de evitar las aberraciones en que se incurre muy a menudo, incluso por muy prestigiosos directores y cantantes.

Las dos orquestas se entregan a una jugosa dialéctica, en la que la sobriedad jamás constituye un freno a la fantasía y a la inventiva. En ellas figuran flautas dulces, flautas traveseras, oboes, oboes de amor, oboes de caza, violines, violas, viola de gamba y continuo, a cargo de violoncello, violón (contrabajo), fagot y órgano o cémbalo. La mayoría de estos instrumentos tienen intervenciones destacadas como solistas. Como en el resto de su obra Bach no «orquesta» en el sentido moderno del término. Más bien podría decirse, con Chailley, que «instrumenta»; es decir, que escoge de una vez por todas la tablatura de un fragmento y la conserva hasta el fin; ignora, por tanto, el toque orquestal ocasional aportado por instrumentos de relleno sin valor contrapuntístico, procedimiento éste que no aparecerá, prácticamente, hasta que se abandone el sistema del bajo continuo.

Las connotaciones sociológicas de estos hechos no dejan de ser curiosas, y hasta si se quiere paradójicas. En la llamada época barroca queda a salvo lo que podríamos denominar la dignidad del instrumentista; hasta el más modesto tendrá su turno de palabra, sea en el aria, en el «ritornello» del coro, en el «arioso», etc., y en la calidoscópica obra de Bach queda evidente esta realidad. Situación muy distinta de la que se dará en épocas posteriores, y singularmente durante el siglo XIX, cuando el instrumentista se vea reducido, en las orquestas mastodónticas, al gregarismo y a la despersonalización en beneficio de la estrella única, solista o director de orquesta.

V

Las formas musicales que van desfilando, a veces en audaces mezclas, a lo largo de la composición están en función de las fuentes literarias adoptadas. Estas fuentes se estratifican en tres capas: a) Los capítulos 26 y 27 del Evangelio según San Mateo a

través de la traducción de Lutero. **b)** Estrofas madrigalescas, que comentan e interpretan como expresiones individuales de la piedad y de la contemplación cristianas los diversos sucesos de la Pasión. La mayoría de estos textos los tomó Bach, con leves alteraciones, de una obra que el poeta Christian Friedrich Henrici, conocido bajo el nombre de Picander, publicó, en Leipzig, en 1725. **c)** Estrofas de corales, escogidas de entre los libros cantorales usuales en las iglesias de Leipzig, y cuya finalidad era expresar simbólicamente las reacciones de la comunidad ante la narración evangélica. Estas tres esferas literarias son tratadas con una variedad y riqueza de formas musicales realmente sorprendente.

A) Los textos de las Escrituras

Para la realización musical del texto evangélico Bach recurre a las formas del recitativo «secco», «arioso» y coro, éste representando a los discípulos o al pueblo («Turbachöre»).

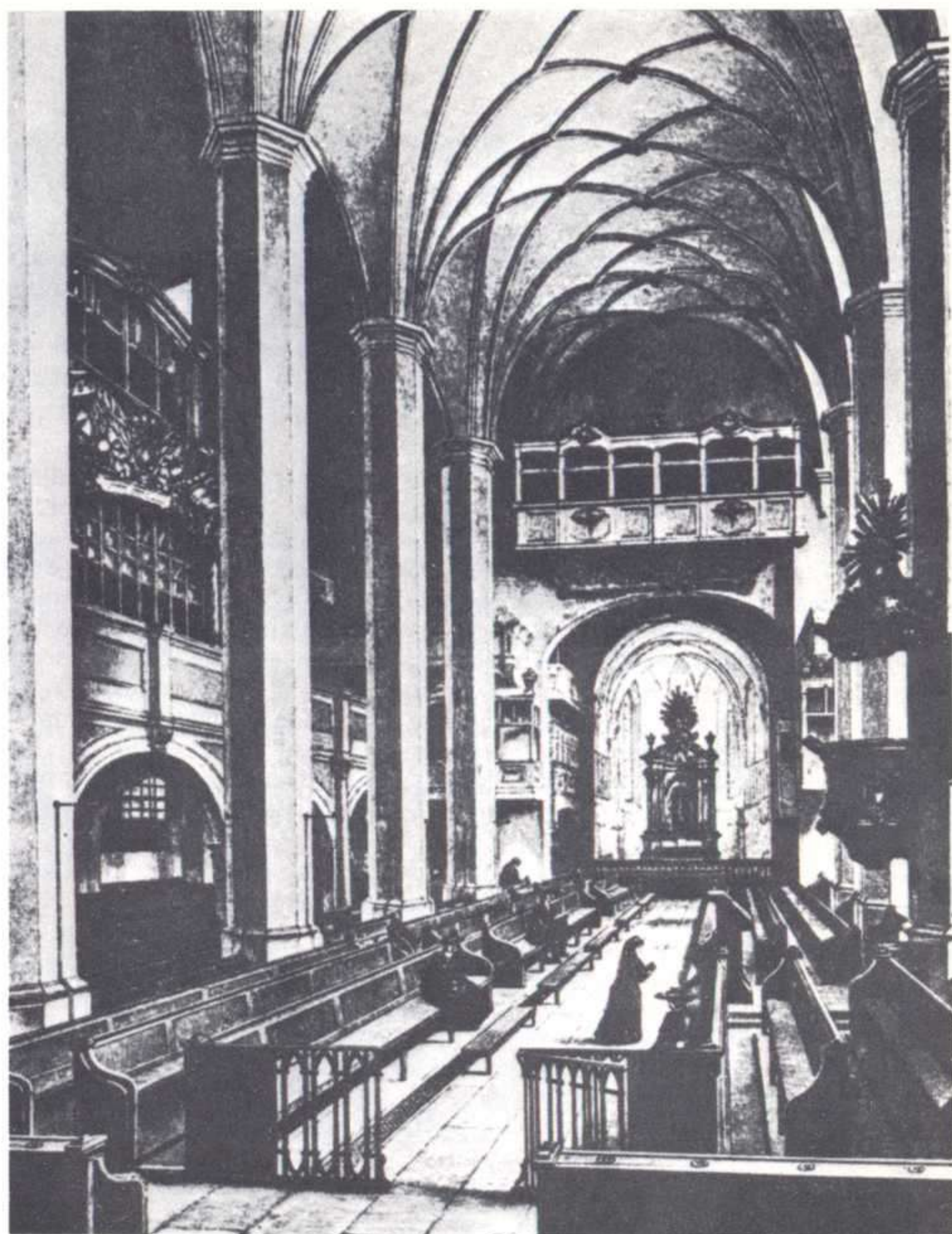
El «Evangelista» (tenor) canta las partes narrativas sobre el simple acompañamiento del continuo. En la mayor parte de sus intervenciones es un narrador objetivo. El recitativo «secco», de claro origen operístico, proporciona una base idónea para tal objetividad; es un recitativo simple, silábico, sobre acordes de sosten en el continuo. Este procedimiento lineal se quiebra, empero, en varias ocasiones, en las que en medio de la declamación silábica se acude a ciertas convenciones figurativas, como la de subrayar una palabra importante o expresiva mediante una vocalización melismática, procedimiento que, por otra parte, ya venía siendo utilizado desde los primeros operistas de la Camerata Fiorentina. En tales pasajes el «Evangelista» abandona su actitud distanciada y casi ajena y participa, incluso apasionadamente, en los hechos descritos. Así ocurre, por ejemplo, al evocar el llanto de Pedro tras la tercera negación (número 46). Ni qué decir que esta incorporación del narrador al curso de lo narrado conlleva unas posibilidades dramáticas que Bach sabe explotar admirablemente.

Los recitativos de los personajes que van tomando la palabra —«Pedro», «Pilatos», «Judas», etc.— son estilísticamente muy parecidos a los del «Evangelista», sin más diferencias que las derivadas del carácter y del registro de la voz. Las palabras de «Jesús», siguiendo el ejemplo de otros compositores anteriores y coetáneos —Telemann—, se acompañan por la cuerda, que de una forma entre ingenua y solemne subraya la personalidad del personaje. Una prueba de la minuciosidad del trabajo bachiano en sus más nimios detalles es el hecho de que se elimina ese especial acompañamiento en las palabras de «Jesús»: «Eli, Eli, lama asabthani?» (número 71), tal vez por querer resaltar así el compositor ese momento de extremo abandono del Crucificado.

Este recitativo se transforma en «arioso» cuando, en la última Cena, «Jesús» explica el significado místico del pan y el vino (número 17). Pero incluso manteniendo las leyes del puro recitativo las palabras de «Jesús» están siempre más elaboradas que las de los restantes personajes, y no sólo por el rico despliegue melismático de la parte vocal, sino porque el acompañamiento de la cuerda permite la alternativa entre el simple acompañamiento por acordes y el sutil desdoblamiento polifónico. Por lo demás, a lo largo de la composición, como en otras muchas de Bach, el recitativo trata siempre de captar el elemento simbólico-significativo con plena flexibilidad y de acuerdo con las posibilidades estructurales y morfológicas de la lengua alemana, y sobre todo la amplitud interválica que permiten sus perfiles angulosos. Así, no hay que extrañarse de ver la línea recitativa modular ampliamente, veces sobre más de una octava, o franquear cómodamente, en medio de una palabra, un intervalo de sexta o incluso de séptima, por ejemplo, con motivo de la acentuación fuerte de una sílaba.

En conjunto, el recitativo está calculado con tal habilidad que puede cantarse casi rigurosamente dentro del sistema «mesurado», sin perder por ello nada de su justeza expresiva. Digamos, por otra parte, que el acompañamiento del continuo no siempre tiene una función «neutra», sino que en ciertos momentos —descripción de los fenómenos que acompañan la muerte de «Jesús» (número 73)— participa activamente y de forma incluso violenta.

Las intervenciones colectivas, de discípulos, pueblo, etc., se encomiendan, como es lógico, a los coros. Estos «Turbachöre» son de una inagotable variedad tanto en sus dimensiones como en su estilo o dispositivo sonoro. Frente al casi árido recitativo coral, de acordes concisos, de «Der rufet den Elias» (número 71, «Llama a Elías»), encontramos el creciente vigor que se desprende del coro a ocho partes «Andern hat er geholfen» (número 67, «El, que salvó a otros»), en el que los dos coros, al principio, se interrogan uno al otro, para después unir sus fuerzas y finalizar en un mágico unísono, acusando a «Jesús» de blasfemia. De una profunda y aguda penetración psicológica, que no elude ningún matiz ni siquiera la estridencia cacofónica, es el coro «Herr, wir haben gedacht» (número 76, «Señor, nos hemos acordado»). Completamente distinto de ese cariñoso fragmento es la frase, de sencilla armonía, del coro «Wo willst du» (número 14, «Donde quieres»), al comienzo de la escena del Banquete pascual. La furia de la multitud se despliega polifónicamente en el coro «Lass ihm kreuzigen!» (número 59, «¡Sea crucificado!»), que finaliza abruptamente en una tonalidad inesperada; se inicia como una exposición de fuga, pero desde la tercera entrada se ve que esta seudofuga es irregular,



Leipzig: Interior de la iglesia de Santo Tomás antes de 1885.

tanto en sus entradas como en su plan tonal; iniciada en La menor, finaliza en Mi menor sobre una cadencia suspensiva.

Estos coros de «turbæ» son raramente edificados en construcción cerrada; como los «arioso», eluden habitualmente la unidad tonal, la conclusión cadencial. Normalmente, son concisos, incisivos y sobrios. Esta concisión es paradigmática en el coro «Barrabam» (número 54), con el que la multitud contesta a la pregunta de «Pilatos». Las tres notas producen un efecto único. El acorde es tan sorprendente que puede parecer disonante o atonal, siendo así que se trata de un acorde de séptima disminuida. Una frase completamente distinta expresa la reacción del «Centurión» y los suyos ante los sucesos que se producen al morir «Jesús», en el Coro «Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen» (número 73, «Verdaderamente éste era Hijo de Dios»). El compás precedente contiene una violenta modulación, de Sol menor a La bemol mayor, a las palabras del «Evangelista» «erschrecken sie sehr» («Ellos se llenaron de temor»), y una larga nota en el continuo. Todo ello prepara la entrada del coro y los instrumentos, que se despliegan en dos compases indescriptibles, una de las cimas de toda la producción bachiana. Incluso se ha querido ver en esta pequeña joya una curiosa dimensión simbólica, que sólo ante la partitura puede apreciarse. Según el alfabeto numérico (B = 2, A = 1, C = 3, H = 8), el apellido Bach suma catorce. Dentro de la simbología del número, el 14 representa al propio Bach. Pues bien, el bajo de este Coro registra catorce notas. El número no es tanto aquí relación matemática como lenguaje críptico de la naturaleza libre y expresiva, dentro de ideas que son constantes en la cultura europea.

B) Los textos de Picander

Los poemas libres de carácter madrigalesco de los que es autor Picander, y que comentan los diversos acontecimientos, son objeto de realización musical a través de tres tipos de estructuras: «arioso» o recitativo «acompagnato», aria y coro.

Según se cree, el estilo «arioso», ideal para mantener la homogeneidad de ciertas escenas, fue introducido por primera vez en sus óperas de principios de siglo por Reinhard Keiser. También lo adoptó Haendel en sus óperas alemanas, y posteriormente, en 1716, en su *Pasión de Brockers*, obra bien conocida por Bach. Sin embargo, éste utilizó ampliamente el «arioso» en sus *Cantatas* anteriores a 1720. Por lo demás, la terminología, aun entre los mismos compositores, es imprecisa. Rameau, en 1730, intitula tales pasajes «Air». En 1742 cambia el término por «En air». Bach lo denomina, simplemente, recitativo, y Haendel, por el contrario, «Aria». Vemos, pues, que la nomenclatura aclara muy poco el tema.

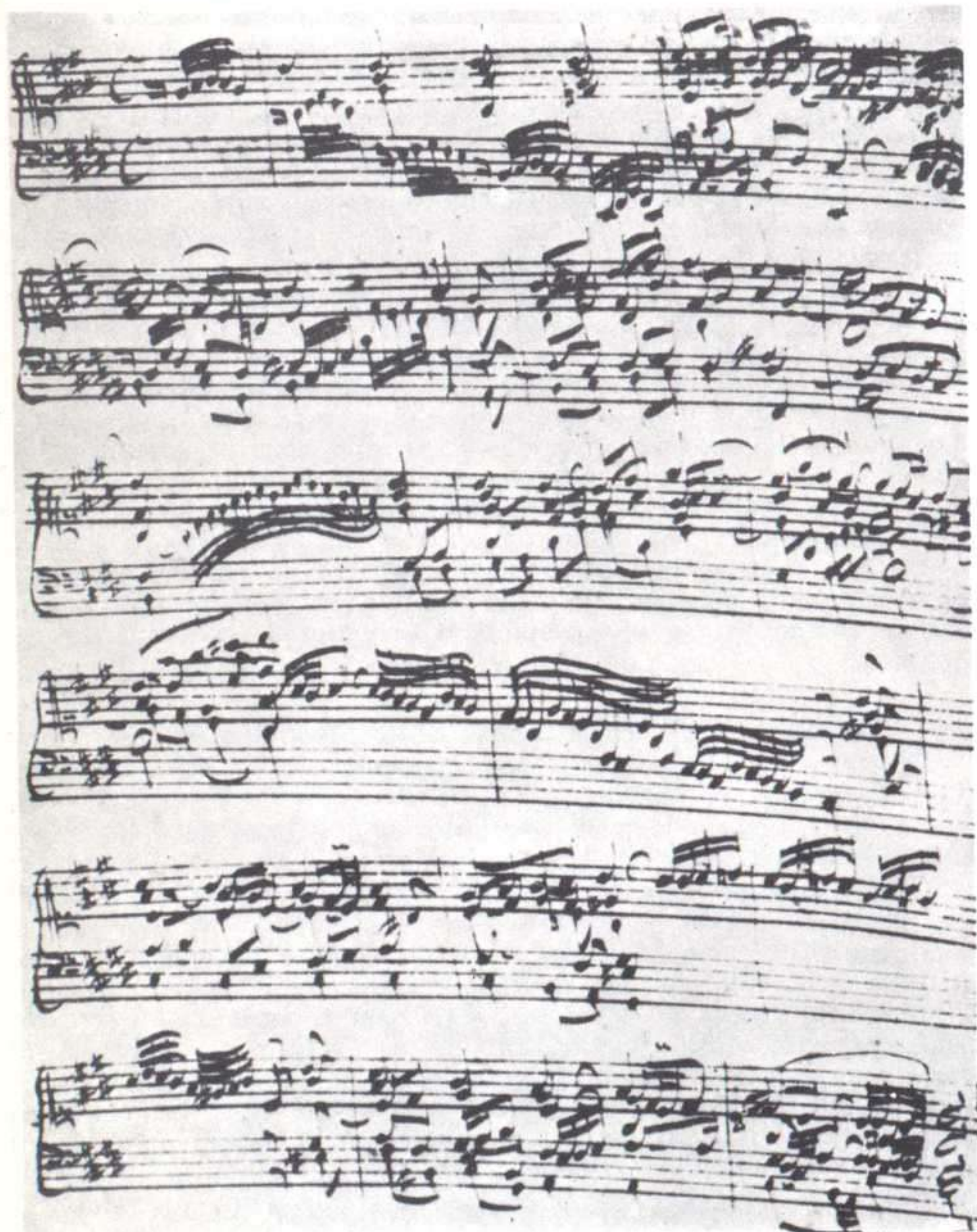
En todo caso, las dificultades estriban en la naturaleza ambi-

gua del «arioso», musicalmente a medio camino entre el recitativo «secco» y el aria. Participa del primero por la declamación silábica del canto sobre sucesiones de acordes y de la segunda por el revestimiento instrumental, si bien se distingue de ella y de su estructura melódica por la presencia persistente de un motivo característico en figuraciones. En Bach el elemento instrumental de los «ariosos» constituye el factor dramático esencial. Normalmente, escoge un diseño rítmico y melódico, muchas veces descriptivo, que se mantiene obsesivamente durante todo el fragmento. Sobre este diseño, que asegura la unidad temática y el vínculo melódico, la voz, liberada de esta función, modula libremente sin tema ni simetría, arrastrada por el lirismo de las palabras, en un estilo eminentemente instrumental. Fuera, pues, del dibujo instrumental subyacente todo es libre; no hay tema, ni simetría, ni siquiera plan tonal.

En la **Pasión según San Juan** el «arioso» aparece esporádicamente en dos ocasiones, sin ligazón musical con las respectivas arias que preceden. Por el contrario, en la **Pasión según San Mateo** existe ya una rigurosa sistematización; el «arioso» se convierte en introducción regular del aria, con igual voz, instrumentación —salvo casos especiales— e idea general. Existe unanimidad en apreciar los «ariosos» de la **Pasión según San Mateo** como verdaderas cimas líricas dentro de la producción del compositor. En el «arioso» «Du lieber Heiland Du» (número 9, «Oh amado Salvador»), un motivo entonado por dos flautas expresa el suave fluir de las lágrimas; el número 60, «Erbarm' es Gott» («¡Piedad, Señor!»), proporciona una realista descripción de la flagelación de Jesús, mientras que el número 25, «O Schmerz!» («Oh, dolor!»), se amplía y profundiza con la entrada del Coro, que canta versos de un coral que sirve para dar un nuevo relieve espacial a la escena.

El número 69, «Ach Golgatha», es una de las más audaces páginas de toda la obra. El lamento de la «Hija de Sión» es acompañado por dos oboes «da caccia»; su diseño sincopado es identificado por Schweitzer con el motivo del tañido fúnebre de las campanas, frecuente en Bach. La sonoridad del tañido se obtiene por el «pizzicato» de los «cellos» del bajo continuo, mientras que los oboes, en síncopas desoladas, prolongan la sonoridad. Las disonancias y las falsas relaciones son tan crudas que no ha faltado quien haya intentado «corregir» el último compás, donde la voz queda en suspenso sobre una disonancia no resuelta. El número 74, «Am Abend, da es kühle war» («Al atardecer...»), es justamente célebre. Casi de modo romántico se funde el sosiego y frescor de la tarde con la paz ganada a través de la muerte de Jesús. El número 77, «Nun ist der Herr zur Ruh gebracht» («Y ahora el Señor...»), es un fragmento de carácter muy peculiar, en el que cada uno de los solistas, en un breve «arioso», expresa una conmove-

Manuscrito del coral *Lobt-Gott, ihr Christen allzugleich.*



Sonola

LA MARCA DE LOS FAMOSOS



Joaquín Comar

también toca

con

Sonola

LOS MAS POPULARES ELIJEN LO MEJOR

REPRESENTANTE :

Salvador Rodríguez Ubeda

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

dora despedida a «Jesús», siendo respondido en cada caso por el Coro mediante un emotivo refrán.

La segunda forma musical en la que realiza Bach los textos madrigalescos de Picander es al aria, esa forma que, embrionaria hacia 1650 en las óperas de Cavalli (por ejemplo, «Serse»), fue madurando y se generalizó a partir de A. Scarlatti. Albert Schweitzer era de la opinión de que el esquematismo del aria con «ritornello» fue un obstáculo al desarrollo natural de las ideas de Bach. Un poco retóricamente le acusó, a propósito del tema del aria, de traición al genio de la música alemana. La cuestión no puede ser discutida aquí. El aria es un producto del iluminismo racionalista, y como vehículo de inteligibilidad difícilmente podría ser comprendido desde la postura ahistórica de que hace gala Schweitzer cuando hipostasía «el genio de la música alemana».

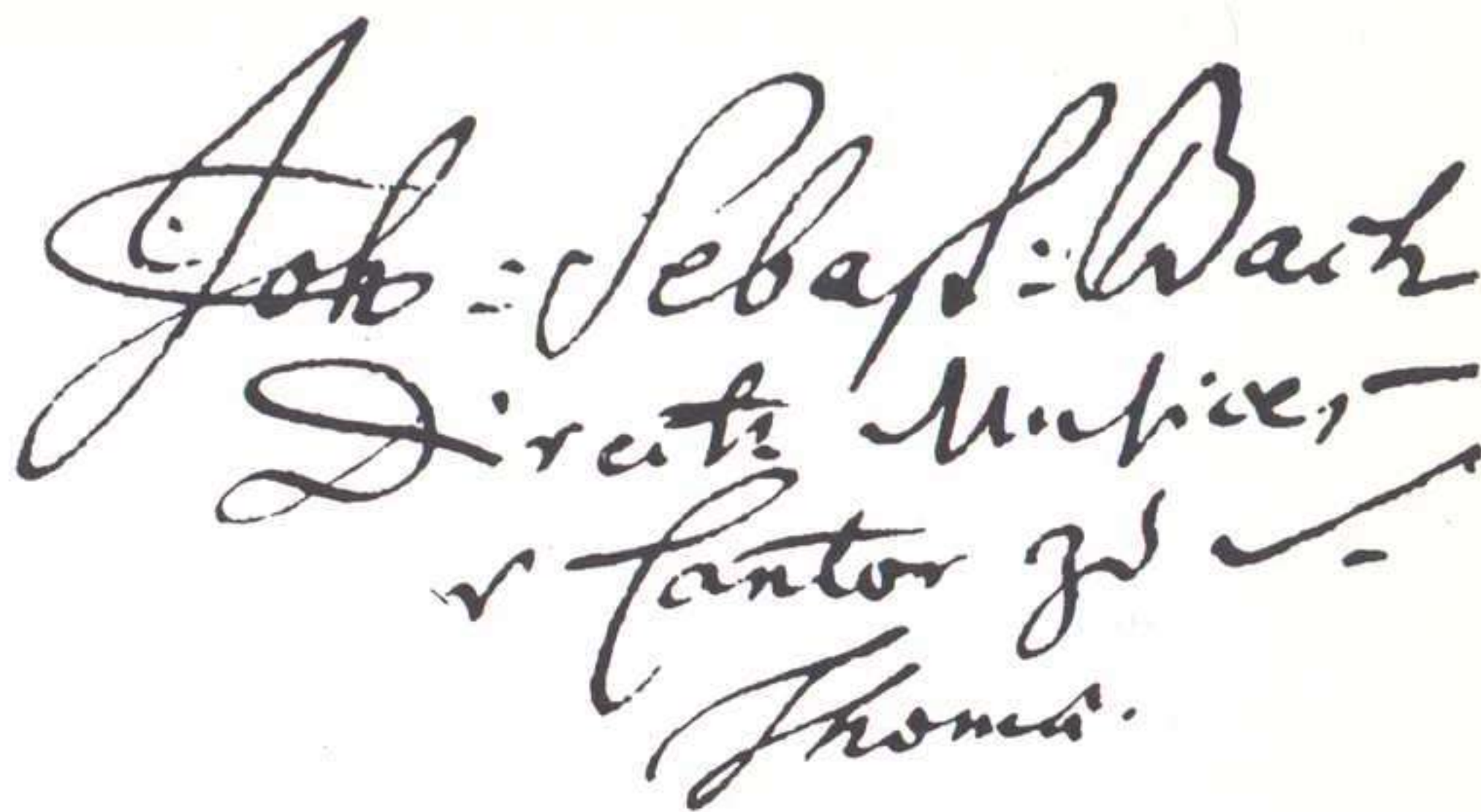
De cualquier modo, las arias de la **Pasión según San Mateo**, expresiones profundas de la subjetividad, no aparecen gratuitamente, sino que están muy interrelacionadas, dentro del discurso musical. Es curiosa la forma como se originan algunas de ellas. El motivo principal del aria de soprano, «Ich will Dir mein Herze schenken» (número 19, «Quisiera entregarte mi corazón»), deriva del tema instrumental en la «Consagración de la Última Cena», donde aparece por primera vez en los primeros violines con una clara alusión simbólico-teológica. Del mismo modo, el aria de contralto en Si menor, «Erbarme dich, mein Gott» (número 47, «Apládate de mí»), excluye el «arioso» inicial y reproduce con el solo de violín el melisma de las precedentes palabras del «Evangelista» refiriéndose a «Pedro»: «Und weinete bitterlich» («Y lloró amargamente»).

La mayoría de las arias están en forma «da capo», y son a menudo concebidas a la manera de dúos entre la voz y un instrumento; así, el aria «Komm süßes Kreuz» (número 66, «Ven, dulce Cruz»), escrita a tres partes, presenta el diálogo entre la voz del bajo y una viola «da gamba». En el aria «Ich will bei meinen Jesu wachen» (número 26, «Quiero velar junto a mi Jesús»), el tenor dialoga con un oboe; la intervención del Coro aporta un nuevo ejemplo del simbolismo del número. El aria «Aus Liebe will mein Heiland sterben» (número 58, «Por amor, mi Salvador quiere morir»), ofrece la particularidad, poco habitual, de carecer de bajo continuo. La voz de soprano y la flauta solista planean sobre una armonía casi inmaterial; el acompañamiento corre a cargo de dos oboes «da caccia», ya presentes en el «arioso» introductivo. Ante esta aria con sus puntos de órgano, parece irrefutable el comentario según el cual Bach es uno de los pocos músicos que han conocido verdaderamente el valor de los silencios. El aria de tenor «Geduld» (número 41, «Paciencia»), es, por otra parte, el único ejemplo en la obra de aria con solo continuo, sin realización orquestal.

Seis episodios del poema de Picander son concebidos como diálogos entre la figura simbólico-literaria de la «Hija de Sión» y el «Coro de creyentes». Esta base literaria permite la construcción de escenas de notable expresividad. Al comienzo de la segunda parte el contralto expresa su angustia, «Ach nun ist mein Jesus hin!» (número 36, «¡Ay, se ha ido mi Jesús!»), frente a la serenidad del «Coro», que usa palabras del «Cantar de los Cantares», lo que produce una fascinante confrontación estilística. También ofrece un agudo contraste el número 33, «So ist mein Jesus nun gefangen» («Así mi Jesús ha sido prendido»), entre el dúo de soprano y contralto sobre el «ostinato» de la cuerda y las brascas y apremiantes exclamaciones del «Coro de discípulos». La escena culmina con el doble coro «Sind Blitzen, sind Donner», una de las más grandiosas y violentas descripciones de desatada pasión producidas por la época barroca. Técnicamente, reemplaza el «da capo» del aria, aunque temáticamente es independiente de ella; se divide en dos secuencias separadas por un silencio de extraordinario efecto dramático. Impresionante es la reiniciación, tras este punto de órgano, con un acorde inesperado, que da lugar a una osada ruptura tonal. Para la conclusión los dos coros se reúnen rítmicamente, pero sin doblarse, de suerte que es un potente coro silábico a ocho voces el que termina esta página romántica y tormentosa.

La introducción «Kommt, ihr Töchter» (número 1, «Venid, hijas»), había sido concebida por Picander como un diálogo entre un solista y coro. Empero, Bach lo transformó en un monumental doble coro, el más elaborado fragmento de toda la obra. La obstinación de un bajo rítmico implacable establece desde el primer compás una atmósfera de solemne grandeza. Sobre ello dos grupos tensos se confrontan con preguntas y respuestas angustiosas. Sobre este clamor apasionado, de densa polifonía, se eleva como «cantus firmus» la melodía cristalina del coral «O Lamm Gottes» («Cordero de Dios»). Intepretado por el órgano en la primera audición, posteriormente le fue encomendado a un coro separado. La inserción de este coral, amén de las connotaciones simbólicas que comporta, implica un problema tonal examinado por Chailley, quien resalta el ambivalente carácter que la pieza asume, dado que una melodía coral en modo mayor (Sol) se articula en un fragmento en menor (Mi). Tal «bitonalidad» no es rara en las composiciones bachianas. Se da, por ejemplo, de modo frecuente en **Cantatas** como la **BWV 4** y, como ha apuntado Werner Neumann, también en las **BWV 161/1** y **137/4**.

El coro final, «Wir setzen uns mit Tränen nieder» (número 78, «Con lágrimas de dolor»), es una profunda canción de despedida, un delicado lamento desprovisto de énfasis, casi una canción de cuna, que viene a equipararse en esta visión con los coros corres-



pondientes de las **Pasiones según San Juan** y **San Marcos**. Si en el coro inicial de la obra Bach había prodigado las riquezas de su contrapunto, aquí, para el simétrico final, reúne las voces en un silabismo poderoso, realizando una verdadera aria coral, con «da capo», a la que sirve de introducción el «arioso» del número anterior (77). La sublime piedad que se desprende de esta página excluye cualquier triunfalismo, y se repliega en un sereno humanismo cuya universalidad va más allá de credos y dogmas particulares.

C) Los textos de la Tradición: los Corales

Dentro del plan general de la Pasión, los corales escogidos del rico patrimonio lírico protestante cumplen una función de síntesis, y al mismo tiempo de conexión entre los otros dos estratos. Frente a la «objetividad» de la narración evangélica y a las efusiones subjetivas de los textos libres, los corales incorporan los sentimientos y vivencias colectivas. La pura individualidad queda abolida y superada con la ayuda de una tradición lírico-musical, que en algunos casos se remonta a varios siglos. Amén de su importancia puramente morfológica, su inserción tiene una significación tal que define el «ethos» del conjunto de la obra. Pues no sólo es relevante su presencia desde el punto de vista musical, sino también desde el dramático, habida cuenta la minucia y cuidado con que se intercalan en lugares de la narración, donde aluden directamente al acontecimiento relatado.

Apenas hay necesidad de señalar que los corales de Bach no son suyos, salvo en lo que se refiere a la armonización o su desarrollo. Todos sus corales, texto y melodía, pertenecen al fondo tradicional del culto.

El procedimiento constructivo adoptado por Bach a propósito de los corales se guía tanto por razones textuales y simbólicas como musicales. El planteamiento es muy sencillo, y consiste en escoger tres melodías corales principales, a las que se recurre en varias ocasiones cada vez que el texto lo aconseja o permite. Cada una de estas melodías adquiere así una coloración afectiva definida, que crea estados sentimentales apropiados al pasaje comentado o glosado. Estos tres corales son: «O Haupt voll Blut und Wunden» («Oh, cabeza ensangrentada...»), que se repite hasta cinco veces (números 21, 23, 53, 63 y 72); «Herzliebster Jesu» («Amadísimo Jesús»), que aparece en tres ocasiones (números 3, 25 y 55), y «O Welt, sieh' hier dein Leben» («Mundo, ve aquí tu vida»), que se ofrece en dos momentos (números 16 y 44). Para que se comprenda el sentido de entronque con toda una tradición, no sólo con la música eclesiástica protestante, sino mucho más amplio, basta con rastrear el origen remoto, hasta donde es conocido, de estas melodías.

El primero de los tres corales tiene su origen en una canción de amor compuesta por Hans Leo Hassler y publicada, dentro de una colección, en 1601. Se trata de una especie de elegía amorosa, cuyos primeros versos dicen, aproximadamente: «Mi corazón se halla turbado por una dulce niña...». En 1613, en las **Harmoniae Sacrae**, la melodía fue adaptada en coral con las palabras, de Christoph Knoll, «Herzlich tut mir verlangen»; bajo este título Bach lo desarrollará en su obra de órgano (**BWV 724**). El célebre teólogo Paul Gerhardt escribió, a mediados del siglo XVII, para esta melodía un nuevo poema, inspirado en San Bernardo («Salve, caput cruentatum»), con el título de «O Haupt woll Blut und Wunden», y en esta forma modificada fue publicada, en 1656, en la **Praxis pietatis melica**, de Crüger. Los músicos de la época se sintieron tentados de acudir a esta melodía tan seductora. Puede recordarse al respecto un estupendo trabajo de Buxtehude. Hasta en una fecha tan tardía como 1755 todavía abrirá Graun su **Der Tod Jesu** con este coral. Bach no fue insensible a su fascinación; aparte de la obra organística antes citada, lo trata en otras muchas ocasiones: dos veces, en el **Oratorio de Navidad (BWV 248)**; otras dos, en la dudosa y enigmática **Pasión según San Lucas (BWV 246)**, en varios **Choralgesänge** y en las **Cantatas BWV 135, 153, 159** y **161**.

El coral «O Welt, sieh' hier dein Leben», que figura dos veces en la **Pasión según San Mateo** (números 16 y 44), tiene también

PIANOS
BECHSTEIN

Erard

GAYEAU

PLEYEL

SCHIMMEL®

KAWAI

ZENDER



Las
grandes marcas
reunidas en

GARRIDO • BAILEN

Mayor, 88 - Bailen, 19 - Tel.: 2 42 45 01/2

MADRID - 13



ORGANOS

TODA LA
GAMA DEL
INCONFUNDIBLE
SONIDO
HAMMOND

un origen profano. Se deriva de una canción, a cuatro voces, de Hendrick Isaak (hacia 1450-1517), titulada «Insbruck, ich muss dich lassen» («Insbruck, tengo que dejarte»). La adaptación a un sentido religioso se operó, por Johann Hesse, en la primera mitad del siglo XVI, sustituyendo la palabra Insbruck por «Welt» (mundo). Todavía se produjo un nuevo cambio en el texto para convertirlo en un canto de Pasión, transformándose en «O Welt, sieh' hier dein Leben» («Oh mundo, ve aquí tu vida»), jugando con la antítesis medieval «Vita mori voluit». En esta última forma se publicó en la edición de 1647 de Johann Crüger; el poema es de Paul Gerhardt. Bach utilizó el coral en otras muchas obras, como la **Pasión según San Juan (núm. 15)**, en la dudosa según **San Lucas**, en los **Choralgesänge** y en las **Cantatas BWV 13, 44 y 97**. El coral «Du Friedfürst Herr Jesu Christ», que es un derivado de éste, aparece por su parte en las **Cantatas BWV 67 y 116**.

El coral «Herzliebster Jesu», que se repite tres veces (números 3, 25 y 55), era uno de los preferidos de Bach. El texto es de Johann Hermann, y la melodía de Crüger. Figura en la **Pasión según San Juan**, en los números 7 y 27.

Sin tener esa función estructural, hay otros corales en la **Pasión** que no pueden silenciarse. Así, el coral «O Lamm Gottes» («Cordero de Dios»), inserto en el primer coro, y al que antes se ha hecho referencia. El autor es Nicolaus Decius (primera mitad del siglo XVI). La melodía, armonizada en multitud de ocasiones, por ejemplo, por Eccard y Praetorius, parafrasea el «Agnus Dei». Bach trató numerosas veces esta coral: en los **Choralgesänge** y en su obra para órgano, en concreto dentro del **Orgelbüchlein**.

La soberbia fantasía coral «O Mensch beweine dein Sünde gross» (número 35, «Hombre, llora tu gran pecado»), es una de las mayores creaciones dentro de la obra. Cierra la primera parte, pero Bach la había previsto primitivamente como introducción de la **Pasión según San Juan**. Se atribuye la melodía del coral al monje Matthäus Greiter, muerto en 1550, corista de la Catedral de Estrasburgo. Calvino la recogió en su himnario de 1539. Bajo esta forma se convirtió en el canto de guerra de los reformados franceses. Entre otros, fue armonizado por Goudimel. Bach lo ha tratado para órgano y en los **Choralgesänge**. El adornado coral, a cuatro partes, es presentado por la parte de soprano, con el acompañamiento de contramelodías entonadas por las otras tres partes vocales, dando lugar a una intrincada textura, mientras las dos orquestas, utilizadas independientemente, exponen un tema ajeno al

coral, pero que hace de contrasujeto a lo largo de todo el fragmento.

Está claro, pues, que con los corales Bach entronca con la mejor tradición. Su misma sencillez, que recoge muchas esencias populares, contribuye a la impresión directa e inmediata que producen. Compuestos de una manera homófona para el coro a cuatro voces, la melodía está siempre en la tesitura de soprano, mientras los instrumentos acompañan a las voces de forma discreta y contenida.

Los corales ofrecen al armonizador una materia melódica, a menudo anterior a la formación de la tonalidad, lo que deja en libertad para tratarlos modalmente o según un esquema tonal más o menos riguroso. Se ha destacado que las armonizaciones, en **La Pasión según San Mateo**, son, en conjunto, más tonales que las de los corales de **Pasión según San Juan**, elaborados según la modalidad de los organistas, lo que conlleva una impresión más dramática y atormentada. En **La Pasión según San Mateo** la armonización modal se reserva a los grandes momentos dramáticos. Así, el coral «O Haupt...» será tratado cuatro veces con una cadencia final tonal; pero en la quinta (número 72), tras la muerte de «Jesús», llegará la bella cadencia modal del cuarto tono, que le dará la sensación patética de interrogante inconcluso. Entre las dos **Pasiones** se ha producido una «modernización», abandonándose la modalidad en beneficio de la uniforme tonalidad de los tiempos nuevos. Empero, tal proceso en nada afecta a la sencilla inmediatez del coral ni a su función primordial de robustecer la vivencia de la comunidad dentro del individuo participante.

BIBLIOGRAFIA

- J. N. Forkel: **Juan Sebastián Bach**. Versión española de Adolfo Salazar. Fondo de Cultura Económica de México, 1953. Segunda edición.
Philipp Spitta: **Johann Sebastian Bach**. Versión inglesa de Clara Bell y J. A. Fuller-Maitland. Dover Publications Inc., New York, 1952.
Jacques Chailley: **Les Passions de J. S. Bach**. Presses Universitaires de France. París, 1963.
Paul Steinitz: **German Church Music**. Oxford University Press. London, 1975.
André Pirro: **J. S. Bach**. Traducción al inglés por Mervyn Savill. John Calder (Publishers) Ltd. London, 1957.
Albert Schweitzer: **J. S. Bach. El músico poeta**. Traducción al español de Jorge D'Urbano. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1955.
Karl Geiringer: **Johann Sebastian Bach. The Culmination of an Era**. George Allen and Unwin Ltd. London, 1967.
Wolfgang Schmieder: **Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs**. Veb Breitkopf & Härtel. Musikverlag Leipzig, 1976.

(Viene de la pág. 12.)

cióna más la organización redaccional, y pasa a funciones de redactor-jefe Manuel Chapa Brunet. El número de ese mes ya ofrece buena prueba de los resultados de la reorganización, al presentar una serie de estudios que, como los agrupados bajo el título **En busca del sinfonismo perdido**, creemos están en el recuerdo de todos nuestros lectores. Y en ese mismo mes se iniciaría también la **Relación de discos clásicos publicados**, a cargo de un nuevo miembro de la Redacción, Angel Carrascosa Almazán.

En octubre de ese mismo año se incorpora a los equipos de colaboración de la Revista Angel-F. Mayo, con un amplio y documentado estudio conmemorativo de Hans Knappertsbusch. El año se cierra con el extraordinario ya tradicional, dedicado en esta ocasión a Maurice Ravel, sin duda uno de los documentos gráficos más completos en lengua castellana sobre el músico de Ciboure. El número fue coordinado por Manuel Chapa.

Y entramos en el año 1976, en el que la muerte del fundador y director de RITMO, don Fernando, como cariñosa y familiarmente era llamado generalmente por sus amigos, o Del Río, en los medios musicales, marcó el final de otra etapa, la más dilatada de la existencia de la Revista, que le tuvo como director durante treinta y tres años, y el inicio de la que yo he de orientar como nuevo director —más a título hereditario que por otros merecimientos—, para proseguir la obra a la que entregó mi padre toda su existencia.

En el primer semestre de ese año, durante el mismo se mantuvieron las constantes del anterior: nuevos e importantes diálogos con grandes figuras: Karajan, Montsalvatge, Tomás Marco, Villa Rojo y Ernesto Halffter; estudios como el análisis de la situación actual de la Música española. Coincidiendo con el primer número del año aparece una sección fija, el «Avance de información internacional», sobre festivales, representaciones de ópera, conciertos, etcétera, anunciando los programados dentro del mes siguiente, sección que viene estando a cargo desde entonces de Fernando Peregrín Gutiérrez. Y en el número de marzo (459), se inicia la sección de «Cartas al director», solicitada insistentemente por nuestros lectores, como fruto de una encuesta en la que se les pedía colaboración y sugerencias. En ese mismo número Manuel Chapa Brunet inicia una sección de sociología musical que no llegó a ser bien encajada en determinadas altas esferas de nuestro mundo musical, poco acostumbradas a resistir el crudo análisis de sus actividades tanto artísticas como sociales y políticas. En aquel mismo año, y como contribución de RITMO a la conmemoración universal del Centenario del Festival de Bayreuth, se inició con este tema un ciclo de cinco capítulos —que vieron la luz en otros tantos números—, en el que Angel-F. Mayo desarrolló un estudio de gran consistencia y rigor histórico. En el número de abril Arturo Reverter, incorporado a la Redacción en el año anterior, se hace cargo de la crónica de los conciertos de Madrid y ve la luz pública la sección «De Madrid al cielo».

En el número de mayo —que recogió como noticia de última hora la triste noticia del fallecimiento de nuestro fundador—, el editorial, titulado «Definiéndonos, no defendiéndonos», puntualizó la línea de conducta seguida por RITMO, haciendo una declaración de principios, ante erróneas interpretaciones de nuestra política editorial. Lógicamente, el número si-

guiente, que fue el 462, y que estaba programado para ofrecer una panorámica del mundo de nuestras Bandas de Música —que no dejó de publicarse—, dedicó espacios especiales, tanto biográficos como analíticos de su vida y de su obra, al llorado fundador de RITMO.

CUARTA ETAPA (1976)

La cuarta etapa de nuestra publicación disfruta de una labor de auténtico equipo, que permite a RITMO proseguir su trayectoria.

En el número de septiembre de este año, el 464, una nueva sección de información crítica internacional, que viene girando en torno al título «Música en vivo», enriquecerá las páginas de la Revista; a dicha sección tiene acceso todo el equipo redaccional. En ese mismo número, Pérez de Arteaga y Angel-F. Mayo, en colaboración, brindan un importante comentario sobre Rudolf Kempe. Finalmente, con la producción del monográfico de diciembre, dedicado a Manuel de Falla, en el centenario de su nacimiento, (coordinado por J. L. García del Busto), que constituyó aportación singularísima a la bibliografía universal del gran músico español, se alcanzaron valores editoriales casi impensables pocos años antes.

Con la iniciación del año 1977 se produce un nuevo reajuste redaccional. Accede a la Subdirección de la Revista Angel-Fernando Mayo y se crea la Asesoría de Dirección, en la que se integran José Luis García del Busto, José Luis Pérez de Arteaga y Arturo Reverter Gutiérrez de Terán. Ejercerán funciones de coordinación dentro del nuevo esquema redaccional Angel Carrascosa Almazán y Santiago Herrero. A partir de entonces, Fernando Rodríguez Polo concentró su actividad en la tarea de promoción general de la Revista.

Con esta nueva estructura transcurre la vida editorial de RITMO en el antepenúltimo año: estudios y entrevistas se suceden a los mismos o más altos niveles que en los números precedentes. Entre los primeros cabe señalar el **Informe Opera**, de Fernando Peregrín; **Los poemas de Wilfred Owen** y el **War Requiem**, en memoria de Benjamín Britten, fallecido en 1976; **Los encuentros de «Franz Liszt»**, por García del Busto; el segundo capítulo de la serie **La ópera que se perdió en el tiempo: Carl María von Weber**, por Arturo Reverter; **Constantes musicales en la obra de Thomas Mann**, por Enrique Pérez Adrián, y el realizado por Alonso Rivas, con la colaboración de Roberto Andrade, **En memoria de María Callas**. De las entrevistas destacarían las realizadas por José Luis Pérez de Arteaga con Carlos María Giulini y con López Cobos y trabajos de crítica singulares, como el firmado por Angel-F. Mayo, al estrenarse la versión definitiva de **Atlántida**, en Madrid, por la Orquesta Nacional de España. En otro aspecto, tema de gran interés fue la encuesta sobre política musical realizada entre los líderes de los partidos políticos, ante la celebración de las elecciones de junio; las respuestas a la misma quedaron plasmadas en el número de mayo, motivando el editorial expre-

sivamente titulado **Elecciones sin música**. Y a otros niveles político-musicales nos cabe la satisfacción de que la Dirección General de Música, por la que clamamos desde nuestro editorial del número de junio, fuera creada dentro de la nueva estructura administrativa del Ministerio de Cultura. Este año se inicia la importante sección **Hi-Fi para todos**, que firma Alfredo Orozco y ha conseguido en poco tiempo una gran audiencia. También rompe fuego **La discoteca básica**, orientada por Angel Carrascosa. El número especial de fin de año fue dedicado al Centenario del Fonógrafo y supuso la culminación de los afanes de José Luis Pérez de Arteaga sostenidos desde su incorporación a RITMO.

Y llego al final de esta panorámica que ofrecen los cincuenta años de periodismo musical que hemos dejado escritos en las páginas de RITMO. La proximidad de las fechas y de los hechos, que permite su fácil recuerdo y comprobación, me relevan, estimo, de más detalles, y ello permitirá, a la par, no rebasar el limitadísimo espacio reservado a este trabajo en el número de nuestro cincuentenario.

Así, del año 1978 sólo enumeraré el testimonio de nuestra presencia en el Primer Premio Internacional de la Crítica Discográfica, en Berlín, representados por Pérez de Arteaga, y nuestra aportación al reconocimiento internacional de la obra de Mompou; y las entrevistas realizadas por los miembros de nuestros equipos redaccionales con Alfredo Kraus, Ros Marbá, Celibidache, a niveles puramente musicales, y con el consejero de Cultura de la Junta de Galicia, en el campo de la política musical. En cuanto a estudios, los dedicados a Fernando Sor con motivo de su bicentenario; los dos realizados en torno a la música española durante nuestra guerra civil y la posguerra, y, finalmente, la atención dedicada, en noviembre, al centenario de Hilarión Eslava. Como colofón, el especial Schubert, posiblemente la más ambiciosa aventura de nuestra Revista hasta el presente.

En el año que transcurre y está a punto de acabar, sólo recordaré el editorial del número de mayo, que pide para la Música que se dicte su propia Ley; la presencia de RITMO por segunda vez en el IRCA, donde se consiguió para un compositor español, Jesús Villa Rojo, el «Premio Koussevitzky»; la iniciación de una sección de Pedagogía Musical; la información de la **Nuestra Música**, donde García del Busto reverdece viejos laureles, y la constitución de un nuevo equipo redaccional en Barcelona, que comenzó a dar señales de una vida (que deseamos larga y floreciente) en nuestro número de julio-agosto. Estudios, críticas y entrevistas, a los niveles que están acostumbrados nuestros lectores y no precisan se les recuerde, nutrieron también las páginas de RITMO de este año. Tampoco faltaron las polémicas, y otros trabajos completaron con singularidad y altos niveles nuestras ediciones: a título de muestra, citaré las «mesas redondas», las últimas de ellas realizadas sobre Wilhelm Furtwängler, que publicábamos en nuestro número de octubre, y sobre Antonín Dvorak, que verá la luz en diciembre.

Y concluyo, expresando mi gratitud a todos cuantos, de una forma o de otra, hicieron posible esta historia hasta hoy, y dedicando el emocionado recuerdo a quienes nos abandonaron físicamente para siempre, pero nos dejaron su ejemplo y el amor a la música que hoy nos motiva, con la misma tenacidad que movió hace cincuenta años a los iniciadores de esta aventura llamada RITMO.

OPERA Y TELEVISION:

UNA RELACION «PELIGROSA» PARA NUESTRO TIEMPO

(1)

Por FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ

TELEVISION Y TEATROS LIRICOS: HACIA UN LUGAR DE ENCUENTRO «FELIZ»

La presencia de la lírica en las pantallas de televisión no es cosa de ahora mismo. De hecho, las primeras experiencias operísticas en televisión las realizó, en 1936, la BBC al retransmitir escenas de **Pickwick**, una ópera de Albert Coates. En España, la ópera hizo pronto acto de presencia en la programación. Entre mis recuerdos infantiles figuran aquellas emisiones de fragmentos operísticos realizadas con discos y actores «todo terreno», que lo mismo prestaban su físico y sus gestos al «Alfredo» de **La Traviata** que al cantante popular más de moda.

Hasta bien entrada la década actual, la presencia de cámaras de televisión en los teatros líricos era más bien infrecuente. Ciertamente que en la temprana fecha de 1948 la función inaugural de la temporada correspondiente de la Metropolitan Opera de Nueva York (**Otello**) fue ofrecida en directo por televisión. Pero en contraste con este hecho, al año siguiente la cadena NBC crea, en Nueva York, el Television Opera Theatre, que, bajo la dirección de Samuel Chotzinoff y Peter Hermann Adler, produce a lo largo de quince años un gran número de montajes concebidos específicamente para el medio televisivo, incluyendo una serie de obras de encargo, entre las que figura **Amahl and the Night Visitors** (1951), de Menotti, considerada generalmente como la primera ópera escrita para la televisión.

En Europa, con escasas y parciales excepciones, entre las que forzoso es apuntar la BBC, que ya en 1951 ofreció en directo, desde Glyndebourne, una representación de **Così fan tutte**, las cámaras de televisión eran, por aquel entonces, más infrecuentes aún en los teatros que en el caso de los Estados Unidos, donde pronto problemas de índole técnica y de relaciones con los sindicatos de músicos y actores empezaron a apartar a las cámaras de los teatros. Son años en que el Viejo Continente parece dudar aún del medio televisivo, y los pocos esfuerzos que se hacen para ofrecer ópera fuera del medio teatral se orientan hacia el cine. Tres son las tendencias en las que se investiga: la del lenguaje puramente teatral, con cámaras y planos fijos; la del lenguaje cinematográfico, con exteriores naturales y toda la gama de planos propia del cine, y una tercera, que puede concebirse como lugar de encuentro entre ambos lenguajes, teatral y cinematográfico. Un antiguo **Barbero de Sevilla** producido en Italia, un **Boris Godunov** (Moscofilm, 1954) realizado por V. Stroeve con la compañía del Bolshoy, y el **Don Giovanni** de Salzburgo (1954), realizado por Paul Czinner, pueden ser ejemplos, respectivamente, de las tres tendencias apuntadas.

El hecho de que muchas de estas películas realizadas en las décadas de los cincuenta y los sesenta hayan encontrado, finalmente, un sitio en la pequeña pantalla, no debe hacernos olvidar que se concibieron originalmente para su exhibición en salas cinematográficas, con lo que su análisis quedaría fuera del ámbito de este trabajo. Pese a ello, creo obligado citar aquí los trabajos de Felsenstein (**Otello** y **Cuentos de Hoffmann**), basados en sus propios montajes de la Komische Oper, de Berlín Oriental, y los de Rolf Liebermann (**Wozzeck**, **Flauta mágica**, **Meistersinger**, **Fígaro**, **Freischütz**), basados a su vez en las producciones de la Hamburgische Oper, de la cual era entonces intendente Liebermann. Aparte de otras virtudes, estos trabajos mostraron claramente una fecunda

vía de colaboración entre los teatros líricos estables y los estudios cinematográficos, que sería aprovechada, en años sucesivos, por las cadenas de televisión.

Aunque habrá ocasiones, más adelante, de volver a transitar por la difusa frontera entre la ópera en el cine y en la televisión, bueno será retornar ahora a nuestro tema central, para señalar un profundo cambio en la actitud de las cadenas de televisión hacia la lírica, que podemos fechar hacia mediados de la década actual. Este cambio se refleja, principalmente, en la creciente presencia de las cámaras de televisión en los teatros de ópera para ofrecer un mayor número de representaciones en directo. Tanto es así que en la primavera de 1978, en un simposio sobre ópera y televisión que tuvo lugar en Viena, hizo su aparición el fantasma de la «inflación del directo». Algunos comentaristas han señalado la casualidad de que dicho simposio se celebrase a las pocas fechas de la retransmisión en directo, y a través de Eurovisión (España excluida, naturalmente), de un **Trovatore** dirigido por Karajan en la Staatsoper vienesa, representación que resultó ser de baja calidad. Fuera cual fuese la influencia de este hecho en los asistentes al simposio, lo cierto es que el número de retransmisiones líricas en directo que se ofertaban al mercado europeo a través de Eurovisión empezaba ya a ser importante, y no digamos de las retransmisiones con carácter únicamente doméstico (a propósito de la oferta a través de Eurovisión: ¿qué fue de la **Aida** del Festival de la Opera de Madrid, de 1977, que según alguna prensa de la capital española iba a ofrecerse por Eurovisión? Al parecer, y según todas mis noticias, la retransmisión no ha pasado los Pirineos).

Unidades móviles de la BBC-TV estacionadas en una calle trasera al Covent Garden el día de la retransmisión de **Luisa Miller**. Sobre la escalera de la unidad móvil de control del sonido aparece Brian Large, realizador de la retransmisión. (Foto BBC.)



MONTAJES PARA TELEVISAR Y MONTAJES TELEVISADOS

Cuando se graba o retransmite una representación operística que tiene lugar en un estudio de televisión, todo el montaje del espectáculo lírico está condicionado única y exclusivamente por el medio. El realizador sólo tiene un tipo de espectadores y un medio. Si, además, la obra ha sido creada con vistas a su retransmisión por televisión (como pueden ser **Owen Wingrave**, de Britten, o **Labyrinth**, de Menotti), el responsable de la retransmisión tiene todas las piezas para colocarlas a su gusto. Tenemos así un caso extremo de lo que podríamos denominar montajes para televisar. En efecto, el montaje se prepara única y exclusivamente en función del lenguaje televisivo.

Evidentemente, no es éste el caso cuando un teatro lírico y una cadena de televisión llegan al acuerdo de retransmitir una función pública de un montaje del repertorio del teatro en cuestión. Si las cosas se hacen con seriedad, no cabe duda de que habrá que proceder a una labor previa de adaptación del montaje teatral al medio televisivo. Claro está que dicha adaptación se mueve muchas veces entre límites muy estrechos y concretos. Quiérase o no, la televisión es un medio íntimo («close-up medium», que dicen los angloparlantes), y generalmente inadecuado, para espectáculos de grandes formas. Así, el realizador de la retransmisión televisiva de una **Aida** montada «à la grande-opéra», o unos **Maestros** de amplio aliento escénico, a la manera del Bayreuth de Wieland Wagner, estará siempre «vendido» en escenas como la «Marcha triunfal» del acto segundo de la ópera verdiana, o en gran parte del tercer acto de la wagneriana. Pero donde la labor de adaptación puede y debe ofrecer sus mejores frutos es en la dirección de los intérpretes. La televisión presenta sus mejores posibilidades en las situaciones dramáticas, ya sean en forma de aria, de dúo, de recitativo o de pequeño conjunto. Entonces puede el director de la retransmisión subrayar con un elocuente primer plano una situación sentimental o, con un ritmo adecuado de planos, un detalle cómico. Bien es verdad que para ello —y en esto consiste principalmente la labor de adaptación— el intérprete debe adecuar su gesto dramático al medio y fijar su mirada en determinados puntos de la sala, según estén situadas las cámaras. Evidentemente, los gestos amplios, «para la galería», pueden llegar con facilidad a ser esperpénticos cuando se contemplan a través del primer plano de la pequeña pantalla.

Otro importante problema de adaptación lo ofrece la iluminación, cada día más sutil y perfecta en los grandes teatros de ópera. La televisión requiere unas condiciones de iluminación que difieren generalmente de las que el montaje tenía en su origen, cuando éste fue pensado para solamente ser contemplado desde el teatro. Puedo aportar algunas experiencias propias a este respecto. Tal vez la más significativa sea la de **Luisa Miller**, montaje de Filippo Sanjust para el Covent Garden, en el que la iluminación juega un importantísimo papel. Sanjust se encontró, en la primavera de 1978, con un presupuesto drásticamente reducido para la puesta en escena del melodrama verdiano. Optó por unos decorados sencillos y una elaborada iluminación. El resultado, contemplado desde el teatro, me pareció de gran calidad. Al año siguiente volví a ver el montaje, pero esta vez con las cámaras de la BBC en el teatro, y a pesar de que Sanjust colaboró estrechamente con Brian Large, el realizador de la televisión, para que la iluminación adicional no desvirtuase la atmósfera de la puesta en escena, el resultado no fue, desde el punto de vista del espectador de la sala, del todo satisfactorio. Hasta qué medida lo que vieron los espectadores británicos que contemplaban el espectáculo en directo por el segundo canal de la BBC fue una correcta recreación a través del medio televisivo de la concepción original del «regista», es algo que desconozco; pero tengo la impresión, en base a informaciones que me merecen crédito suficiente, que el compromiso entre respetar el montaje para el espectador del Covent Garden y hacerlo viable para la televisión, se rompió en favor del medio electrónico de comunicación.

De la doble experiencia, como espectador en televisión y en el teatro, puedo hablar en el caso de La Scala. El teatro milanés ha establecido en estos últimos tiempos una estrecha colaboración con la RAI-TV, a la que no es ajeno Paolo Grassi, actual presidente de la Televisión Italiana y director de La Scala entre 1972 y 1977. Durante su última temporada al frente del teatro se produjo la primera retransmisión en directo y en color de la función inaugural de la temporada «scaligera». La retransmisión de **Otello** de la noche de San Ambrosio de 1976 tuvo un importante significado en varias vertientes. Por un lado, se trató, siquiera simbólicamente, de abrir el teatro a todo el público italiano a través de la televisión en una noche tradicionalmente reservada a los poderosos, únicos que podían pagar los altos precios de esta representación de gala, llena de regusto a caducos fastos mundanos y sociales. Por otro lado, se experimentó en un tipo de realización televisiva que aunase la retransmisión del espectáculo (dirigida por el propio «regista» del montaje, Franco Zeffirelli) con el reportaje informativo, reteniendo la conexión con el teatro incluso durante los intervalos, que fueron aprovechados para realizar una serie de entrevistas, entre bastidores, con los principales intérpretes, así como para recoger juicios sobre el significado de la obra y de su concreta puesta en escena de aquella noche, que fueron emitidos por críticos y por los responsables del montaje.



Katia Ricciarelli y Plácido Domingo en una escena de **Luisa Miller**, retransmitida en directo por la BBC-TV (segundo canal) el pasado 4 de junio.

Más recientemente tuve ocasión de asistir a una representación de **Bohème** en la que se encontraban las cámaras de la RAI-TV. Se trataba del viejo montaje de Zeffirelli, en repertorio en La Scala desde 1963. Nos hallamos, pues, ante un caso típico del apartado que estamos considerando, esto es, el de la retransmisión de montajes del repertorio de un determinado teatro de ópera. Varias cosas me llamaron la atención aquella tarde. La primera fue la nota que aparecía al pie de los programas expuestos en las paredes de los pasillos del teatro, en la que se advertía de la presencia de las cámaras y del cambio en la iluminación, que se había hecho con el consentimiento y la asesoría del propio Zeffirelli. La segunda fue que dicho cambio en la iluminación jamás perturbó la visión del espectáculo teatral. Además, la actuación de los cantantes tuvo una frescura y un minucioso cuidado del detalle, que apartaron a la representación de la rutina propia de un montaje de larga vida en el repertorio «scaligero». Se notó, por así decirlo, una puesta a punto del espectáculo más que una reelaboración del mismo. Al contemplar poco después la retransmisión en diferido de esta **Bohème** por televisión, pude apreciar en detalle situaciones dramáticas sólo entrevistas desde la sala del teatro, a la vez que, como contrapartida, determinadas escenas (la del «Café Momus», por ejemplo, incomprensiblemente rebautizado por el locutor de RTVE como «Café-Metropol») quedaban algo deslucidas dentro de los estrechos límites de la pequeña pantalla. En el caso de la retransmisión de la **Bohème** desde La Scala se logró, en mi opinión, un buen equilibrio entre ambos medios, el teatral y el televisivo, de forma que los espectadores de ambos obtuvieron gran parte, por no decir la totalidad del concepto y de la realización de la puesta en escena.

Puede ocurrir también que se llegue al acuerdo de televisar una nueva producción de un teatro estable. Esta situación, de la que ya hay, como veremos, notables ejemplos, parece estar tomando cada vez una mayor importancia. En ella el «regista» se encuentra con que tiene que preparar un espectáculo que será contemplado a través de dos medios. Además, no debe primar uno sobre otro, ya que si bien la retransmisión televisiva puede estar proyectada como una operación de prestigio, no cabe duda que, por su costo, el montaje debe estar en repertorio del teatro durante algunos años a partir de la marcha de las cámaras de televisión. A pesar de estas limitaciones, no cabe duda de que, desde el punto de vista del medio televisivo, es ésta una situación más ventajosa. Sobre todo si el propio «regista» va a ser responsable de la realización televisiva. No puede por menos que citarse a este respecto, como ejemplo de un producto bien logrado, la **Carmen** ofrecida en directo, a través de Eurovisión, por la ORF desde la Opera del Estado de Viena. Otro ejemplo menos afortunado lo constituye el **Don Carlo**, de La Scala, donde el director escénico, Luca Ronconi, proyectó su trabajo un tanto volcado hacia la televisión. Y aunque Ronconi no fue el encargado de realizar la retransmisión, colaboró estrechamente con el director de la misma, Mario Corti. Por otro lado, este **Don Carlo**, claramente programado como operación de prestigio no sólo de la Scala, con motivo de su bicentenario, sino, me atrevería a decir, de toda Italia, mostró los peligros que entraña el intentar servir con propiedad a dos señores; en este caso, a dos medios de comunicación con gramáticas tan específicas.

En cualquier caso, el futuro de estos, por así decirlo, montajes para televisar depende, en mi opinión, del acierto con que técnicos de televisión y directores escénicos planteen la necesaria colaboración.

ANTE TODO, SERIEDAD = PROFESIONALIDAD

Retransmitir una ópera desde un teatro lírico es un trabajo muy complicado y que requiere, como pocos, seriedad en el plan-

Vuelven los superventas del siglo

PARA TODOS LOS AFICIONADOS A LA MUSICA.

Tras una breve aparición en primavera (motivos técnicos abreviaron la duración proyectada) aquí están de nuevo las más grandes colecciones de música grabada en la historia del disco:

EDICION BACH:

11 álbumes.

EDICION BEETHOVEN:

12 álbumes.

EDICION SINFONIAS:

12 álbumes.

EDICION VIVALDI:

6 álbumes.

EDICION MOZART:

11 álbumes.

Las tres primeras no son desconocidas para los aficionados. Las de Vivaldi y Mozart nacen este año. Dada su extensión, la edición Mozart se completará en tres etapas; ésta, que es la segunda, eleva a 11 los 5 álbumes iniciales de Primavera.

PARA QUIENES NO DESAPROVECHAN LAS BUENAS OCASIONES.

Cada álbum de las colecciones reseñadas se vende a un precio especial de oferta, y la compra de uno o varios de ellos da derecho a adquirir a mitad de precio el mismo número de discos o cassettes de los catálogos generales Deutsche Grammophon y Philips que los contenidos en el álbum o álbumes de oferta adquiridos.

PARA LOS QUE LO TIENEN CASI TODO.

Para que haya donde elegir, nuestros catálogos generales están ahora más completos que nunca, incluyendo numerosas reediciones. También aparecerán, a lo largo de la oferta, interesantes ediciones en Lps. y álbumes de absoluta novedad.

PARA QUIENES LO DEJAN TODO PARA ULTIMA HORA.

La fabricación de álbumes de colecciones es limitada. Aquellos que se agoten

no podrán ser reeditados en esta ocasión, así como tampoco serán suministrados los que pudieran sobrevivir al cierre de la oferta. Ahora (el tiempo vuela) es el momento de realizar la más variada y ventajosa compra discográfica de su vida. Su marido se lo agradecerá

PARA LOS QUE NO LEEN LOS ANUNCIOS.

Tienen toda la razón: no se puede informar en una página sobre una oferta de cerca de un millar de obras. Hay que darse una vuelta por los establecimientos especializados: solicite en ellos información y catálogos.



Edición Sinfonías



Johann Sebastian Bach



Antonio Vivaldi



Wolfgang Amadeus Mozart



Ludwig Van Beethoven



LOS SUPERVENTAS
DEL SIGLO EN



AL PRECIO DEL AÑO

teamiento y en la realización. Un espectáculo lírico mal retransmitido corre el riesgo de ser una de las cosas más aburridas que puedan aparecer por la pequeña pantalla. Por ello, las televisiones de los países con más tradición operística cuidan hasta la exageración este tipo de programas. Actualmente existe en los organismos televisivos que se toman en serio las retransmisiones de espectáculos líricos la filosofía del poco, pero bueno. Además, no son tantas las producciones de los grandes teatros líricos del mundo que merezcan ser retransmitidas. Por esta razón, y en las próximas temporadas, lo normal será retransmitir un espectáculo lírico por temporada. Claro que hay excepciones, como el caso de la Metropolitan Opera, que ofrece cuatro o cinco espectáculos por temporada, bien en directo, bien en diferido, a través de la WNET/13, la cadena pública de Nueva York, en conexión con la red nacional de cadenas públicas, la PBS. A propósito de estas emisiones, el conocido director escénico y autor de numerosos filmes de ópera, Jean-Pierre Ponnelle, comentaba en una entrevista recientemente publicada por **Opera Internacional** que «algunas retransmisiones desde la Met son como para partirse de risa». A saber lo que diría Ponnelle en el caso de tener que soportar alguna retransmisión desde el Teatro de la Zarzuela, de Madrid, o desde el Liceo de Barcelona. Sea cual sea la causa de la risa de Ponnelle ante algunas tardes de sábado de la Met, lo cierto es que las óperas no se pueden retransmitir así como así, y que un alto número de retransmisiones por temporada es casi siempre sinónimo de baja calidad. Así parece haberlo entendido la Dirección de la propia Metropolitan y, en consecuencia, ha firmado un acuerdo para televisar representaciones líricas en directo, a razón de una por temporada, a una serie de países, entre los que se encuentran Austria, Francia, Gran Bretaña, Alemania... ¡y España! Se trata, según información proporcionada por el teatro neoyorquino, de representaciones de alta calidad, a ser posible nuevas puestas en escena, que serán retransmitidas por técnicos de prestigio internacional. La primera de estas retransmisiones tendrá lugar el 29 de marzo de 1980, y será una nueva producción de **Manon Lescaut**. Obvio es decir que estas retransmisiones a Europa no tienen nada que ver con las domésticas «Live from the Met» a que se refería Ponnelle en la entrevista antes citada. Consuela pensar que a España no llegarán los bodrios que la Metropolitan Opera reserva para los norteamericanos. A fin de cuentas, para producir bodrios para el consumo nacional sobra con el Liceo y el Teatro de la Zarzuela.

Aceptado el hecho, un poco increíble desde nuestra perspectiva de espectadores de RTVE, de que una cadena de televisión decida abordar con seriedad una retransmisión de un espectáculo lírico, lo primero que tiene que prever dicha emisora es acordar un número suficiente de horas de ensayo con el teatro desde el que se va a televisar. Es ésta la causa principal de que las posibilidades de retransmisión desde los grandes teatros de ópera, que disponen de una apretada programación de ensayos propios, sean más bien escasas. Sobre todo, si se trata de una obra de repertorio y no de un nuevo montaje, ya que en las funciones de repertorio el número de ensayos es muy reducido. Y esto es válido aun para los teatros que funcionan en régimen de temporada, cuando el montaje a retransmitir sea una reposición. En cualquier caso, se hace necesario encontrar huecos para que los técnicos de televisión cuenten con un suficiente tiempo de prueba.

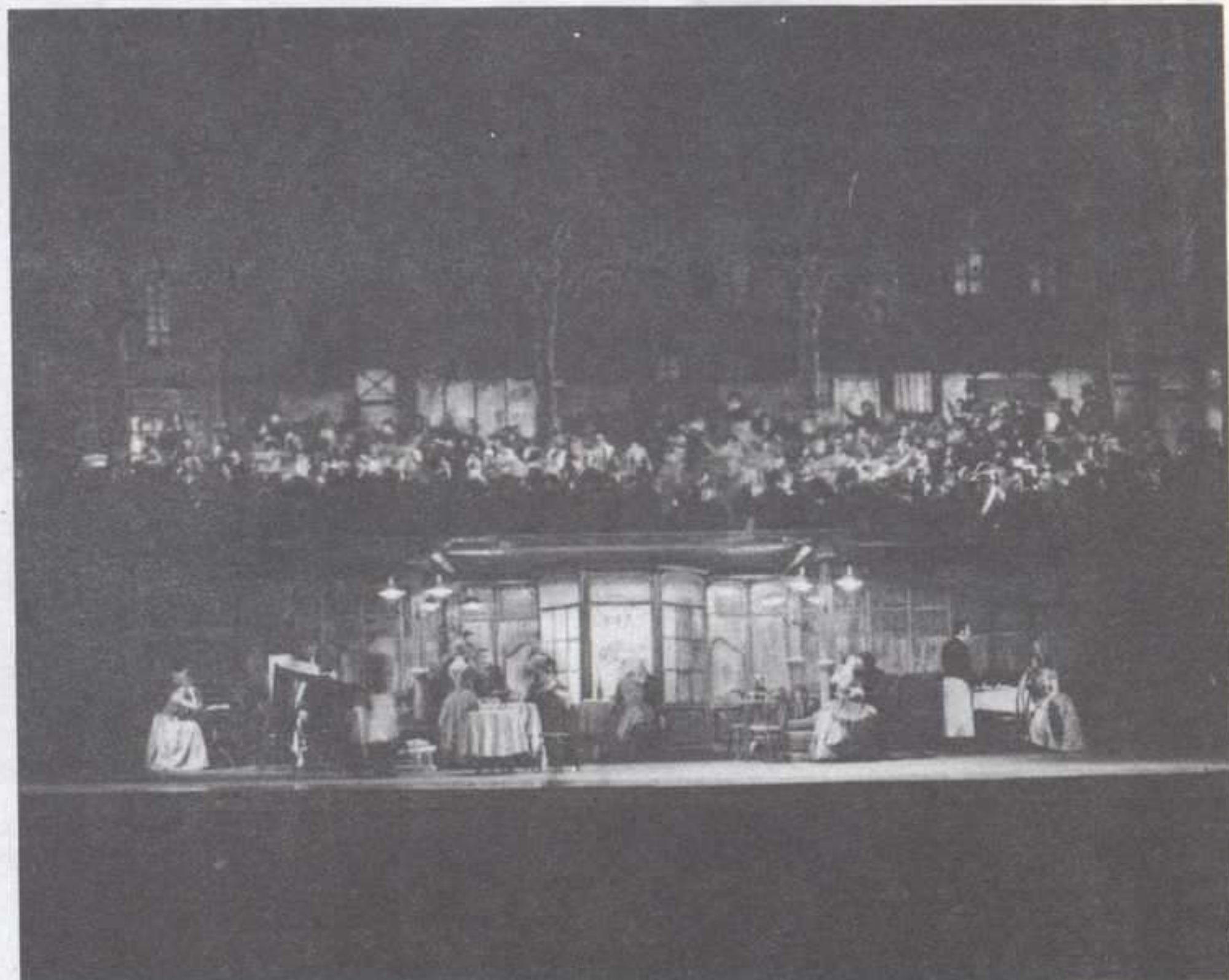
Concretamente, y para las dos retransmisiones efectuadas por la Bayerischer Rundfunk desde el National Theater de Munich, **Lohengrin** y **Rosenkavalier**, se dispuso de unas cuatro y media a seis horas por acto para el primer ensayo, seguido de un ensayo completo de la interpretación sin interrupción de cada acto, para, finalmente, ensayar la totalidad de la representación antes de realizar la retransmisión en directo del espectáculo. En el caso de **Rosenkavalier**, un montaje que lleva en el repertorio de la Opera del Estado de Baviera unas ocho o nueve temporadas, el teatro estuvo cerrado tres días para permitir los ensayos parciales, llevándose a cabo el general durante una representación pública que tuvo lugar dos días antes del elegido para la retransmisión en directo.

Algo parecido puede decirse de otros espectáculos que se han mencionado con anterioridad en este trabajo. Así, cuando se retransmitió la **Bohème** desde La Scala, esta pasada temporada, al menos tres representaciones públicas —a una de las cuales asistió el autor de estas líneas— fueron adaptadas para que los técnicos de la RAI-TV pudiesen efectuar ensayos con las cámaras de televisión. Fruto de ensayos previos, así como de un minucioso estudio de la obra, fueron, a no dudar, los «scripts» o guías de encuadres que tenían los cámaras de la BBC —curiosamente, vestidos de esmoquin—, adosados a la parte posterior de sus respectivas cámaras, al lado del visor, la noche de la retransmisión de **Luisa Miller** desde el Covent Garden.

Lógicamente, la toma de sonido es otro de los puntos que mejor definen la calidad de una retransmisión. Mucho se ha avanzado técnicamente en este sentido, a pesar de las dificultades que entraña el movimiento escénico y la necesidad de ocultar los micrófonos. Claro está que en la mayoría de los casos se cuenta con toda una experiencia anterior de retransmisiones radiofónicas en las que se ha logrado un alto nivel de calidad. A este respecto, se ha convertido en uso generalizado, sobre todo en países como

Alemania y Gran Bretaña, la retransmisión simultánea por radio y por televisión, de forma que el espectador puede optar entre el sonido «mono» de su aparato de televisión o el «estereofónico» de la frecuencia modulada de la radio, caso de poseer ambos tipos de receptores. En cualquier caso, el origen del sonido es el mismo, esto es, un elevado número de micrófonos de alta sensibilidad (cerca de cincuenta, en el caso de la **Luisa Miller** londinense) distribuidos en multitud de canales (16 es el número usado por la Radiodifusión de Baviera), que llegan a la consola de mezcla y control de sonido (cuando a la vez que se retransmite en directo se graba, o cuando simplemente se graba, los técnicos de la Radiodifusión de Baviera utilizan, para la banda sonora, las 16 pistas de forma independiente, dejándose la labor de mezcla para el momento de la emisión). Un escalón siguiente en el desarrollo técnico lo encontramos en las retransmisiones de televisión en «estéreo», que aunque infrecuentes en Europa —de hecho, sólo se han realizado ocasionalmente en la República Federal de Alemania—, se están generalizando en Estados Unidos y Japón.

La seriedad con que tanto la emisora de televisión como el teatro abordan la retransmisión de una velada lírica empieza, naturalmente, por el respeto a la audiencia presente en la sala en el momento de la grabación o retransmisión en directo. En general, y por principio, se considera que la presencia de los focos y las cámaras perturba al espectador de la sala, y, por lo tanto, se tiene un cuidado exquisito en reducir estas molestias al mínimo. Adicionalmente, puede incluso rebajarse los precios de las entradas para la representación o representaciones en que haya cámaras en la



La reciente retransmisión de la RAI-TV de **La Bohème** desde el Teatro alla Scala es una notable muestra de que las relaciones entre la ópera y la televisión pueden ser enormemente fructíferas. La foto corresponde a la escena del «Café Momus» («café Metropol» según RTVE).

sala, amén de inutilizar aquellas localidades más directamente afectadas por los focos o cámaras (la BBC pagó al Covent Garden, cuando retransmitió **Luisa Miller**, cerca de 2.300 libras en concepto de entradas inutilizadas). Claro que también hay quienes piensan que la presencia de la televisión añade un aliciente más a una función de ópera. Tal es el caso de los asistentes a una representación de **Albert Herring** en la Opera de St. Louis (Estados Unidos, ¡cómo no!), que pagaron con gusto las entradas un 300 por 100 más caras que de costumbre por el simple hecho de que la función fue denominada por los directivos del teatro como «Noche de Gala con Televisión». Brian Large, el director de la retransmisión, se encontró aquella noche con la extraña petición, por parte de los rectores del teatro, de que enfocase las cámaras a la audiencia durante el mayor tiempo posible. Después de todo, había que justificar ante los atildados y elegantes espectadores la subida de precios.

LA EMISION

El trabajo más perfecto llevado a cabo por artistas líricos, directores escénicos y realizadores de televisión durante la retransmisión de un espectáculo operístico puede arruinarse mediante una mala emisión de éste. Es difícil fijar lo que pudiéramos llamar reglas para la buena emisión de una representación de ópera en directo o en grabación. Además, dichas reglas no pueden ser las mismas para ambos casos del directo y del diferido. La retransmisión en directo, por ejemplo, está sujeta a los horarios habituales de los teatros líricos, que son, por otro lado, los de mayor audiencia de los programas de televisión: programas que crean hábitos en los telespectadores y que pueden provocar la repulsa de cambios bruscos, como puede ser el sustituir una película por una retransmisión operística. El desconocer o infravalorar los hábitos televisivos de la audiencia origina fracasos tan rotundos como

Los nombres lo dicen todo

BOOSEY & HAWKES SOVEREIGN & BESSON

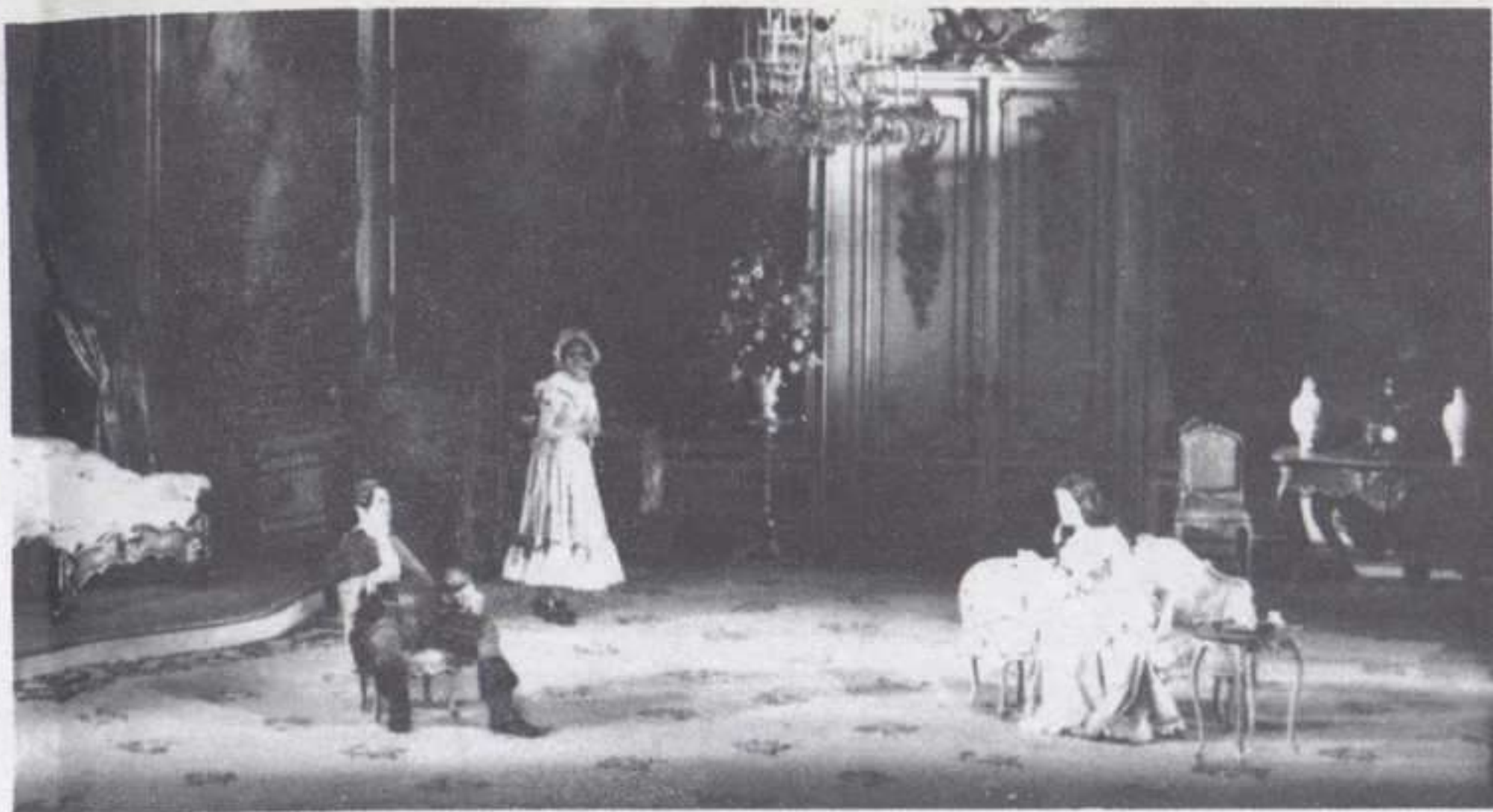
Los instrumentos musicales más selectos del mundo




BOOSEY & HAWKES
(MUSICAL INSTRUMENTS) LTD
Deansbrook Road, Edgware, Middx. HA8 9BB England.

representante exclusivo

Juan D. Grecos Apartado 631, Valencia, Spain.



El famoso montaje de *Rosenkavalier* de la Ópera del Estado de Baviera fue retransmitido en directo a toda Alemania por la Radiodifusión de Baviera el pasado mes de junio. Muchos han sido los países que adquirieron posteriormente la grabación (disponible a través de Beta Film) de esta producción, considerada como una de las más relevantes de estos últimos tiempos. ¿Se decidirán alguna vez en Prado del Rey a ofrecernos por nuestros receptores de televisión este gran espectáculo lírico?

el cosechado por un *Fidelio* retransmitido en directo por la primera cadena, desde el Liceo barcelonés, hace un par de temporadas. El que el espectáculo en origen fuese de pésima calidad no quita para que la programación de su emisión tuviese, desde su mismo proyecto, tintes de demencial. Puede ser que dicho *Fidelio*, montado y retransmitido en una forma que, según un editorial de RITMO (1), «hubiese hecho abominar de su obra al mismísimo Beethoven», alcanzase una audiencia millonaria, pero, por contra, originó un réchazo tan acusado como no se conocía en RTVE. Dando por sentado que lo que pretendían los responsables de la programación era favorecer el conocimiento y la aceptación del género lírico (no hay base objetiva para pensar que la idea se incubó en una mente que odiaba la ópera), es evidente que no lograron ni de lejos su objetivo.

Aun en los países de mayor tradición lírica la ópera encuentra su lugar natural en las cadenas de audiencia selectiva, que, en general, acogen las manifestaciones de carácter cultural. Sólo ocasionalmente, y en condiciones muy particulares, la ópera puede aparecer en la pequeña pantalla a través de los canales de audiencia masiva. Tal es el caso de Italia, donde la RAI-TV informa de audiencias de hasta diez millones de telespectadores para retransmisiones de espectáculos en directo desde La Scala (*Otello*, *Don Carlo*, *Bohème*), y además con un alto índice de aceptación. Bien es verdad que se trata de grandes espectáculos, algunos de ellos nuevas producciones, y de un género «nacional» en Italia. Pero, y en vista de los datos que obran en mi poder relativos a otros países con elevado número de teatros líricos, no puedo por menos que ser algo escéptico respecto de las cifras facilitadas por la RAI-TV. Así, por ejemplo, la BBC informa de una audiencia de millón y medio de espectadores para la *Luisa Miller* ofrecida por el segundo canal, mientras que la Radiotelevisión Bávara estima que sus retransmisiones en directo de *Lohengrin* y *Rosenkavalier* fueron seguidas por un once y un cinco por ciento, respectivamente, de la audiencia total. Ambas óperas se emitieron por el segundo canal de la televisión federal alemana (ZDF). Quizá no esté de más añadir que, tanto en el caso británico como en el alemán, el segundo canal de sus respectivas televisiones estatales tiene cobertura nacional y una audiencia media mucho más numerosa, en relación con la total, que la que posee nuestro segundo canal de televisión.

La emisión de una representación en diferido ofrece, lógicamente, una mayor flexibilidad en su programación. Casi sin riesgos de rechazo puede acometerse por las cadenas principales, siempre que se haga con un horario adecuado, fuera de la programación habitual, lo que permite suponer que la audiencia se formará principalmente con personas interesadas específicamente en este tipo de programas. También permite el diferido experiencias como la llevada a cabo por la BBC en el pasado mes de abril, cuando Humphrey Burton, director de programas artísticos y musicales de la Televisión Británica, y su equipo programaron un Mes de la Ópera (Opera Month) en la segunda cadena. En el curso de veintinueve días se emitieron treinta y dos horas de programas operísticos, incluyendo ocho representaciones completas, seis de las cuales se retransmitieron simultáneamente en «estéreo» por Radio 3. Al final de este trabajo (2) encontrará el lector interesado un resumen de la programación de este «Opera Month» de la BBC, que alcanzó un éxito tan importante que ha llevado a los directivos de la BBC a proyectar otro para dentro de dos años. Tal vez las dos conclusiones más positivas que se desprenden de esta interesante experiencia de la BBC sean, por un lado, la conveniencia de programar ciclos dedicados a la ópera, centrando en ellos todos

(1) Número 478.

(2) Los apéndices se publicarán, con la segunda parte del artículo, en el número 497 (diciembre de 1979).



Jean-Pierre Ponnelle es un notorio ejemplo del director de escena que simultanea el trabajo en los teatros líricos con el de los estudios de grabación y filmación. Ponnelle, al contrario de muchos de sus colegas, prefiere la filmación en estudio a la retransmisión en directo desde los teatros de ópera. (Foto Unitel.)

los esfuerzos publicitarios destinados a atraer la atención de audiencias cada vez mayores, atención que, por prolongarse durante unas cuantas fechas sucesivas, puede dar lugar más fácilmente a un mejor conocimiento del género lírico y, por consiguiente, a su mayor aceptación; y, por otro lado, que ni la cantidad ni la calidad de los programas que ofrece el mercado, ni el interés del espectador medio permiten los triunfalismos a la hora de fijar las frecuencias de emisión de estos ciclos.

El hecho de que en la actualidad las óperas se canten, generalmente, en su idioma original supone una barrera para su difusión en audiencias de distintas lenguas, especialmente cuando se trata de audiencias masivas con alto índice de desconocimiento de la obra en cuestión. Para paliar en parte este problema se recurre a los comentarios explicativos, que muchas veces incluyen, junto con un resumen de la acción dramática, cuestiones de historia de la ópera. Ni que decir tiene que estos comentarios deben ser claros, concisos y, por supuesto, exactos, lo que no siempre ocurre en TVE. Es tal la importancia que las emisoras conceden a esta representación hablada que su redacción y exposición ante las cámaras están a cargo de personas muy cualificadas, bien del teatro desde el que se retransmite, bien de la propia emisora de televisión, bien de los medios especializados de comunicación. También se ha experimentado, en Italia sobre todo, con presentaciones más elaboradas, incluyendo mesas redondas y comentarios de primera mano de críticos asistentes al espectáculo, intérpretes, directores escénicos, etc. Y aunque la presentación de cada retransmisión lírica es un caso aparte, sí pueden establecerse una serie de líneas maestras, entre las cuales destaca el que la finalidad de los comentarios de presentación es facilitar el disfrute del espectáculo por parte de una audiencia que, en su gran mayoría, desconoce tanto el libreto como el idioma en que está escrito. Esta finalidad se olvida cuando el presentador toma las cámaras como testigos de su erudición y suelta un discurso de una duración equivalente a todo un acto de la ópera presentada o, por el contrario, cuando se balbucean cuatro frases para salir del paso. Asimismo el desconocimiento del montaje, de la obra a retransmitir, así como del guión preparado para retransmitirla, puede originar una reiteración inútil al señalar el presentador aspectos que el lenguaje televisivo y la propia puesta en escena de la obra harán evidentes a lo largo de la representación, o, por el contrario, provocar una omisión importante sobre el significado de otros puntos puestos en primer plano por el «regista» y el realizador de televisión, produciéndose en ambos casos la confusión del telespectador no informado.

El uso de subtítulos en las retransmisiones líricas no ha alcanzado aún aceptación general. Hay, ciertamente, opiniones justificadas en pro y en contra de los subtítulos, pero lo que está claro es que, en caso de recurrir a ellos, debe hacerse de forma absolutamente perfecta. Incluso hay expertos que opinan que no sirve cualquier traducción para usarse en la subtitulación. A este respecto hablan de la necesidad de subordinar la literalidad al ritmo de la realización televisiva, a fin de no distraer demasiado la atención del espectador, y se muestran partidarios de traducciones «ad hoc». Por lo que se refiere a cuestiones técnicas, hoy día es posible subtítular una ópera que se está ofreciendo en directo y con una claridad extraordinaria, ya que tanto el brillo como el color de los subtítulos cambia automáticamente de acuerdo con las características cromáticas y luminosas del encuadre. La existencia de dispositivos de desfase permite la perfecta sincronización entre la imagen y su subtítulo, como ha demostrado, por ejemplo, la BBC en su reciente retransmisión de *Luisa Miller*.

GRABACIONES EN ESTUDIO. FILME DE OPERA

Pese a la «inflación del directo» de que hablaban, como vimos anteriormente en otra parte de este artículo, los asistentes al simposio vienés sobre ópera y televisión, la realidad es que aún hoy día las representaciones grabadas o filmadas en estudio constituyen la mayor parte de la oferta de este tipo de programas.



Escena de *L'Orfeo*, según el montaje de la Ópera de Zurich debido a Ponnelle. El propio «regista» es el realizador del filme que recogerá en celuloide la puesta en escena producida por el teatro suizo. Están previstas asimismo las filmaciones de los otros dos montajes del Ciclo Monteverdi de Zurich. (Foto Unitel.)

Entre otras razones, porque una grabación en estudio puede costar la mitad que una realizada durante una función pública en un teatro lírico, cuyo coste se sitúa alrededor de los 15 millones de pesetas. Por otro lado, existen compañías dedicadas a la producción de representaciones de ópera para el cine y la televisión, entre las cuales la más importante es, sin duda, la Unitel, compañía filial de la distribuidora alemana Beta Film y que fue fundada en 1966. En la actualidad, el catálogo de Unitel incluye una docena de títulos, tales como *Arabella*, *Barbero de Sevilla*, *Così fan tutte*, *Falstaff*, *Fidelio*, *Madame Butterfly*, *Otello*, *Le nozze di Figaro*, *Salomé* y *Tannhäuser*, cuyas fichas técnicas se recogen como apéndice a este artículo. Las producciones de Unitel, así como las de Cosmotel y otras productoras, filmadas en 35 mm., están destinadas no sólo a la televisión, sino a locales cinematográficos especializados. En el Royal Festival Hall londinense, por ejemplo, sala de conciertos que puede habilitarse como cine, el autor de este trabajo ha asistido, sobre todo durante la temporada estival, a algunas proyecciones de películas de la Unitel y de otras productoras de películas de ópera.

Volvemos a estar en los límites, poco concretos, que separan la ópera en el cine y en la televisión. Un caso más notorio aún de esto lo ofrece la filmación de *La flauta mágica* realizada por Ingmar Bergman con destino a la televisión sueca. Esta producción, ejemplar desde el punto de vista escénico, salió con naturalidad de la pequeña pantalla y alcanzó una notable difusión en la grande. Tanto es así que se proyectó en algunos cines comerciales de nuestro país, lo que aquí constituye, muy posiblemente, un caso casi inédito para este género de filmes.

Es natural que, cuando se trata de filmar en estudio una representación de ópera, aunque esté destinada la producción principalmente a la pequeña pantalla, el realizador tenga a su disposición toda la gramática desarrollada por los pioneros en las décadas de los treinta y de los cuarenta y por maestros como Stroeva, Czinner, Felsenstein y Joachim Hess en décadas posteriores, en sus filmes de ópera. Ciertamente el hecho de estar filmando con vistas principalmente a la televisión impone al realizador unos límites en su escritura cinematográfica, pero mucho menores, sin duda, que los que tiene un realizador de televisión con cinco cámaras fijas en la sala de un teatro abarrotado de público. En este último caso puede hablarse de un lenguaje específicamente televisivo y distinto del cinematográfico para la realización de un espectáculo lírico. Lo que no puede decirse, en general, para el caso de filmaciones, bien sea en estudio o en exteriores. Ahora bien, la televisión es mucho más limitativa que el cine en cuanto a la pérdida del carácter teatral de una ópera. Si se proyecta la filmación de un montaje poco teatral, escenificado principalmente en exteriores de gran profundidad de campo y con una variedad grande de enfoques y planos, lo más fácil es que la obra «se pierda» en la pequeña pantalla. Es peligroso, pues, realizar la filmación de una ópera con un lenguaje excesivamente cinematográfico, si ésta va destinada a su exhibición por la pequeña pantalla. De ahí que cada vez sean más raras las filmaciones con decorados naturales, excepto en casos como el reciente *Don Giovanni* de Losey, filmado en Venecia y en la célebre Villa Rotonda, obra del arquitecto renacentista Palladio. Pero esta realización, que marca el retorno de Liebermann, esta vez desde la Ópera de París, a sus



Don Giovanni, película realizada por Losey con destino a la pantalla grande. Su lenguaje es, por tanto, más cinematográfico que televisivo.

proyectos de difundir la ópera a través del cine, más que una ópera filmada es un filme cuyo argumento es de Da Ponte y cuya banda sonora es de W. A. Mozart, lo cual es una forma un poco pedante de decir que se trata de un producto específicamente cinematográfico. Si algún día llega a la televisión, habrá que verlo y juzgarlo desde esta premisa.

También en este sentido de hacer las óperas filmadas para la televisión lo más teatrales posible hay que entender el hecho de que las grandes productoras encargan la realización de sus películas a conocidos «registas», muy a menudo autores de la puesta en escena a filmar. Así, Unitel tiene películas realizadas por Jean-Pierre Ponnelle, Vaclav Kaslik, Gustav Rudolf Sellner, Götz Friedrich y por el mismo Herbert von Karajan, de quien es conocida su afición (tómese en el sentido de no profesionalidad, a la vista de los resultados) de director escénico. Asimismo se está produciendo una mayor tendencia a filmar en los propios teatros, aunque no sea durante representaciones públicas, o a filmar montajes completos de teatros estables que han alcanzado resonancia internacional. Ejemplo de lo primero puede ser el *Anillo del nibelungo* que está dirigiendo en Bayreuth el británico Brian Large, coproducción de Unitel y de la Radiodifusión Bávara. Para su total realización se ha previsto hacer uso de los ensayos generales correspondientes a las representaciones de los Festivales de 1979 y 1980. Se consigue así una grabación sin «play-back» y sin audiencia. Como ejemplo del segundo supuesto puede citarse el Ciclo Monteverdi de la Ópera de Zurich, que tiene como realizador al propio «regista» Jean-Pierre Ponnelle. Hasta el momento sólo está terminado *Orfeo*, producido, como el resto del ciclo, por la propia Ópera de Zurich bajo la dirección artística de Claus Helmut Drese y distribuido por Beta Film.

Poco a poco, y como vemos, se ha ido estableciendo una red de colaboraciones entre los teatros de ópera, las cadenas de televisión y las grandes distribuidoras, como la citada Beta Film. Precisamente, en el catálogo de esta última figuran, entre otras, producciones de la Ópera del Estado de Viena (*Ariadne auf Naxos*), del Festival de Glyndebourne (*Capriccio*), de la ORF (*Fidelio*, retransmitido en directo desde la Ópera del Estado de Viena), de la Radiodifusión Bávara (*Rosenkavalier*), y se anuncian para el futuro, además de coproducciones con la filial Unitel (*El anillo del nibelungo*, de Bayreuth; *Fausto*, Lyric Opera de Chicago), la ya citada producción de la Ópera de Zurich del Ciclo Monteverdi, así como otras, resultantes de retransmisiones domésticas en directo de algunas televisiones del área germana con las que Beta Film mantiene buenas relaciones (lo que no sucede, por ejemplo, con el binomio RAI-TV/Scala de Milán).

Este apartado dedicado a las producciones en estudio (considerando también como tales las realizadas en los teatros líricos cuando no se graban o retransmiten representaciones públicas completas) debería incluir, en buena lógica, las propias de las cadenas de televisión más importantes, ya sean éstas públicas o privadas. Pero ahora, dada mi incompleta información, el tratamiento se reduciría en muchos casos a simples listas de títulos, fechas e intérpretes, lo que, además de prolongar inútilmente este capítulo, sería de poca utilidad al lector. Baste señalar que las principales cadenas públicas europeas han producido importantes grabaciones de montajes de ópera en estudio, prestando alguna de ellas (BBC, ZDF, ARD, ORF) especial atención hacia las creaciones actuales o hacia títulos infrecuentes en el repertorio habitual de los teatros estables.

(Concluye en el próximo número)

NOTA: En la segunda y definitiva parte de este artículo, que publicaremos en nuestro próximo número, se contemplan los programas líricos de RTVE, entre los que figura la reciente serie *Estrellas españolas de la ópera*. Al final de dicha segunda parte se incluirán unos apéndices que recogen las fichas técnicas de algunos de los programas y producciones que figuran en ambas partes del presente estudio.



¡ POR FIN EN ESPAÑA !

LOS MAS IMPORTANTES ESTABLECIMIENTOS
DE DISCOS DE MUSICA CLASICA
INAUGURAN SUS DEPARTAMENTOS
DE DISCOS DE IMPORTACION

¡ EL MUNDO INTERNACIONAL DEL DISCO
YA ESTA A SU ALCANCE !

NUESTROS DISCOS
NUESTROS INTERPRETES
NUESTRAS IDEAS



P.V.P. de cada disco: 700 Ptas.

Desde siempre, nuestro país se ha distinguido por esa cierta desidia cultural en la que se desenvuelve toda nuestra vida. Desidia que especialmente se manifiesta en todos aquellos estamentos públicos y privados que, por su función dentro de nuestra sociedad, era de esperar que fuesen los más interesados y obligados a difundir la cultura en todos los pueblos de España.

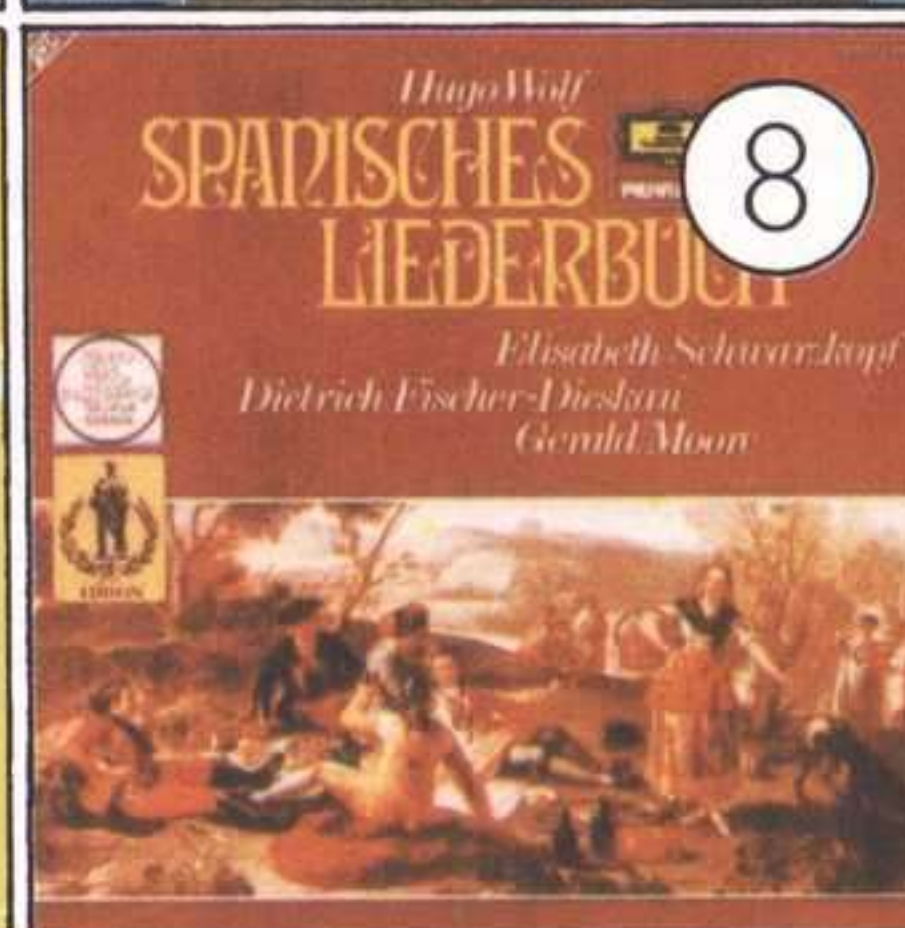
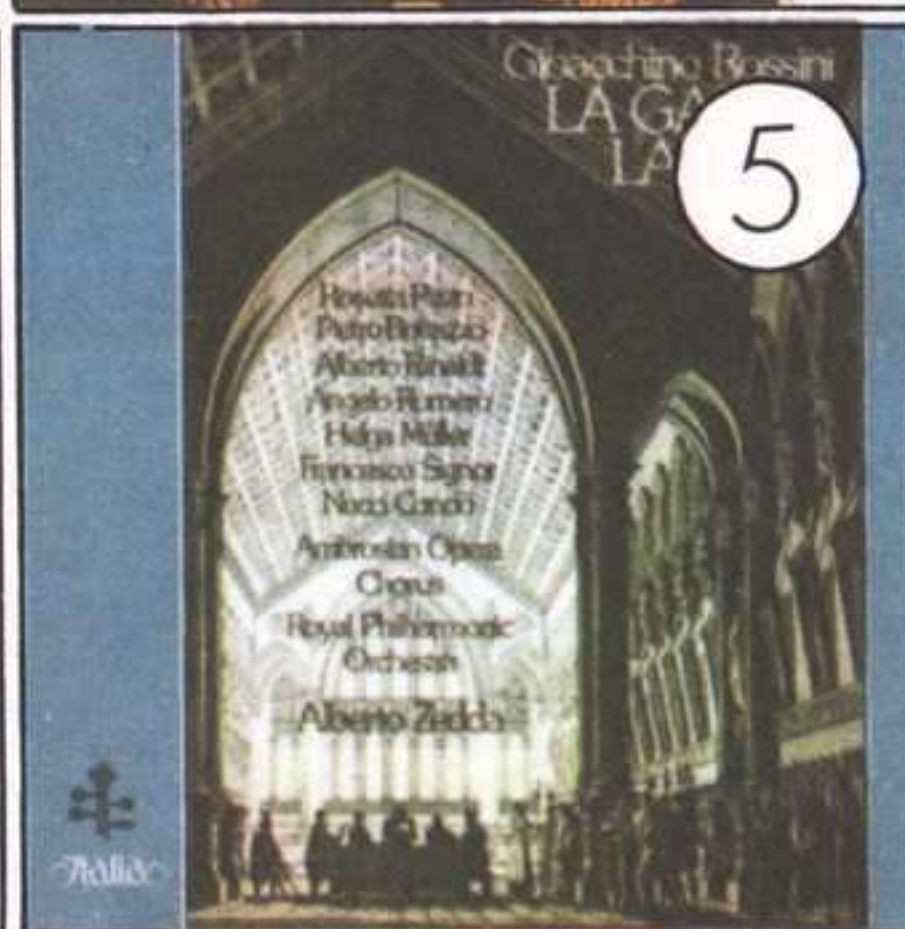
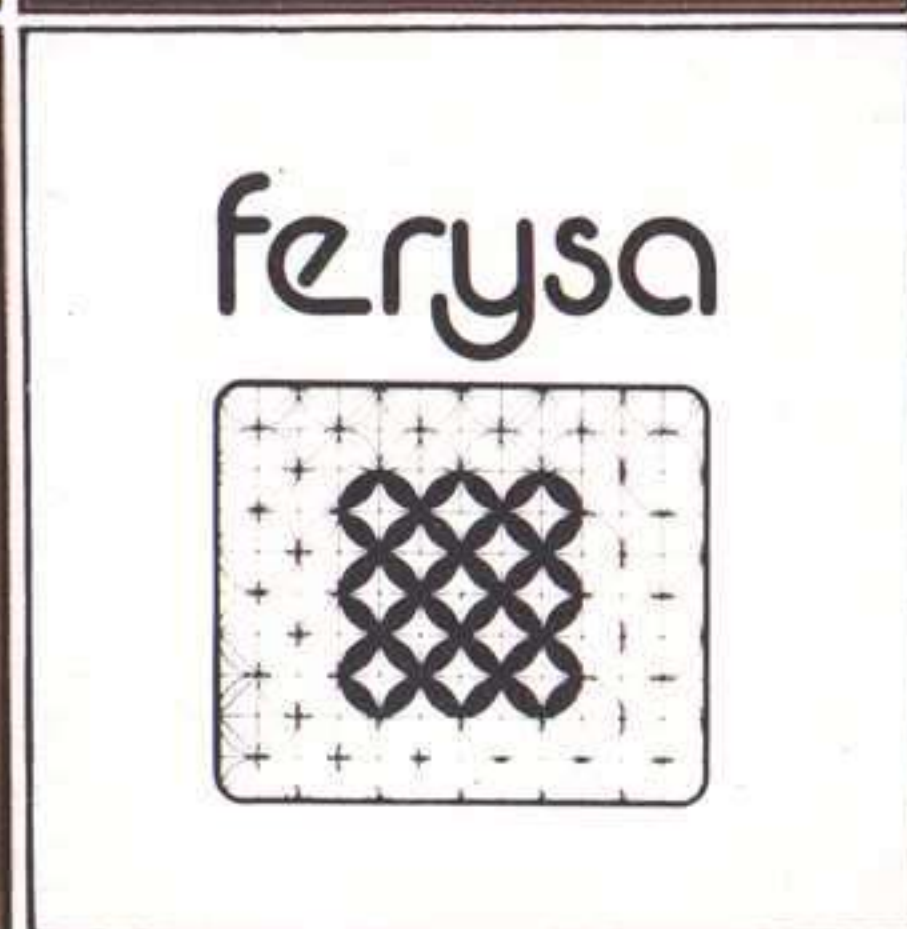
Centrándonos en la parcela de la música dentro del gran espectro cultural, y en la actividad que la empresa privada, en concreto la discográfica, realiza, podemos observar que, aunque mucho camino se ha recorrido dentro de los lanzamientos de discos clásicos en España, todavía quedamos muy por debajo de cualquier país europeo, y no digamos ya del mercado americano. Situación ésta que, tal y como se decía más arriba, no es sino el resultado de la pereza cultural y exclusivos fines mercantiles— salvo algunas y muy honrosas excepciones— de la industria discográfica española.

FERYSA, consciente de esta situación, pone en marcha una muy soñada idea de todos los auténticos aficionados a la música clásica; la creación, en los más importantes establecimientos discográficos de toda España, de unos auténticos, bien montados, surtidos y asistidos **DEPARTAMENTOS DE DISCOS DE IMPORTACION**. Dichos Departamentos son ya una realidad, gracias a la colaboración e ilusión que han puesto en el tema una serie de comercios especializados de toda nuestra geografía, a las facilidades y no menos importante colaboración de prestigiosos sellos, firmas discográficas y organizaciones de distribución de todo el mundo, que en este escaso año de preparación de nuestra empresa han trabajado y apoyado esta iniciativa de forma poco usual en los ambientes musicales de nuestro país. También queremos agradecer desde estas líneas a la prestigiosa, decana y actual revista española de música clásica **RITMO** su fé y colaboración en **FERYSA**.

Como fin de la presentación de esta **IDEA**, queremos señalar que en el conjunto del presente folleto podrán encontrar información más detallada de la misma (sellos exclusivos, iniciativas, etc.), así como la lista de establecimientos donde usted ya podrá encontrar montado el **DEPARTAMENTO DE DE DISCOS DE IMPORTACION FERYSA**, a los que podrá dirigirse para cualquier consulta o aclaración.

ESTOS SON ALGUNOS DE NUESTROS DISCOS

- 1 ARS NOVA, célebre catálogo internacional de música clásica, en su apartado de música orquestal, presenta una gran selección de temas y batutas, de la que sacamos, como botón de muestra, la legendaria 8a de Mahler dirigida por Mitropoulos.
- 2 También ARS NOVA, en su apartado de música sacra, en donde la suma pureza de las interpretaciones es la nota dominante, está presente en España de la mano de FERYSA. Hemos elegido como disco representativo de la serie las "Piezas Sacras" de Monteverdi.
- 3 El prestigioso catálogo inglés UNICORN, del que hemos destacado este disco del ciclo Mahler dirigido por Horenstein, número uno de los grandes directores mahlerianos de la historia.
- 4 Es un hecho que las grabaciones discográficas realizadas bajo el sistema digital, por medio del rayo laser se impone en todo el mundo. UNICORN trae a España el primer disco digital que se comercializa en nuestro país, conteniendo un estreno mundial, la sinfonía nº 3 de Gliere.
- 5 Por fin, un importante sello discográfico se decide a grabar auténticos estrenos mundiales dentro de la música clásica. Su nombre es ITALIA, y sus cartas credenciales las de la FONIT CETRA. Traemos a este cuadro la carátula de la primera y única grabación mundial de la chispeante ópera bufa rossiniana "La Gazza Ladra".
- 6 El catálogo RICORDI también estará presente desde ahora en España, en su nueva etapa de auténticos lanzamientos internacionales. El disco elegido de muestra son las sonatas para piano de Weber, obras de gran interés e incomprensiblemente olvidadas (1ª grabación mundial) interpretadas magistralmente por el desaparecido Dino Ciani.
- 7 FERYSA también quiere traer a España discos olvidados o de inminente aparición mundial de las compañías oficialmente instaladas en nuestro país (CBS, DECCA, RCA, DG. etc.). De la muy importante serie Toscanini de la RCA incomprensiblemente no editada en España sacamos como muestra el legendario "Otello".
- 8 Otra muestra más dentro de los "discos olvidados" por las firmas españolas es el correspondiente a la D.G. "Libro de canciones españolas", que es una de las más importantes colecciones de Wolf, de interpretación absolutamente excepcional.



RELACION DE
SELLOS IMPORTADOS
EN EXCLUSIVA

ARS NOVA
CETRA
DISCOCORP
FOYER
ITALIA
LAUDIS
LEBENDIGE VERGANGENHEIT
MUSIC COLLECTION
PREISER
RICORDI
RUBINI
UNICORN
SAGA

RELACION DE
ESTABLECIMIENTOS CON
SECCION "DISCOS DE
IMPORTACION FERYSA"

ALFARO

Fueros, 21
VITORIA

DISCOTECA

San Bernardo, 75
GIJON (Asturias)

DISCOTECA

Toreno, 14
OVIEDO (Asturias)

DISCOTECA

José Cueto, 6
AVILES (Asturias)

AIXELA

Rambla de Cataluña, 13
BARCELONA - 7

ALGUERO

Balmes, 199
BARCELONA - 6

FIDEL COLOR

Plaza Universidad, 8
BARCELONA - 7

CASA WERNER

Fontanella, 20
BARCELONA - 10

PAER

Diagonal, 590
BARCELONA - 21

RADIO MARTIN

Ramblas, 111
BARCELONA - 2

VIDOSA

Balmes, 335-343
BARCELONA - 6

ELISIA

Duque de Tetuán, 15
CADIZ

ALMACENES FUENTES GUERRA

Cruz Conde, 30
CORDOBA

BAMBUCO

Angel, 10
LA CORUÑA

MUSICAL EIXIMENIS

Eiximenis, 18
GERONA

MUSICAL EIXIMENIS

Vilafant, 51
FIGUERAS (Gerona)

UGARTE

Fuenterrabía, 20
Paseo Colón, 17
SAN SEBASTIAN

DISCOS XIDAS

Carmen, 5
LEON

RADIO ALFA YEBENES

Plaza del Callao, 8
MADRID - 13

ELISIA

Granada, 5
MALAGA

S.A. LAINZ

Puente, 2
SANTANDER

LA CASA DEL SIGLO XV

Juan Bravo, 32
SEGOVIA

CASA DAMAS

Sierpes, 61
SEVILLA

VIUDA M. ROCA

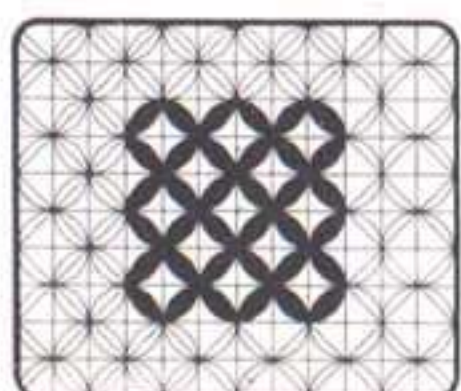
Cirilo Amorós, 8
VALENCIA - 4

MUSICA Y QUINIELAS

Pl. Mayor, 15
VALLADOLID

PALACIO DE LA LUZ

San Miguel, 10
ZARAGOZA



ferysa

PANORAMA DE LAS REVISTAS MUSICALES ESPAÑOLAS

POR JACINTO TORRES
 Secretario General de la Sociedad Española de Musicología

Una de las constantes de nuestra historia musical ha sido siempre la escasez y la falta de generosidad de la imprenta, singularmente en lo que a producción de obras de música concierne, atribuible en buena parte a la poco desarrollada tecnología de sus orígenes en nuestro suelo, entre cuyas más notables consecuencias se cuenta el establecimiento de numerosos impresores y grabadores extranjeros que llegaron casi a monopolizar la producción editorial en siglos pasados. Así, encontramos que muchos de los más destacados monumentos de nuestra música del Siglo de Oro fueron impresos en otros países, como es el caso de la obra de Diego Ortiz, Fernando de las Infantas, Mateo Flecha, Pedro Valenzuela, Sebastián Raval, Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero, Tomás Luis de Victoria, el **Cancionero** del Duque de Calabria, Juan Navarro, Pedro Ruimonte y un largo etcétera, que no se justifica con el solo argumento de la internacionalidad de nuestros músicos, sino con la estrechez de posibilidades de nuestra imprenta musical.

Si esto sucedía con la música práctica, mejor fortuna tuvo la literatura musical, bien que ceñida en sus orígenes a los tratados teóricos, doctrinales y especulativos, y esto durante mucho tiempo más; todavía a principios del siglo pasado la absoluta mayor parte de lo que se imprime acerca de música son libros de teoría o didáctica musical, salpicados de vez en cuando con los ecos de las polémicas que galvanizaron la vida musical de la segunda mitad del siglo XVIII. Partiendo de los precedentes, de Nassarre, Eximeno, Arteaga, Requeno y otros ilustrados, aparecen tímidamente los primeros intentos del estudio sistemático de la historia musical, ensanchando el campo de su literatura hacia regiones que comprenden la estética, la biografía, la cronología y, naturalmente, las especulaciones técnicas y teóricas de rigor que, como ya hemos apuntado, suscitan las apasionantes trifulcas de nuestro neoclasicismo, entre rococó y encanallado, en las que tercián figuras como Soler, Roel, Valls, Rodríguez de Hita, Cruz Brocarte, Feijoo, Ambiela, Santiso, Contreras y tantos otros.

A todo lo dicho añadamos la progresiva difusión de la prensa periódica, la limitadísima pero apreciable reducción del analfabetismo y la estabilización, siquiera precaria, de la sociedad española a partir del primer tercio del siglo pasado, y estaremos en condiciones de comprender y valorar la aparición de un fenómeno has-

ta entonces inédito en nuestro país, y que rápidamente se extenderá y multiplicará, especialmente en la segunda mitad del siglo, apoyado por una burguesía que, aunque de manera tardía, ha encontrado ya su asiento y protagonismo en la vida nacional, y para la cual la música es práctica y afición con arraigo, y a veces apasionada. Me estoy refiriendo, claro está, a la aparición de las revistas musicales.

ANTECEDENTES

Los antecedentes inmediatos, al menos en cuanto al aspecto estrictamente informativo, podemos encontrarlos en las colaboraciones que con carácter de crónica de actualidad solían aparecer en los diversos diarios, como **El Indicador**, de Madrid (1822), o la revista, también madrileña, **Cartas Españolas** (1831), en la que incluso se imprimía ocasionalmente alguna página con partituras. También en Barcelona, al igual que en alguna otra importante ciudad, se ejerció tempranamente la crítica musical en los diarios de información general, como el **Diario de Barcelona**, publicado desde 1792, cuya sección musical atendía el penetrante juicio de Pablo Piferrer, en cierto modo precursor de la profesión crítica, que en aquel momento era terreno común de músicos y literatos, como Pedro Antonio de Alarcón, Benito Pérez Galdós e incluso Emilio Castelar, irrefrenablemente verborreico, al decir de Subirá, quien se muestra mucho más complacido con las incursiones del autor canario en los terrenos de la apreciación y crítica musical.

Remontándonos al siglo anterior, también podemos rastrear alguna atención más o menos constante en otras publicaciones periódicas; tal es el caso de **El Correo de los ciegos**, que desde 1787 se editaba en Madrid, y que al cabo de poco pasó a llamarse **Correo de Madrid**; y siguiendo hacia atrás hallamos alguna que otra noticia suelta en los **Avisos** (1654-1658) de Jerónimo de Barrionuevo, y aún antes en los escritos por José de Pellicer entre 1639 y 1644, donde ocasionalmente se alude a las fiestas del Buen Retiro o a la representación de comedias; y así, retrocediendo en el tiempo, habríamos también de tomar en consideración los diversos libros misceláneos escritos en el siglo XVI, como **Las seiscientas apotegmas**, de Juan Rufo; la **Silva de varia lección**, de Pedro Mejía,



o la muy conocida **Varia historia**, de Luis Zapata de Chaves, en todas las cuales aparecen desperdigadas bastantes informaciones, a veces del mayor interés, sobre las más variada facetas de la música y músicos de su tiempo. Pero, claro está, esto nos lleva a un terreno que más propiamente es el de la indagación de testimonios literarios útiles para la historia de la música, pero que muy poco tienen que ver con el asunto de las revistas musicales, fenómeno peculiar de nuestro siglo XIX, delimitado por determinados factores bien característicos.

Lo que por revista musical entendieron nuestros románticos es algo bien distinto de las interminables colecciones de obras y opúsculos que en el siglo anterior se publicaban en torno a un tema, a base de réplicas y contrarréplicas, que generaban una espiral farragosa de intrincados argumentos y demostraciones laberínticas, donde, inevitablemente, se enredaban la moral con la historia, la estética con la técnica, y todo ello con la mayor o menor inquina personal de los polemistas. Pero el nuevo público, obviamente, no compartía el mismo interés por esos temas, a veces tan abstrusos, y más bien eran propios de especialistas; no olvidemos que de un siglo a otro se había logrado el tránsito de la música como participación a la música como espectáculo, que había nacido lo que hoy entendemos como «el público», y que, por otra parte, la oficialización de la enseñanza de la música (y su correlativa imitación a niveles privados) había producido un crecimiento y modificación cualitativa entre los profesionales; y, finalmente, tengamos en cuenta que, a diferencia de los móviles que subyacían en las disputas impresas dieciochescas, ahora se trataba de una actividad comercial que, a fin de cuentas, procuraba un beneficio económico a través de un consumo todo lo selecto que se quiera, pero lo suficientemente amplio para permitir, al menos, la financiación más o menos holgada de la revista. Si además de ganancias se conseguía prestigio, fama o, sencillamente, una tribuna periodística desde donde proclamar opiniones, censuras o propósitos, tanto mejor, y no pocas veces fue éste el motivo de arranque de algunas publicaciones, pero tan dependientes de los resultados económicos que, fallando éstos, automáticamente se venía todo abajo.

LOS ORIGENES

Suele darse por cierto que la primera revista musical española fue **La Iberia Musical**, «gaceta de teatros», fundada en Madrid, en 1842, por Joaquín Espín y Guillén, y dirigida por Mariano Soriano Fuertes hasta 1848, aunque dicha atribución «pionera» no es del todo exacta, ya que desde 1818 se editaba en Barcelona **La Lira de Apolo**, bajo la dirección de Manuel Rivera, si bien no podemos considerarla plenamente como una revista musical, porque, en realidad, se trataba tan sólo de música impresa, sin que hubiese nada de literatura musical (es decir, escritos acerca de cualquier aspecto de la realidad musical). Eso sí, a esta temprana **Lira** barcelonesa le cabe la notable originalidad de ser un interesante precedente de venta dirigida de partituras, aspecto que, como en seguida veremos, fue uno de los objetivos más frecuentes de las posteriores revistas musicales.

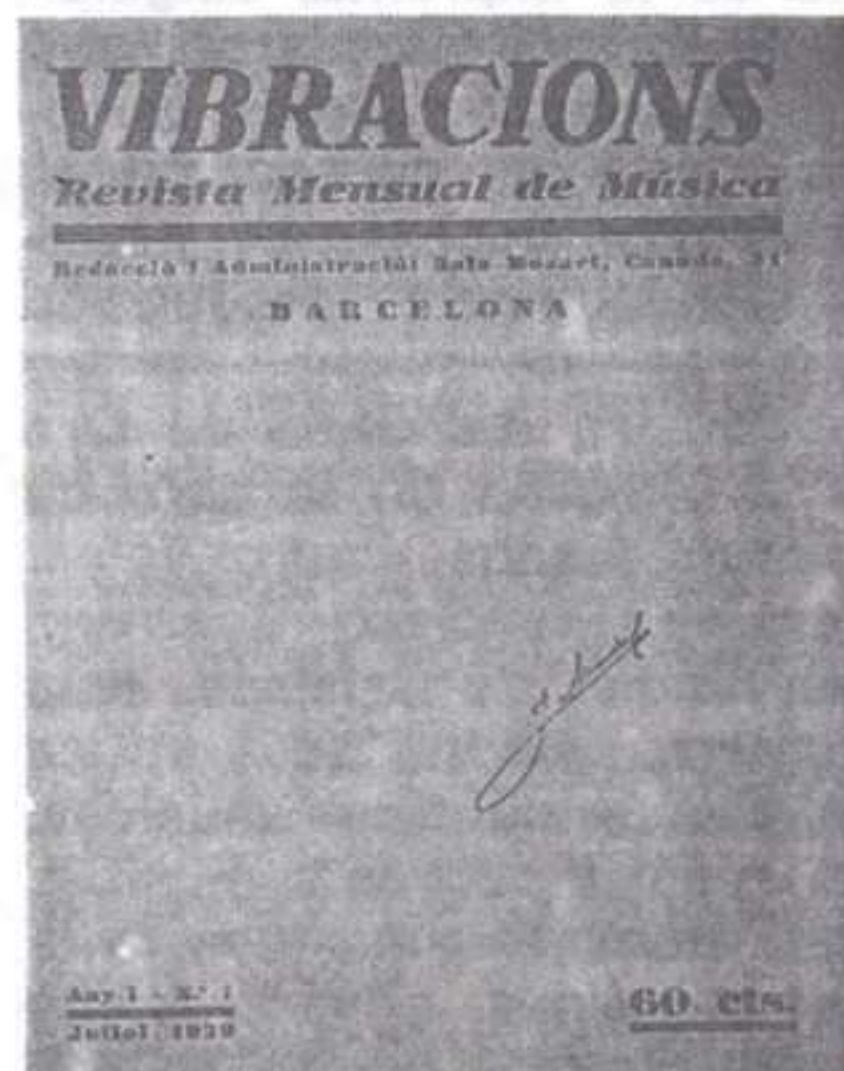
Entre ella, y anterior también a la **Iberia** de Soriano, encontramos **El Nuevo Anfión**, aparecido en Madrid en 1830, y que, aprovechando el auge guitarrístico del momento (Sor, Aguado, Cano, etc.), se presenta como «periódico filarmónico para la guitarra». De 1834 es **El Eco de la Opera**, también madrileño, y del año siguiente es **El Artista**, más importante por su aspecto literario que por el musical, pues en él hicieron sus primeras apariciones algunos destacados nombres de la joven generación romántica, como Espronceda y Zorrilla; se publicó, en Madrid, entre 1835 y 1836, en entregas semanales de doce páginas a dos columnas, en papel vitela y con una o dos estampas, y aunque dista de ser una revista musical, siquiera sea en su sentido más lato, son de gran interés las colaboraciones de Santiago Masarnau sobre noticias generales, crónica de conciertos y, muy en especial, estrenos y representaciones de ópera. Anterior asimismo a **La Iberia Musical** es otra publicación madrileña, nacida en 1840 bajo el patrocinio del editor Boix con el nombre de **Album Filarmónico**, y a través de la cual se pretendió, aparte de su función informativa o crítica, difundir las propias producciones editoriales; en suma, «crear mercado».

No obstante, a pesar de la existencia (fugacísima por cierto) de estas y otras revistas anteriores, le cabe a **La Iberia Musical** el honor de ser la primera en tratar con cierta profundidad, afán investigador y espíritu crítico los temas musicales, tanto de actualidad como de carácter histórico. Esto, desde luego, no era novedad en la Europa de entonces, muchas de cuyas naciones disponían desde tiempo atrás de publicaciones periódicas musicales, algunas magníficas; a título de mero repaso informativo dejaremos constancia de algunas de ellas, anteriores en todo caso a nuestra **Iberia**: acaso los primeros tanteos serios sean los del **Mercure de France** —«Mercur Galant»— (París, 1672) y el suplemento musical del londinense **The Gentlemen's Journal**, iniciado en 1692. Inglés también, y ya con pleno dominio del medio, es **The New Musical and Universal Magazine** (Londres, 1775). Madrugaron también los alemanes, con su **Critica Musica** (Hamburgo, 1727), dirigida por Mattheson en la época en que era maestro de capilla en la catedral de dicha ciudad. Igualmente Bélgica se nos anticipa con el **Echo de Musique Française et Italienne** (Lieja, 1756), y otro tanto

sucede con Rusia, entre cuyas varias publicaciones en lengua francesa, alemana y rusa destaca como primera la **Musikalische Unterhaltung** (Moscú, 1774). Polacos y austríacos dan a la imprenta sus primeras revistas musicales en fecha muy próximamente anteriores a las de la **Iberia**: **Tygodnik Mucyczny** (Varsovia, 1821) y **Allgemeine Wiener Musikalische Zeitung** (Viena, 1841). Incluso Italia, convulsionada por los conflictos de su propia unidad nacional, no se queda muy a la zaga, publicando Ricordi la **Gazetta Musicale** (Milán, 1854).

En España, comoquiera que la revista de Soriano Fuertes fue un claro éxito, y estando ya a la sazón maduro el público receptor, proliferaron a partir de entonces nuevas revistas de variada periodicidad, orientación y fortuna. Inmediatamente después de **La Iberia Musical** apareció **El Anfión Matritense**, de brevísima existencia (3 de enero a 4 de junio de 1843; en total, veintidós números), subtítulo «Periódico filarmónico-poético de la Asociación Musical», asociación fundamentalmente constituida por un notable cuadro de profesores, a cuya cabeza estaba Indalecio Soriano Fuertes. Otras varias revistas iniciaron su publicación en los años siguientes, como **La Opera**, **La España Musical y Literaria**, **El Filarmónico Popular**, **La Fama**, **El Barcino Musical** («periódico de música, literatura y teatro»), **La Lira Española**, **La Violeta de Oro** (portavoz de la Sociedad Filarmónica y Literaria), y alguna que otra más, pero sin alcanzar la importancia del semanario que funda Hilarión Eslava en 1855: la excelente **Gaceta Musical de Madrid**, que, aunque cesó de publicarse a finales del año siguiente, supuso en su momento la más relevante muestra de la prensa periódica en su especialidad.

Desde su llegada a Madrid, en 1844, y especialmente a partir de su nombramiento como profesor de Composición del Conservatorio de Madrid diez años después, Eslava establece e intensifica



sus relaciones con los más destacados profesionales de la capital, indudablemente movido por sus propósitos de renovación y su carácter emprendedor. Tales contactos y proyectos terminan plasmándose en la constitución del «Orfeo Español», sociedad que aglutina a un grupo de profesores y que pretende influir en las decisiones del Gobierno que puedan afectar a la vida musical, fomentar la creación de escuelas de Música y abogar por la creación de un teatro nacional de ópera, según su propia declaración de objetivos. La primera realización práctica del Orfeo Español es la publicación de la **Gaceta Musical de Madrid** «redactada por una Sociedad de artistas, bajo la dirección de D. Hilarión Eslava», que inicia su andadura semanal el 4 de febrero de 1855. Antes de cumplir dos años, en enero de 1857, las dificultades económicas obligan a la integración de la revista con **La Zarzuela**, «gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes», aparecida el año anterior y con la que previamente se habían fusionado **El Agente de Teatros** y **La España Teatral**; con todo, en agosto de ese mismo 1857 deja de publicarse **La Zarzuela**, a causa de una fuerte multa del Gobierno, que los editores deciden no pagar (tal vez para desembarazarse de una revista deficitaria, como antes o después ocurría con todas), y en vez de ello editan, el 10 de agosto de aquel año, a manera de despedida, el número único de **La Zambomba**, donde explican las razones del cese de la anterior publicación.

Pero, a pesar de tan desdichado final, la semilla estaba ya echada, y **La Gaceta Musical de Madrid** señaló las pautas que habrían de seguir las mejores revistas musicales posteriores, superando con creces las que marcara **La Iberia Musical**, incluyendo en sus páginas no sólo las crónicas y noticias de actualidad, sino también extensos artículos de carácter histórico y musicológico, amén de servir de cauce a encendidas polémicas sobre aspectos de metodología histórica y pedagógica, aparte de una firme y consecuente defensa del tema de la ópera nacional.

FLORECIMIENTO Y EXPANSION

El propio título de varias de las revistas hasta ahora mencionadas nos basta para darnos cuenta de lo frecuentemente que adoptaban un cierto carácter misceláneo, bien incluyendo aspec-

tos literarios y artísticos en general o, más concretamente, teatrales. La propia **Iberia Musical** pronto cambió su título por el de **La Iberia Musical y Literaria**, duplicando el número de sus páginas (ocho ahora) e incluyendo artículos y poesías de Hartzenbusch, Zorrilla y otros escritores. Este carácter mixto seguiría también presente en muchas de las revistas de la segunda mitad del siglo pasado, y aun en algunas del actual; valgan como muestras, aparte de las ya citadas, la **Revista y Gaceta Musical**, «semanario de crítica, literatura, historia y bibliografía musical»; **La España Artística y Musical**, «gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes»; **Album Artistic y Literari**; **Boletín Musical y de Artes Plásticas**, «revista quincenal técnica, doctrinaria y de información»; **La Ilustración Artística, Música y Arte, Notas Musicales y Literarias**, **U. C. E.**, «arte, música y literatura», y un bien nutrido etcétera, como se verá en el repertorio que al final incluyo.

Una característica de gran importancia, que resulta imprescindible tener en cuenta a la hora de estudiar y enjuiciar la evolución de las revistas musicales españolas, es la dependencia que muchas de ellas tuvieron de diversas editoriales musicales e incluso comercios de venta de partituras e instrumentos. Ejemplo de este tipo de revistas, además de la **Revista y Gaceta Musical**, editada por Bonifacio Eslava y dirigida por José Parada y Barreto, cabe mencionar **Arte musical**, de Ildefonso Alier; la **Correspondencia Musical**, de Zoraya; la **Guía Musical**, del establecimiento barcelonés de R. Guardia; **La Ilustración Musical**, del librero Guillermo Parera; **Musical Emporium**, publicación de ese establecimiento; **Musical Hermes**, de la Casa Parramón, o **The New Times Hi-Fi**, exótico título, que en la actualidad edita la Asociación de Comercios Especialistas en Sonido, de Barcelona.

Este factor de la dependencia comercial, en sus diferentes grados de servidumbre, es absolutamente determinante, en gran parte de los casos, pues si por una parte fomenta la creación de nuevas publicaciones que, al margen de su calidad periodística y musical, sirven como escaparate comercial de sus productos y vía de ventas dirigidas a través de los suscriptores, por otra parte condicionan la línea editorial de la revista, a veces de manera insostenible para los músicos que la elaboran, llegando a la absoluta incompatibilidad entre los editores propietarios y el director, como fue el caso de la por tantas razones espléndida **Revista Musical Hispano-Americana**, a la que más adelante volveré a referirme.

Por su parte, la cuestión de la música escénica congregó en torno a su problemática un nutrido grupo de revistas musicales que, en diversa medida, convirtieron tal tema en parte importante de su orientación, a veces centrada exclusivamente en la zarzuela y/o la música operística. Ya vimos cómo **La Iberia Musical** prestaba atención preferente a ese asunto, y cómo la **Gaceta Musical de Madrid** lo tenía como uno de sus fines prioritarios; otro tanto puede decirse del **Correo de Teatros**, **El Eco de la Opera**, **La Escena**, **Fidelio**, **Monsalvat**, **La Opera Española** y **La Zarzuela**, por ejemplo.

Otro de los grandes polos de atracción de la temática de nuestras revistas musicales ha sido el de la música religiosa, cuestión que si obtuvo su más decidido aliento en los primeros años del siglo con el «Motu Proprio» de Pío X, ya desde bastante tiempo antes contaba con publicaciones como la **Biblioteca Sacro-Musical**, o el colosal monumento de la **Lira Sacro-Hispana**. El Congreso Nacional de Música Sagrada que se celebró en Valladolid, en 1907, sirvió de eficaz estímulo para la publicación de **Música Sacro-Hispana**, «órgano de los Congresos Españoles de Música Sagrada», y que realizó una meritisima labor desde 1907 hasta 1921, año en que cesó su publicación. Pero para esas fechas ya estaba en la calle el **Tesoro Musical de Ilustración del Clero**, fundado en 1917 por los Padres Misioneros Hijos del Corazón de María, y que siete años después cambiaría su nombre por el de **Tesoro Sacro Musical**, que, a partir de 1924, lleva el subtítulo de «Revista de Investigación y Ensayo». Nadie que pretenda estudiar la vida musical de nuestro siglo puede prescindir de esta revista, de ma-

nera muy especial en su más reciente época, cuando sus páginas albergaban buena parte de los mejores trabajos musicólogos (y no ya específicamente religiosos) que en los últimos años se han escrito en España. Víctima del consabido mal, un grave déficit económico aconsejó su suspensión (me resisto a decir «desaparición») el pasado mes de diciembre, tras sesenta y un años de experiencia, caso único en nuestra historia.

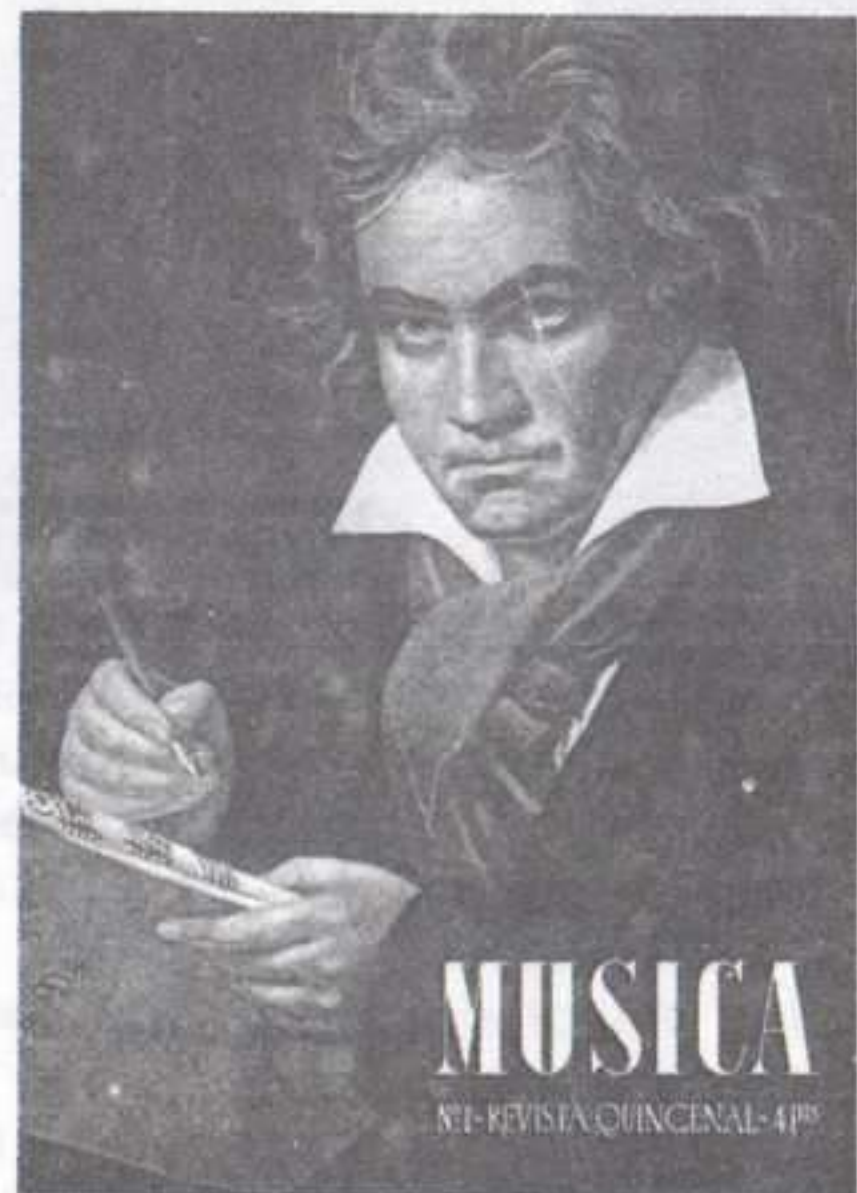
NUESTRO SIGLO

El auge del periodismo durante todo el siglo XIX y la consolidación de la burguesía en el poder económico, sobre todo a partir de la Restauración, aseguraron un clima cultural y social apto para el desenvolvimiento de las revistas poéticas, teatrales, artísticas y culturales, en general, y, dentro de ellas, las específicamente musicales experimentaron un proceso de multiplicación que se vio grandemente favorecido por el progresivo empuje de sociedades profesionales y de aficionados, por las nuevas técnicas periodísticas de impresión «ilustrada» a base de láminas, grabados, etc., y, finalmente, por la cotización de los conocimientos musicales como valor de determinada categoría social. Consecuencia de todo ello fue no sólo la proliferación de revistas musicales, sino también su diversificación y, en bastantes casos, el de su especialización, de manera que poco a poco las revistas de nuestro siglo se han caracterizado cada vez más por su atención preferente, y en ocasiones exclusiva, a determinados aspectos del hecho musical, naturalmente siempre en la medida en que exista un público receptor capaz de hacer que tales publicaciones específicas puedan, al menos, mantenerse económicamente o, en otro caso, estén vinculadas a organismos o empresas que puedan permitirse la financiación de una revista deficitaria si con ello obtienen otra clase de beneficios por otra vía, como es el caso de las directamente editadas por la Administración Pública o por entidades comerciales, algunas de las cuales se han mencionado más arriba.

De cualquier modo, no deja de resultar significativo que los períodos de mayor movilidad social vengán a coincidir con el alumbramiento de más nuevas revistas, como es el caso de la década de los años treinta, particularmente fecunda en sus seis primeros años en lo que a publicaciones musicales se refiere, por desdicha truncadas con el estallido de la guerra civil. A pesar de todo lo dicho, nuestro siglo no ha variado esa constante agorera que parece perseguir a las revistas musicales, siendo, realmente, muy pocas las que logran superar los dos o tres años de vida, y casos en verdad extraordinarios los que rebasan el decenio.

Propósito permanente y común de las revistas musicales españolas ha sido el de conseguir de la sociedad y de los gobernantes la dignificación y el reconocimiento de la profesión música, desde los primeros y beneméritos esfuerzos de Soriano Fuertes o Eslava hasta las más jóvenes publicaciones, pasando por los afanes renovadores de Adolfo Salazar, o el formidable impulso que desde esta misma revista se dio a la constitución, en 1931, de la Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles (luego Colegio Oficial), o la magna Asamblea Nacional de Compositores e Intérpretes Españoles del año 46, convocada, organizada y alentada por RITMO. No es de extrañar, pues, que las más diversas asociaciones profesionales, sociedades filarmónicas y de conciertos, etc., hayan procurado editar sus propias publicaciones, tales como las antes referidas: **Anfión Matritense** y **Gaceta Musical de Madrid**, o **Fulls Musicales** (revista de la Asociación de Música de Cámara), **Fruicions** (portavoz de la Asociación Obrera de Concerts) o **Mundo Musical** (órgano del Sindicato Musical de Cataluña); y que, junto con los Boletines o Anuarios de numerosas asociaciones y grupos, como el de la Sociedad Artística Musical de Socorros Mutuos, la Agrupación Sardanista, la Asociación Española de Maestros Directores de Orquesta y Pianistas o la Unión de Compositores y Escritores, constituyen una parcela nada desdeñable del panorama de las publicaciones periódicas musicales en nuestro país.

Una faceta singular de nuestras revistas musicales es la abundancia de las vinculaciones a los orfeones y masas corales, cuyo origen se sitúa en la Barcelona de mediados de la anterior centuria, cuando José Anselmo Clavé diseminaba infatigable la semilla de sus coros «euterpienses», y por toda Cataluña se extendían las agrupaciones corales y las ideas del socialismo libertario prendían en los corazones de los obreros que las formaban, dándoles nombres que son en sí mismos muestras inequívocas del noble misticismo filantrópico y revolucionario que les inspiraba, como **La Aurora**, **La Fraternidad**, **L'Estela**, etc. Continuada la labor coral por Morera y Millet, antes de acabar el siglo eran ya varias las publicaciones que se ocupaban de dicho aspecto, tales como el **Album Artistic**, **El Orfeón Español**, **Catalunya Nova**, **El Eco de Euterpe**, **Eco de Barcino** y otras. Precisamente por su fuerte arraigo entre la clase trabajadora, el movimiento orfeonístico conoció un vigoroso auge durante el primer tercio de nuestro siglo, coincidiendo con una época de intensa conciencia obrera; dicho auge, que de Cataluña se extiende a Levante y al norte de la Península, queda reflejado en las diversas publicaciones que cada Orfeón patrocina; así, el de Sans, el Gracienc, Catalá, Montserrat, Atlántida, El Roser, Renaissance, etc., por no citar sino a unos pocos, cuyas revistas y bole-



tines correrán distintas suertes tras la guerra civil, desapareciendo unos y perdurando o creándose otros.

De algún modo relacionado con la canción coral está el estudio y gusto por el folklore y la etnomusicología; aunque los trabajos de esta índole se suelen dar a conocer principalmente a través de otras publicaciones de carácter musicológico o que estudian globalmente la antropología y las costumbres y usos populares, existen en la actualidad algunas revistas musicales de esa orientación, como los **Cuadernos de Música Folklórica Valenciana**, **Folk-Song** («El canto de los Pueblos»), **Gralla** («circular de la Sección Folklórica de la Societat Coral La Unió Vilanovina») o **Txistulari**, de la Asociación de Txistularis del País Vasco.

Los estudios musicológicos, en sus múltiples facetas, van ganando terreno en las sucesivas revistas que nuestro siglo ve nacer. Ya hemos hablado de algunos dignísimos precedentes cuando nos referíamos a **Gaceta Musical de Madrid**, la **Revista y Gaceta Musical** o **La Música Ilustrada Hispano-Americana**, entre cuyos colaboradores figuran Albéniz, Bretón, Chapí, Chueca, Millet, Morera, Nicolau, Vives, etc.; pero el nuevo siglo alumbra otras nuevas, cuyas páginas dan cabida a ensayos musicológicos excelentes, sin per-



turbar por eso una línea editorial que incluye las consabidas crónicas, noticias, crítica de estrenos, conmemoraciones y polémicas. Un caso altamente representativo es el de la **Revista Musical** bilbaína, que vio la luz, en 1909, al amparo de la Sociedad Filarmónica de esa ciudad, y que, fundada y dirigida por «Ignacio Zubialde» (seudónimo de Juan Carlos Gortázar), durante cinco años mantuvo su puntual presencia cada mes, hasta que, en 1914, pasó a manos de una sociedad madrileña regentada por Augusto Barrado; con el nombre de **Revista Musical Hispano-Americana**, y considerada como segunda época de la anterior, editó veintidós números hasta finales de 1915, en que fue traspasada a la recién constituida Unión Musical Española, que, comprensiblemente, deseosa de contar con un medio de difusión que diese publicidad a sus productos, encargó inmediatamente la dirección de la revista a Rogelio del Villar y Adolfo Salazar. Regida conjuntamente por ambos y normalizada su situación financiera y periodicidad mensual, la revista conoció una nueva época, en que mejoró apreciablemente su calidad.

De entre la extensa nómina de sus colaboradores merecen citarse Falla, López-Chavarri, Mitjana, Nin, Otaño, Pedrell, Roda, Salazar, Viñes..., y muchos más. En el último número, de 1917, se daba cuenta de las diferencias existentes entre los propietarios y el criterio de los directores; de este modo finalizó su trayectoria una de las más prestigiosas revistas musicales que, si ajena en su origen a cualquier interés comercial, una vez sometida a él no pudo sobrevivir a sus exigencias.

Habría que esperar hasta 1946 para que se publicase una revista especialmente ceñida al campo musicológico, que fue el **Anuario Musical**, del Instituto Español de Musicología, dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, publicación de absoluta solvencia que, bajo la actual dirección de Miguel Querol, y a pesar de recientes problemas para financiar su edición, mantiene su presencia en primera línea al servicio de la investigación. Muy recientemente, no hace un año aún, ha aparecido otra revista, aliada y complemento más que rival y competencia de la anterior: la **Revista de Musicología**, órgano semestral de la Sociedad Española de Musicología, y que con sólo tres números publicados ha sabido ganarse un bien merecido prestigio entre los profesionales españoles y extranjeros, reputación que tiene asegurada continuidad, a juzgar por lo competente de su Consejo de Redacción, capitaneado por Antonio Gallego. No quiero acabar este apartado sin referirme de nuevo a **Tesoro Sacro Musical**, cuyo recuerdo merece los más sinceros elogios a la labor de Luis Elizalde, su último director, esforzado catalizador y aglutinante de las mejores plumas de nuestra musicología, que durante varios años encontraron en esa revista cauce donde dar a conocer sus investigaciones y hallazgos.

Aunque no tenía un planteamiento estrictamente musicológico, la altísima calidad de su contenido hace acreedora de la máxima

consideración a la revista **Música**, «revista trimestral de los Conservatorios, de la Sección de Música Contemporánea del Instituto Español de Musicología del C.S.I.C.», que fue creada y dirigida por Federico Sopena, en 1952, y que, lamentablemente, dejó de editarse tras su dimisión como director del Conservatorio de Madrid. A lo largo de sus catorce números desfilaron los más sobresalientes de los jóvenes profesionales, compositores y críticos, del momento, y no pocos de los más maduros, dejando en sus páginas colaboraciones verdaderamente capitales en aspectos como la enseñanza, la crítica, la discografía, el apunte histórico o la especulación teórica. Tras su desaparición se produjo un largo vacío, que sólo muy parcial y tardíamente se cubrió con la publicación de **Sonda**, «boletín cuatrimestral interno de Juventudes Musicales de Madrid», en octubre de 1967; aunque de efímera vida (sólo siete números) y de muy diferentes rasgos y finalidad, tuvo el acierto de recoger interesantes testimonios de quienes entonces constituían la vanguardia musical. Muchos de ellos hoy se agrupan en la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, cuyo **Boletín A. C. S. E.** se edita desde la muy reciente constitución de la misma, el pasado año.

Capítulo aparte reclama, en esta apretada visión de conjunto de nuestro siglo, la revista que el republicano Consejo Central de Música editó, en Barcelona, durante el difícil año de 1938; se titulaba **Música**, y sólo llegaron a publicarse cinco números, de enero a junio, en los que se retrata de manera vivísima la actitud de los músicos más comprometidos que permanecieron fieles al Gobierno constitucional y supieron convertir su profesión en auténtica y eficaz militancia al servicio de los ideales del Frente Popular. Entre sus colaboradores destacan Gustavo Durán, Enrique Casal Chapí, Rodolfo Halffter, Julián Bautista, Eduardo Martínez Torner, José Subirá y Castro Escudero. Posteriormente, y ya en el exilio mejicano, R. Halffter emprenderá, en 1946, la edición de otra revista, **Nuestra Música**, que puede considerarse como continuadora de la anterior.

Pero acaso lo más característico del siglo XX, en cuanto a revistas musicales se refiere, sea la aparición, antes insospechada, de un nuevo público con claras preferencias por una nueva forma de entender la música; es decir, el fenómeno del acceso al consumo de la gran masa juvenil y la profunda transformación operada en los circuitos comerciales de la música a causa del imparable apogeo del sonido grabado. La importancia del mundo del disco, de la música «pop», del «rock» y de los ídolos de la canción ligera queda sobradamente manifiesta en el crecido número de revistas dedicadas a ese asunto; sólo en los últimos años constatamos, entre otras: **Amigo Disco**, **Disco Expres**, **Discofilia**, **Fono 2**, **El Gran Musical**, **Popular 1**, **Ritmo Joven**, **Vibraciones**, etc. Quedan aún algunas otras revistas no adscribibles directamente a ninguno de los apartados anteriores, consecuencia del alto grado de especialización alcanzado; tal es el caso de **Hilo Musical**, con la programación y algunas entrevistas y comentarios de la música emitida por la Empresa de igual nombre; **Eikonos**, «revista de la imagen y el sonido», o **Jazz Magazine**, revista del «Hot Club» de Barcelona, por no citar más.

«RITMO»

Muy deliberadamente he eludido en lo posible las referencias a esta revista, y por una razón bien clara: en la fecha conmemorativa que este número celebra no han de faltar, me consta, semblanzas históricas más atinadas que las que yo pudiera trazar, y con la decisiva ventaja de estar hechas «desde dentro». Tan sólo me limitaré a apuntar cómo desde su origen, y sin duda favorecida por las corrientes renovadoras que soplaban al llegar la década de los treinta, aliadas a un concepto moderno del periodismo musical, supo mantener una postura abierta y flexible, pero también crítica y hasta polémica ante la movidiza realidad musical de su tiempo. La capacidad evolutiva de RITMO no encuentra mejor ejemplo que su propia trayectoria, ni tiene más cabal explicación que su renovada voluntad inicial de permanecer, contra viento y marea, o a su favor, «al servicio de toda la música».

REPERTORIO DE REVISTAS

Bien evidente es que, a lo largo de este resumen panorámico, no se ha hecho referencia más que a una parte, y no la mayor, de nuestras revistas musicales. Como tampoco se trataba de hacer una catalogación exhaustiva, creo que las aludidas dan suficiente testimonio de la riqueza y variedad que las publicaciones periódicas sobre música han tenido y tienen en España. No obstante, y para quienes sientan curiosidad o deseen emprender su estudio, añado seguidamente una relación alfabética de las revistas musicales españolas de que tengo hasta hoy noticia, no sin antes recomendar la mayor cautela en cuanto a la completa fiabilidad de los datos (que limito a lugar y fecha de origen), ya que en muchos casos no he podido disponer de referencias directas. Con algún fundamento, sospecho que ni son todas las que están ni, desde luego, están todas las que son; acéptese, pues, como repertorio provisional, y téngase por bueno mi propósito de que, cuando mis averiguaciones me proporcionen más y mejores detalles, daré cumplida y puntual cuenta de ellos.

- A D. Madrid, 1977.
- Agrupació Sardanista.** Ripoll, 1973.
- Album Artistic i Literari.** Barcelona, 1895.
- Album Filarmónico.** Madrid, 1840.
- Amigo Disco.** Valencia, 1968.
- Anales de la Escuela de la Jota.** Zaragoza, 1942.
- Anfión Matritense, El.** Madrid, 1843.
- Anuario Musical.** Barcelona, 1946.
- Anuario de la Sociedad Artística.**
- Musical de Socorros Mutuos.** Madrid, 1851.
- Armonía, La.** Madrid, 1872.
- Arte, El.** Madrid, 1873.
- Arte Musical.** Barcelona, 1900?
- Arte Musical, Madrid, 1915.**
- Artista, El.** Madrid, 1835.
- Artista, El.** Madrid, 1867.
- Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (Boletín).** Madrid, 1978.
- Aurora de Clavé, La.** Barcelona, 1897.
- Axuntábenso.** Oviedo, 1977.
- Barcino Musical, El.** Barcelona, 1846.
- Biblioteca Fortea.** Madrid, 1935.
- Biblioteca Musical de Santa Cecilia.** Madrid, 1907.
- Biblioteca Sacro-Musical.** Madrid, 1895.
- Boletín de la Asociación Española de Maestros Directores de Orquesta y Pianistas.**
- Boletín de la Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles.** Madrid, 1931.
- Boletín del Colegio Oficial de Directores de Bandas de Música Civiles.** Madrid, 1944.
- Boletín del Congreso Nacional de Música Sagrada.** Valladolid, 1907.
- Boletín Informativo.** Lérida, 1975.
- Boletín Musical.** Córdoba, 1928.
- Boletín Musical y de Artes Plásticas.** Madrid, 1892.
- Boletín del Sindicato Musical de Cataluña.** Barcelona, 1922.
- Boletín de la Sociedad Española de Musicología.** Madrid, 1978.
- Butlletí de la Institució Catalana de Pedagogia.** Barcelona, 1896.
- Butlletí de l'Orfeó de Sans.** Barcelona, 1920.
- Butlletí de l'Orfeó El Roser.** Barcelona, 1930.
- Butlletí de l'Orfeó Renaixement.** Barcelona, 1927.
- Butlletí de la Secció de Pedagogia Musical.** Barcelona, 1937.
- Butlletí de la Societat Coral i Cultural.** Argentona (Barcelona), 1979.
- Catalunya Nova.** Barcelona, 1896.
- Coral.** Barcelona, 1950.
- Correo Musical, El.** Zaragoza, 1888.
- Correo de Teatros.** Madrid, 1855.
- Correspondencia Musical, La.** Madrid, 1881.
- Crónica de la Música.** Madrid, 1878.
- Cuadernos de Música Folklórica Valenciana.** Valencia, 1967.
- Disco Expres.** Barcelona, 1968.
- Disco Expres.** Pamplona, 1968.
- Discóbolo.** Madrid, 1962.
- Discofilia.** Madrid, 1956.
- Discorama.** Gijón (Oviedo), 1977.
- Discoshow.** Madrid, 1975.
- Eco de Barcino.** Barcelona, 1873.
- Eco de Euterpe.** Barcelona, 1859.
- Eco de la Opera.** Madrid, 1834.
- Ecoss Musicals.** San Sebastián, 1976.
- Eikonos.** Barcelona, 1974.
- Enciclopedia Musical.** Barcelona, 1883.
- Escena, La.** Madrid, 1865.
- España Artística, La.** Madrid, 1888.
- España Artística y Musical, La.** Madrid, 1857.
- España Musical, La.** Barcelona, 1866.
- España Musical, La.** Madrid, 1866.
- España Musical, La.** Madrid, 1898.
- España Musical y Literaria, La.** Madrid?, 1847.
- España Sacra Musical.** Barcelona, 1930.
- Estela, L'.** Barcelona, 1931.
- Evolución Musical, La.** Bilbao, 1904.
- ¡Extra!** Barcelona, 1967.
- Fama, La.** Madrid, 1849.
- Fidelio.** Madrid, 1902.
- Filarmónico, El.** Barcelona, 1845.
- Filarmónico Popular, El.** Madrid, 1847.
- Folk-Song.** Avilés (Oviedo), 1971.
- Fono 2.** Madrid, 1976.
- Fruicions.** Barcelona, 1927.
- Fulls Musicals.** Barcelona, 1927.
- Gaceta Literaria y Musical de España.** Madrid, 1843.
- Gaceta Musical.** Madrid, 1921.
- Gaceta Musical.** Barcelona, 1928.
- Gaceta Musical Barcelonesa.** Barcelona, 1861.
- Gaceta Musical de Madrid.** Madrid, 1855.
- Gaceta Musical de Madrid.** Madrid, 1865.
- Gaita, La.** Barcelona, 1861.
- Genio, El.** Madrid?, 1843.
- Gralla.** Vilanova (Barcelona), 1957.
- Gran Musical, El.** Madrid, 1974.
- Guía Musical.** Barcelona, 1896.
- Harmonía.** Madrid, 1916.
- Harmonía.** Barcelona, 1923.
- Hilo Musical.** Madrid, 1971?
- Hispania Musica.** Barcelona, 1923.
- Iberia Artística, La.** Barcelona, 1866.
- Iberia Musical y Literaria, La.** Madrid, 1842.
- Ilustración Artística, La.** Madrid, 1981.
- Ilustración Musical.** Madrid, 1883.
- Ilustración Musical, La.** Barcelona, 1883.
- Ilustración Musical Española y Americana.** Barcelona, 1888.
- Información Musical.** Madrid, 1969.
- Informador Musical.** Madrid, 1922.
- Jazz Magazine.** Barcelona, 1935.
- Liga Orgánica.** Burgos, 1897.
- Lira de Apolo, La.** Barcelona, 1818.
- Lira Española.** Madrid, 1914.
- Lira Española, La.** Barcelona, 1846.
- Mala Uva.** Madrid, 1977.
- Melodías.** Madrid, 1970.
- Monsalvat.** Barcelona, 1973.
- Mundo Musical.** Barcelona, 1925.
- Mundo Musical.** Valencia, 1968.
- Música.** Barcelona, 1915.
- Música.** Madrid, 1917.
- Música.** Barcelona, 1938.
- Música.** Madrid, 1944.
- Música.** Madrid, 1952.
- Música y Arte.** Madrid, 1975.
- Música y Canciones.** (?).
- Música en España.** Madrid, 1979.
- Música Ilustrada, La.** Madrid, 1900.
- Música Ilustrada, La.** Barcelona, 1901.
- Música Ilustrada Hispano-Americana, La.** Barcelona, 1899.
- Música y Pueblo.** Valencia, 1974.
- Música Sacra Española.** Barcelona, 1943.
- Música Sacro-Hispana.** Valladolid, 1907.
- Música Viva.** Barcelona, 1934.
- Musical, El.** Madrid, 1969.
- Musical Emporium.** Barcelona, 1908.
- Musical Hermes.** Barcelona, 1928.
- Musicografía.** Monóvar (Alicante), 1933.
- Musik Express.** (?).
- Musilasol.** Madrid, 1975.
- Musiquero, El.** Madrid, 1973.
- New Times Hi-Hi, The.** Barcelona, 1977.
- Notas Musicales y Literarias.** Barcelona, 1882.
- Nuestra Música.** México, 1946.
- Nuevo Anfión, El.** Madrid, 1830.
- Nuevo Figaro.** Madrid?, 1847.
- Opera, La.** Madrid, 1850.
- Opera Española, La.** Madrid, 1875.
- Orfeo Andaluz.** Sevilla, 1843.
- Orfeo Atlántida.** Barcelona, 1927.
- Orfeo Catalá.** Barcelona.
- Orfeo Gracienc.** Barcelona.
- Orfeo Montserrat de Gracia.** Barcelona, 1934.
- Orfeón Español, El.** Barcelona, 1862.
- Orquestina.** Madrid, 1936.
- Ozono.** Madrid, 1975.
- P. O. M.** Madrid, 1935.
- Pasatiempo Musical.** Madrid?, 1847.
- Pax et Ars.** Palma de Mallorca, 1946.
- Philharmonia.** Palma de Mallorca, 1931.
- Popular 1.** Barcelona, 1973.
- Recreo Filarmónico, El.** Madrid?, 1850.
- Ressorgiment.** Barcelona, 1920.
- Revista.** Barcelona, 1917.
- Revista de la Música.** Barcelona, 1932.
- Revista Musical.** Madrid, 1908.
- Revista Musical.** Bilbao, 1909.
- Revista Musical, La.** La Habana, 1882.
- Revista Musical Catalana.** Barcelona, 1903.
- Revista Musical Hispano-Americana.** Madrid, 1914.
- Revista de Musicología.** Madrid, 1978.
- Revista Parroquial de Música Sagrada.** Barcelona, 1927.
- Revista y Gaceta Musical.** Madrid, 1867.
- Ritmo.** Madrid, 1929.
- Ritmo Joven.** Madrid, 1973.
- Ritmo y Melodía.** Barcelona, 1944.
- Ritmografía.** Portugalete (Vizcaya), 1934.
- Saloncillo, El.** Madrid, 1898.
- Scherzando.** Gerona, 1900.
- Schola Orpheonica.** Barcelona, 1921.
- Show.** Palma de Mallorca, 1977.
- Show Press.** (?).
- Sociedad Coral Juventud Tarrasense.** Tarrasa (Barcelona).
- Sonda.** Madrid, 1967.
- Teatro, El.** Madrid, 1909.
- Teatro y Música de España.** Madrid, 1968.
- Tesoro Musical de Ilustración del Clero.** Madrid, 1917.
- Tesoro Sacro Musical.** Madrid, 1925.
- Top Magazine.** Barcelona, 1973.
- Txistulari.** Vitoria, 1955.
- U. C. E.** Madrid, 1941.
- Vanguardia del Club.** Barcelona, 1977.
- Vibraciones.** Barcelona, 1974.
- Vida Musical.** Madrid, 1923.
- Violeta de Clavé, La.** Barcelona, 1881.
- Violeta de Oro, La.** Barcelona, 1851.
- Voz de la Música.** Burgos, 1907.
- Zambomba, La.** Madrid, 1857.
- Zarzuela, La.** Madrid, 1856.
- Zeleste.** Barcelona, 1977.

BIBLIOGRAFIA

- Sagardía, Angel: «Bosquejo histórico de las revistas musicales españolas». En **Gaceta de la Prensa Española**, Madrid, julio de 1953, páginas 13-17. Artículo que el autor tuvo la gentileza de enviarme, por lo cual deseo dejar aquí constancia de mi gratitud.
- La revista zaragozana del siglo XIX «El Correo Musical». En **Heraldo de Aragón**, 14 de octubre de 1979, páginas del extraordinario dominical.
- Sopeña, Federico: **La Revista Musical**, de Bilbao. (Para las Bodas de Oro de la Sociedad Filarmónica.) Madrid, Comisaría General de la Música, 1946; 32 páginas.
- López-Calo, José: «Tesoro Sacro Musical», sesenta años. En **Tesoro Sacro Musical**, año LXI, número 463, 1978/1, páginas 3-12.
- Gallego, Antonio: «Revistas Musicales Españolas». Serie de cuatro artículos aparecidos en la revista **Música y Arte**, números 1 al 4, mayo a noviembre de 1975, páginas 4-5, 13-17, 29-33 y 24-27, respectivamente. Muy interesante, por aportar índice de autores de la **Revista Musical**, de Bilbao, a lo largo de sus distintas épocas. Igualmente, con los catorce números de **Música**, entre 1952 y 1953. Aprovecho esta cita para testimoniar mi agradecimiento al señor Gallego por sus valiosas aportaciones respecto a algunos de los puntos más oscuros de este tema.
- Diccionario de la Música**, bajo la dirección de J. Pena y H. Anglés. Barcelona. Ed. Labor, 1954. Artículo «Revistas Musicales», volumen II, páginas 1869-70.



EDIZIONI SUVINI ZERBONI-MILANO

EN ESPAÑA,
REPRESENTADA EN EXCLUSIVA
POR:



EDICIONES QUIROGA

ALCALA, 70 - MADRID-9

ALQUILER DE MATERIALES DE ORQUESTA
VENTA DE PARTITURAS
MUSICA CONTEMPORANEA
MUSICA ANTIGUA
MUSICA CLASICA
MUSICA ROMANTICA
MUSICA DIDACTICA
MUSICA PARA LA INFANCIA
LIBROS DE INTERES MUSICAL

Solicitudes de catálogos e información general:

EDICIONES QUIROGA

ALCALA, 70 - MADRID-9
CANUDA, 45 - BACELONA-2

LAS INFLUENCIAS MUSICALES DE LA PERSONALIDAD DEL NIÑO SEGUN LAS INTENCIONES DE KODALY

Katalin Forrai es una profesora húngara, discípula y colaboradora de Kodály, que ha investigado mucho en la manera de acercar y enseñar la música, según el método de Kodály, a los niños de las escuelas maternas, niños que todavía no tienen la edad escolar obligatoria para asistir a una escuela normal, y que tienen edades comprendidas entre los tres y los seis años. En la actualidad es profesora de una escuela especial en Budapest, a la que acuden gran cantidad de estudiantes y profesores húngaros y extranjeros para observar su trabajo con los niños.—F. R.

¿Cuáles son los principios de Kodály que consideramos válidos en la educación desde el nacimiento a la edad escolar?

1. La concepción según la cual cada pueblo debe partir de su propia cultura, de sus propias tradiciones musicales, es importante desde dos puntos de vista. Por un lado, porque la armonía entre el discurso y la música están perfectamente unidos en la canción popular. El ritmo, el acento y la ascendencia del texto influye de una manera natural e inmediata en la estructura de la melodía. El empleo de las tradiciones populares contribuye a la formación del discurso, a una buena pronunciación, al enriquecimiento del vocabulario, y desde el punto de vista musical se conserva un material preciado, limado y modificado por los siglos.

«Por la difusión de las melodías más apreciadas por el pueblo elevamos el gusto musical del público. Cada lengua tiene su propia vida en estas melodías. La melodía y el texto, nacidos a la vez o acoplados el uno al otro desde hace tiempo, se aumentan la belleza y la fuerza el uno al otro. El sentido lingüístico, que va evolucionando, se recupera por la ocupación de ellos.» (Z. K.: V. I., p. 46, 1929.)

De otro lado, el niño que se nutre de la música popular que revela bellezas artísticas incluso en su propia simplicidad, puede ser conducido fácilmente a los grandes maestros, a las obras de los clásicos. «Hay que intentar acercar a la masa de gente a la música artística. Los partidarios absolutos de la música culta no pueden vivir en torres de marfil: se tienen que dar cuenta de que hay también una tradición musical popular, y los productos de ésta son tan apreciados en su género como las grandes obras musicales de Occidente. Deben reconocer que la vida musical, en el futuro, no puede desarrollarse más que en base de sus tradiciones, en su ambiente. Debemos aprender de los extranjeros también en el futuro, pero sólo en lo que contribuya al desarrollo libre de nuestra propia identidad.» (Z. K.: V. I., p. 49, 1934.)

Entre las obras maestras de la tradición y de la literatura musical Kodály considera importante la música artística apreciada, destinada a los niños e inspirada en la lengua materna musical. «Si queremos que nuestra canción popular ilumine con su antigua luz al pueblo entero, debemos preparar a los niños a través de canciones de pequeña extensión y de fácil ritmo, escritas en la concepción de la estructura y del espíritu de la música popular.» (Z. K.: V. I., p. 129, 1934.)

«Nadie es tan grande que pueda escribir para los niños; al contrario, tendrá que esforzarse para ser lo suficientemente grande para esta empresa. Escribir obras originales teniendo como punto de partida del texto, de la melodía y del timbre el alma de los niños, la voz de los niños.» (Z. K.: V. I., pp. 44-45, 1929.)

Cuando el niño empieza a hablar, el porte de la voz y las entonaciones tienen una gran importancia; como consecuencia, el

empleo de refranes y de poemas juega un importante papel en las canciones de los niños. Las pulsaciones, regularmente repetidas, de canciones y poemas prepara la continuidad del sentido literario y al mismo tiempo el interés y la sensibilidad por la poesía. «La musicalidad de la lengua es tan característica de cada pueblo como su música. La lengua canta también, y la música habla. La correlación se siente, pero no está bastante desvelada, o quizá es inexplicable entre la lengua y la dicción musical.» (Z. K.: V. II, página 253, 1939.)

En suma, tenemos que desarrollar el sentido musical y las aptitudes de los niños mediante poemas populares, canciones unidas al juego y canciones infantiles de valor artístico concebido en el espíritu de los primeros.

2. Parece una propuesta revolucionaria contradictoria a los prin-



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.

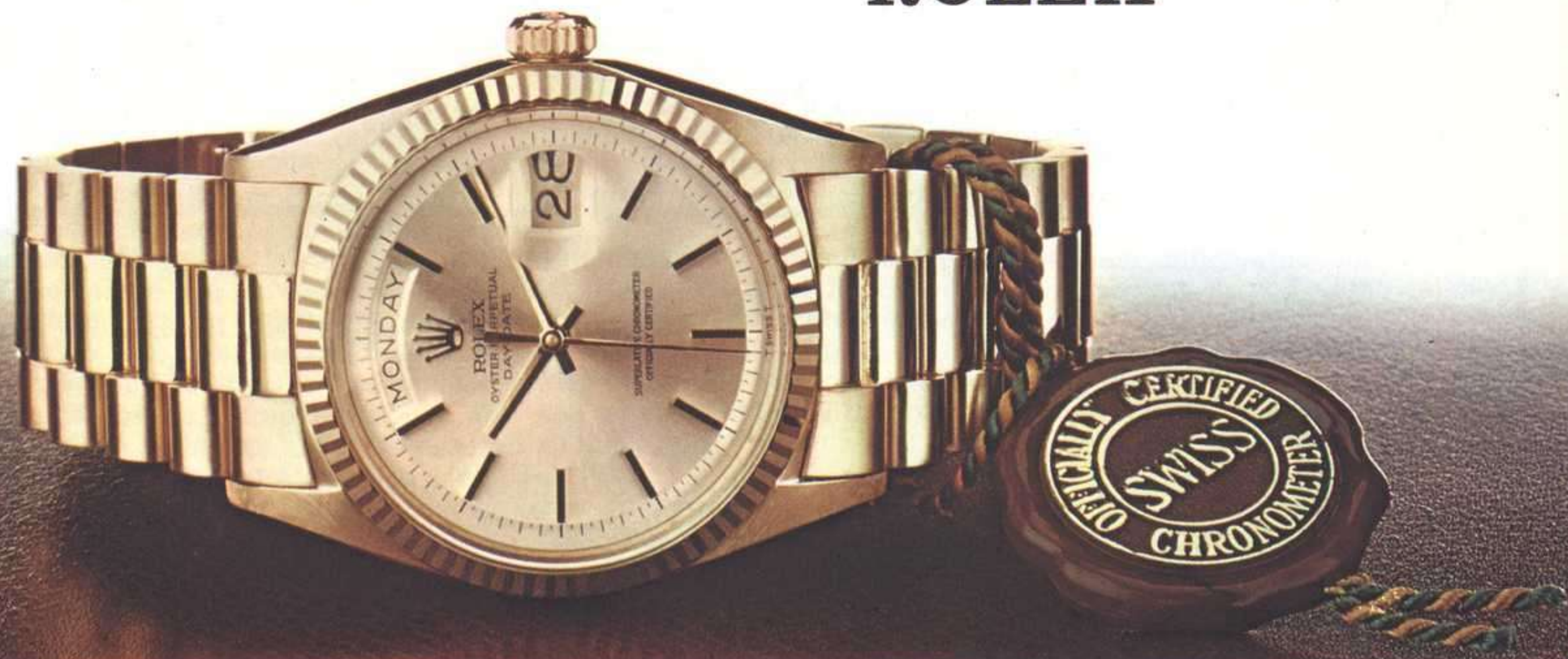
Porque él sabe lo que significa
armonizar los distintos aspectos de
una obra y hacer de ellos arte.

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.

cipios de pedagogía musical europeos el decir que el primer paso hacia la música es el canto y no el estudio instrumental. Es el canto el que prepara el estudio del instrumento, es la base de cualquier otra experiencia musical. El canto activo es el medio más eficaz de la formación de la personalidad multilateral. «La base de la verdadera cultura musical es el canto. Cada hombre posee la voz humana, es un instrumento gratuito que puede ser incluso el más bello, si queremos. Desarrollar este instrumento es el deber de primer orden de la juventud, porque por este instrumento la juventud puede llegar a la puerta del mundo de la música.» (Z. K.: V. I., p. 90, 1941.)

Podemos adaptar perfectamente éstos a la primera etapa de la evolución. La tradición popular transmitida oralmente, el juego de la madre o del adulto con el niño representan un rico tesoro de juegos cantados o recitados con ritmo. El niño de dos-tres años que escucha y sigue con atención el canto se siente impulsado a la imitación, empieza a tener ganas de cantar. Los gestos de juegos estrechamente relacionados con las melodías refuerzan las relaciones subjetivas entre el adulto y el niño, que son muy importantes tanto para el niño educado en comunidad como para el niño educado en familia. Los gestos dirigidos por el adulto crean una atmósfera emocional que aumenta la disposición y el interés musical del niño. A partir de los tres años el niño canta y juega con los adultos, y tiende paulatinamente a cantar solo; a la edad de cinco-seis años los niños prefieren organizar ellos mismos sus



propios juegos. En el caso del canto colectivo, que va siempre acompañando el juego, no sólo es importante el desarrollo del sentido del ritmo o del oído y de la actividad musical, sino también las relaciones que se establecen entre el adulto y el niño, y entre los propios niños. La imaginación, tener una función en el juego, el cambio de estas funciones, la observación de las reglas influyen también en los otros trazos de la personalidad del niño.

«El juego de los niños permite penetrar en las verdaderas profundidades del reino atávico de la música. El canto unido a los gestos y a los actos es mucho más antiguo y un fenómeno mucho más complicado que la simple canción. Ofrece a la ciencia un material intacto mayor que ninguna otra rama de la música popular, porque pone en movimiento indagaciones multilaterales, y al mismo tiempo el examen profundizado del canto aclara también las otras ramas de la ciencia.» (Z. K.: V. II, p. 190, 1951.)

«El valor puramente humano de estos juegos es igualmente grande; estos juegos cultivan el sentido colectivo y dan alegría al niño. No hay mejor remedio contra el envejecimiento precoz de los niños de hoy día. Los niños salidos de la escuela maternal no toman el juego como algo que les conviene. No hay que dejar esto de lado. Animemos también a los adultos. Cuanta más larga sea la infancia, más armonía y más felicidad tendrán en la vida adulta.» (Z. K.: V. I., p. 62, 1937.)

«Debemos aceptar la idea de que el niño mismo cante y se empape del juego, incluso los más pequeños. Como en la evolución del habla, es antes el adulto el que proveerá al niño de modelos de frases que serán la base para que el niño aprenda a formar palabras

y razonamientos; lo mismo ocurre en la música, es primero el adulto quien canta mucho, y el niño de un año y medio a dos balbucea con gran placer, utilizando los motivos de estas melodías inventa todo tipo de melodías y solamente a partir de los tres años se interesa por el canto colectivo y el juego en común. Más aprende bien las melodías. Entre estas melodías canta en su tono las que no contienen semitonos; es decir, melodías pentatónicas. El niño obligado a la diatonía prematuramente no aprenderá nunca a cantar bien en el tono. El oído más sensible percibe siempre que la zona mi-fa es insegura. Pero si el niño adquiere antes la solidez en los cinco tonos de apoyo, puede fácilmente añadir el semitono, sea alto o bajo.» (Z. K.: V. I., p. 238.)

3. En la concepción de Kodály es muy importante la idea de que hay que comenzar pronto la educación musical. Se acepta en el mundo entero que la educación musical puede empezar a la edad de diez años o paralelamente al estudio instrumental. Zoltan Kodály señala, desde el comienzo de su carrera artística, que esta edad, caracterizada por la susceptibilidad, es muy importante desde el punto de vista de la educación. Analiza y rechaza la mala enseñanza en la escuela maternal de principios de siglo, y sus métodos aborrecibles. «No puedo más que indicar que es una política errónea el empezar la enseñanza musical y la educación de sentir amor hacia la música tan sólo en la enseñanza media», escribió, en 1941, cuando los niños empezaban la enseñanza media después de los diez años. «El pedagogo debe aprovechar el despertar del intelecto, las primeras manifestaciones del pensamiento, y de este modo la formación musical debe empezar en la escuela maternal, con el fin de que el niño conozca pronto los elementos fundamentales de la música, porque la educación del oído musical no puede dar fruto más que con la ayuda de este trabajo sólido y tempranamente empezado.» (Z. K.: V. I., p. 90, 1941.)

Para nosotros, que nos ocupamos de la educación de los niños a esta edad, es una agradable sensación que un gran pensador, que es al mismo tiempo lingüista, musicólogo y compositor, considere tan importante esta edad desde el punto de vista de la educación musical. Esta admiración estática, la improvisación a medio cantar, a medio recitar, el canto feliz del niño puede dar un tal grado de calor en la experiencia artística y en la expresión de sí mismos que esperamos con gusto la vuelta incluso a la edad adulta. Es por lo que los pedagogos queremos aclarar a las familias y a los centros de comunidades infantiles cómo debe ser la justa influencia musical; en tanto que las escuelas maternas son frecuentadas cada vez más por niños entre los tres y los seis años, es en estas escuelas donde se debe comenzar a construir la base de la educación musical escolar con la ayuda de canciones bien elegidas, con métodos probados por la experimentación y la precisa indicación del desarrollo de las aptitudes.

4. La escritura y la lectura forman parte por igual de la cultura musical. Esto no atañe a los niños de la edad en la que van a la escuela maternal, porque todavía a esta edad no les enseñamos ni a leer ni a escribir. Se debe de preparar mientras la aptitud a cantar, el buen sentido rítmico, el desarrollo del oído interior y la percepción variada de nociones elementales. Para los más pequeños también podemos aplicar el principio de Kodály, que ha demostrado tan a menudo por referencia al estudio de la escritura y de la lectura musical, considerando que hay que deducir las reglas de la música viva, hay que hacer observar los elementos de la música en las canciones. Por ejemplo, los niños perciben la dinámica débil o fuerte en su propio canto, recitan el refrán o la cancioncilla de prisa y lentamente, la cantan en registros altos y bajos. Las experiencias musicales adquiridas inmediatamente en la música viva por el canto o por la audición de la canción preparan a los niños para el estudio de la música. La escuela elemental parte de melodías de pequeña extensión y de carácter pentatónico que los niños han cantado a menudo y por las que han penetrado en la pasión del juego en las escuelas maternas. Esta experiencia, unida al juego, mantiene viva la materia melódica, y el interés de los niños está despierto incluso cuando abstraemos los elementos musicales. La abundante materia de melodías conocidas ofrece un repertorio copioso también para la observación consciente, la comparación y la repetición.

Las aptitudes desarrolladas por la educación musical influyen en la total evolución de la personalidad. La tesis más importante es la de formar al hombre con la ayuda de la música, volverlo más cultivado y universal; todo esto debe comenzar desde la infancia, porque las experiencias recibidas a esa edad valen para toda la vida. El punto de partida para comenzar estas experiencias es la percepción de la influencia del entorno. La experiencia musical es evocada por el efecto de los sonidos y está reforzada por los otros órganos de los sentidos. Por ejemplo, en la percepción del timbre el efecto es mucho más grande si el niño ve, entiende, indica y toca el vaso o el cazo que produce el sonido. Más tarde, eliminando la vista, el niño reconoce el timbre de los sonidos con la ayuda del oído. La experiencia es mucho más profunda si destacamos la pulsación de dos o cuatro tiempos de la melodía por el golpear de la mano o del pie, o por otros movimientos, porque esta experiencia tiene sensaciones físicas táctiles. Más tarde, cuando los niños puedan cantar sin estos movimientos, sienten el acento con ayuda del oído interno, sin los estímulos exteriores.

Cada actividad musical pide una atención concentrada. El des-



arrollo consciente de la atención del niño se realiza bajo una forma variada dentro de las experiencias musicales.

El canto colectivo de la canción, letra y ritmo, la coordinación de los movimientos piden la observación precisa y la adaptación brusca.

La atención de los niños puede desarrollarse mediante los llamados juegos didácticos (por ejemplo, el reconocimiento del timbre, el canto repetido del nombre, la observación de la altura de los sonidos, la percepción del ritmo de la canción); tales juegos habitan al niño a la observación diferenciada. Distinguen e imitan pasajes cantados con algo de cambio, motivos rítmicos, el timbre y la altura del sonido.

Las canciones y los juegos cantados desarrollan también la memoria del niño. En los de mayor edad la intención de la atención refuerza la memoria y ayuda a conservar las experiencias.

Los niños aprenden más fácilmente la letra de la canción si conocen el sentido y las conexiones de ella.

En el ejercicio del reconocimiento de melodías (rompecabezas) el niño se acuerda de los motivos de las melodías ya aprendidas, y con la ayuda de la comparación y de la observación de las diferencias tiene que elegir la conveniente.

Uno de los modos del desarrollo del oído interior es cuando a un signo dado continuamos cantando la melodía interiormente; también es una memoria musical, porque podemos volver (continuar) a cantar la canción a partir de las sensaciones interiores, sin nuevos estímulos acústicos.

Los juegos de canto se vuelven vivos iluminados por la imaginación del niño. Cuanto más sensible y coloreada sea la imaginación del niño, más contribuirá a que éste encuentre divertido jugar su papel. La imagen del pequeño pato y del lago se presenta en una forma imaginaria, diferente de la realidad; el entarimado representa el lago, y los brazos, las alas del pato. La imaginación les ayuda a percibir las nociones abstractas. Por ejemplo, la disposición del sonido en el espacio: la idea del agudo y del grave con la ayuda de los signos de la mano. El niño que tiene una imaginación viva escucha con una mayor sensación afectiva. En su imaginación crea nuevas relaciones escuchando la música o bien acordándose de las situaciones ya vividas.

La sensación acústica de la noción y la comparación de contrastes, por ejemplo: rápido-lento por discurso, canto, instrumento musical, aplauso, movimiento, habitúa al niño al razonamiento lógico. Esto es lo que será desarrollado por la definición precisa de las nociones y el empleo justo de las expresiones. Si la noción es clara, el niño emplea la expresión de una manera justa; en otros casos también, el niño puede dirigir sus movimientos: por ejemplo,

de prisa y lento; la estética del movimiento dirigida por razón del canto puede dar alegría y nuevas experiencias al niño.

El estudio de las canciones les vuelve más sensibles a la recepción de las siguientes experiencias, aprende más fácilmente las nuevas canciones, escuchan con más agrado la música.

Mientras solucionamos los problemas unidos al juego desarrollamos el sentido del espacio y del tiempo en el niño. La pulsación uniforme y la sensación rítmica de la canción significan diversas divisiones del tiempo. Hablamos del principio y del fin de la canción, y con esto hacemos captar el sentido del tiempo en el espacio.

El razonamiento abstracto tiene grados iniciales semejantes si imaginamos la altura del sonido (que es el número de vibraciones determinadas físicamente) en el espacio, porque hablamos de tonos agudos o altos y de tonos graves o bajos. Estas abstracciones son desarrolladas por los signos de la mano de la solmisación en la enseñanza escolar; gracias a este método es fácil reconocer en el espacio —es decir, en el pentagrama— las notas que representan los intervalos.

La música despierta siempre sentimientos inmediatos, que influyen en las acciones de los niños; por lo que es un medio indispensable en la educación general. La audición del canto y de la música desarrolla la sensibilidad y la receptividad del niño. Con la ayuda de los medios de expresión de la música —con la ejecución de un bello canto o con el juego instrumental— podemos crear un estadio emocional duradero: una cierta disposición de espíritu. La música despierta sentimientos, pero al mismo tiempo frena las pasiones, y a menudo llega a cambiarlas. Cuando hace frío, viento o llueve, empiezan a jugar despacio, con lentitud; si la maestra de la escuela toca con un instrumento o canta una canción alegre y con movimiento, despierta en los niños las ganas de jugar. Por otro lado, los niños sobreexcitados por la tensión de la competición se apaciguan escuchando una canción suave. Esta razón puede influir inmediatamente en la voluntad del niño, puede iniciar una serie de acciones, organizar el juego, cantar. La enseñanza del canto ofrece muchas posibilidades para la educación de la voluntad del niño; por ejemplo, el niño de oído poco sensible que quiere cantar en el tono adecuado concentra su atención concienzudamente en la altura del sonido conveniente. El niño que canta falso es a menudo un niño lleno de inhibiciones, pero vence su miedo cuando es obligado a cantar solo; durante el juego no protesta si se elige a otro, a pesar de que tuviera ganas de exhibirse. Las ganas de jugar les incita a todos a hacerse activos durante el recreo, llaman a sus compañeros para jugar y organizar cualquier juego en común.

El movimiento y el juego copioso influyen también en el desarrollo físico del niño. Los acentos regulares, la fuerza dinámica del canto exige una respiración intensa. La circulación de la sangre está reforzada por el estado de ánimo exaltado, el interés, la emoción y la experiencia del éxito. La repetición frecuente en los juegos refuerza y entrena el cuerpo; la tensión y la detención de la pulsación vuelve el movimiento más armonioso. La coordinación del canto y del movimiento empuja a la disciplina y a la adaptación, y al mismo tiempo la justa coordinación de los gestos repetidos desarrolla también el sentido de seguridad.

Entre tantos temas en el trabajo pedagógico de la escuela maternal, en la que el principio es la preparación para la escuela elemental, no hablamos más que de la educación musical, pero no sería justo hablar tan sólo de esto, porque el desarrollo de la personalidad del niño debe ser examinado de un modo profundo por el conjunto de las otras influencias. El lugar ocupado por la música es importante, teniendo en cuenta, además, que es la misma persona la que enseña también otras materias.

En la escuela maternal los niños deben aprender poco a poco cancioncillas y relatos cortos; se debe dar dos clases por semana de treinta minutos de duración, y cada día repeticiones de diez quince minutos. El programa de la escuela maternal define exactamente el fin a alcanzar; es decir, qué grado de aptitud musical tiene que tener cada niño al final del año en cada grupo.

Conociendo los materiales del canto y los principios generales, la maestra debe ella misma elaborar los métodos con su propio ingenio.

KATALIN FORRAI



Gran Avenida, 36 - Teléf. 38 28 76
ELDA (Alicante)

Guitarras de artesanía. Pianos. Organos. Grandes facilidades de pago. Enviamos el disco que nos pida contra reembolso de su importe, sin más gastos.

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

«TOSCA», DE PUCCINI

El 24 de noviembre de 1887 se estrenaba en París el drama, de Sardou, *Tosca*, y algún tiempo después, a través de una representación en el teatro Dei Filodrommatici, de Milán, llega a conocimiento de Puccini. Por aquel entonces solicita el permiso de Sardou para realizar la adaptación operística de la ópera; pero las gestiones efectuadas a través de los hermanos Ricordi resultaron vanas. Es el período en que Puccini se centra en temas románticos, como *Le Villi* y *Edgar*, sin alcanzar el éxito multitudinario de sus óperas anteriores, *Manon Lescaut* o *Bohème*.

Los años pasan, y el realismo comenzado en Francia con Flaubert, Zola y Merimée se extiende por Italia, primero en la literatura (*Vega* y *Capuana*), y más tarde en la ópera (*Cavalleria*, *Pagliacci*, etcétera). Puccini percibe la necesidad de afrontar un tema distinto de los anteriores, y nuevamente piensa en la *Tosca*, cuyo argumento llegó a admirar el propio Verdi; mas he aquí que entonces el drama se hallaba en manos de Franchetti con el fin de recibir tratamiento operístico. Por diversas causas este compositor desechó la idea, y Puccini, en el verano de 1895, halló una nueva posibilidad de negociar con Sardou. Giacosa e Illica debían adaptar drama a libreto, tarea que no era fácil, pero al final los veintitrés personajes originales son reducidos a nueve y sus cinco actos a tres. Las conversaciones con Sardou resultaron desalentadoras, aunque parece que tras las oposiciones iniciales llegó incluso a tomar parte en la propia adaptación. Lo cierto es que, en muchos sentidos, la ópera superó el drama original, y que hoy en día, mientras la una conserva todo su valor, el otro descansa en el olvido. Como libreto operístico ha de admitirse la presencia de grandes lagunas, algunas desconcertantes, pero pocos reúnen su teatralidad. Los personajes pierden caracterización y se convierten más en causas de situaciones dramáticas que en objeto de estudio, de tal forma que la acción nunca llega a decaer. El "Te Deum", la tortura de "Cavaradossi", el asesinato de "Scarpia", el fusilamiento del pintor..., estamos ante toda una sucesión de momentos cumbres que imposibilitan la distracción. Estos instantes se hallan perfectamente calculados en aras de una máxima teatralidad. En ocasiones resultan forzados, e incluso absurdos, como cuando "Tosca", tras haber asesinado a "Scarpia", se entretiene en frases y actos piadosos del tipo de la colocación del crucifijo y los candelabros; pero no cabe duda de su eficacia escénica. Otros, planteados inicialmente, fueron eliminados con posterioridad, tal es el caso del aria que debía cantar "Cavaradossi" al final de la escena de la tortura, tras la cual venía un cuarteto entre él, "Tosca", "Scarpia" y "Spoletta", o la aséptica aria final del adiós a la vida, que originalmente había diseñado Illiaca.

"Tosca" es un personaje de no fácil caracterización, pues muchos son los matices que impone una auténtica representación. De la coquetería ha de pasar a los celos durante el primer dúo con "Mario"; de la satisfacción por el galanteo de "Scarpia", al disgusto por la supuesta traición del pintor; de la sorpresa ante la tortura de éste, al odio hacia el barón; del arrepentimiento tras asesinar a "Scarpia", a la desesperación de ver muerto a su amante. La partitura permite amplias iniciativas a la soprano, y por ello unas veces hemos oído versiones históricas y otras desangeladas. No se trata de un "rôle" con notas extremas, sino de un "rôle" con la dificultad de exigir una convincente caracterización y una voz de amplio cuerpo. En ocasiones no han sido sopranos dramáticas, sino incluso "mezzosopranos" las encargadas de servirlo. Frases como "No so

nulla!", "Il pretto", "Muori, dannato, muori, muori!", o "E avanti a lui tremava tutta Roma", por citar sólo unas cuantas en el transcurso del segundo acto, precisan una gran coherencia y un meditado estudio para que permitan reflejar todas las sensaciones de la actriz sin caer en el ridículo.

"Scarpia" es otro de esos papeles en los que un buen cantante no es suficiente, se necesita de un auténtico actor. Se le presupone amante de la reina, y ello le concierne de su superioridad social; no necesita gritar o gesticular para establecer su autoridad, sino que una mirada ha de ser suficiente para ser obedecido. Desde su entrada ha de quedar claro; la misma música viene a apoyar esta idea mediante unas notas de inusitado relieve y poder. Es por ello que la arrogancia estática ha de impresionar más que cualquier otro tipo de acción. Se ha de mover pausadamente, pero con firmeza, autoridad y elegancia, y estos matices deben reflejarse igualmente en la voz, que, sin embargo, también ha de ser capaz de imprimir una cierta "dulzura" para el galanteo con "Tosca". El "Te Deum" da amplia ocasión para su lucimiento. La amenaza debe verse en el "Va Tosca...", para irse transformando en goce anticipado por las ideas que se le van ocurriendo y, finalmente, chocar con la explosión del fervor religioso en la iglesia y hacerle exclamar con ardor "Tosca, mi fai dimenticare Dio". En el segundo acto ha de llevar un exacto control de la voz, pues en caso contrario puede agotarse el cantante antes de concluir su intervención. Aquí, tras un fondo permanente de poder, ha de mostrarse cortés, pero asimismo denotar cómo la pasión le desborda. En este sentido, probablemente, la frase más dura sea el "Quest'ora io l'attendea", colocada entre sus anteriores sentimientos de poder, tras la tortura, y los eróticos posteriores viendo a "Tosca" a punto de ceder.

"Mario Cavaradossi" es, en cambio, un personaje sin demasiado interés escénico. El tenor ha de limitarse a cantar, con elegancia acompañada de impulsividad y ardor, pero casi exclusivamente a cantar, lo que, por otro lado, hace que el público manifieste exigencias frecuentemente extremas ante el tenor de esta obra. La partitura tampoco es difícil, en cuanto a extensión vocal se refiere, pues tan sólo asciende al Si bemol en frases como "La vita mi costase" o el "Vittoria", siempre esperadísimas, y por ello el éxito ha de basarse primordialmente en el estilo y la imaginación del cantante.

La música se acopla perfectamente a la teatralidad del libreto, incrementando incluso este carácter aun sin contar con los actores: escenas de tortura o asesinato de "Scarpia". Para sugerir la violencia las claves cambian crudamente, y la orquestación es de una infrecuente dureza, contrastando más que unificándose las distintas gamas instrumentales. Si la percusión ocupa un lugar prominente, y si los "tuttis" son abundantes, también aparecen pasajes casi de cámara, como la entrada de "Angelotti" o el pasaje de cuatro "cellos" y dos violas exponiendo los pensamientos de "Cavaradossi" antes de su lamentación. El uso del "leitmotiv" es frecuente, siendo especialmente el que caracteriza siniestra y brutalmente a "Scarpia", cuya parte se encuentra llena de escalas completas, mientras que los cromatismos acompañan a "Angelotti". Las indicaciones de "con violencia", "ruvido", con "tutta forza", "fff", aparecen por doquier. Con razón decía Karajan que todo director debería dirigir esta ópera al menos una vez al año, a fin de desahogarse. La obra, tal y como la conocemos, se estrenó el 14 de enero de 1900 en el Teatro Costanzi, de Roma.

Discográficamente, se trata de una obra afortunada, pues, prácticamente, todas las grandes voces de una u otra cuerda han pasado por ella.



La versión de referencia es, hoy por hoy y a pesar de los veinticinco años transcurridos, la dirigida por Sabata con Callas, Di Stéfano y Gobbi. La razón fundamental es la extraordinaria labor de conjunto lograda. Unos intérpretes con las voces y las caracterizaciones más idóneas que puedan exigirse se han reunido bajo una batuta que sabe imprimir todo su valor a la partitura. La dirección de Sabata no sobresale especialmente entre las de Karajan o Metha en otras publicaciones, pero acierta a crear ese clima de colaboración que posibilita la erupción de una obra de arte. A nuestro juicio, no ha habido una "Tosca" mejor que la Callas. Todos los puntos analizados anteriormente al comentar el personaje son abordados por la soprano con pleno éxito en la versión presente. Contaba entonces con una voz en su plenitud, capaz de responder a todas las exigencias en las que la colocaba. Sus frases son antológicas, de imborrable recuerdo cada vez que se escucha a otra "Tosca". "Ma falle gli occhi neri" es enternecedor, el "Tu non l'avrai atassera. Giuro!", encierra auténtica resolución, el "Non so nulla", desafío... Pero, con todo, no son estos detalles lo más importante, sino la coherencia de carácter que imprime de principio a fin y la gran gama de sentimientos que es capaz de ir desarrollando. A su lado, igual que en innumerables actuaciones, Tito Gobbi es un "Scarpia" del máximo nivel. ¡Qué compenetración entre ambos! En muchos momentos recuerdan esas improvisaciones de "jazz" en las que dos instrumentos dialogan y a las genialidades de uno le responden las del otro. Para Gobbi el barón es uno de sus personajes favoritos, uno de aquellos que primero abordó, y posiblemente aquel en el que fue más solicitado. La voz no es de una potencia excepcional, pero la intención y la técnica que utiliza producen resultados únicos. Su intervención vocalmente menos arrolladora transcurre en el "Te Deum", por ser, precisamente, una pieza en la que se hace notar más la presencia de una ancha y potente voz. Para contrapesar observemos la complacencia que le produce el ir imaginando cómo va a derribar todos los obstáculos hasta que "Tosca" caiga en sus brazos, y la exaltación a la que le conducen sus sentimientos de posesión. Un Di Stéfano joven e impulsivo completa el trío protagonista. Con una voz fresca, que no obstante presagiaba ya una excesiva tendencia a abrirse, y una ligerísima pérdida de color en el Si bemol, y una considerable entrega, proponía un "Cavaradossi" más pasional que intelectual. ¡Qué gran versión!, una de esas de esas contadas ocasiones en las que se logra la perfección. ¡Lástima que la grabación, aun con una atmósfera de gran vitalidad, no posea la perfección técnica de las actuales!

Años más tarde, en 1964, volverían Callas y Gobbi a abordar sus respectivos papeles, a raíz de la despedida escénica de la primera, con esta misma obra, en el Covent Garden. Esta vez con Bergonzi como "paternaire" y Prêtre a la dirección. La de éste viene a apoyar a los cantantes para obtener el máximo efecto dramático, reduciéndose casi a una labor de acompañamiento, lo que, por otro lado, no es poco cuando los que manejan la trama son Callas y Gobbi. Ninguno de ambos poseía ya la riqueza vocal de 1953, pero su visión, en cambio, había madurado y su compenetración era, si cabe, superior. De nuevo frases como "Assesino!" o "E morto, or gli perdono", nos vienen a la memoria. Bergonzi, siempre un excelente técnico, descubre un pintor cultivado, intelectual y refinado, brillando especialmente en los dos madrigales, "Qual occhio al mondo", con una frase ligada de antología, y "O dolci manni", quedando algo corto en los dos pasajes punta del "La vita mi costassi" o el "Vittoria". La versión es excelente, en líneas generales, pero evidencia acusadamente el declinar de la Callas, con una voz demasiado metálica, adelgazada en el registro agudo, y en ocasiones próxima al grito. Tan sólo unos meses después se despediría del Metropolitan con este mismo papel, y en la grabación privada puede estudiarse la total decadencia y el intento de sustituir la materia vocal por la inteligencia. Gobbi vuelve a conjuntarse con ella y la sigue en sus nuevos rumbos, constituyendo un "Scarpia" más violento y menos calculador, más dramático y menos refinado. Al lado de ambos, un Corelli de esplendorosos agudos y magnífica voz.

Renata Tebaldi, rival de la Callas por los años 50, registró también el "rôle" junto a Del Monaco, George London y Molinari Pradelli. Su versión muestra un timbre de innegable belleza, pero asimismo una considerable falta de carácter. Del Monaco luce su magnífica materia prima y su escaso estilo, y London un total descarramiento en el personaje, mientras que la dirección es muy eficaz. Dos grandes wagnerianos, Nilsson y Dieskau, se atrevían a ofrecer esta ópera para Decca al lado de Corelli y Maazel. La publicación resulta pobre, en términos generales, pues Maazel no logra evitar que tanto la Nilsson como Dieskau se hallen totalmente fuera de papel. Pocas veces hemos visto desperdiciar así unas voces. Estamos en la antípoda de la Callas en 1964, una con una materia casi única y nula capacidad de caracterización, frente a otra matizadísima, pero

ahogada. El único interés de la publicación reside en Corelli, discográficamente la voz más excepcional.

Una buena versión es la ofrecida por Karajan, con una cuidadísima, pero tensa dirección. Su visión es la que más nos convence: atentísima a los pasajes líricos, en donde alcanza máximas sutilezas (duo tenor-soprano del primer acto), se transforma en violenta y temperamental cuando la ocasión lo requiere. Desde los compases iniciales del primer acto, que corresponden al "leitmotiv" de "Scarpia", se denota una fuerza y un dominio poco común, al que no es ajeno el instrumento de la Filarmónica de Viena. Leontyne Price, Taddei y el maduro Di Stéfano componen el terceto protagonista. La Price convence, y sin la referencia de la Callas incluso hubiera entusiasmado. El color de la voz y su extensión son adecuadísimos al "rôle", y la caracterización resulta válida, pero a veces cae en la exageración, como sucede, por ejemplo, justo al final de la obra. Taddei y el maduro Di Stéfano componen el terceto protagonista, y en muchas opiniones puede ser que supere a Gobbi, aunque, personalmente, consideremos que este último tenía más madurado el personaje, como lo demuestra el relieve de frases como "Ed or la veritá", del acto segundo. Di Stéfano no resultó aquí una buena elección y, sin duda, es el punto débil de la grabación, pues su lucha contra el deterioro vocal es bien perceptible. El agudo se ha vuelto opaco e inseguro, y en donde se permitía "filados" ("Disogliea dai veli"), ahora no lo intenta. A nuestro juicio, es, en conjunto, la segunda versión de referencia.

Más recientemente Price ha vuelto sobre el personaje, con menos brillo y color y un punto más de afectación, respondiendo, por otro lado, a la idea de Metha, cuya dirección presenta aciertos grandes, principalmente en los momentos dramáticos, pero globalmente queda algo falta de profundidad. Milness luce una voz demasiado tenoril y muy pocas sutilezas, mientras que Domingo demuestra ser uno de los mejores "Cavaradossi" de los últimos años. El timbre aterciopelado, la musicalidad, la meditada entrega y las reducidas necesidades en el registro agudo de este papel son sus bazas.

La última de las versiones publicadas en nuestro país, a falta de la nueva de Karajan con Pavarotti y Ricciarelli, es la de Colin Davis dirigiendo a la Caballé, Carreras y Wixell. Si Metha alcanzaba sus mejores metas en las partes dramáticas, Davis lo hace en las líricas. Karajan significa, en este sentido, el equilibrio. No es "Tosca" un papel para la Caballé. Dueña de una voz de timbre dulcísimo, es lástima desperdiciarla en requerimientos opuestos. Su registro grave tampoco es el adecuado para este "role", al igual que no lo es por precisar unas capacidades de caracterización que nunca han sido el punto fuerte de ella. Por todo ello tiene más mérito su versión, puesto que los resultados son francamente superiores a los que cabría, en consecuencia, esperar. No da la "Tosca" ideal, pero se la puede calificar de aceptable, teniendo momentos magníficos, como el "Vissi d'arte", en donde ninguna otra puede derramar tales pianos y ternura. Wixell cae en la elegancia excesiva; el villano autoritario y vehemente que algunos dibujan es ahora un refinado aristócrata. De nuevo es el tenor lo mejor de la publicación, pues Carreras incluso supera a Domingo. Su fraseo es más claro e imprime un carácter más apasionado y romántico, menos reflexivo. La emisión, sin el timbre aterciopelado de Domingo, posee, en cambio, una mayor naturalidad. El papel se aviene perfectamente a sus características, y no ha de olvidarse que con él inició su carrera internacional, al sustituir, en Munich, a Corelli con éxito rotundo.

En el extranjero pueden adquirirse otras versiones con interés prácticamente centrado en los tenores: Bjoerling, el más elegante y realmente bello "Cavaradossi", y Pavarotti, un tanto espectacular.

CONCLUSION: Obra con abundante y buena discografía, entre la que sobresale la legendaria Sabata-Callas-Gobbi-Stéfano, a nivel global; y a nivel individual, la dirección de Karajan, la primera "Tosca" de la Callas, cualquier "Scarpia" de Gobbi o el de Taddei, y prácticamente cualquier "Cavaradossi", excepto el maduro Di Stéfano.

GONZALO ALONSO RIVAS

DISCOGRAFIA

- EMI (1953): Callas-Gobbi-Stéfano-Sabata-Orquesta de la Scala.
- DECCA (1960): Tebaldi-London-Monaco-Molinari Pradelli-Academia Santa Cecilia.
- DECCA (1963): Price-Taddei-Stéfano-Karajan - Filarmónica de Viena.
- DECCA (1965): Callas-Gobbi-Bergonzi-Prêtre - Opera de París.
- DECCA (1967): Nilsson-Dieskau-Corelli-Maazel-Santa Cecilia.
- RCA (1974): Price-Milness-Domingo-Metha-New Philharmonia.
- PHILIPS (1978): Caballé-Wixell-Carreras-Davis-Covent Garden.

DISCOS EDITADOS

ENTRE EL 11 DE OCTUBRE Y EL 15 DE NOVIEMBRE DE 1979

RELACION CONFECCIONADA POR
ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN

I. ORQUESTAL

- J. C. BACH: Los **18 Conciertos para hammerklavier**, op. 1, 7 y 13. I. Haebler, Capella Academica, Viena. Director, E. Melkus. Philips, 6768001, cinco LP.
- J. C. BACH: **Cuatro Sinfonías**. Deutsche Bachsolisten. Director, H. Winschermann. RCA, RL-30326.
- J. S. BACH: Los **Conciertos completos para 1, 2, 3 y 4 claves**. R. Leppard, A. Davis, Ph. Ledger, B. Verlet. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, R. Leppard. Philips, 6747194, tres LP.
- BEETHOVEN: **Concierto para piano número 4**. H. Richter-Haasar. Orquesta Filarmónica, Londres. Director, I. Kertesz. EMI Acorde, 037-000528.
- BEETHOVEN: **Sinfonías números 1 y 5**. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, B. Haitink. Philips, 9600067.
- CHOPIN: **Concierto para piano número 1**. K. Zimerman. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, C. M. Giulini. Deutsche Grammophon, 2531125.
- DONIZETTI: **Oberturas de «Don Pasquale», «Linda di Chamounix», «Maria di Rohan», «Marin Faliero» y «Los Mártires»**. Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo. Director, C. Scimone. Hispavox, S 60281.
- ELGAR: **Variaciones Enigma. Marchas de pompa y circunstancia números 1, 2 y 4**. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, N. Marriner. Philips, 9500424.
- GARCIA ABRIL: **Concierto Aguediano, para guitarra (Homenaje a Sor)**. E. Bitetti, Orquesta Inglesa de Cámara. Director, E. García Asensio. Hispavox, S 60294.
- HAENDEL: **12 Concerti grossi, op. 6**. Collegium Aureum. Violín y director, F. J. Maier. EMI, 167-099645/7, tres LP.
- HAENDEL: **Conciertos para órgano, op. 4 y 7**. H. Tachezi, Concentus Musicus, Viena. Director, N. Harnoncourt. Telefunken, 6.35282-1/3, tres LP. Precio oferta: 1.500 ptas.
- HAYDN: **Conciertos para piano en Re mayor y Sol mayor**. S. Rigutto. Conjunto instrumental de Francia. Director, J. P. Wallez. Decca, SXL 27194.
- HAYDN: **Sinfonías números 45 («La Despedida») y 48 («María Teresa»)**. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon, 2531091.
- HAYDN: **Sinfonías con título, volumen I: números 22, 43, 44, 48, 49, 55, 59, 85, 94, 96, 100 y 103**. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips, 6768003, seis LP.
- MENDELSSOHN: **Las Cinco Sinfonías**. H. Donath, R. Hansmann, W. Kmentt, Coro y Orquesta New Philharmonia, Londres. Director, W. Sawallisch. Philips, 6768122, cuatro LP.
- MOZART: **Concierto para piano número 25, K 503. Serenata número 12, para sopro, K 388**. D. Barenboim, Orquesta New Philharmonia, Londres. Director, O. Klemperer. EMI Acorde, 037-000400.
- PAGANINI: **Concierto para violín número 5. Maestosa Sonata sentimentale**. S. Accardo, Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Ch. Dutoit. Deutsche Grammophon, 2530961.
- PENDERECKI: **Concierto para violín**. I. Stern, Orquesta de Minnesota. Director, S. Skrowaczewski. CBS, S 76739.
- PROKOFIEV: **El Teniente Kijé. Suite Escita Ala y Lolly**. Orquesta Sinfónica de Chicago. Di-

rector, Cl. Abbado. Deutsche Grammophon, 2530977.

- RIMSKY-KORSAKOV: **Scheherezade**. Orquesta Sinfónica de Boston, J. Silverstein. Director, S. Ozawa. Deutsche Grammophon, 2530972.
- RODRIGO: **Concierto Pastoral. Fantasía para un gentilhombre (transcripción)**. J. Galway, Orquesta Philharmonia, Londres. Director, E. Mata. RCA, RL-25193.
- SAINT-SAENS: **Sinfonía número 3 «con órgano». Tarta Nupcial**. D. Chorzempa, Orquesta Filarmónica de Rotterdam. Director, E. de Waart. Philips, 9500306.
- SCHUBERT: **Las Ocho Sinfonías**. Orquesta Estatal de Dresde. Director, W. Sawallisch. Philips, 6747491, cinco LP.
- SCHUMANN: **Concierto para piano. Introducción y «allegro», op. 134. Introducción y «allegro», op. 92**. V. Ahskenazy, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, U. Segal. Decca, SXL 6861.
- STRAVINSKY: **La Consagración de la Primera**. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Z. Mehta. CBS, Q 76676, «estéreo»-cuadrafónico.
- TCHAIKOVSKY: **Concierto para violín. Capricho italiano**. Ch. Ferras, Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 1139028.
- VIVALDI: **La Cetra, op. 9 (12 Conciertos)**. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Decca, 0990-1/3, tres LP. Precio oferta: 1.500 ptas.
- VIVALDI: **Conciertos (Sinfonías) R 112, 116, 131, 132, 137, 156 y 168**. I. Musici. Philips, 9500549.

II. CAMARA

- BEETHOVEN: **Los primeros Cuartetos de cuerda: números 1 al 6**. Cuarteto Vegh. Telefunken, 6.35042-1/3. Precio oferta: 1.500 ptas.
- BEETHOVEN: **Sonatas para violín y piano números 5 («Primavera») y 9 («Kreutzer»)**. Y. Menuhin, H. Menuhin. EMI Acorde, 037-000170.
- BERB: **Concierto de cámara para violín, piano y 13 instrumentos de sopro. Cuatro piezas para clarinete y piano. Sonata para piano**. P. Zukerman, A. Pay, D. Barenboim. Ensemble Intercontemporain. Director, P. Boulez. Deutsche Grammophon, 2531007.
- HAYDN: **Tríos para piano de la época media**. Trío Haydn, Viena. Telefunken, 6.35332-1/4, cuatro LP. Precio oferta: 2.000 ptas.
- HAYDN: **Tríos para piano de última época**. Trío Haydn, Viena. Telefunken, 6.35333-1/5, cuatro LP. Precio oferta: 2.500 ptas.
- MOZART: **Cuarteto para oboe. Quinteto para oboe (transcripción), K 406. Adagio y rondó para armónica de cristal, K 617**. H. Holliger, A. Nicolet, B. Hoffmann, H. Krebbers, K. Schouten, J. de Munk-Gero, J. Decroos. Philips, 9500397.
- MOZART: **Los Dos Cuartetos para piano y cuerda**. A. Rubinstein, Cuarteto Guarneri. RCA, RL 12676.
- J. STRAUSS II: **Valses: «Emperador», «Rosas del Sur» (transcripciones de SCHONBERG), «Vino, mujeres y canto» (transcripción de BERG) y «Tesoro» (transcripción de WEBER)**. Conjunto de cámara de la Orquesta Sinfónica de Boston. Deutsche Grammophon, 2530977.
- VIVALDI: **Seis Sonatas, op. 5**. S. Accardo, S. Gazeau, R. de Saran, B. Canino. Philips, 9500396.

III. INSTRUMENTAL

- BACH: **Concierto «Italiano». Fantasía cromática y fuga. Fantasía y fuga, BW 904. Preludio**

(Fantasía), BW 922. Preludios corales, BW 639 y 659. A. Brendel. Philips, 95000353.

- DEBUSSY: **Preludios, volumen I: números 1 al 12**. A. Benedetti-Michelangeli. Deutsche Grammophon, 2531200.
- MOZART: **Sonatas para piano números 3, 2, 9 y 10 (K 280, 281, 311 y 330)**. K. Zimerman. Deutsche Grammophon, 2531052.
- D. SCARLATTI: **30 Sonatas para clave**. B. Verlet. Philips, 6768650, dos LP.
- D. SCARLATTI: **70 Sonatas para clave**. H. Dreyfus. Telefunken, 6.35086-1/4. cuatro LP. Precio oferta: 2.000 ptas.

IV. VOCAL Y CORAL

- BEETHOVEN: **Missa Solemnis**. L. Popp, Y. Minton, M. Walker, G. Howell. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca, D87D-1/2, dos LP. Precio de oferta: 1.000 ptas.
- DEBUSSY: **Tres Canciones de Francia. Fiestas galantes. Tres Poemas de Mallarmé. El Paseo de los dos amantes. Navidad de los niños que no tienen casa. Baladas de Villon**. B. Kruysen, N. Lee. Telefunken, SAT 22540.
- HAENDEL: **Las Nueve Arias alemanas**. C. Ligendza, C. Tilney, solistas. Deutsche Grammophon, 2530874.
- HAENDEL: **El Festín de Alejandro**. F. Palmer, S. Roberts, A. Rolfe Johnson. Coro Bach, Estocolmo. Concentus Musicus, Viena. Director, N. Harnoncourt. Telefunken, 6.35440-1/2, dos LP. Precio oferta: 1.000 ptas.
- MAHLER: **La Canción de la Tierra**. J. Baker, J. King, Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, B. Haitink. Philips, 6500831.
- MAHLER: **Lieder eines fahrenden Gesellen. Rückert-Lieder. Dos Lieder de Des Knaben Wunderhorn**. F. von Stade, Orquesta Filarmónica de Londres. Director, A. Davis. CBS, S 76828.
- PURCELL: **O solitude**. Cantos e himnos. Deller Conosort. Edigsa, EHM, 247.
- ROSSINI: **Pequeña Misa Solemne**. M. Marshall, A. Hodgson, R. Tear, M. King. Coro de Cámara de Londres. S. Holford, J. Constable, J. Birch. Director, L. Heltay. Decca, SXL 29140/1, dos LP. Precio oferta: 1.000 ptas.
- A. SCARLATTI: **Endimione e Cintia**. R. Grist, T. Troyanos. Miembros de la Orquesta Filarmónica de Hamburgo. Director, M. Lange. Archiv, 2533061.
- SCHONBERG: **Pierrot Lunaire**. Y. Minton, P. Zukerman, L. Harrell, A. Pay, M. Debost, D. Barenboim. Director, P. Boulez. CBS, S 76720.

V. OPERA

- DONIZETTI: **La Favorita**. F. Cossotto, L. Pavarotti, G. Bacquier, N. Ghiaurov, Cotrubas, De Palma. Orquesta del Teatro Comunal de Colonia. Director, R. Bonyngé. Decca, D96D-1/3, tres LP. Precio oferta: 1.500 ptas.
- DONIZETTI: **Lucrezia Borgia**. J. Sutherland, M. Horne, J. Aragall, I. Wixell. Coro de la Opera de Londres, Orquesta Nacional Filarmónica. Director, R. Bonyngé. Decca, O93D-1/3, tres LP. Precio oferta: 1.500 ptas.
- HAENDEL: **Acis y Galatea**. J. Gómez, R. Tear, Ph. Lagridge, B. Luxon, J. Smith, M. Cable, P. Esswood. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner, Decca, SXL 29137/8, dos LP. Precio oferta: 1.000 ptas.
- HUMPERDINCK: **Haensel y Gretel**. B. Fassbänder, L. Popp, J. Hamari, W. Berry, N. Burrows, E. Gruberova, A. Schlemm. Niños Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Direc-

(Pasa a la pág. 37.)

PRIMER LANZAMIENTO DE DISCOS DE IMPORTACION

musica clasica

(DICIEMBRE 1979)

MAHLER

Sinfonía núm. 3
Norma Procter
London Symphony Orchestra
Dir. Jascha Horenstein
RHS 302/303 (Unicorn)
Gran Premio del Disco
P.V.P.: 1.400 Ptas.

MAHLER

Sinfonía núm. 6
Stockholm Philharmonic Orchestra
Dir. Jascha Horenstein
RHS 320/321 (Unicorn)
P.V.P.: 1.400 Ptas.

ANTONIO SALIERI

Sinfonía veneciana
Sinf. "Il giorno anomastico"
La follia di Spagna
London Symphony Orchestra
Dir. Zoltan Pesko
1ª. Grabación mundial
ITL 70052 (Italia)
P.V.P.: 700 Ptas.

ALEXANDER ZEMLINSKY

Lyrische symphonie
Dorothy Dorow (soprano)
Siegmund Nimsgern (baritono)
BBC Symphony Orchestra
Dir. Gabriele Ferro
1ª. Grabación mundial
ITL 70048 (Italia)
P.V.P.: 700 Ptas.

IL FLAUTO CONTEMPORANEO

Niccolo Castiglioni (1932): Gymel
Goffredo Petrassi (1904): Diálogo Angélico
Bruno Maderna (1920-1973): Honeyreves
Roman Vlad (1919): Il magico flauto di Severino
Kazuo Fukushima (1930): Kadha Karuna

Hidenao Ito (1933): Apocalypse
Yori-Aki Matsudaira (1907): Somaksah('62)
Severino Gazzelloni (flauta)
Bruno Canino (Piano)
1ª. Grabación mundial
ITL 70007 (Italia)
P.V.P.: 700 Ptas.

C.M. VON WEBER

Sonatas núms. 1 y 2
Dino Ciani (Piano)
1ª. Grabación mundial
RCL 27014 (Ricordi)
P.V.P.: 700 Ptas.

SCHUMANN - MAHLER

Quinteto Op. 44
Quartettsatz
Quinteto Italiano
RCL 27014 (Ricordi)
P.V.P.: 700 Ptas.

CLAUDIO MONTEVERDI

Pezzi Sacri
Orquesta dell'Angelicum
Coro Polifónico di Milano
Dir. Julio Bertola
VST 6105 (Ars Nova)
P.V.P.: 700 Ptas.

RAVEL - SCHUBERT - REGER - J.S.BACH

Conc. en Re Mayor para la mano izquierda
Meeresstille
Romanza - Preludio y fuga
Chacona
Paul Wittgenstein (Piano)
Metropolitan Opera Orchestra N.Y.
Dir. Max Rudolf
VST 6041 (Ars Nova)
P.V.P.: 700 Ptas.

ARIAS DE OPERA PARA BAJO

Varios títulos
Evghenij Nesterenko (Bajo)

Orquesta del teatro Bolshoi de Moscú
F. Mansourov y Valerij Jaroslavtzev (Directores)
VST 6099 (Ars Nova)
P.V.P.: 700 Ptas.

GRANDES VOCES DE LA ARENA DE VERONA

(Volumen I)
Mirella Freni
Gianni Raimondi
Katia Ricciarelli
Renato Bruson
Raina Kabaiwanska
Orquesta del teatro de La Arena de Verona
Leone Magiera (Director)
ANC 2530 (Ars Nova)
P.V.P.: 700 Ptas.

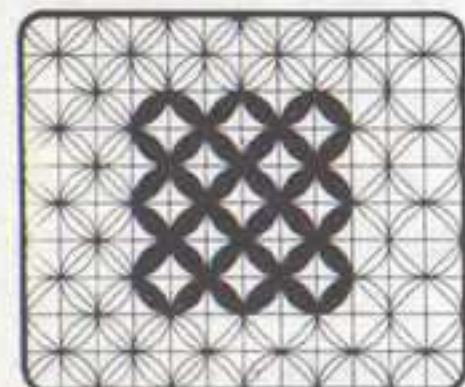
OTELLO

Jon Vickers
Leonie Rysank
Tito Gobbi
O. y Coro del Teatro de la Opera de Roma
Dir. Tullio Serafin
VL 43546 (3) (RCA)
P.V.P.: 2.100 Ptas.

LA TRAVIATA

Maria Callas
Alfredo Kraus
Grabación en vivo
Teatro San Carlos de Lisboa
Marzo 1958
Orquesta y Coros del Teatro Nacional de San Carlos
Dir. Franco Ghione
Gran acontecimiento discográfico
FOYER (2 L.P.)
P.V.P.: 1.400 Ptas.

ferysa



Relación de establecimientos donde ya existe departamento de discos de importación, y en donde podrá encontrar mensualmente todos nuestros lanzamientos.

ALFARO

Fueros, 21
VITORIA

DISCOTECA

San Bernardo, 75
GIJON (Asturias)

DISCOTECA

Toreno, 14
OVIEDO (Asturias)

DISCOTECA

José Cueto, 6
AVILES (Asturias)

AIXELA

Rambla de Cataluña, 13
BARCELONA - 7

ALGUERO

Balmes, 199
BARCELONA - 6

FIDEL COLOR

Plaza Universidad, 8
BARCELONA - 7

CASA WERNER

Fontanella, 20
BARCELONA - 10

PAER

Diagonal, 590
BARCELONA - 21

RADIO MARTIN

Ramblas, 111
BARCELONA - 2

VIDOSA

Balmes, 335-343
BARCELONA - 6

ELISIA

Duque de Tetuán, 15
CADIZ

ALMACENES FUENTES GUERRA

Cruz Conde, 30
CORDOBA

BAMBUCO

Angel, 10
LA CORUÑA

MUSICAL EIXIMENIS

Eiximenis, 18
GERONA

MUSICAL EIXIMENIS

Vilafant, 51
FIGUERAS (Gerona)

UGARTE

Fuenterrabía, 20
Paseo Colón, 17
SAN SEBASTIAN

ELISIA

Granada, 5
MALAGA

S.A. LAINZ

Puente, 2
SANTANDER

DISCOS XIDAS

Carmen, 5
LEON

RADIO ALFA YEBENES

Plaza del Callao, 8
MADRID - 13

LA CASA DEL SIGLO XV

Juan Bravo, 32
SEGOVIA

CASA DAMAS

Sierpes, 61
SEVILLA

VIUDA M. ROCA

Cirilo Amorós, 8
VALENCIA - 4

MUSICA Y QUINIELAS

Pl. Mayor, 15
VALLADOLID

PALACIO DE LA LUZ

San Miguel, 10
ZARAGOZA



OFERTA CBS OTOÑO-1979

DE RAVEL A STRAWINSKY, PASANDO POR BOULEZ

Alguien ha escrito que la obra sinfónica de Ravel es «un sinfonismo sin sinfonías». A primera vista resulta extraño que un músico que empezó a componer a principios de siglo no se sintiera atraído por la forma sinfónica, y se colocara al margen de una tradición tan pujante todavía en esos años. Pero en cuanto se profundiza en el pensamiento y las características de su música se comprende que no haya en su catálogo ninguna sinfonía. Por motivos de carácter personal, por formación musical y, naturalmente, por los condicionamientos culturales de su país, Ravel parte del clasicismo de Rameau y Couperin. Señalemos rápidamente que ya desde sus primeras obras Ravel se encuentra a gusto en la pequeña forma, en la exactitud y el preciosismo, y que ya desde el principio su orquestación es cuidada.

Boulez se ha interesado por la obra de Ravel en repetidas ocasiones, y cada vez que ha interpretado una obra suya ha mostrado cómo su interés era distinto al de otros directores. El enfoque del director francés no es sólo el del director de orquesta, sino que añade siempre su condición de compositor. Boulez explica las obras desde la tarima, las desmenuza y las vuelve a componer, lo que trae consigo una originalidad y novedad que suele resultar polémica. En el caso de su interpretación de la obra orquestal raveliana, su enfoque resulta extraordinariamente interesante. Boulez ha dado a estas obras una dimensión y una riqueza extraordinarias. A veces se tiene la sensación de que se descubren las obras, que se oyen por primera vez. Debido a la asombrosa claridad e independencia de los distintos timbres, se escuchan instrumentos que parecían no estar allí, colores no resaltados antes... Su postura está, pues, en las antípodas de otros ravelianos que han difuminado su música y confundido voluntariamente (por concepción) las distintas texturas orquestales. Opuesta es la interpretación de Boulez, que a base de clarificar ha conseguido desmitificar y al tiempo engrandecer esta música, que, a mi juicio, ha salido beneficiada con el enfoque del director-compositor. Repasemos muy rápidamente algunas de las obras más destacadas.

La formidable planificación de timbres y texturas, los colores orquestales y los juegos tímbricos destacados hasta el máximo convierten la **Rapsodia española** en una obra nueva y reveladora. Vuelvo a insistir en una característica ya señalada: da la impresión de que se oye más de lo habitual, de que había instrumentos que no habíamos escuchado antes. Del mismo calibre es el trabajo en la **Alborada del gracioso**, posiblemente con los **Valses nobles y sentimentales** y **La Valse** lo mejor (dentro ya de lo extraordinario global) del ciclo. De esta última puede decirse que está interpretada de acuerdo con las palabras que sobre ella escribió Ravel: «Concibo esta obra como una especie de apoteosis del vals vienés, en el que se mezcla en mi espíritu la impresión de un remolino fantástico y fatal». La versión de Boulez es, precisamente, un increíble remolino entre la imaginación y la precisión. Ahora bien, el riesgo de una interpretación tan analítica como la del director francés es que quizá en alguna obra clasifique o simplifique en exceso. Es el caso de **Mi madre la oca**. Quizá el que espere la obra evocadora encuentre aquí una interpretación un poco rígida, que en cualquier caso es nueva y extraordinariamente interesante. Lo mismo podríamos decir de **La tumba de Couperin**, aunque en

este caso la labor de Boulez, analítica y controlada, beneficie a la obra, que sale enriquecida después del auténtico trance al que la somete Boulez. De esa sinfonía coreográfica que es el **Dafnis** debo decir que es la obra que menos me interesa de la colección, por lo que a interpretación se refiere. No es, a mi juicio, una obra que deba tocarse como Boulez lo hace. Quizá mi apego a la versión de Monteux o Abbado me impidan juzgar con la objetividad necesaria el trabajo de Boulez, que interpreta esta obra en la línea que vengo indicando; pero en este caso (miedo me da escribirlo) ahoga un poco la atmósfera o el espíritu (que no la letra) de la obra. Fantástica resulta, sin embargo, la versión del **Bolero**, beneficiada por una excelente grabación. El férreo compás, la asombrosa diversidad de gamas dinámicas, el «crescendo» maravillosamente regulado y la calidad increíble de los solistas de la Filarmónica de Nueva York son las características maestras de esta versión. El álbum se completa con obras que han sido mucho menos interpretadas: **La barca en el océano**, la **Fanfarría para el abanico de Jeanne**, el **Minueto antiguo** y la interesante obertura **Sheherezade**.

Hay momentos en que alguna obra, como **Mi madre la oca**, suena, en manos de Boulez, a Strawinsky. No cabe duda que hay muchas diferencias entre las concepciones de los dos músicos. Pero los dos entendían la música más como un juego que como una actividad en la que hubiera lugar para la búsqueda psicoanalítica. Por supuesto, las diferencias son también profundas, pero la «manera» de Boulez parece acercar a veces a los dos autores.

Más arriba he apuntado algunas características del director francés que son válidas también ahora. Algún día se podrá analizar la personalidad musical de un director de orquesta estudiando el tipo de obras que interpreta y la manera de hacerlo. Creo que en la tarea de la selección del material que se desea interpretar hay ya un juicio de valor. La selección, en el caso de Boulez, no es definitiva, pero permite observar ya algunas constantes evidentes, como su interés por la música de finales del XIX y siglo XX, en el cual ocupa él mismo un lugar destacado como compositor.

En el libro **Ideas y recuerdos** (1) incluye R. Craft el comentario y la comparación de tres versiones de la **Consagración de la Primavera**: la de Karajan, la de Boulez y la de Kpaot. La conclusión era inapelable: ninguna de las tres grabaciones merecía conservarse. Strawinsky examinaba, metrónomo en mano, las obras pasaje por pasaje y señalaba los continuos desaciertos de los directores. Los calificativos dedicados a la versión de Boulez eran, entre otros, el de «zarrapastroso» para los augures de la primavera, y «apestoso» para algún fragmento de las «Danzas» de la primavera. El deficiente nivel técnico de grabación convertía el disco en «una de las más irritantes malas representaciones de la industria de la grabación», y desposeía a la **Consagración** de una de sus dimensiones fundamentales. No cabe duda que la vieja idea de que quien mejor dirige una obra es su propio compositor es una falacia. Me viene a la memoria aquella carta de Brahms, en la que confesaba no poder sacar a su primera sinfonía tanto partido como lo hacía Von Bülow. La versión del músico ruso está ahí como referencia y testimonio imprescindible, pero nunca será la versión más importante o la única de esta obra, en la que ni siquiera él tiene la última palabra.

(1) CRAFT, Robert: **Strawinsky: ideas y recuerdos**. Ayma, S. A., Barcelona.

El álbum de CBS recoge las interpretaciones de **Petrushka**, la **Consagración de la Primavera** y **El pájaro de fuego**. La lectura de **Petrushka** es, posiblemente, la mejor de toda la historia del disco. Versión irónica, precisa, clara y asombrosamente grabada. Como bien sabrá el aficionado, sólo orquestas excepcionales pueden «hacer frente» a una partitura tan endiablada como ésta. No voy a repetir los elogios para la **Consagración**, que (tenía razón Strawinsky) se beneficia en esta ocasión de una portentosa toma de sonido. La nueva versión de Boulez, esta vez al frente de la Orquesta de Nueva York, es de referencia. La tercera obra en cuestión, el **Pájaro de fuego**, no es tan genial como las anteriores, pero alcanza también un nivel máximo de interés. En conjunto, creo que se trata de las mejores versiones de los tres «ballets». Están mejor grabadas y son más nuevas y ricas (en el sentido de que nos descubren pasajes y nos aportan una concepción distinta) que las de Ansermet, por ejemplo, y están interpretadas con un sentido más convincente y riguroso que las que ha grabado Ozawa.

NYIREGHYHAZI-LISZT: UN DESCUBRIMIENTO

Es de justicia comenzar reconociendo que hasta que oí este disco no tenía noticias de la existencia del pianista Nyireghyhazi (las documentadas notas de la carpeta nos sugieren pronunciar «gniredyhhazi», con lo que todo está solucionado). Me permito imaginar que el lector tampoco estará familiarizado con este músico, de manera que daré algunos datos biográficos que nos ayudarán, además, a entender la importancia de esta grabación. El pianista húngaro Nyireghyhazi nació en 1904, y reside en la actualidad en Estados Unidos. Estudió con Dohnányi y Lamond y, según ha confesado él mismo, recibió notables influencias de Busoni y Paderewski. Y, en efecto, no hay más que oír una cara del disco para comprender que estamos ante un representante de la vieja escuela del piano. Ya Schönberg escribía a Klemperer: «Jamás he oído a un pianista parecido. De acuerdo que no toca según el estilo por el que usted y yo luchamos (...), pero jamás he oído a alguien con una expresividad tan grande». La confesión de Schönberg es del año 1935, lo que constituye todo un síntoma de que ya entonces Nyireghyhazi pertenecía a una generación de pianistas que empezaba a considerarse antigua. Este es, posiblemente, uno de los factores interesantes de esta grabación: rescatar del pasado una manera de tocar el piano que ya no está de moda, pero de la que surgieron obras fundamentales dentro de la literatura pianística. El músico húngaro arranca al piano unas sonoridades asombrosas, inéditas. Su dinámica comprende desde delicados pianísimos hasta los «fortes» más increíbles. Pocas veces he oído una potencia igual en los bajos, hasta el punto de que a veces parece convertir el piano en un instrumento de percusión. «Soy yo quien produce el sonido, no el piano», protestaba Nyireghyhazi cuando le pidieron que tocara en un Steinway y no en su viejo piano Baldwin. Pero si la técnica y la pulsación son propias de una concepción quizá pasada de moda, no lo está menos la idea que tiene el pianista de la fidelidad a la partitura. Nyireghyhazi enlaza aquí con el propio Liszt. No se trata ya de sus libres y románticas transcripciones de fragmentos del **Christus**. El pianista ha vuelto a transcribir obras que ya había trasladado el propio Liszt, sencillamente porque no le gustaban: «Encuentro que la transcripción no es satisfactoria: por ejemplo, los golpes de los platillos que emplea en la orquesta no se han conservado, y yo me siento portavoz de esos platillos.» De su **Cloche du soir** dice que «es una obra maravillosa, y repito todo un pasaje porque pienso que es lo mejor que se puede hacer; no resulta demasiado exagerado, y el resultado es magnífico. Estoy seguro de que Liszt no pondría reparos (...)». Podría seguir añadiendo citas que abundaran en la idea que vengo exponiendo, pero los testimonios señalados son ya suficientes. Creo que no se puede hablar sólo de interpretación, sino de creación o, al menos, de colaboración Nyireghyhazi-Liszt. Los «tempo», las repeticiones y la dinámica son extraordinariamente libres, pero reconozco que resultan no ya convincentes, sino que hay pasajes que no sé cómo podrían interpretarse de otra manera. El Liszt de Nyireghyhazi no tiene nada que ver con el de Cziffra, Szidon o Lazar Berman. La técnica y la idea de las obras son radicalmente distintas a lo que estamos acostumbrados, pero, precisamente por eso, se trata de una grabación interesantísima, que recomiendo vivamente.

A Nyireghyhazi lo hemos conocido recientemente a través del disco. Es un pianista que ha orientado su carrera (y tampoco se ha prodigado) hacia la sala de conciertos. El caso opuesto es el de

Glenn Gould, a quien conocemos hace tiempo por sus interpretaciones discográficas, pero que muy rara vez actúa en público. Muy lejos me iba a llevar comentar aquí la propiedad o no de interpretar esta música en piano. A las declaraciones de Antonio Baciero en el número 471 de RITMO me remito. Tan sólo me dejo llevar ahora por el resultado, que no puede ser mejor. Se trata de una maravillosa interpretación, en la que destaco por encima de todo la claridad. La técnica asombrosa de Gould, su enorme conocimiento del estilo y su minucioso estudio del pentagrama le permiten interpretar con enorme autoridad (y formidable resultado) las «Suites» inglesas.—**JOAQUIN RUBIO TOVAR.**

- STRAWINSKY: **La consagración de la Primavera, Petrushka, El pájaro de fuego.** Orquesta de Cleveland. Orquesta de Nueva York. Director, Pierre Boulez. CBS, S 79318. Precio de oferta: 1.500 ptas.
-

Interpretación: 9.
Sonido: 9.

- RAVEL: **La obra sinfónica completa.** Orquesta de Cleveland. Orquesta de Nueva York. Director, Pierre Boulez. CBS, S 79404. Precio de oferta: 1.940 ptas.
-

Interpretación: 9.
Sonido: 9.

- BACH: «**Suites inglesas.** Glenn Gould, piano. CBS, S 79208. Precio de oferta: 960 ptas. **Importancia histórica:** Muy grande. **Sonido:** 8,5.
-

- LISZT: **Rapsodia española número 3, Nubes grises, Hamlet** (transcripción Nyireghyhazi), **Marcha de los tres Reyes Magos** (de Christus), **De Weihnachtshaum**, «Abendglöckchen», «Polnisch», **Miserere** (Palestrina), «Cipreses de la villa del Este número 1» de **Años de peregrinaje**, tercer año. Nyireghyhazi, piano. CBS, S 79219. Precio de oferta: 960 ptas.
-

Interpretación: 8,5.
Sonido: 9.

UNA DECEPCION, UNA REVELACION, UNA CONFIRMACION... Y UN PAQUETE DE BUENOS CIGARRILLOS

Decepción.—Sobre el papel, este **Don Giovanni** editado por CBS, y que sirve de soporte musical a la película dirigida por Joseph Losey, prometía mucho: en él se daban cita algunas de las mejores figuras del momento y una batuta del nivel de la de Lorin Maazel; todo estaba preparado con gran cuidado con destino a la ilustración del filme. Sin embargo, el resultado final es decepcionante; inesperadamente decepcionante. Pero explicable teniendo en cuenta la cantidad de cosas que han fallado en la grabación. En primer lugar, la dirección. El irregular Maazel ha dado aquí la de arena, quizá cuando más se esperaba de él. No acierta casi nunca a proporcionar una imagen estilísticamente aceptable, ni siquiera a nivel de simple lectura, de la escritura mozartiana. Hay, sí, momentos concretos en los que la técnica de su batuta, su sentido de las progresiones musicales aciertan a traducir con elegancia, claridad e incluso delicadeza, utilizando el acento preciso, el lenguaje de la obra. Pero son eso, momentos, instantes aislados incapaces de borrar la fragilidad de los planteamientos rectores, faltos de ambición, de variedad y de profundidad. El director franco-americano, quizá por querer servir la partitura de forma ligera, dotada de cierta transparencia y pretendida adecuación mozartiana, resulta ser, al contrario, muy poco mozartiano al descuidar factores fundamentales: justeza de «tempi», que suelen ser, aunque rápidos, excesivamente rígidos; dinamismo y variedad de resortes, sentido de los contrastes, personalidad dramática, sabor teatral... La compleja suma de elementos albergada en la obra nos es dada de forma muy insuficiente, sin que se produzca la ansiada síntesis de lo bufo y

lo galante con lo sentimental y dramático. La versión de Maazel es, pues, más bien aséptica, impersonal, lineal, banal, escasamente poética y poco vigorosa. Superficial, en suma. Como ejemplo ilustrativo puede bastar la escucha de toda la escena del «Convidado de piedra»: ni gracia, ni ironía para recoger y recrear la fabulosa riqueza rítmica y tímbrica de toda la primera parte; ni impulso, ni trascendencia dramática para la segunda.

La desangelada rectoría no favorece el que los solistas puedan acceder a niveles superiores (partiendo, claro es, de los propios defectos y limitaciones de las voces). Raimondi está aceptable en lo recitado, y discreto, tirando a mal, en lo cantado; resulta, a partir de una voz de bajo-barítono bastante estimable, tosco, con problemas arriba y emisión demasiado ruda; encuentra notables dificultades en algunos momentos, como, por ejemplo, al intentar encajar rítmicamente y tonalmente el «Fin ch'han dal vino». Su visión es lineal, escasamente matizada y nada sensual (a lo más, machista). Mejor, quizá el mejor en conjunto, van Dam, que brinda un «Leporello» no excesivamente gracioso, pero aceptablemente cantado. Su voz es del mismo tipo que la de Raimondi —he ahí un fallo: no se establece la necesaria diferenciación vocal caracterológica entre los respectivos personajes—, aunque más correctamente «impostada» y emitida; débil, como siempre, en graves. De ellas destaca la Kanawa, por la belleza de su instrumento, redondo, rico en armónicos, dotado de irisaciones diamantinas. Lástima que sólo en contadas ocasiones conecte con la dolorida y patética elegancia de su personaje. Canta mejor la Berganza, que dice, como suele ser habitual en ella, un recitativo excelente. Su «Zerlina», sin embargo, no es muy convincente, no ya porque su color, de «mezzo» aguda, no sea el que más conecte con el personaje, sino porque no provee a aquél de las convenientes picardías y ternura. Su «Batti, batti» (que es atacado —como hace Raimondi con «La cidarem»— sin solución de continuidad entre él y el recitativo previo, cosa discutible por el efecto que produce) está cantado con ciertos apuros en la zona de paso y aguda; la emisión no es fácil ni flexible, lo que hace que el sonido, en determinados momentos, salga impulsado con excesiva rudeza. Pasables, sin más, el «Massetto» de King y el «Commendatore» de Macurdy. Poco admisibles la «Doña Ana» de la Moser y el «Don Ottavio» de Rieger. La primera, en muy mal momento, demuestra, de todas formas, en alguna ocasión su sentido musical («Non mi dir»), pero no puede vencer las limitaciones físicas, que acentúan los defectos que de siempre ha tenido su instrumento, como la extraña y gutural emisión, más hacia adentro que hacia afuera. Ahora, además, la antigua facilidad en la zona alta ha desaparecido prácticamente; los agudos resultan, por lo general, gritados, como faltos de brillo, fijos. Tiene grandes problemas de articulación. El tenor resulta verdaderamente ridículo por muchos motivos: voz lírico-ligera, de timbre feo, de emisión irregular y apretada. Desconocimiento del estilo, pronunciación defectuosa, enfatismo..., ¡qué «Dalla sua pace»! Reproduce bien, eso sí, las difíciles semicorcheas del pasaje central de «Il mio tesoro». Pero podemos preguntarnos: ¿y qué?

Todo ello, arropado por una orquesta simplemente discreta, queda encajado en una grabación técnicamente mediana, dotada de excesivo ruido de fondo. La traducción que se incluye, que no aparece firmada, no es mala, pero resulta excesivamente literal.

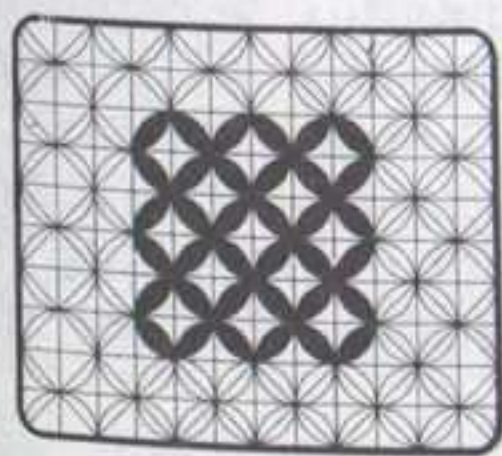
Ya está dicho: decepcionante. Por debajo de las grabaciones que actualmente existen en el mercado. Por debajo también de la «pirata» de Solti, tomada, a partir de una representación en la Ópera de París, en 1975, con utilización de algunos de los solistas que aparecen aquí y con intervención de la misma orquesta y coros. Al menos, este registro posee algo que le falta al de Maazel: personalidad.

La ópera se nos ofrece prácticamente completa (en la versión que comúnmente se interpreta), con algunos cortes en recitativos, en tres LP, sin duda bien aprovechados. Ello puede dar idea de la velocidad adoptada por el director; velocidad que en sí misma no sería criticable si viniera debidamente dosificada y matizada, si en el discurso musical encontráramos una suficiente progresión dra-

mática.

Revelación.—Massenet es fundamentalmente conocido por **Manon** (1884) y **Werther** (1892), obras en las cuales cuajó plenamente su vena lírica y sentimental, y en las que pudo concretarse de forma muy coherente su sentido dramático, su intuición para los colores orquestales y vocales y su conocimiento técnico de primer orden. Compuso, no obstante, otras muchas obras líricas del más diverso signo: sentimentales, como **Sapho**; exóticas, como **Thais** o **El Rey de Lahore**; históricas, como **El Cid**; netamente dramáticas, como **Therese** o **Cleopatra**, y mágicas, como **Esclarmonde**, y la que ahora se nos ofrece, en la que, seguramente, es su primera grabación mundial, **Cendrillon** («Cenicienta»), estrenada con gran éxito en la Ópera Cómica de París, el 24 de mayo de 1899. Se trata, en efecto, de una ópera «mágica», tanto por el mágico carácter del cuento de Perrault cuanto por el tratamiento literario (libreto de Henri Cain), y sobre todo musical, dado a aquél. La historia es adaptada y cambiada en mayor medida que en 1817 lo había hecho Rossini (**La Cenerentola**), para dar entrada a elementos «feéricos», en la línea de los utilizados por Mendelssohn o Berlioz. El lenguaje empleado por Massenet para otorgar personalidad musical a este «cuento de hadas en cuatro actos» es notablemente inspirado, tanto por su inventiva melódica como por la riqueza de la paleta sonora, los detalles de la instrumentación y el dominio de la técnica del «leitmotiv», así como por su olfato teatral (suma y síntesis de valores que revelan la influencia de Wagner, Gounod y Meyerbeer). Todo está tratado con cuidado, delicadeza orquestal y vocal; equilibrado y medido hasta en los menores detalles. Esta «Cenicienta» resulta ser así más sutil, variada y mágica (a veces, desde luego, banal) que la de Rossini, mucho más claramente cómica o bufa. Y no es que falten elementos de este tipo en la obra del francés (todas las intervenciones, graciosamente delineadas, de madrastra y hermanastras, por ejemplo), sino que todo está más vertido a lo «feérico», a lo sentimental, ligeramente desenfocado a veces, pero siempre observado con ternura y humor de buena ley. La orquesta es ágil, rica y variada, describiéndonos con la misma fortuna una fiesta palaciega, con ritmos de danza rococó, que una escena nocturna habitada por las hadas, con ambiente muy próximo al evocado por Berlioz en su «scherzo» de la Reina Mab, o un íntimo y poético soliloquio de la protagonista, en donde el oboe adquiere una personalidad y una importancia muy grandes a través de una desnuda melodía. Opera, en suma, bien hecha, reveladora de un indudable talento pictórico y dramático, que se encuentra aquí como pez en el agua, y que alcanza incluso mejores efectos que los obtenidos en sus obras más importantes, como las citadas **Manon** o **Werther**, en donde, en cualquier caso, puede echarse en falta un mayor vigor y profundidad dramáticos. La anécdota en **Cendrillon** pasa realmente a segundo término ante el despliegue que en lo orquestal y lo vocal realiza el compositor, quien para reforzar la riqueza de su paleta utiliza en ocasiones instrumentos poco habituales: laúd, viola de amor, flauta de cristal, «mandola»...

La interpretación que se nos ofrece en esta grabación sirve bien a la obra. Baza fundamental es la intervención en el papel estelar de la Von Stade, actuando aquí como auténtica soprano (voz que, cada vez más, parece ser la suya verdadera). Su delicadeza, su fraseo efusivo, su capacidad para expresar los diversos estados de ánimo (miedo, ensoñación, confianza, tristeza, alegría...) por los que pasa el personaje son extraordinarios. Técnicamente no tiene problemas, y arriba, incluso en el sobreagudo (Re natural de su extensa intervención al comienzo del tercer acto, «Enfin, je suis ici: la maison est déserte»), canta con cierto desahogo. Ruth Welting vuelve a mostrar, luego de su intervención en **Mignon**, que es una muy apreciable soprano ligera; pequeña voz, pero manejada con suma habilidad y adecuación, salvando todos los escollos que plantea la escritura de «El Hada». Los demás están ajustados y elocuentes, aunque pudiera desearse, por ejemplo, una mayor presencia vocal en Bastin, y sobre todo una mayor frescura en Gedda, ya muy mayor y poco apropiado para la parte del «Príncipe Encantador» que, hay que recordarlo, fue escrita para



ferysa

LOS MAS IMPORTANTES ESTABLECIMIENTOS DE
DISCOS DE ESPAÑA YA TIENEN "DEPARTAMENTO
DE DISCOS DE IMPORTACION"
MUSICA CLASICA

una voz femenina. Concretamente para una soprano «falcon» (voz de determinadas características, en cuanto a anchura y volumen; denominación tomada, como se sabe, del nombre de la cantante francesa Marie Cornélie Falcon, creadora, en la primera mitad del siglo XIX, de numerosos papeles dramáticos). Con ello el autor quería destacar, dentro de la irrealidad de la obra, la personalidad soñadora, la juventud y apasionamiento del «Príncipe». Naturalmente, esto no se consigue en la grabación comentada, lo que es una pena.

La dirección de Rudel es excelente por la forma en que consigue mantener la continuidad dramática y acentuar al tiempo, con las exigibles delicadeza y matización, todos los contrastes, dinámicos y rítmicos, de la partitura (como lograba ya en su muy interesante dirección de **Thais**). Apoya y arropa muy bien a las voces, otorgando, cuando es necesario, un tono de farsa. Bien igualmente, aunque sin alcanzar el punto de mágico preciosismo que hubiera sido de desear, en las escenas «feéricas». Este no es el Rudel que recientemente hemos visto en Madrid dirigiendo, de forma muy poco interesante, la **Salomé**, de Strauss. Magnífica la Orquesta.

La grabación es casi siempre excelente y clara, si bien no se evitan inoportunos ruidos y soplidos de fondo, quizá debidos al prensado español. De todas formas, es una característica habitual de los registros CBS (en ellos se consigue una mayor nitidez y presencia a cambio del citado soplido).

Tenemos ocasión de conocer a través de esta buena grabación a un «nuevo» Massenet. De interés.

Confirmación.—Confirmación por partida doble:

a) Por un lado, la de que Haendel, el verdadero Haendel, no es el que en muchas ocasiones ha llegado hasta nosotros en versiones o arreglos más o menos espúreos, integrados dentro de una óptica más bien romántica (que, no hay que negarlo, no deja de tener sus atractivos). La elocuencia del compositor anglo-germánico descansa no en la ampulosidad, en la hinchazón retórica, en la sentimental descripción de ambientes, de caracteres; su riqueza real no proviene del trazo grueso, del ritmo muelle, de la ampulosa sonoridad, de la rigidez y rutinaria seriedad. Antes al contrario: es en la concisión, en la exactitud del acento, en la precisión del ritmo (lo que, claro, no ha de estar reñido con la flexibilidad y la exigible variedad), en la sana y decidida voluntad clarificadora, danzable; en la habilidad para dosificar, con mesura y elegancia, lejos de cualquier amaneramiento, las ornamentaciones, en donde pueden hallarse los rasgos más propios y auténticos del compositor, tan perfectamente integrado en la tradición italiana, a la cual, adaptándola a los gustos anglosajones, transformó con una potencia creadora extraordinaria.

b) Por otra parte, la de que Malgoire ha captado, aunando el espíritu del musicólogo con la inspiración del músico, estos rasgos esenciales. Se mueve, dentro de lo que podría denominarse una línea purista, historicista, con habilidad y conocimiento, revelando tras los resultados sonoros un estudio y una dedicación fuera de duda. Todo está examinado, analizado, medido al detalle, combinando, compaginando, redescubriendo y construyendo. Y todo ello sin perder el norte que toda aproximación a los estilos del pasado debe tener: el de la modernidad de planteamientos y variedad de ideas, algo muy necesario si se quiere huir de la fosilización. El músico francés (ex corno inglés de excepción en la Orquesta de París) obtiene efectos de alto nivel en esta recreación, en primera grabación totalmente completa (pero, ¿qué versión de las diversas que, probablemente, se hicieron, aun en vida de Händel, es la que se nos ofrece?), confirmando, en efecto, las virtudes que ya había evidenciado en su versión del **Rinaldo**, ópera de juventud (criticada en RITMO, hace algunos meses, por Pablo Cano, en el número 480), aplicándolas ahora a un producto algo más elaborado y complejo. Porque **Serse** (como, en realidad, debe denominarse, y no **Xerxes**) es un drama en el que participan por igual lo serio y lo cómico, en el que el compositor, como solía ser hábito (en él y en otros), utilizó, con extraordinario provecho, temas y aun fragmentos enteros de la música compuesta por un músico anterior: Bononcini, quien en 1694 había creado una ópera sobre el mismo tema. Toda la obra, dotada de una dinámica musical (más que propiamente teatral) de signo en cierto modo cinematográfico, transcurre ágil, cambiante, certera en la pintura de la problemática sentimental que describe («Serse», prometido de «Amastra», se siente atraído, sin embargo, por «Romilda», prometida de «Arsameno», hermano de aquél. Ella, a su vez...). Obra, hasta cierto punto, insólita, cuya construcción dramática y secuencial hace manifestar a Winton Dean (autor de un

magnífico comentario de carpeta) que se trata de «una de las óperas más mozartianas que se han escrito nunca». La creatividad de Haendel se aprecia a cada instante, incluso en la forma en que están construidas las arias, que muchas veces se confunden con los recitativos. No todas poseen «da capo».

Malgoire ha elegido —como, en líneas generales, lo había hecho para **Rinaldo**— un muy aceptable reparto, distribuyendo con lógica papeles y voces. Para el protagonista se ha decidido, al igual que en aquella ópera, por una voz femenina, una contralto: la de la misma cantante: Carolyn Watkinson, que hace, en verdad, una encomiable labor. Es musical, cálida, dominadora de la a veces difícil y comprometida coloratura, fácil en las ornamentaciones que muy acertadamente se realizan en las repeticiones. Voz joven, sin duda importante, pero que no puede evitar, con todo, determinadas asperezas y sonoridades algo ululantes en zonas agudas, en donde el sonido no vibra. Excelente el contratenor Eswood en su papel de «Arsameno» (a escuchar y recordar su lamentado «Non so sia la speme»). Bien el resto, dentro de un reparto acertadamente pensado y distribuido, aunque quizá el timbre de Ortrun Wenkel sea demasiado (pero menos bello) parecido al de la Watkinson, lo que priva de un necesario contraste.

Hay que destacar, naturalmente, la bella y peculiar sonoridad tan necesaria para la realización sonora de unos planteamientos como los adoptados por Malgoire, de los instrumentos originales que intervienen en la pequeña orquesta, realmente magnífica.

Aunque, como se ve, casi todo es loable, hubiera sido de desear un poco más de fantasía, de sentido teatral, de vitalidad en la batuta de Malgoire, en ocasiones quizá en exceso cartesiano y demasiado cercano a la sequedad. De todas formas, hay que repetir, el resultado final es magnífico. ¡Qué estimulante resulta oír, por fin, «Omora mai pin», el famoso «largo», dentro de un auténtico carácter, entre serio e irónico, lejos de postizos misticismos!

A señalar que la traducción que acompaña al libreto, que firma García Basté, no es buena.

El tabaco no es siempre perjudicial.—Benson & Hedges es una importante Compañía inglesa productora de cigarrillos. No vamos a entrar aquí en la calidad de los mismos, sino en el hecho de que la firma —al igual que otras muchas pertenecientes al mundo anglosajón— patrocina todos los años diversas manifestaciones culturales, contribuyendo con importantes sumas de dinero y llenando un terreno al que no llega el Estado. Una de estas manifestaciones, la fundamental, es el festival musical que anualmente se celebra en sus amplias instalaciones de Snape Maltings. Realmente, hay que mostrarse reconocido, por una vez, al tabaco, en esta ocasión elemento benefactor, ya que en base a él pueden organizarse estos actos y lograr reunir en breves días a artistas de la talla de los que aquí intervienen. Se han recogido, en efecto, algunos fragmentos de las actuaciones de personalidades fundamentales en el mundo interpretativo de hoy.

Este ramillete de fugaces momentos, esta auténtica «fiesta en el aire» (barriendo el antiguo programa, de los años 40-50, de Radio Nacional de España) se nos ofrece en tres apretados discos, muy aceptablemente grabados, siguiendo la pauta tan del gusto de CBS, en la línea tan americana del **Reader's Digest**. Es lástima, piensa uno a veces, que las distintas intervenciones no sean más extensas y que tengamos que contentarnos, por ejemplo, con que Hermann Prey interprete únicamente cinco números de **Winterreise**, que Sviatoslav Richter toque sólo tres piezas schubertianas, o que el Cuarteto Amadeus no intervenga nada más que en dos movimientos de **La Trucha** y del **Quinteto en Do mayor** de Schubert. Este compositor fue el verdadero protagonista, junto con Britten, de estos conciertos del verano de 1977. En cualquier caso, es una verdadera gozada escuchar esta selección y deleitarse con la extraordinaria personalidad «liederística» de Prey (¡qué forma de matizar «Die Post»!), de Janet Baker (en cinco canciones del compositor vienés, entre ellas **Amalie**), algo dura y agarrotada en ciertos momentos, pero siempre gran artista; de Elly Ameling, de Peter Pears, que aun viejo y con instrumento realmente ajado da una verdadera lección de sensibilidad y de comprensión de la música vocal de Britten, con momentos de exquisitez y refinamiento únicos en el **Cántico III** («La lluvia cae eternamente»), apoyado en la trompa de Alan Civil y el piano de Graham Johnson. Para la historia puede quedar el «Tema con variaciones» de **La Trucha**, en donde Curzon nos muestra una cristalinidad y pureza de fraseo realmente raras; o el «Adagio» del **Quinteto en Do** del mismo Schubert.

En suma, una velada verdaderamente agradable, dotada del sabor y del olor de los buenos cigarrillos.—**ARTURO REVERTER.**

EL ORGANO Caravan DE Kimball

La orquesta más completa en el más reducido espacio

EL ENTRETENEDOR

Te permite tocar con un solo dedo un acorde constituido por un bajo que lleva un ritmo de "swing", tres distintos tonos y un ritmo de acompañamiento. Es un acorde mágico (13 acordes para el acompañamiento), con un bajo automático y acordes alternando su ritmo. El acorde solista (añadiendo la mano derecha) forma sus acordes de la melodía. El movimiento de los dedos añade un escarceo a las notas que siguen una sucesión de subidas de tono. Una memoria mágica. Programador del ritmo de "swing".

CREACION DE AMBIENTE

Simplemente usando un dedo, cambia el ritmo de un vals a un "rock" discotequero. Puedes escoger de los diez ritmos más populares: vals, "rock" lento, "swing", "rock n' roll", disco "rock", marchas, "bossa nova", samba "beguine". ACOMPAÑAMIENTO: Piano, Guitarra, Banjo.

ILUMINACION DEL NOMBRE DEL TECLADO CON VARIOS ACORDES

Situado justamente encima del teclado y sirve para ayudar a tocar bien desde un principio.

VOCES DE ACOMPAÑAMIENTO

Nos provee con un ambiente de abundantes tonos para ayudar al solista.

VOZ SOLISTA

Nos abastece los sonidos de los instrumentos de la melodía, auténticos y de brillante tonalidad. Flauta orquestal, flauta, acordeón, violín, trompeta, clarinete, vibrato.

CREADORES DE LA MUSICA

Añade, auténtico sonido de percusión al acompañamiento del solista (o la mano derecha). Sonidos Staccato, Legato, Repetidor. Larga y corta duración de la percusión. El arpa, El Piano, El Banjo, El ritmo de piano de los "50", El Clavicordio y la Guitarra Hawaiana.



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.

DON EL.
 DOMICILIO
 CIUDAD
 TELEFONO
 Para información, recorte y envíe a MAXPER.
 Ctra. Andalucía, Km. 12,600. GETAFE (Madrid)



Puntuaciones:

Don Giovanni: Interpretación, 4. Sonido, 6.

Cendrillon: Interpretación, 7,5. Sonido, 8.

Serse: Interpretación, 7,5. Sonido, 7,5.

Festival B & H: Interpretación, 8 (nota media). Sonido, 7.

O W. A. MOZART: **Don Giovanni**, comedia dramática en dos actos, libreto de Lorenzo da Ponte. Ruggero Raimondi, bajo-barítono («Don Giovanni»); John Macurdy, bajo («Commendatore»); Edda Moser, soprano («Donn'Anna»); Kenneth Riegel, tenor («Don Ottavio»); Kiri Te Kanawa, soprano («Donn'Elvira»); Jose van Dam, bajo-barítono («Leporello»); Malcolm King, barítono («Massetto»); Teresa Berganza, «mezzosoprano» («Zerlina»). Coro y Orquesta del Teatro Nacional de la Opera de París. Director, Lorin Maazel. CBS Master Works, 79321. Tres LP. Precio: 1.500 pesetas.

O J. MASSENET: **Cendrillon**, cuento de hadas en cuatro actos, libreto de Henri Cain. Frederica von Stade, soprano («Cendrillon»); Nicolai Gedda, tenor («Prince Charmant»); Jane Berbié, soprano («Madame de la Haltiere»); Jules Bastin, bajo («Pandolfe»); Ruth Welting («La Fée»), etc. Ambrosian Opera Chorus (director, John Mc Carthy), Philharmonia Orchestra. Director, Julius Rudel. CBS Master Works, 79323. Tres LP. Precio: 1.500 pesetas.

O G. F. HAENDEL: **Serse**, ópera en tres actos. Carolyn Watkinson, contralto («Serse»); Paul Eswood, contratenor («Arsameno»); Ortrun Wenkel, contralto («Amastra»); Ulrik Cold, bajo («Ariodato»); Barbara Hendricks, soprano («Romilda»); Anne-Marie Rodde, soprano («Atalanta»); Ulrich Studer, barítono («Elviro»). Ensemble Vocal Jean Bridier. La Grande Ecurie & la Chambre du Roy. Director, Jean-Claude Malgoire. CBS Master Works, 79325. Tres LP. Precio: 1.500 pesetas.

O F. SCHUBERT, B. BRITTEN: **Festival Musical Benson & Hedges 1977**. SCHUBERT: «**Scherzo**» en Re bemol mayor, D. 593; **Andante** en La mayor, D. 604; **Cuatro «Länder»**, D. 366; Sviatoslav Richter, piano. Cinco «lieder» de **Winterreise**. **Die Wetterfahne, Erstarrung, Die Krähe, Der Wegweiser, Die Post**. Hermann Prey, barítono; Leonard Hokanson, piano. **Cinco «lieder»:** **Der Unglückliche**, D. 713; **Amalia**, D. 195; **Sehnsucht**, D. 636; **Der Jüngling am Bache**, D. 30; **Der Flüchtling**, D. 402. Janet Baker, «mezzosoprano»; Graham Johnson, piano. «**Quartettsatz**» en Do menor, D. 703. Cuarteto Amadeus. **Quinteto en La mayor, «La Trucha»:** «Tema con variaciones», «Finale», Cuarteto Amadeus; Clifford Curzon, piano; Rodney Slatford, contrabajo. **Quinteto en Do mayor, «Adagio» y «Scherzo».** Cuarteto Amadeus; William Pletch, segundo «cello». «**Mennetto**» y «**Trío**» (**Sonata para piano en Sol mayor, D. 894**); Juliam Bream, transcriptor y guitarra. «**Mennetto**» y «**trío**» (del **Cuarteto en Si bemol mayor, D. 112**). Cuarteto Amadeus. Dos «**duetos**»: **Nur wer die Sehnsucht kennt, Licht und Liebe**. Peter Pears, tenor; Elly Ameling, soprano; Dalton Baldwin, piano. Britten: **Cuatro canciones populares, Interludio para arpa sola**. Peter Pears, Juliam Bream; Osian Ellis, arpa. **Cántico II: Abraham e Isaac, op. 51**. Janet Baker, Peter Pears, Graham Johnson. **Cántico III: La lluvia cae eternamente, op. 55**; Peter Pears, Graham Johnson; Alan Civil, trompa. CBS Master Works 79316. Precio: 1.500 pesetas.

R Tres piezas de Schubert por Richter; **Cinco «lieder»** de «**Winterreise**» por Prey y Hokanson; **Cántico III** por Pears, Civil y Johnson; números de «**La Trucha**» por Amadeus y Curzon.

LANZAMIENTO POLYDOR OTOÑO-1979

LA VOZ DEL ÚLTIMO BEETHOVEN: UNA «REALIZACIÓN» SORPRENDENTE DEL CUARTETO LASALLE

Hace ahora un año y medio, me refería desde estas páginas a un singular recital del Cuarteto Lasalle (Cfr. RITMO, número 480, «Música en vivo»), escuchado durante las Berliner Festwochen de 1977. Hablaba entonces de una versión «desconcertante» del **Op. 131** beethoveniano, con la rúbrica «Triunfo del cerebro sobre el corazón». En aquella velada berlinesa me llamaba la atención, nos la llamaba a todos los presentes, una perspectiva de Beethoven en la que, sin alterarse una sola nota de lo escrito, la tradición interpretativa más o menos antigua quedaba arrumbada ante la audición de algo sustancialmente distinto: respetándose la letra hasta el puntillismo, la modernidad de los **Cuartetos** finales se agigantaba, en el caso concreto de ese **Op. 131**, haciendo pensar al auditor que el autor de tales pentagramas podría haber sido un Schönberg primerizo o un joven Alban Berg. Apuntaba en ese comentario cómo el mencionado **Cuarteto** perdía «toda carga de hermosura o belleza, incluso de intensidad expresiva», para convertirse en «las anticipaciones geniales y dispersas de un sordo amargado y solo, refugiado en su creación como única vía hacia una luz difusa y contradictoria», señalando que primaba «la exploración cerebral sobre la emotividad, (...) el ritmo sobre la melodía, (...) el timbre aislado antes que la sonoridad de conjunto». Terminaba añadiendo que sólo la audición completa del álbum que ahora se publica en la oferta Polydor, entonces apenas editado y que gentilmente me hiciera llegar Bernd Plagemann, del departamento de Prensa y Promoción de DG, me había permitido empezar a entender esa extraña visión del **Op. 131**. Se trataba «de un Beethoven distinto: ocre, cavernoso, desesperado, visto no sólo como el primer romántico, sino también como "pionero" del expresionismo». Terminaba mi crónica con una referencia a la **Novena** de George Szell, cuya concepción no es nada distante de la propuesta del Lasalle, lectura de la **Sinfonía** comentada hace muy poco en esta sección.

Pido perdón por la larga autocita, pero creo que mi experiencia particular puede, desde aquí «consolar» a más de un adquirente aturcido ante un primer contacto con estos discos. Lo del Cuarteto Lasalle es «otra cosa» en el amplio historial de la interpretación de estas obras, y voy a tratar de explicarlo, aunque «definir» la novedad es siempre complicado y peligroso.

Hay que empezar hablando de un cardiólogo suizo, el doctor Ivan Mahaim (1897-1965), autor de una vasta obra en dos volúmenes sobre los últimos **Cuartetos** de Beethoven y la explicación psicológica de su gestación. Los componentes originales del Cuarteto Lasalle (el violonchelista Lee Fiser ocupa desde 1974 el puesto de Jack Kirstein) trabaron conocimiento con los escritos de Mahaim en 1967, y en 1976 recibieron de manos de Charles Mahaim, hijo del anterior y, como él, médico y músico aficionado, un ejemplar de los libros editados al principio de la década de los 60. Mahaim, cuyas tesis son exhaustivamente expuestas en el formidable libreto, modelo en su género, que acompaña la presentación publicación discográfica, aclara diversos malentendidos perpetuados históricamente y sugiere inteligentes explicaciones en torno al comportamiento de Beethoven en sus últimos años de vida. Una de las primeras etapas de su exposición consiste en deshacer la leyenda según la cual el príncipe ruso Nicolas Galitzin habría sido el «causante» de que Beethoven se volcara al final de su vida en la redacción de **Cuartetos**, dejando de lado labores más altas, como la creación de una **Décima Sinfonía** o de un **Fausto** según el texto de Goethe; tal aseveración se debe al inefable Anton Schindler, amanuense del músico y primer biógrafo del artista, inventor de no pocas anécdotas y frases de Beethoven claramente apócrifas: recientemente, entre nosotros, Juan Manuel Puente se ha referido al «siempre sospechoso testimonio de Schindler». Mahaim demuestra que cuando Galitzin escribe al músico solicitándole algunos **Cuartetos**, en noviembre de 1822, han pasado ya cinco meses desde que, en una misiva del mes de junio de ese año, Beethoven ofreciera un nuevo **Cuarteto** al editor Peters, de Leipzig. Por lo tanto, hubiera o no entrado Galitzin en escena, el autor de **Fidelio** habría escrito **Cuartetos** porque así lo había decidido. Caben hipótesis sobre este retorno a un género no practicado durante casi doce años por el



compositor: creo que no es descabellado pensar que la sordera total de Beethoven podía crear a éste serios «handicaps» técnicos a la hora de abordar las grandes formas, trabas que serían mucho menores al expresarse con la voz del cuarteto de cuerdas, ello al margen de una lógica necesidad de intimismo creativo; esta suposición podría avalarse al contemplar los plazos temporales de las últimas obras, en donde vemos que la **Novena Sinfonía** le ha costado a Beethoven casi siete años, y la **Missa Solemnis** cinco, mientras que entre 1824 y 1826 ha completado los cinco últimos **Cuartetos** de la serie, incluida la **Gran fuga**.

Otra de las aportaciones de Mahaim es la definitiva cronología de estas obras. El número de Opus, correspondiente a la edición impresa de las partituras, no se corresponde exactamente con el orden de redacción. En términos estrictos, la cronología de los **Cuartetos** finales es ésta: **Op. 127 en Mi bemol mayor** (número 12), **Op. 132 en La menor** (número 15), **Op. 130 en Si bemol mayor** con el **Op. 133** (números 13 y 17, **Gran fuga**), **Op. 131 en Do sostenido menor** (número 14), **Op. 135 en Fa mayor** (número 16) y segundo «Final» del **Op. 130**.

Esta cronología viene así a recordarnos que la **Gran Fuga**, **Op. 133**, fue originalmente el «Final» escrito por Beethoven para el **Op. 130**, y como tal se escuchó en la primera interpretación pública de la obra, a cargo del Cuarteto Schuppanzigh, en 1826. Y aquí llegamos a una de las más interesantes propuestas de Mahaim: la de que la **Gran fuga** debe regresar a su «terre natale» en la práctica interpretativa, o sea, como auténtico «Final» del **Cuarteto en Si bemol mayor**, práctica seguida en los años 30 por el legendario Cuarteto Kolisch. Mahaim aporta afortunadas teorías sobre las causas que pudieran haber incluido al otrora orgulloso Beethoven a aceptar la exigencia de los editores de Artaria acerca de un nuevo «Final», más sencillo, para el **Op. 130**. Estableciendo la importancia «per se» de la secuencia y las relaciones temáticas de la **Grosse Fuge** con los **Op. 132** y **131**, Mahaim entiende que estos dos **Cuartetos**, unidos al **Op. 130** originario, constituyen una trilogía de la que el **Op. 127** y el **Op. 135** son, respectivamente, prólogo y epílogo.

Muy en resumen, son éstas las bases sobre las que se sustenta la visión que de estas obras posee el Cuarteto LaSalle. A estos principios ha de añadirse un hacer tabla rasa respecto de las ejecuciones tradicionales absolutamente radical. Al llegar aquí, desearía hacer dos sugerencias a un posible oyente de estos discos: la primera es que escuche las obras en el orden de composición al que anteriormente se ha hecho alusión; la segunda, que trate (y esto es particularmente difícil) de no hacer demasiadas comparaciones con otras versiones, que se acerque a esta grabación como si fuera a escuchar páginas desconocidas. Y todavía una tercera: la lectura del libreto antes de comenzar la audición, tarea especialmente ardua para los impacientes, pero que en este caso puede ser la mejor vía de acceso a los discos.

Unas consideraciones, extraídas de mis notas durante la escucha, sobre las versiones individualizadas. En el **Op. 127**, la ejecución es, en cierta medida, convencional... hasta llegar al «Adagio» de la pieza, en el que las voces surgen espectralmente, como de la tiniebla. El mismo efecto se produce al comienzo del **Op. 132**, en el que, desde un principio, hay una renuncia a cierta fácil expresividad en pro de una entonación viril y casi seca. En el famoso «Canto de acción de gracias de un convaleciente», la entrada del primer violín, en el séptimo compás, parece el arranque de un co-

ral de Bach: en este movimiento es especialmente patente el drástico respeto a lo escrito por Beethoven, manifestado en una concentración que nace de la escrupulosidad dinámica. El **Op. 130**, bisagra de este tratamiento, es visto como obra de síntesis entre lo apolíneo y lo críptico: es este un Beethoven que renuncia a la brillantez de lo «bien hecho» para evocar sin cortapisas sus propios fantasmas. El «Presto», segundo tiempo, visionario, umbroso, nos adelanta en el tiempo esos «flashes» desconcertantes de los «Schérezos» de Shostakovitch. La culminación de la obra con la «Fuga original», la que Stravinsky llamara la «sehr grosse Fuge», es una asombrosa experiencia, que nos devuelve la magnificante concepción ideada por Beethoven: los miembros del LaSalle tienen un arranque exaltado para, en la sección «Meno Mosso e Moderato», descubrirnos en qué magnitud el Berg de la «**Suite** Lírica y del **Cuarteto de 1910** es deudor del Beethoven final. Sólo unos instantes después es a Bartok a quien invoca la soledad de las voces al iniciarse el «Adagio» del **Op. 131**. Los trece minutos largos del cuarto movimiento se nos presentan luego como el más irreal «flash-back» concebido por Beethoven, una suerte de «variación psicológica» anticipando a Berlioz: el «Ostinato» rítmico del violonchelo evoca un arcano minué, mientras el episodio «Più mosso» se presenta como una visión entrecortada de una decadente escena galante; ya cerca del final del movimiento, el violonchelo irrumpe, recordando el recitativo orquestal del «Finale» de la **Novena**, como la agria, desencantada voz de la realidad. El «Presto» sucesivo, tantas veces de corte haydniano, es, según el patrón del «Presto» del **Op. 130**, página única, surcada por murmullos de temas en un haz de humor extraño, indescifrable. El «Adagio» supone el salto a una invertida realidad, a la que materialmente apisona la frenética marcha del «Allegro» final. En el **Op. 135**, «Vivace», queda en evidencia la brutalidad de la escritura de Beethoven, que deja de lado la consonancia tradicional en pos de un nuevo concepto de sonoridad. El «Lento», con sus líneas que surgen como aparecidos, es similar en su construcción tímbrica al «Adagio» del **Op. 127** y al «Assai sostenuto» del **Op. 132**. En el «Finale», «La resolución difícilmente tomada», vuelve a manifestarse la incisividad, la asonancia de la escritura; el «sensismo» domina los pentagramas. El segundo final escrito por Beethoven para el **Op. 130**, el «Allegro» habitualmente tocado, última pieza escrita por el músico para cuarteto de cuerdas, se nos aparece ahora como estilísticamente diferente al resto y relativamente más civilizado en términos de escritura musical: está muy lejos de ser un movimiento despreciable, pero, a las alturas en que nos encontramos, no parece que Beethoven se haya dejado las entrañas al escribirlo, cosa que sí ha podido ocurrir en las piezas precedentes.

La conclusión de lo escuchado nos lleva a un Beethoven visionario, bronco, sin bruñir, sin domesticar: es, más que nunca, el «lobo estepario» Beethoven. Se trata de una realización (y aquí sí se precisa comparar) alejada de la elegancia clásica que han podido proponernos los muy estimables Cuartetos Amadeus o Italiano, o de la efusión romántica predicada por el Cuarteto Húngaro. Tampoco la sobriedad del Juilliard define bien (por aproximación) la labor del LaSalle. Sólo en parte el tratamiento lacerado, triste, aunque sentimental, del Cuarteto Vegh ha podido ser antecedente sólido de lo que hoy escuchamos a los miembros del LaSalle. Este es el Beethoven déspota, enfermizo, severo y sensible, el que golpeaba sin miramientos a los criados y el que se consumía en angustia y lágrimas cuando su sobrino Karl dejaba pasar dos días sin visitarle; el preso de su propia música, el recluido en sus cuadernos de apuntes, el que vivía obsesionado por las cuentas de su economía doméstica y el que convocaba al género humano a la fraternidad universal; aquel hombre que viviera en Viena componiendo música en los años en que Bonaparte dominó Europa. Nada menos que todo eso.

A lo largo de este comentario he procurado evitar la palabra «interpretación» al hablar de la actuación del Cuarteto LaSalle. Ellos prefieren el término «realización»; «interpretación» implica una sobreimposición —según explican— de la personalidad propia por encima de la del compositor, mientras que «realización» quiere significar transmitir, «hacer presente, comprensible» una cosa. Ellos, por tanto, prefieren referirse a la «realización» de una obra antes que a la «interpretación» de la misma. Pienso ahora que son ya varias las veces en que estos cuatro americanos han «realizado» (¡terrible galicismo en español!, pero...) ciclos de conciertos sobre la base de los cinco últimos **Cuartetos** de Beethoven: no en España, que yo sepa. Quizá, si no se hubieran extinguido por falta de ayudas económicas aquellos extraordinarios «Amigos del Teatro Real» que, con mínimos recursos, montaron en 1977, para la conmemoración de los ciento cincuenta años de la muerte de Beethoven, el

ONKYO®

Artistas en Sonido



DISTRIBUCION: **EAB** H. Fournier, 21 - Teléf. 25-34-11 - VITORIA

ciclo completo de los **Cuartetos** con el Amadeus, una propuesta de traer al Lasalle para tocar las páginas finales tendría rápida resonancia. ¿Está leyendo esto algún empresario?

Casi es miserable bajar a los detalles materiales de la presentación, pero una crítica de discos tiene sus «pies forzados». El libretto, ya citado, es una nueva aportación del binomio Ursula von Rauchhaupt-Monika Lichtenfeld, autoras en su día del libro, repito, libro, que acompañaba los discos de los **Cuartetos** de la Escuela de Viena debidos a estos mismos ejecutantes (me refiero, claro es, a la edición «europea», aunque la presentación castellana fue muy digna y vulgarizadora). La traducción española de este trabajo, debida a Federico Fernández, es magnífica, y hace totalmente asequible al lector las importantes teorías de Mahaim antes enunciadas. En el plano sonoro, el prensado es inmejorable, y en los ejemplares mandados a RITMO, que he cotejado con los originales alemanes, no he notado pérdida alguna de calidad o presencia, y, muy importante, he advertido una total ausencia de ruidos de fondo o parásitos.

Conclusión: «No pretendemos ser especialistas —han dicho los componentes del Cuarteto Lasalle— y es, precisamente, este deseo lo que nos ha conducido a la música de vanguardia. En nuestra opinión, quien no siente ningún interés por la música más nueva no puede producir nada importante en su tratamiento de la música anterior, sólo piezas de museo de la mejor clase, y las obras maestras del pasado realmente son demasiado buenas para quedar reducidas a eso». Esta «realización» de los últimos **Cuartetos** de Beethoven revela cuánto de verdad hay en esas palabras.—**JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.**

Interpretación: 9,5.

Sonido: 9,5.

Interés de la publicación: Al tratarse de una aproximación innovadora y distinta a partituras capitales en el legado musical de Occidente, el interés es máximo.

R

BEETHOVEN: Los últimos Cuartetos de cuerda. Cuarteto Lasalle. Cuatro LPs con libreto. DG, 2740 168. Precio de oferta: 1.800 ptas.

DE LAS COSAS IMPRESCINDIBLES Y DE LAS SUPERFLUAS

Cuando los discos han alcanzado unos precios muy respetables hay que ir pensando seriamente en reducir al mínimo el coleccionismo de versiones, sobre todo si éstas son de obras del más estricto repertorio. Igualmente, y cuando se trata de incorporar nuevos títulos a nuestras discotecas, conviene que éstos tengan la suficiente entidad como para superar la simple satisfacción de la curiosidad inicial, quedando de alguna manera incorporados a la lista de las grabaciones que sirven para algo más que para ocupar sitio en las estanterías de nuestras casas. Para muchos de mis lectores, cuatro de los cinco álbumes que voy a comentar estarán incluidos muy posiblemente en sus respectivas discotecas, en una u otra versión. El quinto (aunque no será éste el orden en que se reseñará en lo que sigue), **La fanciulla del West**, de Puccini, es igualmente posible que sea más bien infrecuente entre la mayoría de los discófilos no especialmente polarizados hacia la lírica. Tanto unos como el otro, todos los álbumes que comento presentan alicientes suficientes, al menos sobre el papel y en base a la fama de sus intérpretes, para tentar al comprador, bien sea para añadir nuevas versiones a su discoteca o para conocer un título no especialmente popular de un compositor lírico que sí lo es, y mucho. Pero en este paquete de grabaciones que me ha correspondido criticar hay, como casi siempre, poco trigo y mucha paja, o, lo que es lo mismo, pocas cosas que, siempre según el criterio subjetivo del crítico, son imprescindibles, y muchas, superfluas.

Carmen es para mí el único álbum imprescindible de los cinco que incluyo en esta recensión. Se trata, con algunos cambios no especialmente significativos, del registro de la célebre producción del Festival de Edimburgo, estrenada en 1977 y repuesta al año siguiente. Mucho se ha escrito y hablado sobre este montaje, entre lo que se encuentra un comentario debido al autor de estas líneas, y que fue publicado en RITMO (número 475, página 147). Dicho comentario incluyó una serie de opiniones no compartidas por algunos sectores de la crítica internacional, así como por aficionados y algún que otro compañero mío de RITMO, con los que he tenido ocasión

de intercambiar opiniones. Pero la verdad es que después de oír detenidamente la grabación que pone ahora en el mercado español Deutsche Grammophon (más tarde que en ningún sitio; desconozco, por ejemplo, la importancia del mercado sudafricano, pero me consta que esta grabación fue distribuida allí hará ya unos cuantos meses) no puedo por menos que repetirme a la hora de juzgar los extraordinarios resultados logrados por el binomio Berganza-Abbado.

Admito que existe toda una tradición interpretativa que tiende a presentarnos una imagen más desgarrada, más naturalista (en términos literarios) o verista (en términos líricos) de la heroína de Bizet que la que nos ofrece Teresa Berganza. Dichas interpretaciones presuponen una voz más grave, más oscura y pesada que la de la cantante española. Eso sería todo si esas voces que permiten una «Carmen» más salvajemente trágica y sensual, más temperamental en los pasajes más realistas de la ópera, **cantasen** el resto. Y lo cantasen con la **elegancia** que requieren los transparentes y cromáticamente delicados pentagramas de Bizet. No quiero con ello decir que falte dramatismo en la interpretación de la Berganza. Todo lo contrario; es una interpretación enormemente trágica, incisiva dentro de un realismo contenido, perfecta en la economía de los acentos definitorios de una visión más trascendente del trágico destino de «Carmen». En sus relaciones con «Don José», la Berganza no se muestra nunca con la superioridad vulgar de la mujerzuela melodramáticamente fatal respecto del amante despreciado. No; la superioridad de «Carmen», sutilmente femenina, proviene de su mayor inteligencia para comprender el trágico destino que espera a ambos, que por su condición proletaria, socialmente marginada, no pueden sino vivir al día, tomando los placeres de cada hora, de cada instante. ¿Que no resulta muy increíble una mujer de tan refinado sensualismo, fruto de una inteligente comprensión de su destino, en un medio social como el de «Carmen» y «Don José»? Desde un punto de vista de la literatura naturalista, o desde los presupuestos del verismo, es posible que no. Pero no olvidemos que debido a los usos y costumbres del público que frecuentaba la Ópera Comique parisina, teatro para el que fue escrita esta ópera, los autores del libreto procedieron a una «desnaturalización» de la obra, a un recorte de sus perfiles más sórdidos, en aras de no herir la sensibilidad de las audiencias del teatro parisino, de marcado carácter familiar. Además, con ese libreto, Bizet compuso una obra delicadamente realista, llena de sutilezas psicológicas (¿acaso hay música más delicada y sensualmente sugerente que la que escribe Bizet para los juegos amorosos de «Carmen»?), de contrastes, de pasajes de gran belleza formal, lejos de la simple línea melódica que busca efectos melodramáticos en situaciones de puro artificio teatral. Por ello **Carmen** no debe nunca interpretarse con los ojos puestos en el verismo (pese a que, como es sabido, la ópera de Bizet influyó notablemente en **Cavalleria rusticana**, tradicionalmente considerada como origen de la entonces denominada «Joven escuela italiana», y posteriormente englobada en el poco preciso término de verismo), sino en la música de Bizet, en su estilo, elegante, colorista, sutil y refinado.

Creo que Teresa Berganza hace «Carmen» desde unas premisas estilísticas muy puras y que logra una creación modélica, yo diría que histórica, del personaje. Oyendo, por ejemplo, «La Habanera», además de gozar como en pocas ocasiones, no he podido dejar de repetirme una y otra vez para mí mismo que no se puede cantar mejor. Y esto sirve para toda la ópera.



El otro punto que hace imprescindible el conocer esta versión de **Carmen** (sólo hay dos, pero sobran y bastan) es la dirección musical de Claudio Abbado. En ciertos sectores de la crítica se habló en su día de que Abbado había «italianizado **Carmen**» ¿Quizá por la intensidad, incisión dramática, claridad de texturas y elegancia de su interpretación? ¿Son acaso estas características exclusivas de la ópera italiana? Además, ¿a qué escuela italiana se están refiriendo? Desde luego, no a la verista, pues no hay nada menos verista que la dirección de Abbado en esta **Carmen**. Para mí, la interpretación de Abbado, contrastada pero dotada de una extraordinaria unidad dramática y musical desde el primero al último acorde, está tan cercana a la perfección como pueda estarlo una creación humana. El discurso de Abbado fluye con tal naturalidad y precisión, con tal calor y fuerza expresiva, que parece que descubriésemos en cada compás la realidad de la música de Bizet. La dirección de Abbado es tan francesa, tan «idiomática» como lo pueda ser la de Sir Thomas Beecham, a la que supera en intensidad dramática, riqueza expresiva y precisión. No le va a la zaga en la elegancia y claridad de texturas. (La mención de Beecham traerá a muchos asociado el nombre de Victoria de los Angeles. No me he referido a ella con anterioridad, pues si bien la «Carmen» de la Berganza está en la línea de la de Victoria, no son comparables; la de Teresa es «otra cosa».)

La actuación de Plácido Domingo es irregular. Si me fío de mi recuerdo, estuvo mucho mejor la noche de la primera función del Festival de Edimburgo de 1977. Luego, al parecer, empezaron los problemas. Las últimas representaciones de Domingo aquel año, en Edimburgo, bajaron sensiblemente de calidad (según mi propia experiencia y la de algunas grabaciones piratas que nos han llegado de dichas representaciones). Como paralelamente a las funciones del 77 se estaba grabando este registro, estos problemas de Domingo quedan reflejados en la producción fonográfica de Deutsche Grammophon. Tengo constancia de que Domingo no pudo terminar su parte en las sesiones previstas en Edimburgo por problemas vocales, y que tuvo que hacerlo tiempo después mediante la técnica del «play-back». Me da la impresión de que entre los fragmentos grabados por Domingo con posterioridad a las sesiones en la ciudad escocesa está la «Romanza de la Flor», pues en ella se nota a Domingo con mejor voz que en la mayoría del resto del registro. Tampoco está fino el tenor madrileño en los diálogos, dichos sin la menor convicción, como si los estuviese leyendo por vez primera. Además, su francés es indigno de un cantante de su categoría (más si tenemos en cuenta que Domingo ha cantado más de cien veces en escena el papel de «Don José», aparte de haberlo grabado con anterioridad para la Decca, con dirección de Solti, grabación en la que, por cierto, Domingo me gusta más que en ésta).

No me he sentido particularmente contento con el «Escamillo» de Sherrill Milnes, que canta muchos pasajes con excesivo engolamiento y cierta superficialidad expresiva. Por contra, Ileana Cotrubas es una «Micaela» de gran interés dramático y musical. Canta con intensidad, sentimiento y enorme musicalidad, lo que hace olvidar defectos en la materia prima vocal. Para que su actuación fuese más perfecta, le han sobrado ciertos siseos y exceso de ruido respiratorio en su aria «Je dis que rien». Al contrario que Domingo y Milnes, la Cotrubas parece haber intuitido que se encontraba ante un registro histórico, y ha dado lo mejor de sí misma con convicción y entrega absoluta. Lo mismo que la gran mayoría de los secundarios, de los que destacan Alicia Nafé, Yvonne Kenny, Robert Lloyd y Stuart Harling. El coro Ambrosian Singers no se encuentra muy a gusto con la lengua gala, al contrario que la Orquesta Filarmónica de Londres con el lenguaje de Bizet bajo la genial batuta de Claudio Abbado.

En resumen, matrícula de honor para Berganza-Abbado, y un sobresaliente para la grabación en su conjunto.

* * *

Quizá sea excesivo calificar de superflua a la grabación de **La fanciulla** que nos presenta Deutsche Grammophon. Pero no es imprescindible. En primer lugar, por la obra, que es sólo un buen ejemplo de honrada artesanía para intentar una evolución estilística en un momento en que, como nos informa Mosco Carner en un interesante artículo impreso en el libreto de esta grabación, arreciaban las críticas contra el compositor y corrían vientos antipuccinianos. En segundo lugar, porque de haber algo imprescindible en relación con esta ópera, ello estaría en la versión de Mitropoulos, grabada en directo durante el Mayo Florentino de 1954 y comercializada por Cetra.

Ahora bien, la presente grabación reúne suficientes méritos para poder recomendarla a aquellos que deseen conocer la obra y quie-

ran hacerlo por medio de un registro moderno, pues la calidad técnica del sonido de este álbum es muy alta. He hablado de conocer la obra, pues, como ya dije al principio de estas columnas, me da la impresión de que nos encontramos ante un título poco corriente en las discotecas españolas. Por tanto, antes de nada debo clarificar hasta qué medida resulta de interés el establecer contacto por vez primera con **La fanciulla**. Para mí, gran parte de dicho interés radica en la posibilidad de observar el oficio con que Puccini, mediante una línea dramática directa, simple y progresiva, confiere vis teatral a un libreto pobre en lo que a la caracterización psicológica de los personajes se refiere, usando para ello un lenguaje musical que resulta técnicamente avanzado (para su época), lo que es producto, más que de una creación propia, de la gran habilidad de Puccini para sintetizar influencias externas e incorporarlas, casi sin fisura, a su propio lenguaje. Claro que esta característica de «modernidad» del estilo de **La fanciulla**, así como la otra, común a todo Puccini, la de la economía y precisión en la creación de ambientes, son mucho más notorias en la batuta de Mitropoulos que en la de Mehta. El director hindú hace de **La fanciulla**, sin embargo, una notable creación, de rico e intenso colorido, brillante y de gran sentido teatral. Su interpretación es extrovertida, y sólo ocasionalmente resulta algo hueca y grandilocuente. El ambiente está logrado con trazo firme, aunque no siempre sutil, y existe en la batuta una mayor preocupación por fundir lenguajes bajo el común denominador del propio de Puccini que por destacar las influencias estilísticas.

Carol Neblett posee un bello y timbrado centro, que no le es suficiente para salir siempre airosa de las dificultades que presenta la parte de «Minnie», de alta y tirante tesitura. A pesar de ello, y de su interpretación un tanto lineal, la Neblett tiene una intervención bastante positiva. (La verdad es que hay que ser una Eleanor Steber para servir con propiedad a este personaje, mitad misionera puritana, mitad Juanita Calamidad.) Plácido Domingo, al contrario que en la **Carmen** recientemente comentada, logra una importante interpretación en esta **Fanciulla**. «Dick Johnson» es un papel que no requiere excesivas sutilezas interpretativas ni una técnica de canto muy depurada. Domingo canta con entrega y supera con profesionalidad algún que otro pequeño apuro. Menos positivo resulta ser mi juicio respecto de Sherrill Milnes, si bien como «Sheriff Rance» me convence más que como «Escamillo». Buen nivel general en los comprimarios, resultado, entre otras cosas, de haberse hecho este registro paralelamente a unas representaciones de esta misma ópera en el Covent Garden, de Londres, que contaron con un reparto muy semejante al de esta producción de la Deutsche Grammophon. El Coro y la Orquesta de dicho teatro londinense rinden buenas prestaciones.

El álbum se acompaña con un folleto en el que se incluyen dos interesantes trabajos, así como el libreto italiano y su traducción, que es de baja calidad. El traductor, Juan G. Basté, no debe dominar el italiano, pues de otra forma no se entendería que tradujese «aceto» por adobo, «guardare» por guardar, «ammazzare» por amenazar... Más acertada, aunque no perfecta, resulta ser la traducción del libreto que acompaña a la grabación de **Carmen** anteriormente comentada.

* * *

Los tres álbumes que restan por reseñar los considero realmente superfluos, incluyendo el dedicado a la edición integral de **Oberturas y Preludios** de Verdi, que, en realidad, no va a ser objeto de crítica en estas líneas, pues ya lo fue en su día (RITMO, número 486, página 58), cuando estuvo programado dentro del extraño sistema de comercialización de Polydor denominado «La novedad del mes» (ya pasado a mejor vida, como era de prever), pero cuyo lanzamiento definitivo al mercado hubo de posponerse por cuestiones técnicas hasta otra ocasión, que ha resultado ser ésta. La inclusión la realizo a pesar de que mi compañero Gonzalo Alonso Rivas calificaba en su crítica a este álbum como de «un hito histórico entre las publicaciones del género», pues considero en buena medida superfluas las publicaciones del género.

Otros son los motivos que hacen superfluos los álbumes dedicados a las **Sinfonías** de Brahms y de Mozart. Aparte de la inflación de grabaciones de estas obras que padecemos no sólo en nuestro país, sino en todo el mundo donde se venden y compran discos de música clásica, está el hecho, para mí definitivo, de que las nuevas versiones de Karajan no aportan nada de interés ni vienen a corregir deficiencias en los registros anteriores del director titular de la Filarmónica de Berlín de estas mismas obras. Es más, yo diría que estas deficiencias se acentúan en muchas de las nuevas versiones que aparecen este otoño en nuestro mercado. Tan es así, que he llegado seriamente a preguntarme si el pro-

blema principal del Karajan de ahora mismo es el de no haber sabido digerir la vejez. Pues, contrariamente a lo sucedido con otros grandes maestros, que en su senectud han iluminado con nueva luz muchas obras del repertorio, Karajan parece preocupado únicamente por llevar a sus últimas consecuencias su habilidad técnica para manejar la materia sonora, recurriendo incluso a la ayuda de los ingenieros de sonido para lograr en sus grabaciones efectos que al director alemán le podrán parecer el colmo de los virtuosismos, pero que a mí, personalmente, me resultan bastante artificiales y estéticamente poco satisfactorios. Este manierismo preciosista, que me hace pensar en una pura decadencia senil, se refleja muy claramente en las **Sinfonías** de Brahms, interpretadas con variable fortuna y mucha rutina en su construcción. La nueva integral de Deutsche Grammophon supera en claridad a la antigua de 1964 por los mismos intérpretes, lo que, indudablemente, beneficia a Karajan en sus intentos de explorar efectos sonoros. Pero esta misma sonoridad resulta con frecuencia artificiosa, como en el caso de la **Segunda**, donde aparecen a veces unos muy poco naturales primeros planos sonoros de ciertos grupos orquestales. Por otro lado, la tendencia de Karajan a alargar innecesariamente, en muchos momentos, el final de las frases musicales hace de la **Obertura «Trágica»** una de las versiones más huecas, pomposas y aburridas que recuerde. Tampoco acierta Karajan con la **Tercera**, obra que nunca ha interpretado con propiedad (al menos, en disco), y mucho menos en esta ocasión, donde el director se muestra en exceso preocupado por lograr una interpretación intensa, casi neurótica, propia del joven Karajan, lo que resulta contradictorio con el lenguaje sonoro empleado para ello, controladamente estruendoso unas veces, lánguido y llorón, otras. Lo mejor del ciclo resulta ser la **Primera**, con un magnífico primer movimiento, y el «Scherzo» de la **Cuarta**, brillante y extrovertido. Lástima que un desconcertante último movimiento eche a perder lo logrado hasta entonces en dicha **Sinfonía**. Si tenemos en cuenta que, excepto la **Tercera**, el anterior ciclo sinfónico de Brahms de Karajan y su Filarmónica de Berlín para Deutsche Grammophon era de notable calidad, la mejora técnica en el sonido de la grabación ahora logrado no justifica, a la vista de los resultados artísticos, la publicación del nuevo registro.

El caso de Mozart es, para mí, bastante incomprensible. No entiendo cómo un director que ha realizado grabaciones de tanto mérito de las óperas de este compositor (y que las sigue realizando, según se puede comprobar en la reciente edición de la Decca del **Fíguro**) logre resultados tan pobres en las **Sinfonías** del salzburgués. Sobre todo partiendo de la base que creo firmemente en lo que dice Giulini sobre el carácter vocal de la respiración de la música orquestal de Mozart. Pues bien, la respiración en las versiones de Karajan que comento no tiene nada de esto. Más parece producido por un enorme globo que se hincha y se deshinch. Si unimos a esto una dinámica extraordinariamente exagerada (una virtud, la gran gama dinámica de Karajan, llevada a sus extremos, puede convertirse en defecto), que resulta artificial (siempre que se pueda reproducir en toda su extensión en un equipo de Alta Fidelidad de características muy normalitas), nos encontramos, por ejemplo, con unos «Minuetos» que rezuman almíbar, y a los que sólo les falta la guinda (bueno, el de la **Júpiter** la lleva incluida). No obstante, y como Karajan es un gran director (¿o mejor sería decir ha sido?), cuando se olvida de ciertos manierismos y cursilerías logra versiones bastante aceptables, como lo son, en esta grabación, las de las **Sinfonías 32 y 40**. Lo que me confirma que si Karajan llega algún día a digerir que ha pasado de los setenta, recuperaremos al gran maestro en una senectud que puede dar sus frutos.—**FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ**.

R G. BIZET: **Carmen**. Teresa Berganza, Plácido Domingo, Sherrill Milnes, Ileana Cotrubas, Yvonne Kenny, Alicia Nafé, Robert Lloyd, Stuart Harling, Gordon Sandison, Geoffrey Pogson, Jean Laine, Shirley Minty, Leslie Fyson, George Main, Jean Laine, Richard Amner. Ambrosian Singers. Coro de Niños del Colegio George Watson. Orquesta Sinfónica de Londres. Claudio Abbado, director. Tres discos LP estereofónicos, DG, 27 40 192. Precio: 2.100 pesetas.

Interpretación: 9.
Sonido: 9.

G. PUCCINI: **La fanciulla del West**. Carol Neblett, Sherrill Milnes, Plácido Domingo, Francis Egerton, Robert Lloyd, Jonathan Summers, John Dobson, Malcolm Rivers, Tom McDonnell, Paul Crook, Robin Leggate, William Elvin, Malcolm King, Paul Hudson, Anne Wilkens, Gwynne Howell, Eric Garrett, Handel Owen. Orquesta y Coro de la Royal Opera House Covent Garden. Zubin Mehta,

director. Tres discos LP estereofónicos, DG, 27 40 186. Precio: 2.100 pesetas.

Interpretación: 8.
Sonido: 9.

J. BRAHMS: **Las cuatro Sinfonías. Obertura «Trágica»**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan, director. Cuatro discos LP estereofónicos, DG, 27 40 193. Precio: 2.800 pesetas.

Interpretación: Primera sinfonía, 8; Segunda, 6; Tercera, 5; Cuarta, 7; Obertura «Trágica», 5.
Sonido: 9.

W. A. MOZART: **Sinfonías números 32, 35, 36, 38, 39, 40 y 41**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan, director. Tres discos LP estereofónicos, DG, 27 40 189. Precio: 2.100 pesetas.

Interpretación: Entre 5 (Sinfonía «Júpiter») y 8 (Sinfonías 32 y 40).
Sonido: 9.

VERDI: **Oberturas y Preludios**, edición completa. Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan, director. Dos discos LP estereofónicos, DG, 27 07 090. Precio: 1.400 pesetas.

Interpretación: 9.
Sonido: 9.

DOS MAESTROS Y UN PIANISTA

«Fidelio»: Triunfo de Leonard Bernstein

Fidelio es una ópera de singular composición estructural, especie de oratorio laico y poema sentimental. Empieza como una comedia melodramática, continúa como drama musical y termina como una sinfonía con coros. Los episodios «parlati», a la manera del «Singspiel» alemán, contribuyeron de modo especial a desorientar a los habituales amantes de la ópera. Nacida a principios del siglo XIX, es la única y atormentada obra destinada al teatro musical debida al genio de Beethoven. Es un trabajo de alta, compleja y elaborada maestría y, como es sabido, de las cuatro oberturas que el músico alemán hizo para ella, las cuatro permanecen en el repertorio. Su autor quiso expresar en ella un canto ideal y utópico a la fidelidad conyugal y a la libertad humana. En **Fidelio** coexisten tendencias marcadamente clásicas con otras propias del romanticismo: la comedia se encuentra con el drama, los «parlati» con el canto, las escenas de conjunto con la libertad dialéctica del sinfonismo, que desarrolla por medio de símbolos temáticos lo que en el teatro se hace con las palabras. En definitiva, hace falta una batuta, para esta ópera, que no acentúe la disparidad entre las partes (como a menudo sucede), sino que trate de unificarlas, cosa que es poco menos que imposible.

Leonard Bernstein, acorde con su índole instintiva y merced a su encendido temperamento, ha ignorado por completo las diversidades estilísticas y estructurales, y desde el comienzo de la obertura al final de la ópera ha trazado un arco interpretativo que se puede calificar como un «maximum» de expresión, de densidad sonora y de dominante trama sinfónica. Cada página sinfónica, cada frase de canto es llevada al máximo de la expresividad y de la tensión; el amor y la libertad concebidos por Beethoven en los años, todavía de esperanza, de la primera década del siglo XIX, nos son revelados nuevamente en esta ópera como una revolucionaria experiencia espiritual. Entre las dos últimas escenas de la ópera, Bernstein interpreta la obertura **Leonora número 3**, igual que la versión discográfica de Wilhelm Furtwängler, teniendo la ventaja sobre éste de la inclusión de todos los diálogos que el director alemán suprimía; y después de la obertura, Leonard Bernstein, con una prepotente intuición, desencadena una verdadera orgía de alegría popular, vertiginosa y fascinante gracias a la respuesta obtenida del conjunto vocal, del coro y de la magistral sin paliativos Filarmónica de Viena. Por el aspecto conceptual, por Orquesta y Coros y por la grabación, me atrevo a calificar este **Fidelio** como uno de los tres mejores de la historia de la música grabada.

En cuanto a voces, desgraciadamente, el panorama se ensombrece, sobre todo en el «rôle» de «Florestán», infructuosamente encomendado a René Kollo. Aparte de sus defectos en la dicción, en el lento «crescendo» de su aria, que va del «pp» al «ff», su voz adquiere un desagradable trémolo que estropea toda su parte vocal; por lo demostrado, Kollo aún puede cantar en «pp» con verdadero

arte, pero tiene que tener en cuenta que gran parte del papel de «Florestán» está señalado en la partitura con «ff»; resultado: desastroso. Admirable el resto del conjunto. Hans Sotin posee una voz satánica, idónea y clara para «Don Pizarro». Magnífica Lucia Popp (óigase el verdadero «sotto voce» de su primer verso en el cuarteto «Mir ist so Wunderbar»). Gundula Janowitz se encuentra forzando un poco sus medios naturales, idóneos para un fraseo menos temible que el exigido por Beethoven; no obstante, confiere a su personaje de «Leonora»-«Fidelio» dignidad vocal y dramática, sin exponer su «rôle» (como frecuentemente se hace) a una estilización de cuadro popular. Naturalmente, bien la corta intervención de Fischer-Dieskau en «Don Fernando», y bien, con reparos, la caracterización de Manfred Jungwirth como «Rocco» (no logra los grados de convicción de su magistral recreación de «Ochs» en **Rosenkavalier**).

El álbum, en tres discos, posee magnífico sonido y una elaborada traducción al castellano del libreto original, debida a Angel Carascosa.

Conclusión: Si usted logra hacer abstracción de «Florestán», cómprese el **Fidelio**. La dirección de Bernstein es una verdadera experiencia.

Interpretación: 9.
Sonido: 9.

El Beethoven de Maurizio Pollini

Las cinco últimas **Sonatas** para piano, de Beethoven, se sitúan entre las más difíciles del repertorio habitual, no ya por lo que hace referencia al teclado en sí y a su dominio técnico y mecánico, sino por la imponente dificultad que entraña su esencia musical, y que muy pocos pianistas logran plasmar en sus grabaciones. Este es el caso del pianista italiano con estas obras: la técnica de Pollini es deslumbrante, su comprensión arquitectónica perfecta, el rigor expositivo exacto y su pulsación soberana, pero... Pasemos a analizar las interpretaciones de cada una de las **Sonatas** que integran este álbum:

Sonata número 28, en La mayor, op. 101. Lectura muy buena, incluso excepcional. No hay ninguna sutileza en cuanto al fraseo ni matiz dinámico que pasen inadvertidos. Pollini se muestra flexible e imaginativo. Hay que destacar el sentido de la monumentalidad, impresionante energía y poder, excelente articulación rítmica y variedad tímbrica. El «Finale», sobre todo, es soberbio, y la obra, en su conjunto, da la impresión de ser, tal y como la concibe Pollini, una composición bastante alejada de la forma tradicional, dominando en la misma cierto carácter de fantasía que alterna con procedimientos muy severos. Pero la interpretación de Maurizio Pollini no es completa; se echa de menos la profundidad de un Gilels, la sensación de misterio y reposo de un Schnabel o la densidad expresiva de un Brendel. A pesar de ello, es una buena interpretación, que hace más hincapié en los elementos constructivos que en los de expresión.

Sonata número 29, en Si bemol mayor, op. 106, «Hammerklavier». La concepción de Pollini es paralela a la que tiene de la **Sonata op. 101**: técnicamente perfecto, con soberbia rítmica, sensibilidad en el estilo y control magistral. Al llegar al tercer movimiento, el «Adagio sostenuto, appassionato e con molto sentimento», las premisas interpretativas de Pollini no convencen: no se asume el dolor de la música desde la suprema distancia de la resignación (Brendel), ni existe tampoco la sublime expresión del sentimiento lírico (Barenboim) o la poética visión (Arrau). Pollini interpreta el movimiento con elocuencia de espíritu e innegable elegancia, pero estos factores no bastan. Sin embargo, ningún pianista iguala a Pollini en el último movimiento de la **Sonata**, y la «Fuga a tre voci», en manos del pianista italiano, es insólita por su absoluta perfección, su magnitud de proporciones y su rotunda energía. Concluyendo, mis particulares preferencias van dirigidas antes a cualquiera de las tres versiones citadas más arriba.

Sonata número 30, en Mi mayor, op. 109. Al igual que en las dos **Sonatas** anteriores, Pollini se muestra técnicamente perfecto, aunque, a mi modo de ver, y sin que el gran pianista italiano conceda tanta importancia a los detalles de dicción de —por ejemplo— Alfred Brendel, consigue para el primer movimiento del **Op. 109** una ensoñadora ilusión de ligereza, y el tiempo suena, en la versión de Pollini, asombrosamente nuevo (como es bien sabido, el primer movimiento de esta **Sonata op. 109** se encuentra absolutamente alejado de los moldes tradicionales). A pesar de ello, prefiero a Brendel, ya que éste, más que presentar dos temas principjales

para el habitual «Allegro» de sonata, lo hace como si fuera un dualismo de sentimientos. Magnífico Pollini en el segundo movimiento, «Prestissimo», con espíritu sombrío, dramática violencia, patético impulso e impetuosa agitación. Sin embargo, el tercer movimiento no da la sensación de ser aquí la combinación del irresistible empuje del segundo y de la esencia del primero, sino que parece estar desligado del resto. En cualquier caso, me parece la más acertada de las interpretaciones de Pollini entre las cinco **Sonatas** aquí recogidas.

Sonatas números 31 y 32. Este disco fue publicado por separado del álbum que ahora se comenta y hecha la crítica del mismo por Arturo Reverter, en el número 465 de RITMO, con el que básicamente coincido. En consecuencia, remito al lector al susodicho comentario.

Conclusión: No es éste el Pollini del recital ofrecido hace poco en el Teatro Real. En estas **Sonatas** de Beethoven, interpretadas con técnica deslumbrante, hace más falta esencia y profundidad. De las publicadas actualmente en España me quedo a ojos cerrados con las de Alfred Brendel.

Interpretación: 7.
Sonido: 8.

Karl Böhm: Segunda grabación de «Don Giovanni»

Con este nuevo registro del eterno **Don Giovanni** mozartiano, el octogenario director austriaco compensa en parte la por muchos motivos discutible grabación anterior, hecha asimismo para Deutsche Grammophon con la Orquesta del Teatro de la Opera de Praga (1967), con un reparto vocal bastante desafortunado por su inadecuación. Antes de pasar a comentar este nuevo **Don Giovanni**, repasemos brevemente las versiones discográficas existentes en el mercado español: Furtwängler (Cetra, ver RITMO, número 493), con parámetros interpretativos que basculan entre la tragedia y la desbordante humanidad; Klemperer (EMI, creo que todavía se puede encontrar), incisivo y satánico, con momentos realmente insuperables y fascinantes, aun teniendo en cuenta algunos lunares importantes en las aportaciones vocales, como la irregular Claire Watson; Carlo Maria Giulini, magistral de principio a fin, lleno de transparencia y sutileza, pasa por la versión idónea y la de reparto vocal más equilibrado (personalmente, prefiero los planteamientos estéticos de Otto Klemperer); finalmente, Josef Krips (Decca, Ace of Diamonds), elegante, convincente en lo dramático y poseedor de un magnífico estilo. El resto de grabaciones publicadas en nuestro país no alcanzan ni de lejos los resultados globales de las cuatro mencionadas más arriba: primera de Karl Böhm (DG), Erich Leinsdorf (Decca, ver RITMO, número 488), Richard Bonyngue (Decca) y Lorin Maazel (ver, en este mismo número, la oferta CBS). Ante este extenso panorama, ¿dónde colocar el nuevo registro de Karl Böhm?

Hay tres factores importantes en esta grabación del drama de Da Ponte y Mozart: 1) La impronta de espontaneidad que se desprende de la grabación en vivo (las tomas fueron hechas durante la representación de la obra en el Festival de Salzburgo de 1977 —la interpretación fue comentada ampliamente desde las páginas de la Sección «Música en vivo» del número 478 de RITMO—). 2) La presencia en el foso de una espléndida Filarmónica de Viena. 3) La dirección de Karl Böhm.

Comencemos por el tercer punto: la dirección de Böhm, mucho más madurada que en su versión de Praga, propone unos «tempi» amplios, a veces en exceso, lo cual perjudica a las voces, forzadas frecuentemente (defecto también habitual en la lectura de Klemperer). Dramáticamente justo, con energía e intensidad en las modulaciones, posee un constante e invariable impulso rítmico. A pesar de ello, hay fallos evidentes en diversas partes de la obra, como, por ejemplo, los «tempi» elegidos para la sección lenta del aria de Leporello «Madamina, il catalogo e questo...», además de no observar la indicación «con moto», existente en la partitura. O también, en la escena cumbre de la ópera, la del «Commendatore»: a pesar de la ferocidad desatada en la orquesta, no se tiene la impresión de que el «climax» sea producto de una escalada progresiva en la dinámica, sonando un poco a hinchazón grandilocuente. Buena recreación, en definitiva, pero sin alcanzar las cotas de los realmente grandes.

Las intervenciones vocales son, en general, convincentes. Las de Sherrill Milnes en el papel principal son violentas, vigorosas, de carácter fogoso e intachables en el aspecto dramático. Tiene

problemas de dicción en los difícilísimos recitativos, y su forma vocal es discreta, en líneas generales. Bien, pues, pero sin llegar a entusiasmar. Peter Schreier, aun a fuer de tener problemas con el dominio del idioma italiano (siempre los ha tenido), posee buena línea de canto y realiza un «Don Ottavio» de timbre más variado que el de su anterior registro (primera grabación de Böhm); al principio del aria «Dalla sua pace» tiene ostensibles problemas de afinación; sin embargo, en «Il mio tesoro» realiza una verdadera lección de canto. Teresa Zylis-Gara encarna una «Donna Elvira» admirablemente firme y segura, sin lograr los portentos de madurez de una Schwarzkopf, pero con una actuación global realmente ejemplar. El inseguro carácter de «Donna Anna» queda impecablemente reflejado en la actuación de Anna Tomowa-Sintow, aunque su voz peque excesivamente de «tremolante»; ello no obsta para que, por ejemplo, su «Non mi dir» sea de auténtica excepción (para mí, de lo mejor del álbum). Edith Mathis es una lozana, fresca y vital «Zerlina» (conmover su «Batti, batti»), y el «Leporello» de Walter Berry francamente sensacional, si bien su forma vocal se halle bastante resentida, si la comparamos con la de la grabación del mismo «rôle» para Otto Klemperer. Imponente el «Comendatore» de John Macurdy, y bueno el «Masetto» de Dale Düsing.

El álbum posee buena toma sonora, con la ventaja de estar grabada la ópera en sólo tres discos (normalmente suelen ser cuatro). Discreta traducción al castellano del libreto original.

Conclusión: Sin llegar a las cotas de Furtwängler, Klemperer y Giulini, el **Don Giovanni** de Böhm podría ser una aceptable cuarta alternativa paralela a la de Krips.—**ENRIQUE PEREZ ADRIAN.**

Interpretación: 7.

Sonido: 8.

BEETHOVEN: Fidelio. Gúndula Janowitz, soprano («Leonora»); René Kollo, tenor («Florestán»); Hans Sotin, bajo («Don Pizarro»); Manfred Jungwirth, bajo («Rocco»); Dietrich Fischer-Dieskau, barítono («Don Fernando»); Lucia Popp, soprano («Marcelina»); Adolf Dallapozza, tenor («Jaquino»). Coro de la Opera del Estado de Viena. Maestro de coro: Norbert Balatsch. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Leonard Bernstein. DG, 27 40 191, álbum tres LPs. Precio: 2.100 pesetas.

BEETHOVEN: Las últimas Sonatas para piano. Maurizio Pollini (piano). DG, 27 40 166, álbum tres LPs. Precio: 2.100 pesetas.

MOZART: Don Giovanni. Sherrill Milnes, barítono («Don Giovanni»); John Macurdy, bajo («Il Commendatore»); Anna Tomowa-Sintow, soprano («Donna Anna»); Peter Schreier, tenor («Don Ottavio»); Teresa Zylis-Gara, soprano («Donna Elvira»); Walter Berry, barítono («Leporello»); Dale Düsing, barítono («Masetto»); Edith Mathis, soprano («Zerlina»). Coro de la Opera del Estado de Viena. Maestro de coro: Walter Hagen-Groll. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Karl Böhm. DG, 27 40 194, álbum tres LPs. Precio: 2.100 pesetas.

OTROS ESTUDIOS

EL SINFONISMO ENCONTRADO: CHARLES IVES

La infrecuente programación de composiciones de nuestro siglo por parte de las diversas entidades discográficas de nuestro país rompe ocasionalmente su política editorial al publicar un importante microsuro, grabado por Deutsche Grammophon, con dos obras de uno de los creadores más interesantes del siglo XX: el norteamericano Charles Ives (1874-1954). Hasta la fecha, el catálogo discográfico hispano (ver la última edición del **Polcar**) sólo contaba con dos discos de Ives, con la **Primera sinfonía**, dirigida por Zubin Mehta, y la **Segunda serie orquestal**, espléndidamente traducida por el fallecido Leopold Stokowski (ambos grabados por Decca y, desgraciadamente, ambos también descatalogados), a los que se añaden ahora el disco objeto de este comentario, además del **Trío para piano, violín y «cello»**, publicado por Philips (éste, aparecido ya hace algunos meses). La soberbia Sinfónica de Boston, con su titular Seiji Ozawa, nos ofrece la **Cuarta sinfonía** y **Central Park**

in the Dark («Central Park en la oscuridad»), del autor norteamericano, la primera de las cuales se puede considerar, sin lugar a dudas, como la obra más ambiciosa de Ives.

Compuesta en el transcurso de los años 1910 y 1916, el propio compositor redactó un programa estético de la misma, que se cita textualmente: «La base de la obra está constituida por las acuciantes preguntas "¿qué es?" y "¿por qué?", que el espíritu del hombre propone con relación a la existencia. Esta, en particular, es la entonación expresiva del preludio. Los tres movimientos siguientes son las diferentes respuestas que la vida da a estas preguntas.» Para un cabal conocimiento de esta partitura habría que hablar extensamente del contexto sociocultural de Ives y en qué se fundamentan sus interrogaciones sobre los fines últimos de la vida, lo que, naturalmente, es aquí y ahora imposible. Ahora bien, sí podemos comentar brevemente que, tanto en el plano musical como en el cultural, Charles Ives define con su **Cuarta sinfonía** una concepción artística de alcance innovador insólito y fuera de lo común, sobre todo teniendo en cuenta las fechas en que la composición vio la luz. La **Sinfonía** nace de la exigencia de expresar la vida moderna, particularmente en el mundo americano, mediante bruscas alternancias estilísticas, que poco o nada tienen que ver con el lenguaje que normalmente denominamos como tradicional. El método empleado por Ives en esta **Sinfonía** es experimental, empírico; los objetos y cosas que encontramos en su espacio sonoro no guardan relación respecto a la música romántica, ni tampoco reacción. De ahí que el músico americano no sea «atonal», en el sentido que normalmente se emplea en esta definición. Lo que más sorprende en las dos obras aquí grabadas, así como en el resto de composiciones sinfónicas de Ives, es el peculiar carácter de su temática, que comporta un nexo de unión entre las ideas melódicas, armónicas y tímbricas; no hay luchas entre polos opuestos encaminados hacia una síntesis positiva o negativa (como en Mahler), sino momentos expresivos expuestos violentamente, con interdependencia que da nacimiento a una enorme inquietud estructural. Debido a su imponente dificultad interpretativa, en 1927 se estrenaron solamente los dos primeros movimientos, dirigidos por Sir Eugene Goossens; en 1933, Bernard Herrmann dirigió el tercer movimiento y, finalmente, en 1965 Leopold Stokowski fue quien ofreció la primera versión íntegra de esta **Sinfonía**, grabándola posteriormente para CBS con la American Symphony Orchestra (disco no publicado en España).

Si se compara con la versión de Stokowski, la de Seiji Ozawa queda, inevitablemente, por debajo de la del primero. No obstante, Ozawa tiene muchas e importantes bazas a su favor, tales como su imaculada técnica de batuta, el excepcional conjunto sinfónico empleado en el registro, una toma de sonido realmente espectacular y la inclusión de **Central Park in the Dark**, que el disco de Stokowski no tenía. Ahora bien, referido a su línea interpretativa y concepción, el resultado es superficial, sin calar tan hondo como Stokowski y sin captar el sentido de misterio subyacente en los pentagramas de Ives (en este sentido, la lectura de Stokowski es realmente milagrosa). A pesar de ello, el trabajo de Ozawa es de obligado conocimiento merced a la incisividad, soberano dominio técnico, y sobre todo al increíble perfeccionamiento instrumental demostrado por la Boston Symphony. Respecto a **Central Park**, la lectura del director nipón gana en profundidad y temperamento, aunque, a mi modo de ver, tampoco logre el clima conseguido por Leonard Bernstein en su grabación, también para CBS.

Conclusión: Notables traducciones de Seiji Ozawa de dos obras de un compositor genial: Charles Ives. Brillantísima y espectacular toma sonora. Acertados los comentarios de contracarpeta y buena presentación. Ahora bien, con Ozawa no llegamos al «Symphonisme retrouvé». Como adelanto a la versión de Stokowski, se puede adquirir. CBS española tiene ahora la palabra...—**ENRIQUE PEREZ ADRIAN.**

Interpretación: 7 (**Cuarta sinfonía**) y 8 (**Central Park in the Dark**).

Sonido: 9,5.

CHARLES IVES: Sinfonía número 4. Central Park in the Dark. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, Seiji Ozawa. DG, 2530787. Precio: 700 pesetas.

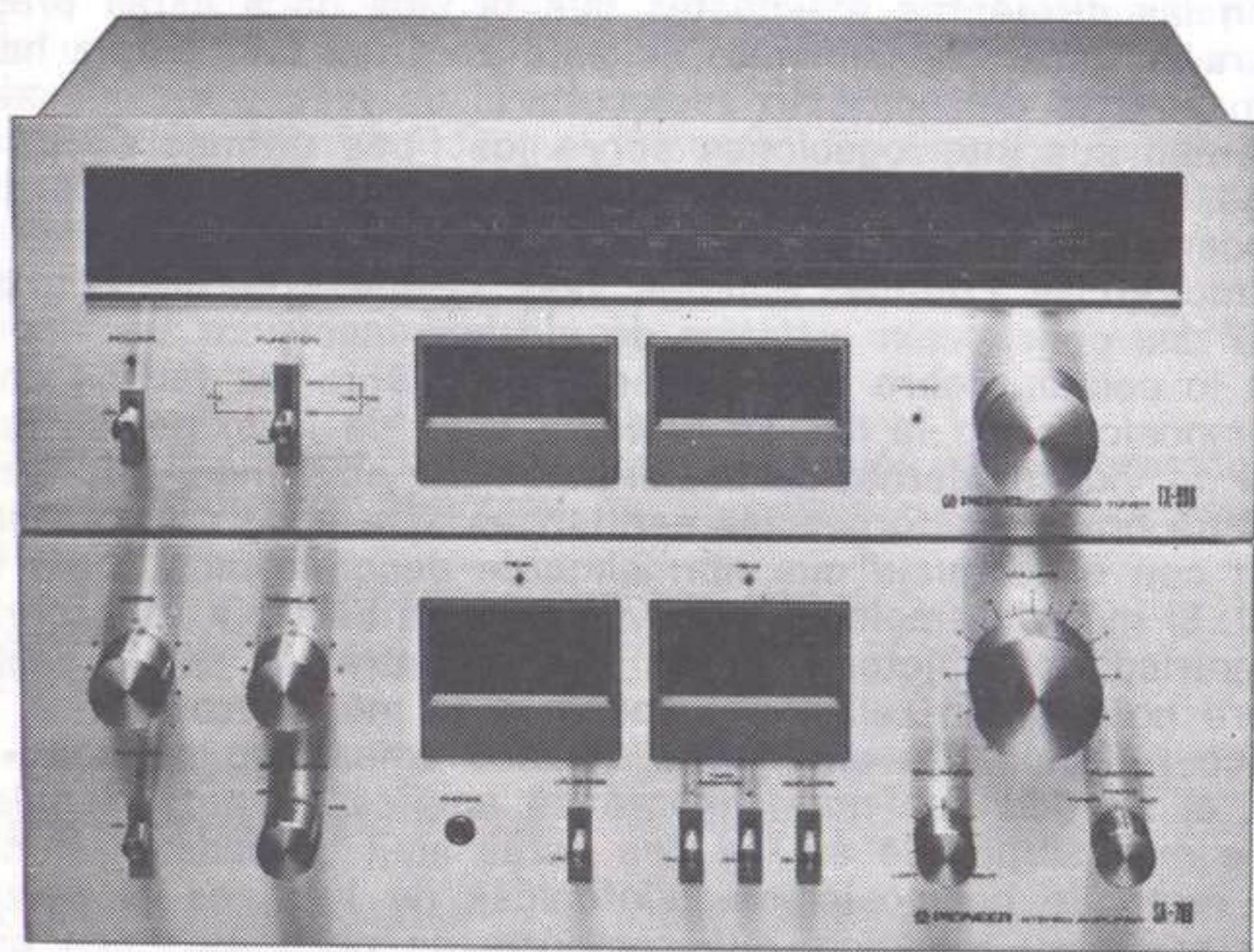
Versiones comparadas:

Sinfonía número 4. American Symphony Orchestra. Leopold Stokowski (CBS).

Central Park in the Dark. New York Philharmonic. Leonard Bernstein (CBS).

LOS ARGUMENTOS DE ALTA FIDELIDAD

PIONEER®

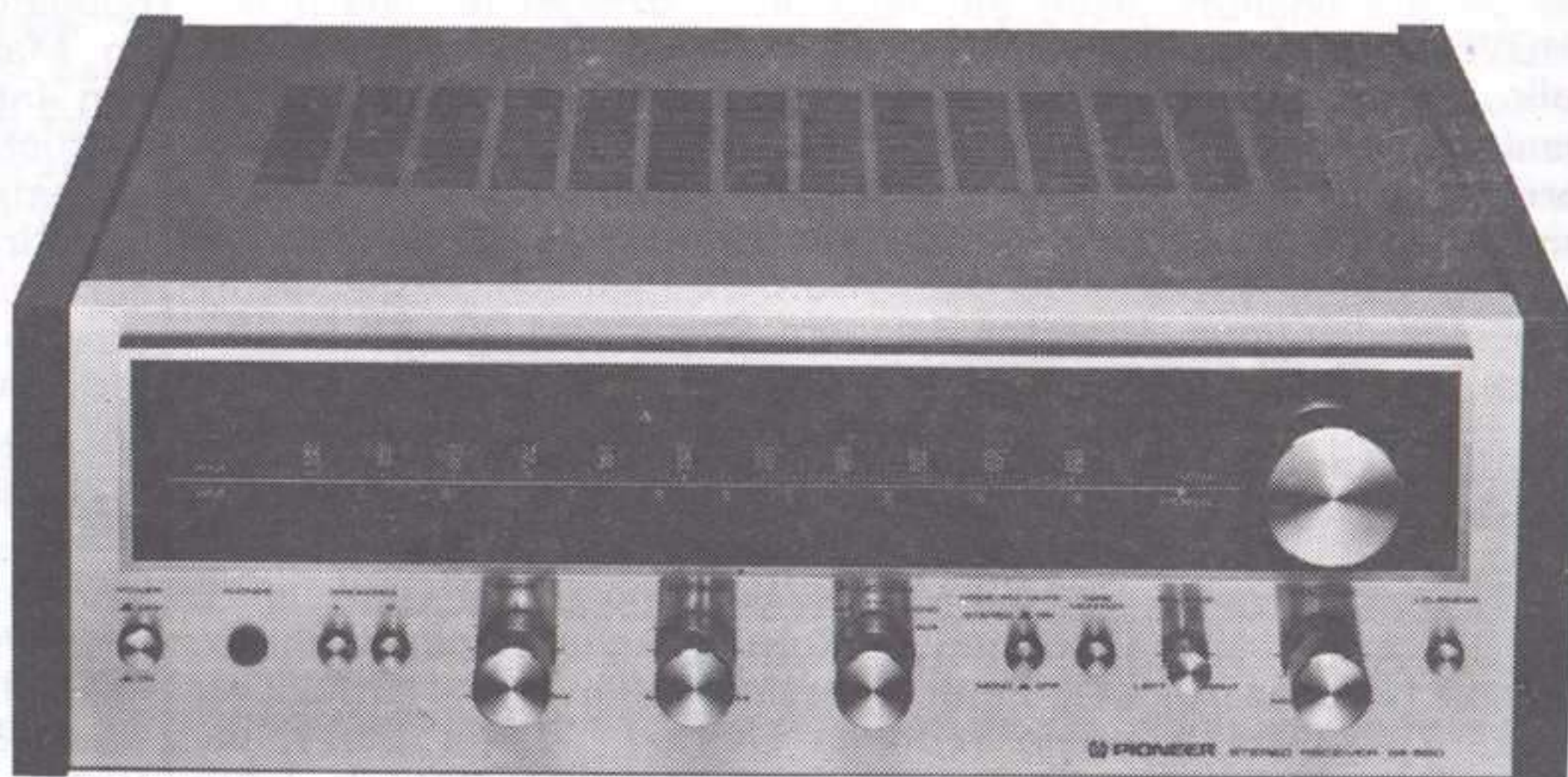


AMPLIFICADORES Y SINTONIZADORES

Cinco modelos de amplificadores integrados. En esta gama PIONEER ha completado la fiabilidad tradicional de su diseño incluyendo los últimos avances tecnológicos: doble fuente de alimentación, acople directo en la etapa de potencia y otros muchos que Vd. podrá apreciar. Por otra parte todos los modelos de sintonizadores incorporan circuitos integrados exclusivos diseñados y fabricados especialmente por PIONEER en sus laboratorios de investigación de semiconductores.

RECEPTORES ESTEREOFONICOS

En la nueva serie SX, de receptores PIONEER, Vd. puede elegir entre 7 modelos distintos desde 20 W hasta 270 W RMS por canal, todos con un nivel superior de prestaciones. De hecho, al comprar un receptor PIONEER, en todos los niveles de precio y posibilidades Vd. adquiere la mejor combinación amplificador-sintonizador del mercado, en una solución de conjunto ventajosa.



PANTALLAS ACUSTICAS

PIONEER concede gran importancia a este componente de la cadena de alta fidelidad. Para conseguir resultados óptimos ha trabajado en 2 sentidos, desarrollando nuevos materiales para la fabricación de altavoces de graves y medios (fibra de carbono prensado) y creando nuevos sistemas para altavoces de agudos (piezoeléctrico). Esta tecnología de vanguardia se ha aplicado en los modelos de las series CS (recinto tipo infinito) y HPM (recinto tipo reflex). Especial mención merece la minipantalla CS-X3 que le asombrará por su excelente respuesta en frecuencia.

Representado en España por:



ATAIO* INGENIEROS S.A.

DIVISION DE AUDIO

MADRID-16

Enrique Larreta, 10 y 12
Tels. 733 05 62 - 733 37 00
Telex: 27249 - Cable: Teleataio

BARCELONA-21

Ganduxer, 76
Tel. 211 44 66
Telex: 53942

BILBAO-13

Simón Bolívar, 27
Tel. 442 20 50
Telex: 31486

SEVILLA-11

Av. República Argentina, 68-5.º
Tels. 45 18 30 - 45 25 98
Telex: 72771

VALENCIA-8

Av. del Cid, 2
Tel. 326 72 00
Telex: 64501

LAS ESPECIFICACIONES TÉCNICAS DE LOS AMPLIFICADORES

Los fabricantes de amplificadores, al lanzar sus modelos, suelen realizar la correspondiente publicidad dando cuenta de las diferentes prestaciones del aparato en cifras. De la interpretación de estas cifras vamos a tratar en síntesis. Hay que decir a este respecto que normalmente las cifras facilitadas en su publicidad por los fabricantes son rigurosamente ciertas, y en algunos países, como Estados Unidos y Alemania, existe un organismo técnico de control que se preocupa de verificar las especificaciones teóricas de los fabricantes; se trata, pues, de un mecanismo de defensa de la clientela, cada vez más numerosa en este campo. Además de esta labor de control de cifras, este tipo de organismos suele dictar las normas concretas a que han de ajustarse los fabricantes en la publicidad de sus productos. Así, por ejemplo, ya no es posible en Norteamérica, ni prácticamente en ningún otro país, especificar la potencia de un amplificador en términos puramente musicales, sino que es preciso facilitar al conocimiento del público la potencia real del aparato, lo que vulgarmente se conoce bajo la denominación de potencia RMS, y, naturalmente, distinguiendo ambos canales en el caso habitual de una máquina estereofónica.

El criterio para cualificar cifras es el mismo, tanto si se trata de un amplificador integrado, un conjunto separado de preamplificador y etapa de potencia o un «receiver», o sea, combinación de amplificador y sintonizador en un solo «chasis». Las especificaciones más usuales de un amplificador hacen referencia a la respuesta de frecuencias, distorsión, sensibilidad y relación señal/ruido. También se da importancia modernamente al punto de saturación de la entrada o entradas «phono» del amplificador, y suele esto venir especificado en la hoja de datos del aparato, con objeto de ayudar a elegir una cápsula que después no ofrezca problema, aunque, en todo caso, se trata de un problema menor, puesto que existe una normalización cada día mayor a este respecto, en el sentido de que la inmensa mayoría de las células lectoras existentes en el mercado convienen desde este punto de vista a casi todos los amplificadores, excepto en contados y extraños casos del mundo Hi-Fi «underground».

Es también muy normal que se ofrezca la información relativa a las «facilidades» y mandos del preamplificador, que constituye, en resumidas cuentas, el verdadero «cerebro» del equipo. Así, por ejemplo, número de entradas «phono», posibilidades de acoplamiento de cápsulas de bobina móvil, número de equipos de cinta y posibilidad de maniobras de copia entre

éstos, clase y características de los controles de tono, posibilidad de empleo de auriculares, tipo de los conectores de entrada (RCA, DIN, etc.), entrada para uno o más sintonizadores, número de cajas acústicas que se pueden acoplar al equipo, etc. Todo ello no conduce sino a poner de relieve el grado de flexibilidad y posibilidades del preamplificador, lo que, en términos británicos, se llama «facilities».

La llamada respuesta de frecuencia alude a la capacidad del amplificador para tratar señales sonoras dentro de un margen determinado. Si se considera que la capacidad de percepción del oído humano en su mejor forma abarca las frecuencias comprendidas entre 30 y 15.000 Hz, hay que dar por suficiente cualquier amplificador capaz de reproducir este campo audible de una forma plana y sin distorsiones con una desviación máxima, en más o en menos, de un decibelio. De todas formas, la inmensa mayoría de los amplificadores sobrepasan ampliamente estas prescripciones mínimas, dándose el caso de aparatos cuya respuesta se extiende entre los 10 y los 100.000 Hz, por estimar algunos diseñadores que a mayor margen de frecuencia mejor será el comportamiento del aparato, dentro de la gama de frecuencias perceptible por el oído humano.

Otro parámetro de uso obligado al especificar un amplificador viene constituido por los índices de distorsión, y de hecho aquí es donde cargan las tintas los fabricantes, al airear publicitariamente sus productos. No es ya infrecuente ver cifras de distorsión con dos ceros después de la coma, cosa que era impensable hace diez años, aunque bien es cierto que una cosa son las medidas de laboratorio y otra el oído humano, que es absolutamente incapaz de detectar distorsiones por debajo de la cifra del 1 por 100. De hecho, si la distorsión total de un equipo (no solamente del amplificador) fuera de este orden, hubiéramos conseguido ya un nivel prácticamente irrebasable en este sentido. Pero es que la distorsión total de un equipo no viene dada exclusivamente por la distorsión del amplificador, sino que hay que añadir las distorsiones adicionales de los demás componentes (no desdeñables en muchos casos), y sobre todo dos focos importantísimos de distorsión: la propia fuente o programa, y los locales de escucha, que en muy raras ocasiones están al nivel de calidad de los componentes. A la hora de interpretar cifras de distorsión y al nivel de la técnica actualmente conseguida resulta admisible todo aquello que no rebase de un 0,8 por 100, suponiendo que estas medidas hayan sido obtenidas con el amplificador en plena potencia.

Las cifras de sensibilidad deben ser cuidadosamente examinadas, con objeto de que no se produzca un desfase entre el amplificador y las posibles adiciones que se hagan al equipo (aparato de cinta, sintonizador, etc.). En lo que respecta a las sensibilidades de preamplificador y etapa de potencia, no existe problema alguno si se trata de un amplificador integrado o un «receiver»; en cambio, si se trata de elementos separados de previo y etapa, resulta absolutamente imperativo que las sensibilidades de ambos aparatos coincidan o, al menos, estén muy próximas. Si, por ejemplo, la sensibilidad del previo es inferior a la de la etapa de potencia, habrá que llevar muy lejos el mando de volumen para conseguir una escucha aceptable, y en todo caso resultará muy difícil aprovechar plenamente la potencia de la etapa. Si se produce el caso contrario, es decir, un previo con mayor sensibilidad que la etapa, existen grandes riesgos de saturación. De todas formas, si se adopta el sistema de amplificación de elementos por separado, lo más sensato es que éstos sean de la misma marca, ya que de esta forma se evitan problemas de ajuste de sensibilidad, conexiones, etc. Al estudiar la compatibilidad entre preamplificador y cápsula es preciso determinar el punto de saturación de la entrada «phono» del preamplificador. Una cifra de 100 milivoltios o más resulta, generalmente, adecuada, incluso para pasajes musicales «difíciles» y de gran dinámica. La mayoría de los amplificadores responden a este parámetro. Este principio es, generalmente, válido si se usan cápsulas de imán móvil. En el caso de usar cápsulas de bobina móvil, dada la escasa señal de salida que producen, se hace generalmente necesario el empleo de un pre-preamplificador, que es preciso intercalar entre el conector de cápsula y la entrada «phono» del amplificador. A veces este problema viene obviado si el amplificador dispone de entrada especial para cápsulas de bobina móvil; ya hay algunas unidades en

LUXMAN L-11. Amplificador integrado de magníficas prestaciones.





Preamplificador QUAD 44: versatilidad total. ¿El amplificador del futuro?

el mercado que disponen de esta facilidad.

Una de las más importantes especificaciones de un amplificador es la cifra de relación señal/ruido, que viene a describir, simplemente, la cantidad de ruido residual que EL APARATO AÑADE AL PROGRAMA MUSICAL que se escucha y según EL TIPO DE PROGRAMA QUE SE REPRODUCE (disco, cinta o radio). Esta cifra viene normalmente expresada en decibelios; cuanto mayor es esta cifra, mejores son las prestaciones del aparato en este sentido.

El factor de amortiguamiento, en inglés «damping factor», es aplicable únicamente a amplificaciones de potencia o a la sección de potencia de un amplificador integrado o un «receiver». Se trata de un parámetro de impedancia de salida, y viene a indicar la habilidad del amplificador para controlar el movimiento del cono del altavoz una vez que ha cesado la señal sonora. La cifra mínima correcta de factor de amortiguamiento es de 40. Cifras inferiores pueden poner en entredicho el comportamiento de las cajas acústicas; obviamente, cuanto más elevada sea la cifra «damping factor» mejor será la prestación del amplificador en este sentido.

Finalmente, unas ligeras consideraciones sobre la potencia del amplificador. No son pocos los aficionados proclives a basar la calidad de un amplificador en la potencia del mismo; nada más erróneo, habida cuenta que este parámetro tiene carácter relativo y está muy en relación con la fuerza que necesiten los altavoces. En este aspecto tiene que haber una cierta proporción, para ni quedarse cortos ni pasarse de cifras y poner de este modo en peligro la seguridad de las cajas acústicas. Un amplificador de 2×100 vatios o más puede sonar peor que otro tres veces menos potente en según qué casos. No pretendo disminuir la importancia de este parámetro, pero sí deshacer el equívoco de considerar la potencia como «lo único importante» y definitorio de la calidad de un amplificador; las restantes características que antes hemos examinado juegan un papel en modo alguno inferior a la capacidad en vatios del aparato. En los momentos actuales, en que se está produciendo un renacimiento de los amplificadores a válvulas, se ha podido constatar que un modelo de éstos de 30 ó 35 vatios por canal proporciona

Receiver NAKAMICHI 530: un campeón en su categoría.



una mayor musicalidad y presencia sonora que un equivalente a transistores con una potencia tres veces mayor.

CAJA ACUSTICA YAMAHA NS-1000-M ¿LA EXCEPCION A LA REGLA?

Si Japón ha conseguido una hegemonía mundial en la fabricación de componentes de audio, ello no ha sido debido realmente a la calidad de sus altavoces, al menos por el momento. De hecho, se han dedicado preferentemente a imitar, con mayor o menor éxito, algunos diseños de otros países, y muy en particular de modelos procedentes de USA, algunos de los cuales hacen furor en Japón, como es el caso de las cajas JBL y Klipsch, ambas de origen americano. El gusto de los japoneses va en este sentido muy en la línea del llamado «west american sound», es decir, grandes presiones sonoras, fuerte acentuación de graves y efectos estéreo muy dentro de lo espectacular. Recientemente han aparecido algunas cosas interesantes en aquel país en lo que concierne a altavoces, pero más bien en una línea altamente cualificada y profesional, y desde luego no comercializada a nivel de gran público. Podemos citar algunos ejemplos: las unidades Fostex, básicamente para equipos en bi-amplificación; el ya famoso a nivel de audiófilos «tweeter» Kato, que apenas si se vende en Europa por su elevadísimo precio y porque, realmente, sólo se sirve de encargo; el ya también famoso diseño de caja de graves Onken, a base de una unidad ya antigua de procedencia Altec-Lansing y con una arquitectura de gabinete complicadísima, y, finalmente, algunas tentativas «exitosas» en materia de unidades de agudos por parte de Onkyo y de Pioneer, al margen de algunas excursiones en este campo realizadas por Kenwood, que han merecido el «placet» de los entendidos. Dentro de las unidades citadas, una combinación Onken-Kato con una buena unidad de medios (Audax o Kef, por ejemplo) pueden constituir uno de los mejores sistemas de altavoces que la técnica permite, a base, naturalmente, de sistema triamplificado. En un orden más económico, otra combinación espléndida puede ser «tweeter» Fostex, unidad de medios Audax (conocida y muy apreciada en Francia como «conjunto Mahul»), y una solvente unidad de graves JBL, KEF, Altec, etc.

Tratando ya de la caja Yamaha NS-1000-M, hemos de decir que dista mucho de constiuir novedad, pues lleva en el mercado algo más de cinco años. Su recibimiento fue hostil, fundamentalmente por las antedichas razones de la falta de prestigio de la técnica japonesa en este campo, pero actualmente ha superado ya toda clase de prejuicios, y se encuentra en muchos laboratorios de estudio, en muchas emisoras (entre ellas, la Radiodifusión sueca) y, lo que es más importante, ha conseguido una aceptación absoluta en Inglaterra, que es donde se hila más fino en este sentido. Algunas demostraciones inglesas de amplificadores han sido realizadas utilizando este tipo de gabinetes Yamaha, fundamentalmente por su excepcional claridad y falta de coloraciones en todo el espectro sonoro. Otro dato periodístico de interés, muy a tener en cuenta, es que en ciertas áreas de Francia (país muy avanzado en Alta Fidelidad) se considera la Yamaha NS-1000-M como la mejor caja acústica, dentro de su gama de precio y tamaño, siempre y cuando (los franceses son muy finos y exigentes en este sentido) los cables de co-

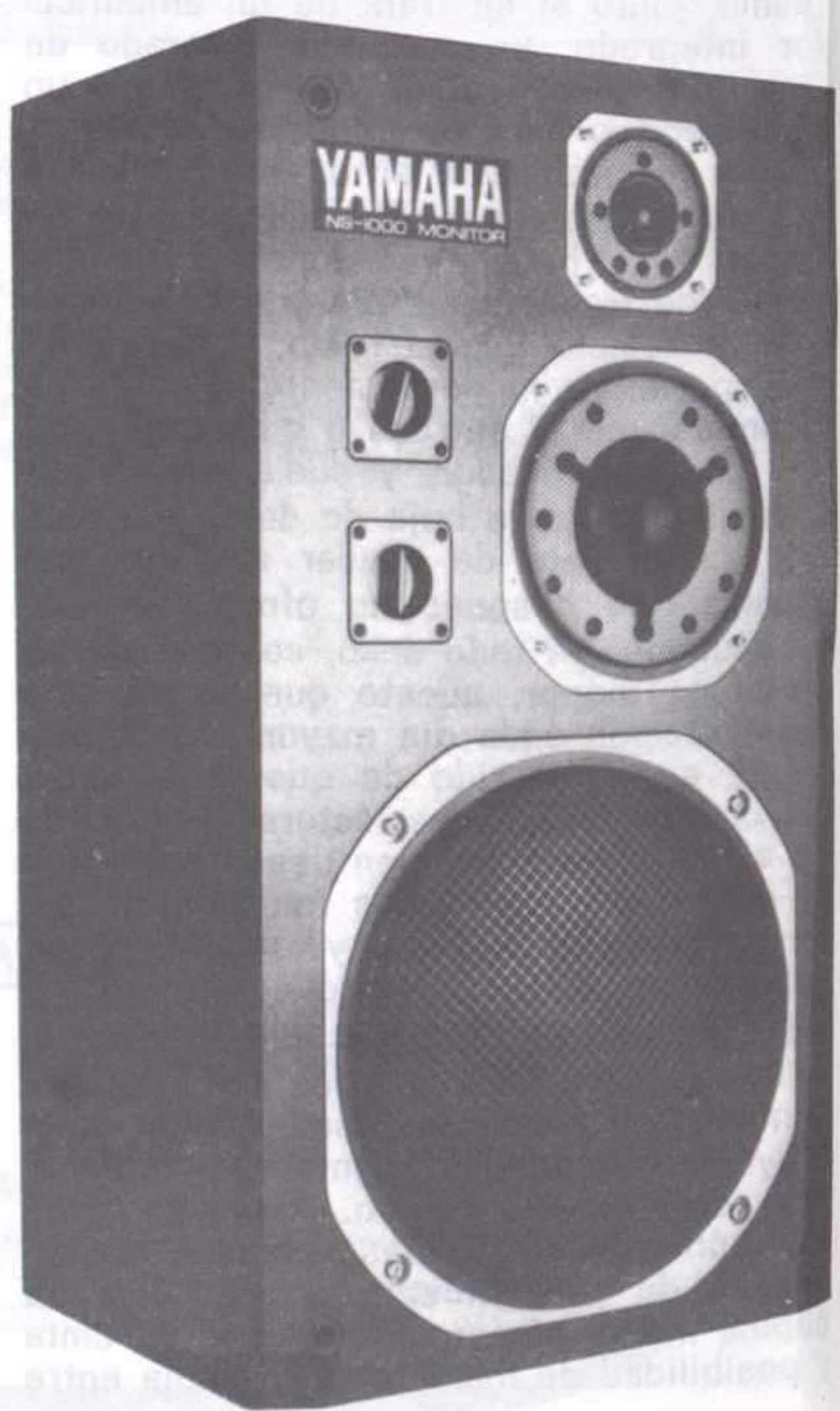
nexión al amplificador sean marca LEONISCHE (naturalmente, alemanes) y se proceda a ciertos ajustes al nivel de divisor de frecuencias. No falta quien considere la Yamaha NS-1000-M como la mejor caja del mundo en términos absolutos hasta la fecha (aquí, forzosamente, hay que dudar, una vez en el mercado las Beveridge, algún supermodelo Infinity y las Fried Super-Monitor). De todas formas, no cabe duda que nos encontramos ante un componente Alta Fidelidad verdaderamente interesante, que prestigia una vez más el fabuloso imperio industrial de Yamaha, donde la división de materiales Hi-Fi es cuidada y mimada cada vez con mayor interés, para responder con la debida solvencia a los retos de día en día más fuertes en este mercado.

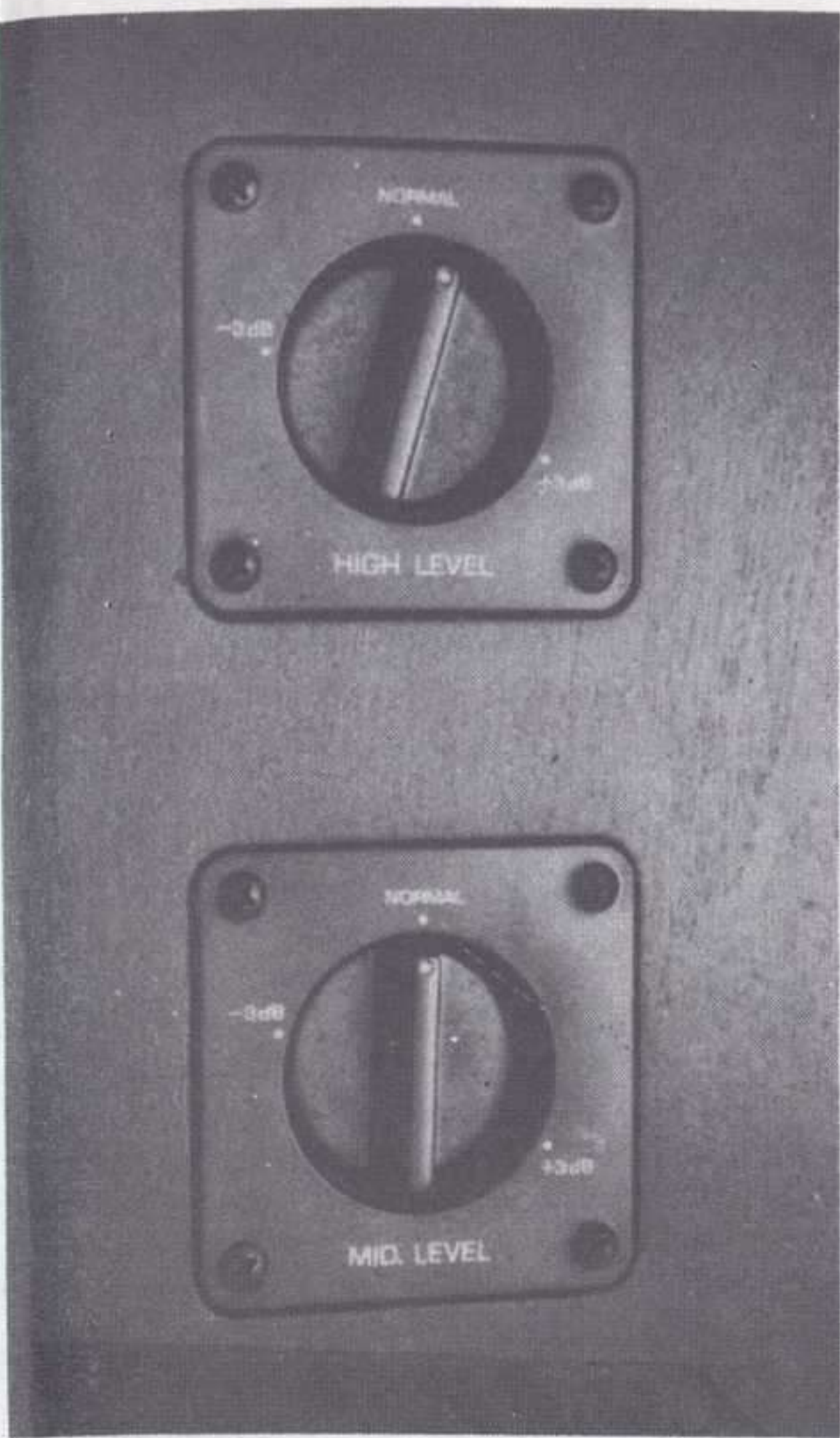
La Yamaha NS-1000-M es una caja de dimensiones medias, pero de una gran densidad: $67 \times 37 \times 32$ centímetros para un peso de algo más de 31 kilos. En todo caso, no se trata de una caja de estantería, y a mayor abundamiento su colocación óptima oscila alrededor de una altura de cincuenta centímetros del suelo. El terminado de la caja es francamente espléndido, en negro mate, y su aspecto general hace referencia a un componente de gran categoría.

La conexión externa se realiza mediante dos botones, naturalmente, situados en la parte trasera de la caja. Los mandos de reglaje de medios y agudos, de una gran eficacia, se encuentran situados en la parte delantera de la caja, lo que resulta enormemente práctico. Oprimiendo a fondo ambos mandos de reglaje quedan desconectadas automáticamente las unidades de medios y agudos, o una de ellas solamente, a voluntad del usuario. Solamente en esta caja he visto semejantes facilidades, cuyo valor práctico salta a la vista. La rigidez y arquitectura del gabinete tienen un nivel de verdadera excepción, dotando al conjunto de un amortiguamiento casi ideal.

Las tres unidades de radiación han sido elaboradas asimismo por Yamaha, empleando por primera vez el berilio vapo-

YAMAHA NS-1000-M.





YAMAHA NS-1000-M. Mandos de reglaje de medios/agudos.

rizado en vacío. El altavoz de agudos, de tan sólo tres centímetros de diámetro en su cúpula, actúa solamente a partir de los 6.000 Hz. El trabajo entre los 500 y los 6.000 Hz corre a cargo de la unidad de medios, cuya cúpula, de berilio, tiene un diámetro próximo a los nueve centímetros. El imán, de ferrita, tiene un peso no inferior a 1,6 Kg, parámetro asociado muy frecuentemente a unidades de graves. Ello permite un rendimiento muy elevado y una respuesta a transitorios altamente satisfactoria. La unidad de graves, en suma, responde al esquema clásico de los 30 centímetros de diámetro con carcasa de aluminio. El filtro divisor de frecuencias está realizado a base de componentes de la más alta clase, y no hay que olvidar que aquí se encuentra uno de los elementos básicos de cualquier caja acústica.

El rendimiento de la Yamaha NS-1000-M es bastante elevado, lo que permite la asociación con amplificadores de no mucha potencia. Sin embargo, su capacidad en este aspecto es grande, y pueden emplearse sin gran preocupación amplificadores del orden de 2×100 vatios. Al margen de estas consideraciones relativas a la potencia a emplear resulta imprescindible señalar que la Yamaha NS-1000-M es despidada con electrónicas deficientes, por cuya razón resulta imperativo el empleo de un amplificador más o menos potente, pero de gran calidad y estabilidad. Lo mismo puede decirse del conjunto plato-brazo-cápsula, que deben estar a la altura del espléndido ejemplar que comentamos; de otro modo no podrán apreciarse en su plenitud las excelencias de la NS-1000-M.

En cuanto a la ubicación de la caja en una sala de escucha, ya hemos dicho que debe ser elevado a una altura aproximada de unos cincuenta centímetros, guardando una cierta separación con respecto a las paredes trasera y laterales. La NS-1000-M agradece y merece una sala de dimensiones generosas. La principal característica y virtud de la NS-1000-M es su fenomenal claridad; posiblemente, bajo este aspecto se encuentre entre las dos o tres mejores

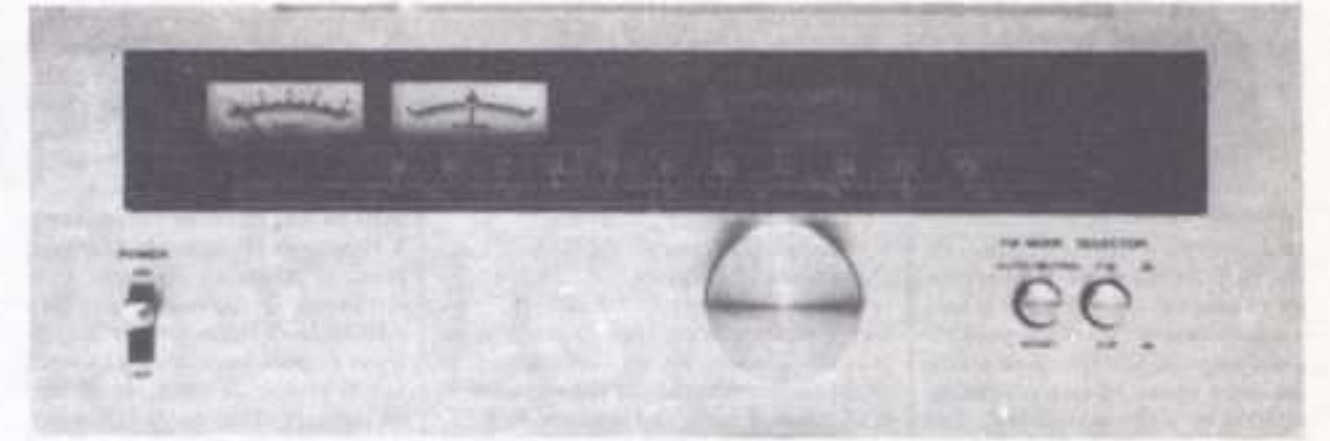
cajas del mundo. La caja no llega demasiado lejos en cuanto a los graves más bajos, aunque, realmente, no se trata de un defecto de importancia. Neutralidad, claridad y ausencia de distorsiones constituyen las sobresalientes notas de Yamaha NS-1000-M, que ha venido a demostrar que los japoneses también están preparados para el diseño y fabricación de sistemas de altavoces de la mayor categoría, al igual que han demostrado su maestría en otras áreas de componentes de audio. A mi juicio, dentro de esta gama de tamaño y precio, la NS-100-M figura entre los cuatro mejores gabinetes del mercado, siendo los otros tres los siguientes: Fried R/III, Dahlquist (éste con una electrónica de asociación muy difícil) y Quad Electrostático.

No podemos finalizar este comentario sin reseñar que el precio de estas unidades Yamaha en España resulta sorprendentemente bueno, dada su excepcional calidad, los precios comparativos en otros países y las propias características del mercado español en este sentido. Al parecer, y salvo novedades de última hora, el precio de venta al público de la NS-1000-M oscila alrededor de las 65-70.000 pesetas, precio que debe considerarse muy cuerdo y consecuente, si tenemos en cuenta, por ejemplo, que el precio en Inglaterra se aproxima a las ochocientas libras por pareja, y en Francia, país donde normalmente los componentes Hi-Fi son mucho más baratos que en España, el precio anda por los 9.000 francos por pareja. Por todo esto, nuestras felicitaciones al importador; a las ya antedichas virtudes de la NS-1000-M hay que añadir la muy estimable ventaja de una excepcional relación calidad-precio.

UNA EXCELENTE OPCION: SINTONIZADOR KENWOOD KT-5500

La elección de un sintonizador debe hacerse considerando algunos criterios básicos, observando fundamentalmente las dificultades del lugar donde ha de usarse y la propia calidad de los programas a recibir; todo ello con el objeto primordial de no excederse en la inversión a aplicar a un aparato de éstos. Explicando el tema en otros términos, la elección de un sintonizador superclase como pueda ser, por ejemplo, un Accuphase T-100 o un McIntosh MR-78 en algunos casos, puede ser un dispendio innecesario, pues por muy bueno que sea el aparato lo que nunca será capaz de hacer es «mejorar» el programa. Si el nivel de los programas no pasa de una calidad media, lo más sensato es elegir un «tuner» discreto, bien diseñado y de precio razonable. Tal es el caso del Kenwood KT-5500, elemento parejo con el amplificador integrado de la misma marca KA-5700 de 2×40 w. Kenwood fabrica sintonizadores de muy superior categoría, pero pienso que el KT-5500 es el más adecuado para una mayoría grande de aficionados que, naturalmente, se decidan por esta marca, por otra parte de la mayor solvencia y prestigio en el campo de los componentes de audio.

La presentación del aparato es de una gran sencillez y elegancia. En el panel frontal solamente cuatro mandos: el de puesta en tensión del aparato, el selector AM/FM, el selector mono-estéreo y el tradicional y generalmente voluminoso mando de selección de emisoras, en este

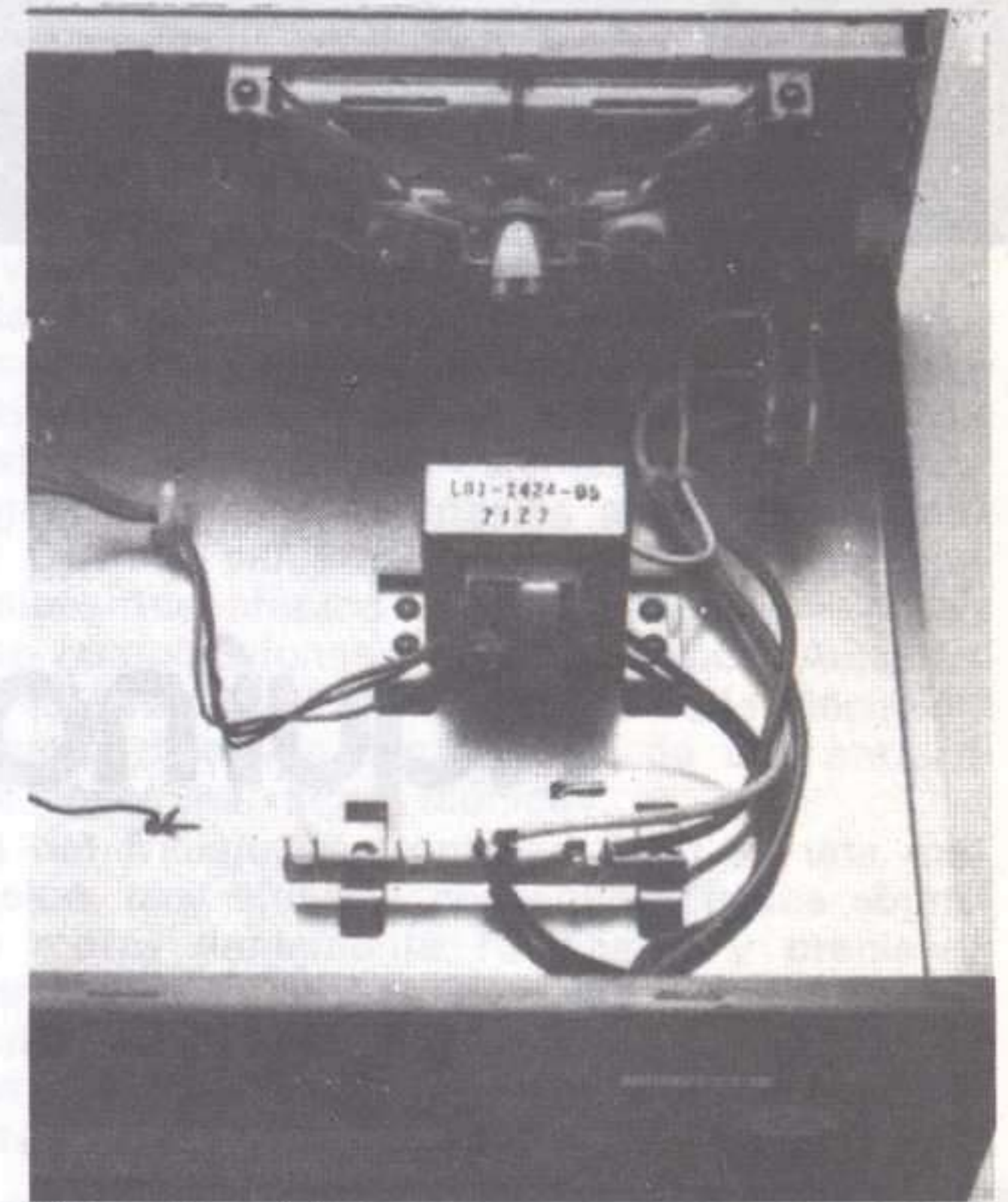


KENWOOD KT-5500.

caso situado hacia la parte central de la carátula frontal, sin duda para guardar la debida simetría con el mando de volumen del amplificador KA-5700. Los visores de sintonización e intensidad de señal son de una claridad meridiana, así como la escala numérica de emisoras. El panel posterior contiene, como es natural, las dos posibilidades de conexión de antena FM, según se utilice antena interior o antena exterior con cable coaxial, la antena AM y la lógica salida al preamplificador por el sistema de conexión RCA, que es el más sencillo y usual.

Aunque el sintonizador KT-5500 viene suministrado, como es lo usual, con una antena interior en forma de T, resulta totalmente imperativo el empleo de una antena exterior, preferiblemente orientable. De todas formas, se trata de un principio general aplicable a cualquier marca o tipo de sintonizador, toda vez que la antena es la responsable única y exclusiva de que la señal llegue al «tuner» en las debidas condiciones de definición y limpieza.

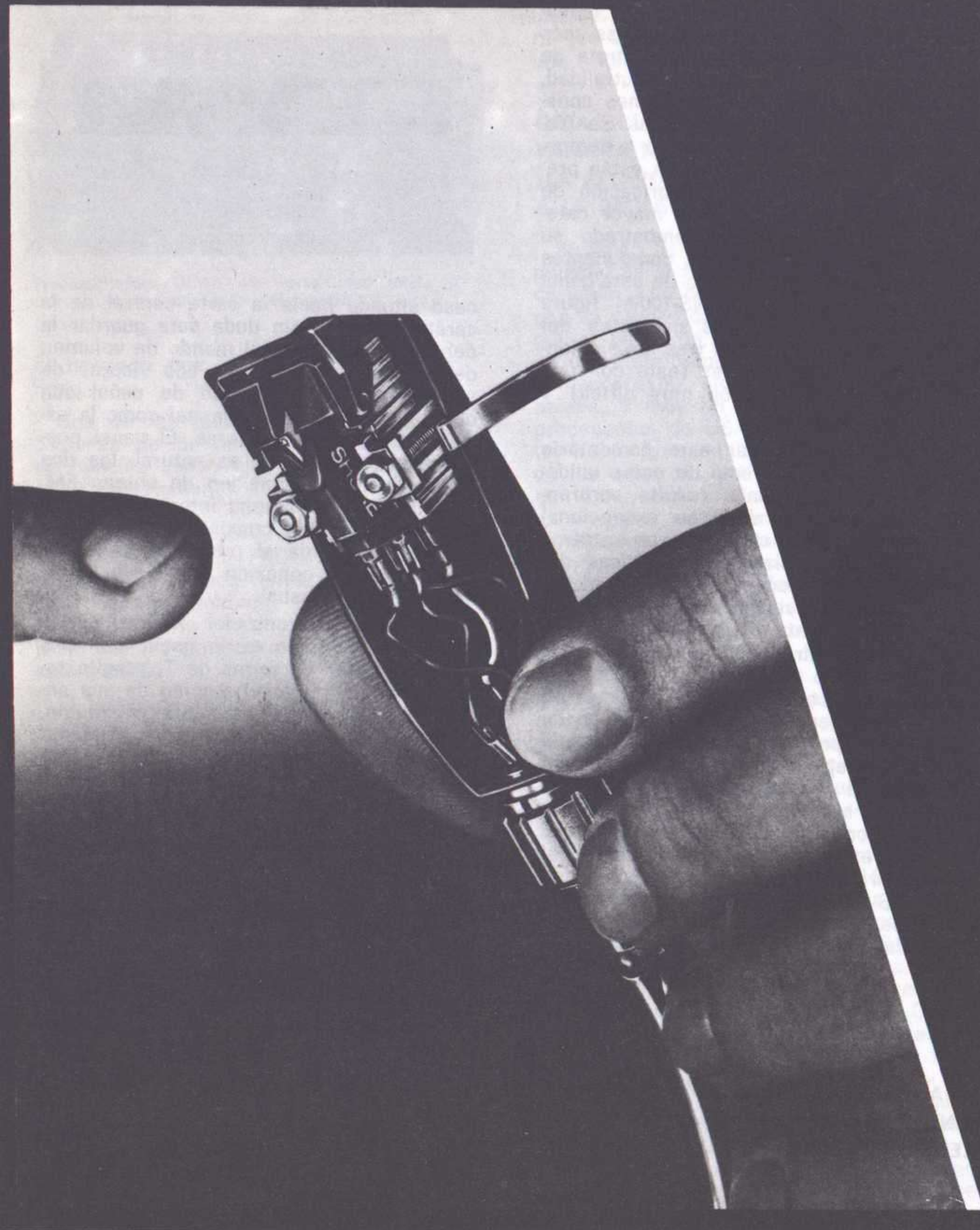
La electrónica del aparato es de una gran sencillez, y realmente se encuentra agrupada sobre un único circuito, impreso a una cierta distancia del transformador de alimentación, sin duda para proveer una mejor ventilación y aireación de éste. Los componentes empleados son de una estimable calidad, llegándose incluso a utilizar transistores a «efecto de cam-



KENWOOD KT-5500. Detalle del transformador de alimentación.

po» en la etapa de entrada. Todo ello se traduce en unas prestaciones del aparato absolutamente satisfactorias; excelente sensibilidad, amplia respuesta de frecuencia y una relación señal/ruido más que aceptable.

En resumen, un sintonizador excelente para cadenas Hi-Fi de tipo medio, pero que tampoco desmerecerá en equipos de más alto nivel.



Aquí nace la Alta Fidelidad.

La calidad de una cámara fotográfica nunca es superior a la de su objetivo. De igual manera, el más sofisticado equipo de Alta Fidelidad no es mejor que el resultado que le permite obtener su cápsula. No se puede sacrificar la calidad de una cápsula en el equipo de reproducción; su misión es demasiado importante: dar vida al sonido.

Si desea usted saber cuál es la cápsula SHURE adecuada a su equipo de Alta Fidelidad, remita el cupón adjunto a:
VIETA AUDIO ELECTRONICA, S. A.
Bolivia, 239 Barcelona-5.

Desearía conocer la cápsula SHURE adecuada a mi equipo de sonido, que detallo a continuación.

Brazo o tocadiscos _____

Cápsula _____

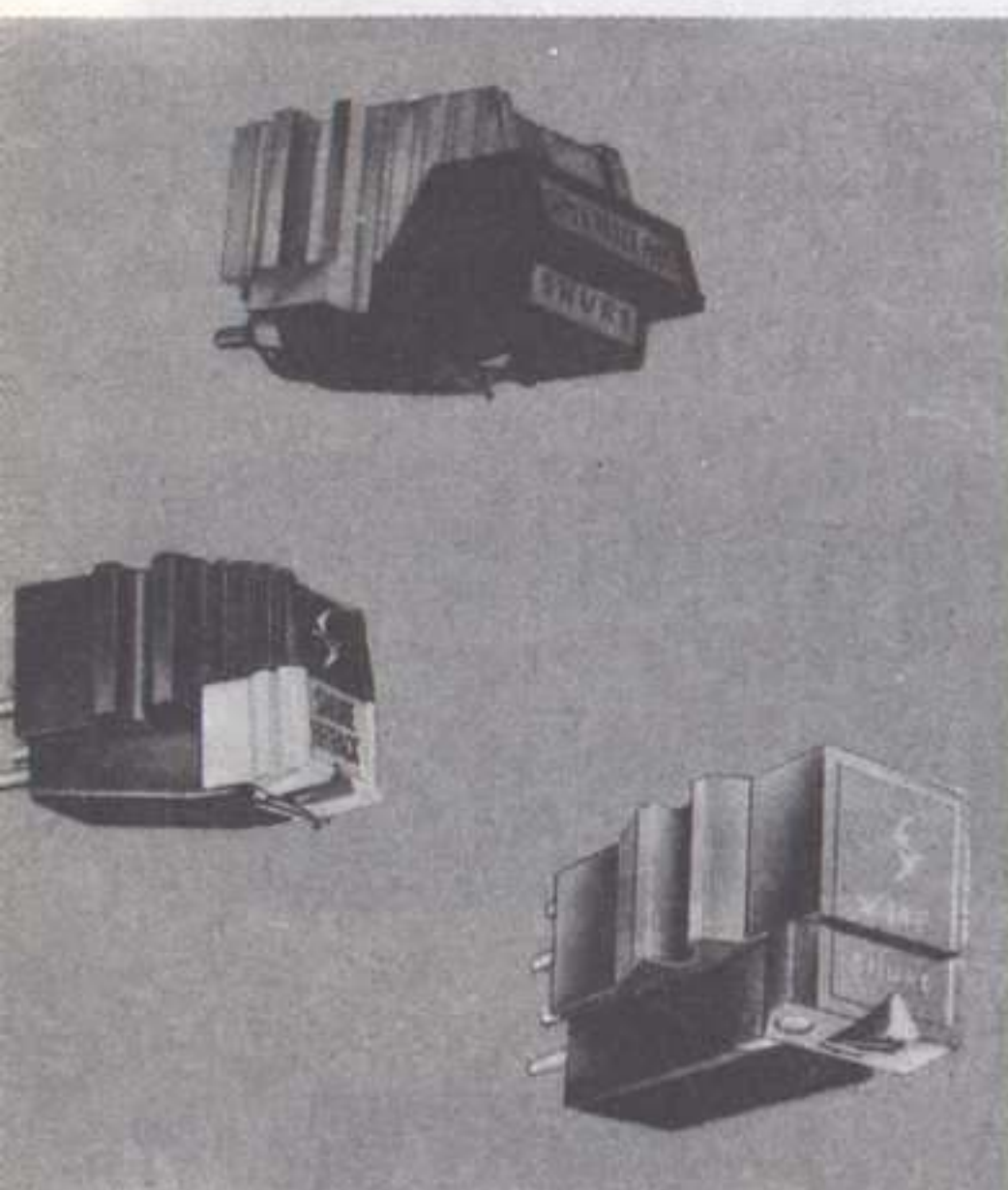
Amplificador _____

Pantallas acústicas _____

Nombre _____

Dirección _____

Población _____



COMPOSITORES ESPAÑOLES EN LA MADUREZ DE LOS CINCUENTA AÑOS

NUESTRA MUSICA

Por JOSE LUIS
GARCIA DEL BUSTO

Hace algún tiempo pensé en desarrollar dentro de la sección «Nuestra música» una serie de entrevistas no con los compositores «cincuentones», sino con nuestros «jóvenes compositores de cincuenta años»: creo que se entiende el matiz. Mantenemos la idea para algunos nombres que ya rebasaron esa edad —aunque sea por muy poco—, como Hidalgo y Barce, que próximamente espero que ocuparán nuestras páginas traídos por Llorenç Barber, pero en el momento de planear un trabajo especial para este número tan sensible a la edad de cincuenta años precisamente, se sugirió por la Dirección que condensara esa proyectada serie en un informe de cierta amplitud sobre estos compositores, idea que fue rápidamente secundada por todos. Aquí está el trabajo, con todos sus condicionamientos de no exhaustivo en cuanto a los compositores tratados, de ceñido a una extensión límite para cada uno de ellos, etc., pero aquí está. Quiero resaltar y agradecer la unánimemente buena disposición que han mostrado los seis autores para aportar ese testimonio personal que, sin duda, marcará la cota más alta de interés en las páginas que siguen. Mestres, De Pablo y Castillo me enviaron sus impresiones por escrito. Las de Acilu y Halffter las recogí en sendas conversaciones. Por fin, Bernaola quiso darle forma de entrevista. En los tres últimos casos, los compositores revisaron y aprobaron mi redacción.

Como quiera que la objetividad —por natural tendencia— ha presidido mi labor, hago aquí profesión explícita de admiración y amor por la música de la que trato a continuación.

Felicidades, maestros, y muchas gracias por vuestra música, que es también «nuestra música».

AGUSTIN GONZALEZ ACILU

Agustín González Acilu, nacido en Alsasua (Navarra) el 18 de febrero de 1929, se inició en la música de la mano de Luis Taberna, organista y director de la banda de música local, pero desde 1951, año en el que cumple su servicio militar como músico, Acilu ingresó en el Conservatorio de Madrid para cursar la Armonía con Enrique Massó, el Contrapunto con Calés Otero y la Composición con Julio Gómez; parte de los años de estudio en este Centro siguió actuando en la Banda de Música de Aviación. Tras sus pasos académicos —que concluyeron con diversos galardones—, y decidido a ser compositor, Acilu entabló relación con su ilustre paisano Fernando Remacha, de quien recibió valiosos consejos. La Diputación Foral de Navarra le concedió una beca para ampliar estudios de Composición en el extranjero, así como otras ayudas para trabajos de investigación sobre músicos navarros del siglo XVIII. En la primera mitad de la década de los sesenta Acilu trabaja diversos aspectos de la composición contemporánea con maestros como Petrassi, Ghedini, Pousseur, Ligeti y otros, en centros musicales de Roma, Venecia, París y Darmstadt, disfrutando también de algu-

na beca concedida en Italia y Alemania. En 1962 ya había obtenido el Premio Samuel Ros. Durante dos cursos (1965-67) impartió clases en el Conservatorio madrileño.

En 1966 inicia el estudio en profundidad de aspectos fonéticos y lingüísticos y sus relaciones con la música, trabajando sobre este tema en el departamento correspondiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Desde entonces la obra de González Acilu gira básicamente en torno a estos aspectos de la fonología y sus posibilidades, de cara a integrar su casuística en el discurso musical. Una obra clave en esta línea es el **Oratorio panlingüístico**, con la cual alcanzó, en 1971, el Premio Nacional de Música. En septiembre del mismo año representó a España en el Premio Italia, convocado por la RAI, en Venecia. En 1972 trabajó pensionado por la Fundación Juan March. Actualmente es profesor de Armonía en el Conservatorio madrileño.

La obra de Acilu se muestra como un todo orgánico y continuamente en progreso. Naturalmente, no todas las composiciones poseen el mismo nivel estético, pero sí cabría decir que «ninguna sobra» en el sentido de que aun las de menor entidad han sido importantes como preparación, ensayo o esbozo de otros logros inmediatos de mayor altura.

Su principal aportación la tenemos, incuestionablemente, en el terreno de la música vocal. Acilu parte de una premisa concreta: la palabra contiene en sí una musicalidad propia, ¿por qué supeditarla a las leyes de otra música?, ¿por qué no extraer del lenguaje su propia musicalidad? En este proceso fonético-musical, recalca el autor en la lengua vasca como representante perfecta que es de las lenguas ancestrales, es decir, de aquellas que no han sufrido modificaciones sustanciales por los efectos de diversas culturas que hayan podido superponerse dejando cada una su huella. En el **euskera**, por lo demás, se encuentran fascinantes relaciones entre significantes y significados; un ejemplo: en vasco, las palabras que denotan conceptos elevados —inteligencia, firmamento, divinidad...— abundan en el uso de la **i**, acústicamente la más aguda, la más «alta» de las vocales. Abundando en investigaciones de este tipo —con la ayuda de estudios científicos de Quilis, Mugika y otros—, Acilu ha evolucionado desde **Dilatación fonética** hasta hoy mismo, en el sentido de cohesionar los valores fónicos de los vocablos con sus significados, la expresividad de su pronunciación y su posible organización desde criterios abiertamente musicales. Es más, en la **Cantata semifónica** —donde emplea con absoluto rigor e impresionantes efectos un coro de sordos—, en **Izena ur'izana** y en otras composiciones de última época, Acilu ha incorporado a su bagaje estético la propia visualidad de la ejecución musical, el gesto, caminando hacia la consecución de una entidad artística superior, que él denomina «signo icónico».

Característica propia del trabajo de González Acilu es una metódica y lenta elaboración, casi siempre con sólidas bases objetivas (científicas) y con metas sumamente racionales y precisas: entre estos polos de tan marcado cerebralismo las propias posibilidades técnicas del autor y su personalidad humana aportan el necesario peso subjetivo para que surja esa dialéctica enriquecedora, propia de toda creación artística.

CATALOGO COMPLETO

- Tres canciones (1957). Soprano y piano.
- Sucesiones superpuestas (1962). Cuarteto de cuerda.
- Tres movimientos para piano (1963).
- Concierto para orquesta de cuerda (1964).
- Imágenes (1965). Guitarra.
- Estructuras con 24 sonidos (1965). Guitarra de cuartos de tono.
- Contracturas (1966). Grupo instrumental.
- Dilatación fonética (1967). Voz, dos violas y dos violonchelos.
- Presencias (1967). Piano.
- Aschermittwoch (1968). Voz y grupo instrumental.
- Pulsiones (1969). Clave (o piano).
- Simbiosis (1969). Tres voces, objetos sonoro-táctiles y grupo instrumental.
- G. A. Bécquer 70 (1970). Voz y piano.
- Rasgos (1970). Piano.
- Oratorio panlingüístico (1970). Cinco solistas, dos coros y dos orquestas.
- Seriegrafonía (1971). Soprano, barítono, flauta, trompa y violonchelo.
- Interfonismos (1971). Dos voces, coro de doce voces y orquesta.

Ejercicio para voz (1972). Voz y piano.
 G. G. G. In Memoriam (1972). Voz, violín, viola y violonchelo.
 Himno a las lesbianas (1972). Voz.
 Entropías (1973). Orquesta.
 Libro de los Proverbios (Cap. VIII) (1973). Cuatro solistas y coro.
 Hegeliana (1973-74). Violonchelo y piano.
 Cantata semifónica (1972-75). Coro de sordos, coro ordinario y orquesta.
 Clarinete-Concepto (1975). Clarinete.
 Lim-Trío (1976). Clarinete, violín y piano.
 Omaggio a P. P. Pasolini (1976). Voz y clarinete.
 Arrano Beltza (1975-76). Cuatro solistas y coro.
 Concierto para piano y orquesta (1976-77).
 Cuarteto número 2 (1978). Cuarteto de cuerda.
 Espectros (1978). Quinteto de clarinetes.
 Interacciones (1978-79). Orquesta.
 Izena ur'Izana (1978-79). Coro y «ballet».

Cada obra de mi catálogo supone una ampliación de los medios de expresión y de las técnicas apuntadas en la anterior o anteriores composiciones, persiguiendo un sentido icónico de las cosas. Mi generación partió a componer en lenguaje atonal sin antecedentes prácticos en la música española; pero esto de empezar de cero siempre tiene sus ventajas: se entra en un mundo desconocido, y al no existir puntos de referencia se carece también de toda clase de complejos, y el trabajo es más relajado, más libre; además, es indudable que la apertura a lo desconocido genera mayor actividad. A los que han empezado después a componer ya se les ha presentado la cosa de otra manera.

He recibido a bastantes compositores jóvenes que se han interesado por mi trabajo, pero la influencia que mis teorías y experiencias haya podido suponer está todavía por ver. De momento, sólo puedo decir que tengo alguna certeza del camino que yo mismo estoy recorriendo: me preocupa siempre saber de dónde parto y adónde quiero ir, y esto da cierta garantía a la hora de trabajar.

Mis obras —si no todas— vienen estrenándose con años de retraso. Es más, bastantes de ellas —incluso alguna de los años sesenta— aún están aguardando este momento... Pero creo sinceramente que, antes que nada, lo fundamental para todo aquel que esté metido en estas cosas es manifestar sus ideas, expresar su propia libertad. La difusión de las obras es una segunda fase, en la que tienen que intervenir otras personas, y a mí esto se me escapa un tanto. Decididamente, me gusta emplear el tiempo en tratar de crear obras nuevas antes que —aun siendo una legítima obligación— intentar «colocar» lo ya hecho. Por otra parte, esta lentitud y este desfase en la difusión de mis obras no me inquieta en gran manera, porque, en cierto modo, me considero un «clásico», en el sentido de que, por la consistencia que quiero dar a mi trabajo, veo plenamente vigentes mis obras de años atrás, y del mismo



modo pienso que lo que hago hoy podrá darse a conocer sin de mérito dentro de unos años...

No tengo quejas de cómo ha recibido el público, en general, mi música, incluso en las ocasiones en que ha provocado la siempre positiva polémica. No me considero ni marginado ni «mimado» por el ambiente musical: a mi entender, cuento con una consideración por parte del público, y pienso que de la crítica, suficiente como para poder seguir trabajando, como hasta ahora, con entera libertad, y esto es lo más importante para un compositor.

Lo que sí me preocupa, como miembro fundador de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ACSE), y ante las grandes posibilidades actuales de difusión, es la exasperante lentitud con que la actual música española se va difundiendo tanto en el interior como en el exterior del país. En este caso, la carencia de «antecedentes prácticos» en la música española referentes a comercialidad etcétera, resulta, frente a lo que decía más arriba con respecto al factor estético, francamente desalentador. Nos espera a todos, tanto a los medios oficiales como privados, y fundamentalmente a los compositores —no siempre conscientes de ello—, un camino largo y duro a emprender.

A. G. A.

JOSEP MARIA MESTRES-QUADRENY

Josep María Mestres-Quadreny nació, en Manresa, el 4 de marzo de 1929. Trasladado a Barcelona, estudió Piano con L. Sigg y R. M. Kucharsky, iniciándose en las materias que culminan en la Composición con el maestro Cristóbal Taltavull, con quien trabajó entre 1950 y 1956. En 1952 se integró en el «pionero» «Círculo Manuel de Falla», de Barcelona. Tres años después, a la par que obtenía la licenciatura en Ciencias, promovía ciclos de «Primeras audiciones», cuyo enunciado bien revela los criterios aperturistas y de cultivo de las nuevas músicas. Colaboró también como organizador y presentador en las actividades del «Club 49», siendo miembro fundador del grupo «Música abierta» (1960) y participante activo en los inicios de las Juventudes Musicales barcelonesas. En 1961 aportó la música para un «objeto artístico» titulado **Cop de poma**, en cuya realización intervinieron también Miró, Tapies, Vilella y Brossa. En 1968 fue uno de los animadores en la fundación del Conjunt Catalá de Música Contemporánea, que, dirigido por Simonovitch, tan buena labor de difusión ha llevado a cabo.

Sus primeras composiciones se apoyan en técnicas seriales, pero durante los años sesenta la música de Mestres-Quadreny se abrió progresivamente, para ir asimilando procedimientos gráficos, aleatorios, electrónicos y, finalmente, estadísticos. Su formación matemática y física ha dejado una indudable huella en su quehacer musical, lo que no tiene por qué suponer un objetivismo a ultranza, ya que —como él mismo ha manifestado en alguna ocasión— el uso de ordenadores o computadoras para determinar las notas musicales que deben nutrir los esquemas organizativos previstos con criterio absolutamente musical no significa sino un considerable ahorro de tiempo y la seguridad total de tener las combinaciones que se quieren conseguir y de evitar las que se quieren evitar. Cree Mestres en la Matemática como arte de los números, y en la Música como arte sujeto a leyes matemáticas, y desde esta doble perspectiva considera lícito y práctico aunar ambos mundos: «Las obras en que he utilizado el ordenador son exactamente iguales a las que haría a mano, sólo que me ahorran el trabajo manual de varios meses.»

Creador siempre inquieto y buscador de integraciones de la música con otras manifestaciones artísticas y culturales, Mestres-Quadreny ha cultivado las formas escénicas, a menudo en colaboración con J. Brossa: **El ganxo**, **Roba i ossos**, **Petit diumenge**, **Vegetació submergida**, **Concert per a representar**, «Suite» bufa... Ha aportado también «músicas ambientales» (**Frigoli-Frigola**, **Aronada**), consciente de que el concierto convencional no es ya la única vía formal de aproximación entre el autor y el público. En los últimos años ha participado activamente en los ciclos sobre informática y Creatividad, organizados por la Fundación CITEMA.

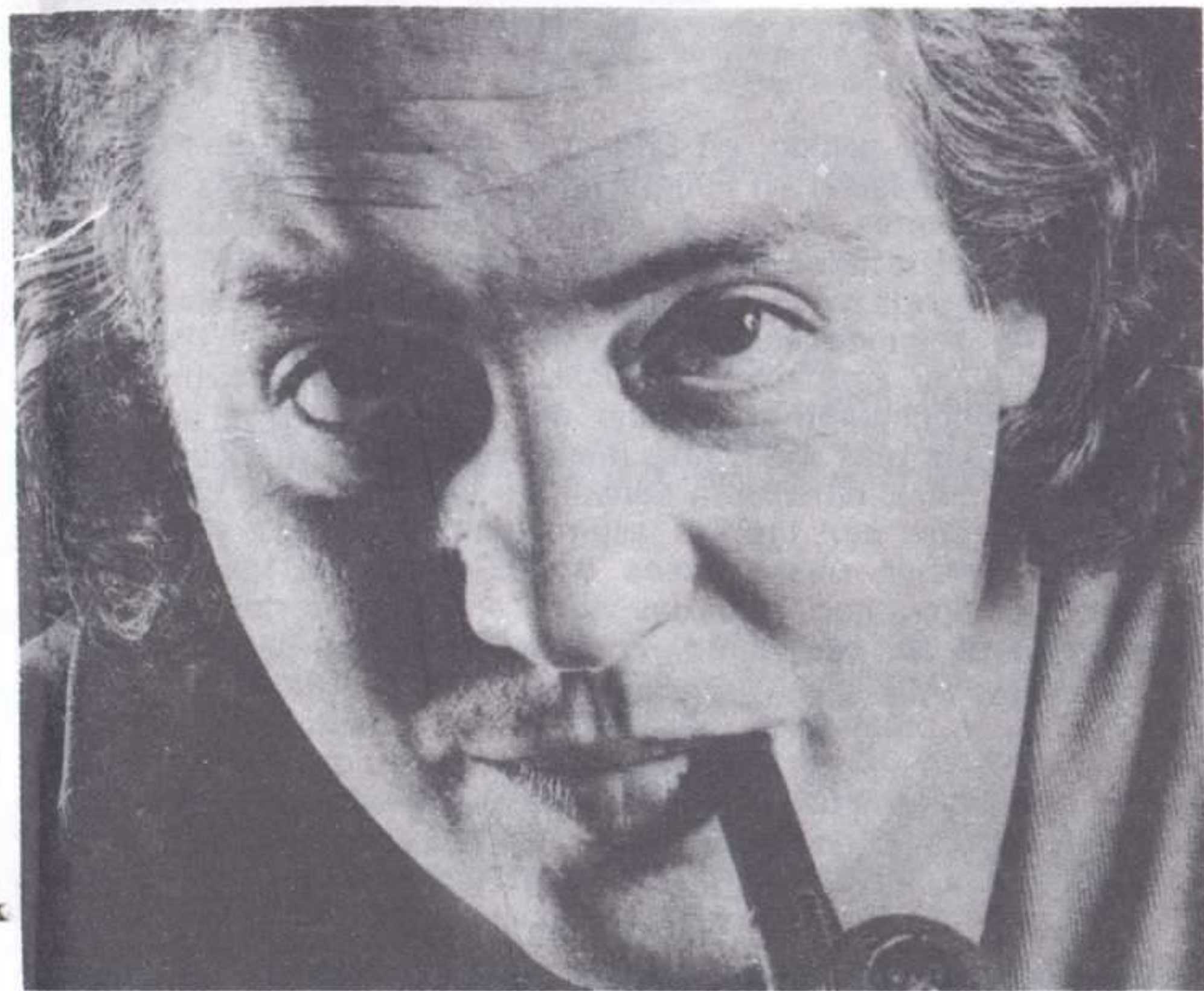
Sus obras son programadas en salas y organismos difusores de Europa y América. Con motivo de su cincuenta aniversario, Radio Nacional de España le dedicó un concierto monográfico directamente transmitido por su Segundo programa.

RESUMEN DEL CATALOGO

Epitafios (1958). Soprano, cuerda, arpa y celesta.
 Tres cançons de bressol (1959). Voz y piano.
 Excursió colectiva de 5 dies (1960). Soprano y conjunto instrumental.
 Triade per a Joan Miró (1961). Grupos de cámara.
 Invencions movils (1961). Grupos de cámara.
 Quartet de Catroc (1962). Cuarteto de cuerda.
 Oxo (1963). Electrónica.
 Soliloqui (1963). Flauta.
 Digonal (1964). Orquesta de cuerda.
 Conversa (1965). Orquesta de cámara.
 Tres Canons en homenatge a Galileu (1965). Piano. (Versión para percusión de 1968 y versión para Ondas Martenot de 1969.)
 Triptic carnavalesc (1966). Soprano y conjunto instrumental.
 Engidus (1967). Cuatro flautas, trompeta y cuatro trombones.
 Música per a Anna (1967). Soprano y cuarteto de cuerda.
 Ibemia (1969). Orquesta de cámara.
 Micos y papallones (1970). Guitarra y percusión.
 Variacions essencials (1970). Violín, viola, violonchelo y percusión.

Doble concert (1970). Ondas Martenot, percusión y orquesta.
 Homenatge a Joan Prats (1972). Instrumentos, actores y electrónica.
 L'estro aleatorio (1973-74). Doce conciertos para solista y orquesta.
 Preludio I (1975). Guitarra.
 Xac (1976). Percusión.
 Espai V (1976). Viola, percusión y electrónica.
 Homenatge a Gerhard (1976). Grupo instrumental.
 Preludio II (1977). Guitarra.
 Trío (Homenatge a Schumann) (1977).
 Concertino (1977). Grupo instrumental.
 Magoria (1978). Grupo instrumental.

Creo que el principal rasgo de mi manera de hacer la música es la incorporación del método científico en el proceso de composición. La ciencia ha hecho en nuestro siglo unos progresos que hace poco tiempo hubieran sido insospechables, y cuyas consecuencias todos podemos ver por el formidable desarrollo de la técnica. Este proceso no consiste solamente en acumulación de conocimientos, sino en una manera diferente de ver el mundo, en otra manera de pensar y en un método distinto en el planteo y resolución de los problemas. Este método es lo que más me interesa, pues me permite resolver muchos problemas, entre ellos el de coherencia.



Esta postura se presta a menudo a malos entendidos, porque mucha gente confunde las matemáticas con el método de cálculo, lo cual está muy lejos de la realidad, ya que las matemáticas constituyen la manera más abstracta de expresar un fenómeno. De igual manera, la música es la forma más abstracta de expresar una idea poética. Esta idea poética es imprescindible, y es la que debe prevalecer. Es la promotora de la obra y debe ser su resultado. El paso intermedio de plasmación de esta idea en la partitura definitiva constituye el método de trabajo a que me he referido.

A veces la idea requiere un trabajo sencillo y no hay ningún problema en desarrollarla por los métodos tradicionales, pero a veces puede generar un proceso muy laborioso por su complejidad; entonces puedo expresar las bases del desarrollo musical deseado en un lenguaje matemático apto para programar y trabajar con computadora. Insisto, para mí, lo importante es la idea, y da lo mismo desarrollarla a mano o a máquina, ya que sigo el mismo proceso en un caso u otro.

A pesar del gran respeto que tengo a la ciencia, para mí, lo fundamental de una obra es su poética. Sin idea, no hay obra; pero una idea mal elaborada se marchita.

J. M. M.-Q.

CARMELO BERNAOLA

Carmelo Bernaola nace en Ochandiano (Vizcaya), el 16 de julio de 1929. A los diez años se traslada con su familia a Medina del Pomar (Burgos), donde comienza su formación musical, ampliada en la capital burgalesa, donde reside a partir de 1945. Miembro del Orfeón Buralés e iniciado en el clarinete, ingresa, en 1948, en la Banda de la Academia de Ingenieros de Burgos. Pasa el servicio militar como músico de la Banda del Ministerio del Ejército, en Madrid, y en el Conservatorio de la capital se somete a exámenes para revalidar sus estudios musicales, iniciando los superiores como alumno oficial. Termina la Armonía con el P. Massó, y cursa Contrapunto y Fuga con Calés Otero, y Composición con Julio Gómez. En 1953 obtiene, por oposición, un puesto en la Banda Municipal de Madrid, puesto como clarinetista que todavía hoy desempeña. En 1954 es Premio de Composición del SEU y Premio Extraordinario de Armonía; en 1955 concurre al Premio Nacional de Música, y es mencionado; en el 56 obtiene, en el Conservatorio, los Premios

Mozart, de Contrapunto y Fuga, y el Extraordinario de Música de Cámara; en 1957 es mencionado en el Premio Samuel Ros, rematando al año siguiente sus brillantísimos estudios en el Conservatorio madrileño con el Premio Extraordinario de Composición. En 1959 obtiene el Gran Premio de Roma, lo que le va a permitir trabajar ampliamente durante tres años, fundamentales para la forja definitiva de una personalidad creadora que ya se advertía pujante. En Roma, y en sucesivos viajes desde aquí a otros centros italianos, franceses, alemanes y austríacos, Bernaola recibe lecciones de Composición —de variable asiduidad— de maestros tan significativos como Petrassi, Maderna, Messiaen y Hartmann; también cursa Dirección orquestal con Celibidache —cuyo influjo alcanza a tocar su faceta de autor—, y se especializa en música cinematográfica con Lavagnino. En el mismo año en que ganó el Premio de Roma había seguido los cursos de Composición, de Jolivet y Taansman, en «Música en Compostela». En 1962 Bernaola alcanza el Premio Nacional de Música, y sus obras empiezan a difundirse en España y Europa. En 1964, un tanto forzado por la nada cómoda situación económica, inicia una fértil carrera como compositor para el cine y el teatro, que se verá salpicada de reconocimientos críticos y premios. En 1966 es pensionado por la Fundación Juan March. En el 67 recibe un Premio de Composición de Juventudes Musicales. Al ser nombrado, en 1972, profesor de Nuevas técnicas en el Conservatorio de Madrid, inicia una actividad docente que está dando positivos frutos y que ha seguido en el mismo Centro, así como en cursillos esporádicos en Santiago, Festival de Granada, etc. En 1975 la Fundación March ofreció un concierto monográfico dedicado a su obra, y en la pasada primavera Radio Nacional de España organizó un concierto en su homenaje, retransmitido directamente a todo el país, con motivo de su cincuenta cumpleaños.

Su obra ha atravesado las etapas propias de tantos otros compositores de su generación: academicismo, apertura hacia la atonalidad y adquisición de un lenguaje personal acorde con las propias ideas musicales, ideas que en Bernaola han presentado siempre una estrechísima vinculación al hecho físico del sonido y a la lógica de su discurso: en este sentido, pocos catálogos como el suyo tan dominados por obras calificables de «música pura», esto es, no derivadas de planteamientos extra-sonoros. Son de notar, como características bernaolianas, la cuidadísima elaboración tímbrica, la abundancia de acontecimientos sonoros y formales encerrados en gran parte de sus obras —nunca acusables de «retóricas»—, la perceptible influencia de un oficio bien forjado en la enseñanza tradicional y, en fin, la enorme coherencia del lenguaje, reconocible a lo largo de toda su producción, a pesar de la evolución grande que pueda observarse en la misma.

RESUMEN DEL CATALOGO

Trío Sonatina (1954). Oboe, clarinete y fagot.
 Cuarteto de cuerda número 1 (1957-60).
 Piccolo concerto (1959). Violín y orquesta de cuerda.
 Contrastes (1960). Voz, tres clarinetes y percusión.
 Superficie número 1 (1961). Cuarteto de madera, cuarteto de cuerda y percusión.
 Espacios variados (1962-69). Orquesta.
 Superficie número 3 (1963). Grupo de cámara.
 Morfología sonora (1963-67). Piano.
 Heterofonías (1965-67). Orquesta.
 Traza (1966). Cuatro percusiones y piano.
 Músicas de cámara (1967). Trece instrumentos.
 Continuo (1967-68). Piano.
 Cuarteto número 2 = Superficie número 4 (1968-69).
 Polifonías (1969). Cuarteto de madera y quinteto de cuerda.
 Oda für Marisa (1970). Clarinete, trompa y orquesta de cámara.
 Relatividades (1971). Orquesta de cámara.
 Impulsos (1970-72). Orquesta.
 Argüa ezta ikusten (1973). Clarinete, piano y percusión.
 Sinfonía en Do (1974). Orquesta.
 Negaciones de Pedro (1975). Soprano, barítono, coro y orquesta.
 Ayer... soñé que soñaba (1975). Cuarteto vocal y dieciséis instrumentos.
 Superficies variables (1976). Clarinete y magnetófonos.
 Entrada (1977). Orquesta.
 Villanesca (1978). Orquesta.
 A mi aire (1979). Grupo de cámara.

No es fácil de conseguir que Carmelo Bernaola escriba.

—No, no; escribir, no, por favor; vente y hablamos.

Para intentar centrarnos en un tema tan inconcreto propongo el tema de su magisterio.

—¿Qué crees que puede significar para un joven aspirante a compositor el nombre, la figura de Carmelo Bernaola?

—Ya te acuerdas de que hace unos años empezamos unos cursos, en el Conservatorio, Halffter, De Pablo, Marco y yo. Entonces, claro, los alumnos que acudieron se encontraron conmigo, no es que fueran por mí, como tampoco creo que fuesen por nadie en particular: lo que les interesaba era ver cierto tipo de música que hasta entonces no se les había enseñado. Luego pasé a dar clases de Armonía en el mismo Centro, y algunos de los que estudiaban Armonía conmigo han querido aprender otras materias. También, al ser profesor en los cursos de Granada y Santiago, me he encontrado con otra gente; pero, en fin, vuelvo a repetir que no es que me hayan buscado como maestro, sino que me ha encontrado como profesor de algo que les interesaba: si hubieran tenido otro profesor hubieran sido igual.

—Alguno habrá que haya elegido, precisamente, a Bernaola, ¿no?

—Hombre, sí; falsas modestias aparte, sí hay alguno.

—Pues a éstos me refería: ¿qué buscan en ti como maestro?

—Quizá les interesa lo que llamaría «mi oficio de cada día»; es decir, ese estar inmerso en el mundo de la música profesional en diversos frentes: tocando en la Banda Municipal —lo que me permite estar en contacto directo con los instrumentos—, el que yo haga música «funcional» —cine, teatro—; o sea, que estoy en un ambiente profesional muy amplio, no limitado a la composición de altos vuelos. Pienso que puede interesarles esta experiencia, este tipo de profesionalidad.

—A los cincuenta años un autor está siempre en total plenitud, pero ¿opinas que, mientras conserva la lucidez, un creador progresa siempre?

—Precisamente estoy ahora en un proceso de darme cuenta de que se tiene que llegar a un momento en que uno, por mucho que quiera, no progresa más. Eso creo que es hasta bueno, porque el estar siempre investigando, tanteando aquí y allá, experimentando con esto y lo otro, quizá dificulta el hacer la obra de verdad importante. A unos les puede interesar esa obra importante; a otros, el estar inventando continuamente... Yo siempre he querido aunar ambas cosas, esto es, buscar algo nuevo —aunque consciente de que todo está, prácticamente, inventado—, pero darlo con un oficio depurado, técnicamente impecable. No sé si esta práctica profesional, este oficio, me ha podido limitar la inventiva... ¡A lo mejor, si hubiese sabido menos música, mi imaginación hubiese volado más! Este equilibrio no es fácil de conseguir, y debo decirte que, de tener que elegir entre estas dos cosas —la perfección técnica o la inventiva creadora—, yo elegiría lo segundo...

—Y en este momento, ¿te sientes todavía buscando este equilibrio?

—Sí, sí. Los que conocen mi obra saben que cuando he encontrado algo nuevo, cuando he «inventado» algo (aunque sólo sirva para mí mismo), me he dedicado a explotarlo en una serie de obras, hasta que, de pronto, encuentro otra vía y cierro la anterior. Pues bien, ahora estoy en uno de esos momentos en que intuyo cosas que no acaban de concretarse, y buscaré hasta dar con ello, porque siento que lo que estoy haciendo está ya como pasado... Pero ocurre que —quién sabe— quizá esté en un momento en que ya no vaya más para adelante...

—Esta duda tan agria, ¿la has sentido alguna otra vez durante tu carrera?

—Pues, no; esto es de ahora. Mira, cada vez sabes más y haces las cosas mejor; pero te puedo decir, por ejemplo, que obras como Superficie número 1 o Espacios variados me siguen interesando hasta el punto de que, sin querer repetirme, puede que ahora me plantee hacer algo con una postura estética similar a aquélla. Entonces yo era más radical que ahora, y quizá lo que busco es, con la experiencia adquirida ahora, volver a ser tan radical como entonces.

—Esto demuestra, entre otras cosas, lo fuerte que pisabas en los comienzos de los años sesenta, porque no es frecuente que los autores hablen con entusiasmo de obras del pasado propio teóricamente superadas.

—Sí, pero fíjate que me refiero más a la actitud que al propio lenguaje.

—Otro tema. El compositor, ¿tiene que obrar necesariamente con individualidad? O, de otro modo, ¿te has visto alguna vez for-

mando parte de un grupo, trabajando en paralelo con otros autores que podrían tender hacia el mismo punto?

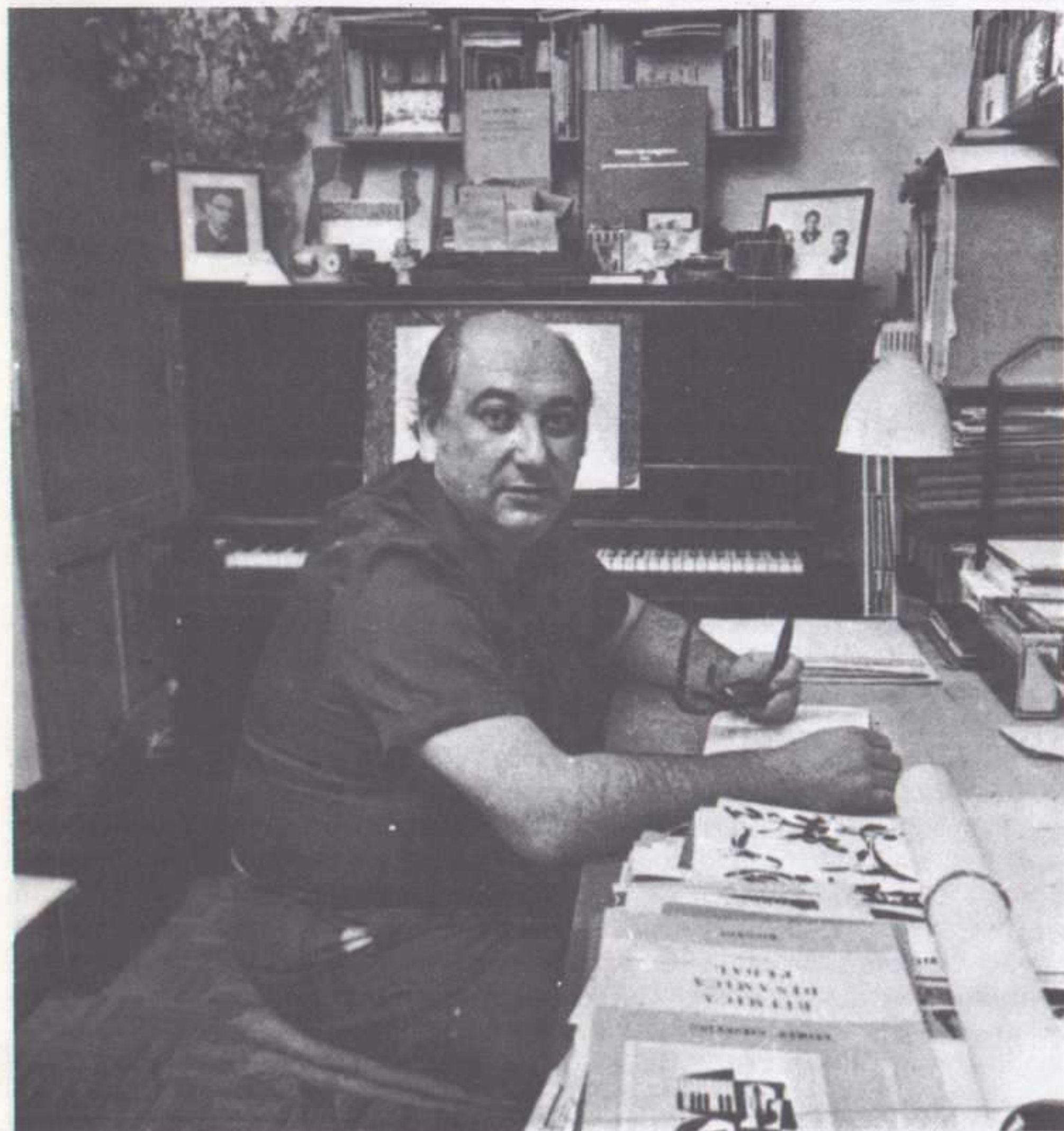
—Creo que no. Mira, a mí me ha podido influir, sobre todo, la escuela italiana: ¿crees que se me nota mucho que he estudiado con Petrassi? Sinceramente, yo creo que no, como tampoco estimo que mi música tenga mucho en común con lo que hacen mis colegas de generación. Nunca me ha interesado seguir a nadie ni a nada. Recuerdo, incluso, que cuando estudiábamos en el Conservatorio, Stravinsky era una especie de panacea, pero a mí nunca se me ocurrió seguir el estilo de Stravinsky ni el de Hindemith o Bartók, de quienes me sentía más próximo. No, no; yo no me quiero englobar en movimientos deliberadamente, prefiero arriesgarme a hacer una obra estúpida por ese empeño de resultar siempre ser distinto... En fin, esto es tan delicado que puede acabar en contradicción, porque yo puedo correr ciertos riesgos, pero no el de presentar algo sobre lo cual no tenga seguridad de que es interesante, de que está bien hecho y de que aporta algo. Mira, a propósito de esto, ¿sabes qué me preocupa ahora? Pues que están gustando mucho últimamente mis obras: eso me alegra, claro, pero a la vez piensas que es que estás dando algo que la gente tiene ya «in mente», lo que significa que no inventas, y esto es peligroso...

C. A. B.

LUIS DE PABLO

Luis de Pablo, nacido, en Bilbao, el 28 de enero de 1930, inició su aprendizaje musical en Fuenterrabía (Guipúzcoa) a los ocho años de edad, poco antes de que su familia se instalara en Madrid, coincidiendo con el término de nuestra guerra civil. En 1946 termina el Bachillerato y seis años después se licencia en Derecho. Durante los años de segunda enseñanza y de universidad, De Pablo lleva calladamente su formación musical, prácticamente autodidacta a partir del conocimiento temprano del solfeo. Abierto por natural inclinación a las más avanzadas manifestaciones artísticas en todos los órdenes, sufre, durante la década de los cincuenta, una marcada disociación entre sus propias aspiraciones creativas y la práctica compositiva según unos cauces tradicionales, en los que no se reconoce como autor: ello devendrá en la posterior destrucción de gran parte de sus obras. Entra a formar parte, en 1958, del grupo «Nueva Música», y poco después colabora en la fundación de «Tiempo y música», y participa en actividades del grupo barcelonés «Música abierta». Su capacidad para la organización de actos en los que se fomenta la más avanzada música del momento se vierte, a partir de este momento, en diversos frentes: en 1960 es elegido presidente de Juventudes Musicales, en el 63 funda «Forum musical», en 1964 participa en la organización de la importante Bienal de Música Contemporánea y en 1965 funda «Alea», entidad que lleva a cabo una enorme labor en pro de la joven música española y europea hasta 1972. Desde 1960 sus obras se programan con regularidad en muy diversos focos europeos de música contemporánea: Palermo, Darmstadt, Munich, Bratislava, París, Bruselas, Donaueschingen, Venecia, Hamburgo, Bremen, Róyan, La Rochelle, Varsovia, Bonn, Nápoles, Metz...; poco a poco llegaría también a la América hispana, Estados Unidos y Canadá. En esta década es requerido como jurado en diversos certámenes internacionales de composición, reside un año (1966) en Berlín, «becado» por la Deutscher Akademischer Austauschdienst, y representa a España con su música en los Festivales de la SIMC. Desarrolla también una interesante actividad al frente del primer laboratorio de música electrónica español, nacido al amparo de «Alea». En 1970, las Semanas Internacionales de Música, de París, dedican seis jornadas monográficas a Luis de Pablo; luego se sucederían conciertos monográficos en Madrid, Ottawa, Estoril, Las Vegas, Bonn... Su amplia actividad como conferenciante y analista de música propia y ajena hace que sea invitado a dictar cursillos en Europa y las Américas: Madrid, Siena, Estocolmo, Buenos Aires, Nueva York, Montreal, Toronto... En 1973 es nombrado «visiting sleep professor» en Buffalo, y al año siguiente comienza a trabajar, contratado hasta 1976, en las Universidades canadienses de Ottawa y Montreal. Sus obras están editadas básicamente por Tonos Verlag (Darmstadt), Salabert (París) y, desde 1974, Suvini Zerboni (Milán). Luis de Pablo ha ejercido la crítica musical y es autor de numerosos ensayos sobre música contemporánea; ha traducido escritos importantes de Webern y sobre Schönberg, y ha publicado dos libros.

La vasta cultura de Luis de Pablo, su conocimiento de diversas lenguas y sus continuos viajes son hechos que han cooperado a forjar una personalidad máximamente «universalista», que, desde luego, se deja sentir en la globalidad de su obra. Su producción se caracteriza por la ininterrumpida búsqueda de novedades sonoras, expresivas y formales, sin que el convencimiento de un logro acabado haya supuesto nunca demasiada insistencia en el mismo planteamiento. La originalidad, la variedad y la querida relación de su música con elementos literarios y plásticos son caracteres asimilables a la producción depabliana, que, por otra parte, en la actualidad parece rehusar una cierta agresividad, muy propia de las obras de los años sesenta, para centrarse en una mayor profundización en aspectos del lenguaje sonoro y de la expresividad. Es de resaltar la importante aportación que la música de De Pablo ha supuesto

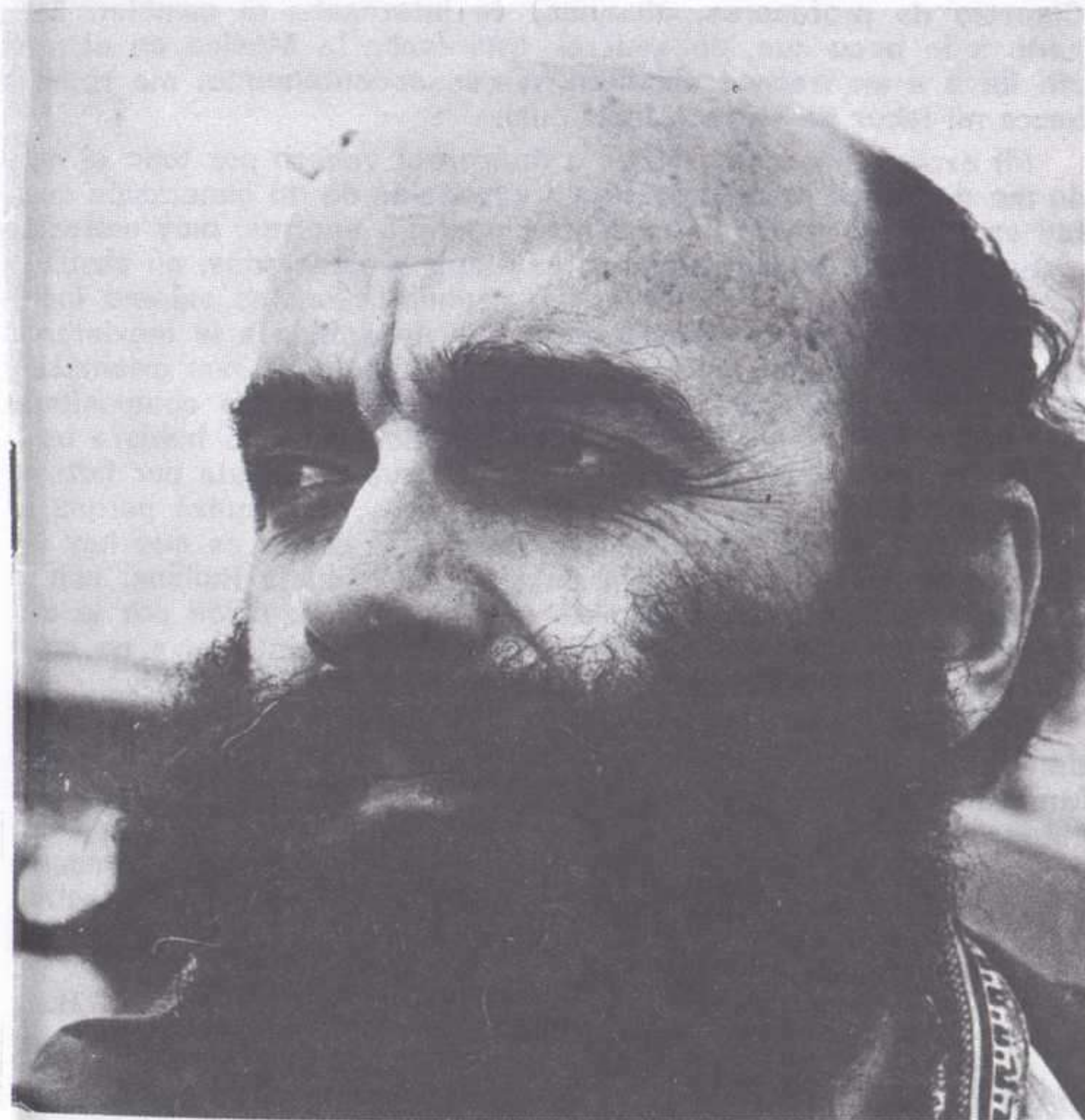


en la línea de crear formas musicales «abiertas», esto es, con margen para la intervención del intérprete en el resultado final de ciertas obras, sin pérdida del control por parte del autor.

RESUMEN DEL CATALOGO

Comentarios (1959). Voz, flautín, vibráfono y contrabajo.
 Radial (1960). Veinticuatro instrumentos.
 Polar (1962). Once instrumentistas.
 Tombeau (1963). Orquesta.
 Cesuras (1963). Seis instrumentos.
 Módulos I (1965). Once instrumentos.
 Ein Wort (1965). Voz, piano, violín y clarinete.
 Iniciativas (1966). Orquesta.
 Módulos II (1966). Doble orquesta.
 Sinfonías (1966). Diecisiete metales.
 Módulos V (1967). Organo.
 Imaginario II (1968). Orquesta.
 Protocolo (1968). Espectáculo músico-teatral.
 Quasi una fantasia (1969). Sexteto de cuerda y orquesta.
 We (1970). Electrónica.
 Yo lo vi (1970). Doce voces.
 Comme d'habitude (1970). Piano.
 Soledad interrumpida (1971). Espectáculo plástico-sonoro.
 Oroitaldi (1971). Orquesta.
 Je mange, tu manges (1972). Orquesta de cámara y cinta magnética.
 Elephants Ivres I, II, III y IV (1972-73). Orquesta.
 Very gentle (1974). Dos voces y dos instrumentos.
 Al son que tocan (1975). Voces, conjunto instrumental y cinta magnética.
 Portrait imaginé (1975). Doce voces, dieciocho instrumentos y cinta magnética.
 Zurezko Olerkia (1975). Txalaparta, cuatro percusionistas y ocho voces.
 Chamán (1976). Electrónica.
 Credo (1976). Dos quintetos de viento.
 A modo de concierto (1976). Percusión y conjunto instrumental.
 Bajo el sol (1977). Cuarenta y nueve voces.
 Tinieblas del agua (1978). Orquesta.
 Concierto para piano y orquesta (1979).

A los cincuenta años poco puede hacer un artista que no sea, simplemente, presentar su obra. Incluso cuando ésta sigue desatando polémicas, como parece ser mi caso. Las explicaciones deberían quedar para la clase de análisis o las reuniones con los



amigos. A cierta edad se supone que las cosas ya hablan por sí mismas, para bien o para mal. Pero lo peliagudo del asunto es que yo soy un compositor bastante abundante. Y apenas si un tercio —quizá un cuarto— de mi obra ha sido escuchado en España. No me considero, por ello, especialmente discriminado, sino copartícipe de un destino que todos mis compañeros padecen: lo discriminado entre nosotros es el compositor como personaje. Situación que no lleva demasiados visos de arreglarse. He aceptado, pues, el sino de artista errante, al parecer el único modo de subsistir para un compositor español. Esto, desde luego, tiene poca gracia. Por ejemplo, la gente española interesada en lo que haces es frecuente te juzgue por lo escrito hace demasiados años, cuando ya «no habitas esos lugares», que decía Henri Michaux. Y cuando no se conoce la obra de un artista a lo largo de su evolución, se tiene tendencia a considerarlo como un eterno joven, por inmaduro o trunco, lo que, si desde el punto de vista físico puede resultar halagador, lo es menos cuando se tiene conciencia de haber hecho una labor, al

menos, cuantiosa. Este equívoco es uno de tantos que el compositor tiene que padecer en un país como el nuestro, en el que su actividad suele ser ignorada o menospreciada, cuando no combatida por «elitistas»... Pero, repito, de nada sirve lamentarse, y las soluciones —al menos, que yo sepa— no parecen estar a tiro de piedra... Acepto, pues, el que mi obra sólo incida de rebote y a la larga —o sea, vía extranjero y después de muchos años— en nuestro medio ambiente. Si algún día tiene esa fortuna. Mientras, seguiremos practicando lenguas foráneas... Dedicamos un agradecido recuerdo a las siempre existentes excepciones.

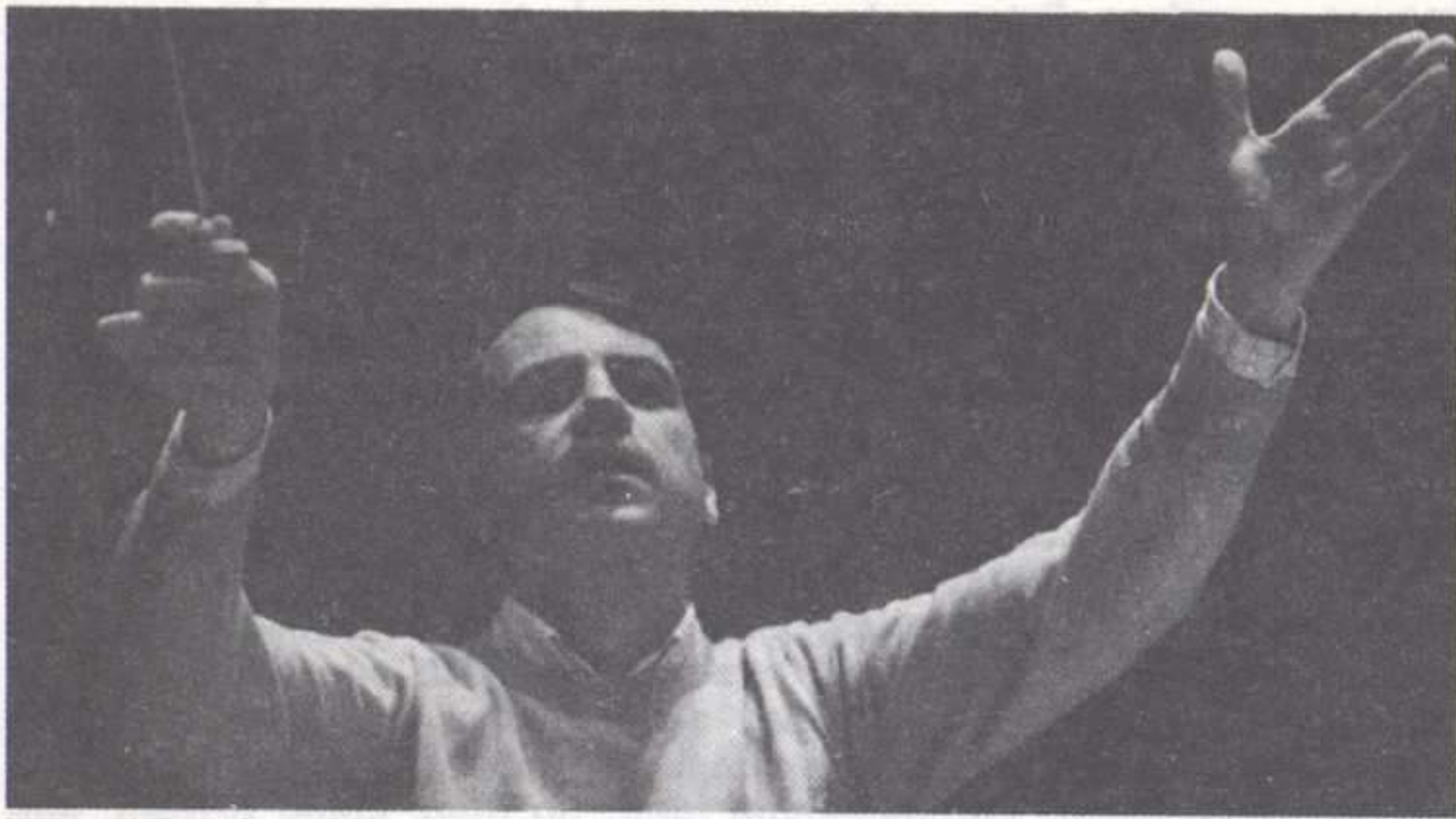
Pero llegar a los cincuenta años componiendo tiene también sus compensaciones. Quizá para mí la más grande sea la sensación de libertad reconquistada. Después de tantos años de inventar reglas, desde luego necesarias, pero a las que se reverenciaba un poco demasiado —achaque de cualquier período con conciencia de cambio—, me siento ahora capaz de encontrar y utilizar cualquier procedimiento compositivo que considere más apto para la obra que me propongo hacer. Enténdaseme bien: no digo, como Britten, que la técnica sea sólo «negocios». Para mí, el encontrar las razones o necesidades de un lenguaje en cada obra sigue siendo el motor primero. Y ese lenguaje tengo que sentirlo impuesto como una experiencia personal inevitable e inédita: si no, no me interesa. Lo que significa que debe ser nuevo o —lo que es lo mismo, ya que el resultado lo reflejará— vivido como tal. La técnica no la puedo concebir sino como experiencia de libertad lo más total posible. Y esto sólo me lo ha proporcionado el tiempo dedicado a trabajar en mi oficio: no creo que pueda darle otra cosa.

Algo más han traído también estos cincuenta años. Muchos nombres han caído, otros se conservan sólo por ley de inercia, otros por una propaganda bien orientada. Y otros, por suerte, han adquirido su justo tamaño. El panorama no es el mismo de hace veinte años o incluso diez años, aunque tanta gente aún no se haya enterado. Por ello, si escuchamos el estrépito que de fuera nos viene, hay muchas posibilidades de que nos perdamos: la realidad, como dice el «D. Iñigo» de L'heure espagnole raveliana, pasa bajo nuestras narices y podemos no verla por ir tras un sueño. Después del necesario período del aprendizaje y las batallas, no hay más guía que sacar lo que uno lleva dentro con la mayor exigencia, con la mayor alegría, con la mayor paz. Y, a la larga o a la corta, exigencia, alegría y paz dejan las cosas en su sitio. En eso quisiera estar.

L. de P.

CRISTOBAL HALFFTER

En el seno de una ilustre familia de músicos, Cristóbal Halffter nace, en Madrid, el 24 de marzo de 1930. Dotado de un extraordinario sentido musical, recorre con facilidad el camino de las primeras enseñanzas, llegando a dominar muy pronto las bases académicas de la composición. Discípulo de Conrado del Campo —el más joven de tantos compositores como forjó el admirado maestro—, a los veintiún años de edad irrumpió en el panorama musical español dirigiendo él mismo su juvenil *Scherzo* para orquesta. Puede decirse que desde entonces, y aun a pesar de las polémicas que siempre despiertan los creadores con algo realmente nuevo que decir, el menor de los Halffter ha ocupado un privilegiado puesto en el escalafón de los compositores españoles, extendiéndose su prestigio a toda Europa desde los primeros años sesenta. En 1953 compuso un *Concierto* para piano y orquesta que le valió el Premio Nacional de Música de ese año: como síntoma de la firmeza con que Halffter pisó desde el comienzo de su carrera en el ambiente musical, digamos que este *Concierto* fue estrenado en seguida por la Orquesta Nacional de España bajo la dirección de Eduardo Toldrá, siendo solista el entonces también jovencísimo Manuel Carra. En 1956 sus *Dos movimientos para timbal y cuerda* fue obra premiada por el Congreso Internacional de Juventudes Musicales celebrado en Madrid. En el 58, Cristóbal Halffter se integró en el Grupo «Nueva Música». Al año siguiente la compañía de Antonio estrenó, en Barcelona, su «ballet» *Jugando al toro*. La solidez de su preparación técnica le llevó a opositar, con éxito, en 1962 a la Cátedra de Composición del Conservatorio de Madrid, y dos años más tarde sería nombrado director del mencionado Centro. En 1966 abandona ambos puestos para dedicarse de lleno a su carrera de compositor y director de orquesta. Durante 1967 reside en Berlín, pensionado por la Deutscher Akademischer Austauschdienst: por entonces sus composiciones están ya instaladas en los programas de los principales organismos europeos dedicados a la difusión de la música vanguardista, y fundamentalmente en Alemania, país en el que la música halffteriana ha sido siempre requerida y celebrada. En estos momentos menudean también los encargos procedentes de multitud de fundaciones y organismos radiofónicos y culturales de Europa y Norteamérica. En 1968, el prestigio internacional de Cristóbal Halffter recibe un espaldarazo definitivo, al ser el músico elegido por las Naciones Unidas para la composición de un gran friso sinfónico-coral en conmemoración del XX Aniversario de la Proclamación de los Derechos Humanos. La temporada 1969-70, Halffter trabaja «becado» por la Ford Foundation. En lo que va de esta década, sin dejar de componer ni dirigir en todo el mundo, Cristóbal Halffter volvió a impartir clases en el Conservatorio de Madrid, ahora como profesor especial de Nuevas técnicas, extendiendo también sus en-



señanzas a la Universidad de Navarra y a la UNED. Ha sido presidente de honor del Festival de Arte Contemporáneo de Royan y, en 1976, la RAI le concedió el Premio Italia por su *Planto*. Recientemente, la Ópera de Berlín le ha encargado la composición de una gran ópera sobre *Mariana Pineda*, de Lorca, cuyo estreno se prevé para 1985. En la actualidad, Halffter está acogido a la Sociedad de Autores alemana, y edita sus obras en la prestigiosa Universal.

Al adquirir tempranamente un alto oficio compositivo y obtener el público reconocimiento, puede decirse que Cristóbal Halffter representa el máximo grado de naturalidad —en el panorama hispano— en el progreso hacia un lenguaje personal y puesto al día. En efecto, su producción de la primera etapa está salpicada de obras en las que ese paso se da con el respaldo que supone el apoyarse en una perfecta asimilación del clasicismo del siglo XX: Bartók, Stravinsky, Falla; y cuando Halffter compone recurriendo, por ejemplo, al dodecafonismo —un «clasicismo» bastante «mens» aceptado en los años cincuenta—, lo hace ya con una personalidad definida y con un pasado aprobado sin reservas, lo que le da derecho a un «margen de confianza» que algunos regateaban a otros compositores. El gran mérito de Halffter consiste en haberse despegado de cualquier tentación de instalación cómoda en el organigrama musical, para componer según los más sinceros dictados. Estos le han llevado con frecuencia a las formas de expresión orquestal, materia en la que el madrileño es una reconocida autoridad. En muchas ocasiones la palabra pide un lugar en las partituras halffterianas, y ésta es siempre elegida con inequívoco sentido significativo: el canto a la paz y a la fraternidad, la oposición a cualquier tipo de opresión y violencia son constantes expresivas de la obra, con texto o sin texto, de Cristóbal Halffter. El autor, que se ha cuestionado reiteradamente el problema de la comunicación entre el creador y su público, puede presumir de tenerlo en buena medida resuelto, pues su música llega con eficacia a sensibilidades muy diversas, incluso la de planteamientos más abstractos.

RESUMEN DEL CATALOGO

Antífona pascual (1952). Coro y orquesta.
 Concierto para piano y orquesta (1953).
 Piezas para cuarteto de cuerda (1955).
 Misa «Ducal» (1955-56). Coro y órgano (hay versión para coro y orquesta).
 Dos movimientos para timbal y orquesta de cuerda (1956).
 Introducción, fuga y final (1957). Piano.
 Partita (1957-58). Violonchelo y orquesta (hay versión para guitarra y orquesta).
 Microformas (1959-60). Orquesta.
 Formantes (1961). Dos pianos.
 In expectatione resurrectionis Domini (1962). Barítono, coro y orquesta.
 Sinfonía para tres grupos instrumentales (1961-63).
 Espejos (1964). Percusión y cinta magnetofónica.
 Secuencias (1964). Orquesta.
 Misa para la juventud (1965).
 Simposión (1965-66). Barítono, coro y orquesta.
 Línea y puntos (1966-67). Orquesta y cinta magnetofónica.
 Brechtlieder (1967). Voz y orquesta.
 Antiphonismoi (1967). Grupo de cámara.
 Anillos (1967-68). Orquesta.
 Yes, speak out, yes (1968-69). Barítono, soprano, dos coros y dos orquestas.
 Oda (1969). Conjunto de cámara.
 Fibonacciana (1969). Flauta y orquesta.
 Noche pasiva del sentido (1969-70). Voz, percusionistas y magnetófonos.
 Planto por las víctimas de la violencia (1970-71). Orquesta y electrónica.
 «Requiem» por la libertad imaginada (1972-73). Orquesta.
 Gaudium et Spes-Beunza (1972-73). Coro y electrónica.
 Procesional (1973-74). Dos pianos y orquesta.
 Concierto para violonchelo y orquesta (1974).
 Tiempos para espacios (1975). Clave y doce instrumentos de cuerda.
 Elegías a la muerte de tres poetas españoles (1976). Orquesta.
 Adieu (1977). Clave.
 Officiu defunctorum (1979). Coro y orquesta.
 Concierto para violín y orquesta (1979-80).

En primer lugar, creo que labor del compositor es una labor aislada: no creo en grupos. En la segunda mitad de los años cincuenta, por una serie de hechos generacionales, sociales, etcétera, un grupo de personas de la misma edad, que tenían interés por la creación musical, nos encontramos con una serie de cosas en común. Nos decidimos a crear una música que estuviera a la altura de nuestro tiempo, a la altura de Europa y con pleno conocimiento de la tradi-

ción musical que llegaba hasta nosotros mismos: éste era el ideal artístico común. Cada miembro de ese grupo resolvió los problemas que este ideal planteaba de una manera personal, y contemplados hoy los resultados, vemos que las obras no tienen nada que ver unas con otras, aun teniendo en cuenta la unidad de criterios que a todos animó.

Creo que mi aportación a este grupo no ha sido demasiado importante, porque nunca he tenido en mi mano demasiadas posibilidades de poder ayudar materialmente a mis compañeros, ya que soy una catástrofe como organizador. He podido, en cambio, como director-intérprete, dar a conocer, tanto fuera como dentro de España, muchas veces, obras de mis compañeros, cosa que pienso seguir haciendo siempre que pueda, y no con una postura de ayuda paternalista, no, sino porque estoy convencido de que hay obras de mis colegas, de la misma generación y más jóvenes, que realmente son de interés, y a mí me gusta ponerme detrás de ellas para defenderlas.

Desde el punto de vista estético, ignoro cuál pueda ser mi influencia en el campo de la composición española actual, ni tampoco estoy muy seguro de lo que pueda haber significado yo para gente joven que se ha acercado a mí como maestro, porque estimo que la Composición no se puede enseñar y, además, creo que soy demasiado liberal como para poder ejercer la enseñanza. Me explico: si un alumno cree que una determinada sonoridad que él pretende se puede conseguir de una manera, yo lo único que puedo decirle, si no estoy de acuerdo, es que así no se consigue, pero no me siento con fuerza suficiente como para hacerle cambiar de opinión. Teniendo estas ideas, se desprende que es muy difícil ejercer la enseñanza, y así, lo único que creo que he podido aportar ha sido mi experiencia personal, una experiencia que, posiblemente, al único que beneficia es a mí.

Esta forma de pensar, junto a otras razones, me hicieron abandonar tanto la Cátedra de Composición como la Dirección del Conservatorio de Madrid. Yo intenté hacer en este Centro, en mil novecientos sesenta y cuatro, muy modestamente, lo que Adolfo Suárez ha realizado en el macro-cosmos de la vida nacional; es decir, hacer el cambio desde dentro del sistema; pero en aquel momento el sistema español era muy fuerte y, además, a nadie (Ministerio, Claustro de profesores, alumnos) le interesaba el cambiar. Esto, junto a lo poco que, en general, interesaba la Música en el país, me llevó a un fracaso absoluto y, consecuentemente, me retiré a hacer mi labor de manera individual.

Mi experiencia como autor e intérprete viajero por todo el mundo me dicta que los compositores españoles de mi generación cuentan en todo el mundo culto con un prestigio enorme, muy merecidamente ganado. Sin embargo, no estamos considerados, en absoluto, como escuela: como siempre, los españoles somos valores individuales. Esta falta de escuela creo que es debida a la inexistencia de un esteta, de un crítico de muy alto nivel que nos orientase y que supiese aglutinar cuantas cosas tuviésemos los compositores en común, para constituir una línea estética que nos hubiera beneficiado muchísimo. Y este crítico no es que no exista por falta de talentos capaces para ello —que los hay—, sino quizá porque no se han visto en la necesidad de hacerlo. El hecho es que hay una escuela alemana, una escuela polaca, una escuela italiana, con su esteta detrás, y a nosotros esto nos ha faltado, razón por la cual figuramos en el mundo musical como valores aislados y no como una colectividad derivada de una situación determinada.

Otra cosa muy importante que nos falta es una «tribuna». En tiempos lo fueron el Ateneo, Radio Nacional de España, «Tiempo y Música», «Alea»..., cada una según sus posibilidades; pero al cesar estos organismos en su función difusora de la nueva música —con la excepción de la radio, claro—, carecemos de un lugar adecuado para manifestarnos colectivamente. Esto ya fue grave para nosotros, pero, al fin y al cabo, pudimos superarlo: para la nueva generación, en cambio, puede ser gravísimo.

C. H.

MANUEL CASTILLO

Manuel Castillo, natural de Sevilla, nació el 8 de noviembre de 1930. Su formación musical es de la máxima solidez: comenzó en su ciudad natal, prosiguió en el Conservatorio de Madrid y se amplió en París. Entre los maestros que Castillo tuvo en Sevilla figuran Pantioz (Piano) y Almandoz (Composición); en la capital de España trabajó el Piano con Lucas Moreno y la Composición con Conrado del Campo; Nadia Boulanger le dio clases en París. En 1956, Manuel Castillo ingresa en el Seminario para ordenarse sacerdote, profesión que abandona catorce años después. Entre tanto su actividad musical ha sido intensa y jalonada por hechos importantes: en 1956 obtiene la cátedra de Piano del Conservatorio de Sevilla; tres años más tarde, con *Preludio, Diferencias y Tocata*, alcanza el Premio Nacional de Música; en 1964 es nombrado director del Conservatorio sevillano, cargo que ha desempeñado ininterrumpidamente hasta 1978; en el 68, Manuel Castillo opta a la cátedra de Composición del mismo Centro, consiguiéndola; por encargo de la Radiotelevisión Española compone, en 1969, una *Sinfonía*. El maestro Castillo lleva a cabo una meritoria labor musical de triple vertiente: como concertista de piano aparece —lógicamente—

muy apegado a su propia música, sobre la que ha desarrollado incluso conciertos monográficos; como pedagogo, varias promociones de alumnos sevillanos se benefician de una enseñanza que se esfuerza por llegar hasta ese «hoy» tan escasamente vivido, por lo general, en los Conservatorios españoles: como prueba, ahí está la **Introducción al Piano contemporáneo**, que Castillo publicó en 1975. Pero, como bien se comprende, aquí interesa, ante todo, la faceta de compositor.

En los años cincuenta, en Sevilla, y con un aplicado aprendizaje tradicional en la base, es muy comprensible que Castillo arrancara a componer según maneras que, en aquel momento, pudieron fácilmente calificarse de «nacionalistas». Estaba viva en el ambiente la estela de Turina, y vivos en la sensibilidad de nuestro autor los efectos expresivos de la poesía de Juan Ramón y los Machado. Sin embargo, pausada y firmemente se desarrollaba una personalidad musical propia, que iba dando frutos cada vez menos «clasificables». No hay en su música rupturas ni violencias, pero tampoco conservadurismo a ultranza. La armonía se asume por propia voluntad, aunque la funcionalidad deja pronto de ser la tradicional. Se buscan resultados sonoros y constructivos en cada página, con absoluta despreocupación por los procedimientos que, para Castillo, son solamente eso, un medio técnico que no se justifica en sí mismo, sino en función de la calidad y la capacidad comunicativa de la música a la que sirven. Aun en las composiciones que se despegan manifiestamente del mundo tonal, Castillo suele mantener el esquema externo de las grandes formas tradicionales, ni más ni menos porque le siguen siendo útiles: así nacen conciertos, sonatas, sinfonías, «divertimentos», «suites» o «partitas», títulos que no suponen estancamiento ni nostalgias, sino sinceridad a la hora de proclamar qué criterios de ordenación se han adoptado para manifestarse en un lenguaje propio, que no aspira sino a ser entendido y a ser escuchado como el mensaje que es de un músico auténtico, fiel a sus principios estéticos, y que contempla con serenidad y sin apresuramientos la natural evolución de su ideario sonoro.

CATALOGO COMPLETO

Danza (1949). Piano.
 Andaluza (1949). Piano.
 Sonatina (1949). Piano (hay versión orquestada más tarde para «ballet».)
 Fantasía 1949 (1949). Piano y orquesta.
 Suite (1952). Piano.
 Tocata (1952). Piano.
 Dos apuntes de Navidad (1952). Piano.
 Nocturnos de Getsemaní (1953). Piano.
 Preludio para la mano izquierda (1953). Piano.
 Divertimento (1954). Oboe, clarinete y fagot.
 Tres Canciones de Juan Ramón Jiménez (1954). Voz y piano.
 Dos canciones para la Navidad (1954). Voz y piano.
 Canción de cuna (1954). Voz y piano (hay versión para voz y guitarra).
 Dos Canciones de Juan Ramón (1954). Coro.
 Quinteto de viento (1955).
 Canción y Danza (1955). Piano.
 Canciones infantiles (1956). Voz y piano.
 Canción del columpio (1956). Coro.
 Salve (1957). Coro a cuatro voces.
 Misa Brevis (1957). Coro.
 Tres «Impromptus» (1957). Piano.
 Suite (1957). Organo.
 Tres canciones del mar (1958). Voz y piano.
 Canción para Virxe que fiaba (1958). Voz y piano.
 Tres «Cantigas» de Alfonso X (1958). Voz y piano.
 Concierto número 1 (1958). Piano y orquesta.
 Tres piezas para piano (1959).
 Preludio, Diferencias y Tocata (1959). Piano.

Fantasia sobre un tema gregoriano (1960). Organo.
 Al Nacimiento de Nuestro Señor (1961). Soprano, flauta, viola y guitarra.
 Sonata (1962). Violín y piano.
 Partita (1962). Flauta y orquesta de cuerda.
 Villancico popular (1963). Coro.
 Misa «Corpus Christi» (1964). Coro, metal, timbales y cuerda.
 Misa «Andaluza» (1965). Coro.
 «Cantigas» de Alfonso X (1965). Coro.
 Concierto número 2 (1966). Piano y orquesta.
 Salmo 41 (1966). Soprano y seis instrumentos.
 Cuatro invenciones (1967). Cuarteto de cuerda.
 Coral y Diferencias (1967). Organo y orquesta de cuerda.
 Romance de Navidad (1968). Coro.
 Música para las fiestas colombinas (1968). Coro.
 Sonata (1969). Organo y orquesta de cuerda.
 Sinfonía (1969). Orquesta.
 Antifonas de Pasión (1970). Coro.
 Impromptu (1971). Flauta y piano.
 Sonata (1972). Piano.
 Fantasia para un Libro de Organo (1972).
 Preludio, tiento y chacona (1972). Organo.
 Villancico popular (1972). Coro.
 «Suite» del regreso —García Lorca— (1973). Soprano y cuarteto.
 Sonata (1974). Violonchelo y piano.
 Cinco Poemas de Manuel Machado (1974). Voz y piano.
 Quinteto con guitarra (1975).
 Diferencias sobre un tema de Manuel de Falla (1975). Organo.
 Cantata del Sur (1975). Soprano, coro y orquesta.
 Trazos (1976). Flauta sola.
 Glosas del Círculo Mágico (1976). Ocho instrumentos.
 «Ricericare» a Pau Casals (1976). Grupo de Cámara.
 Balada de septiembre (1976). Soprano, clarinete y piano.
 Concierto número 3 (1977). Piano y orquesta.
 Invocación (1978). Cinco percusionistas.
 Tres cantos para recordar a Eslava (1978). Coro.

La creación musical es al mismo tiempo expresión personal y comunicación con los demás. En mi caso es la realización, casi compulsiva, de una exigencia interior, de la que ni puedo ni quiero liberarme. Por ello nunca he podido separar la Música de la vida misma y sus condicionamientos.

Pertenezco a una generación que tuvo que destruir algunos mitos, no sin el peligro de crear otros nuevos; que, ciertamente, buscaba caminos libres para la nueva música, pero que fácilmente podía atarse a otras servidumbres. Creo que, afortunadamente, esto fue superado, y quedan unos nombres de personalidad bien definida. De todas formas, y esto es importante, cada uno eligió el camino que deseaba. Así, y esto no se ve siempre con claridad, los músicos de mi edad se mueven en las más dispares direcciones.

Para mí, esta libertad no consistió en partir de cero. Ni quería hacerlo, ni habría sabido. Me interesaba apasionadamente toda la música, especialmente la de mi tiempo, pero también la del pasado. No me impuse angustiosas aceleraciones para «estar al día», pero siempre respeté y admiré lo que otros hacían. He visto en la Música algo que trasciende la técnica o el lenguaje utilizado. He intentado ir más allá del medio material sonido, para encontrar otro mundo más profundo y sugerente. El Arte es demasiado importante para minimizarlo en cuestiones estéticas o de modas. Ya nos parezcan sus procedimientos conocidos o inusitados, todos pueden ser válidos para revelarnos una realidad interna, de la que todos podemos participar.

Con estos supuestos, se comprende fácilmente que mi obra haya mantenido unas constantes, dentro de su evolución, en cuanto a textura, problemas formales, sentido armónico, etcétera, que ha movido a algunos observadores a incluirme en el grupo de los que han llamado «moderados» de mi generación, en contraposición a los «vanguardistas» de la misma. Ninguno de los dos términos son afortunados, y menos contraponerlos.

Una de las grandes cualidades del Arte de hoy es su diversidad. Establecer clasificaciones cerradas es destruir su riqueza. Nunca como ahora ha sido necesaria una mayor sensibilidad para sintonizar espiritualmente con la infinita variedad que nos presenta.

M. C.

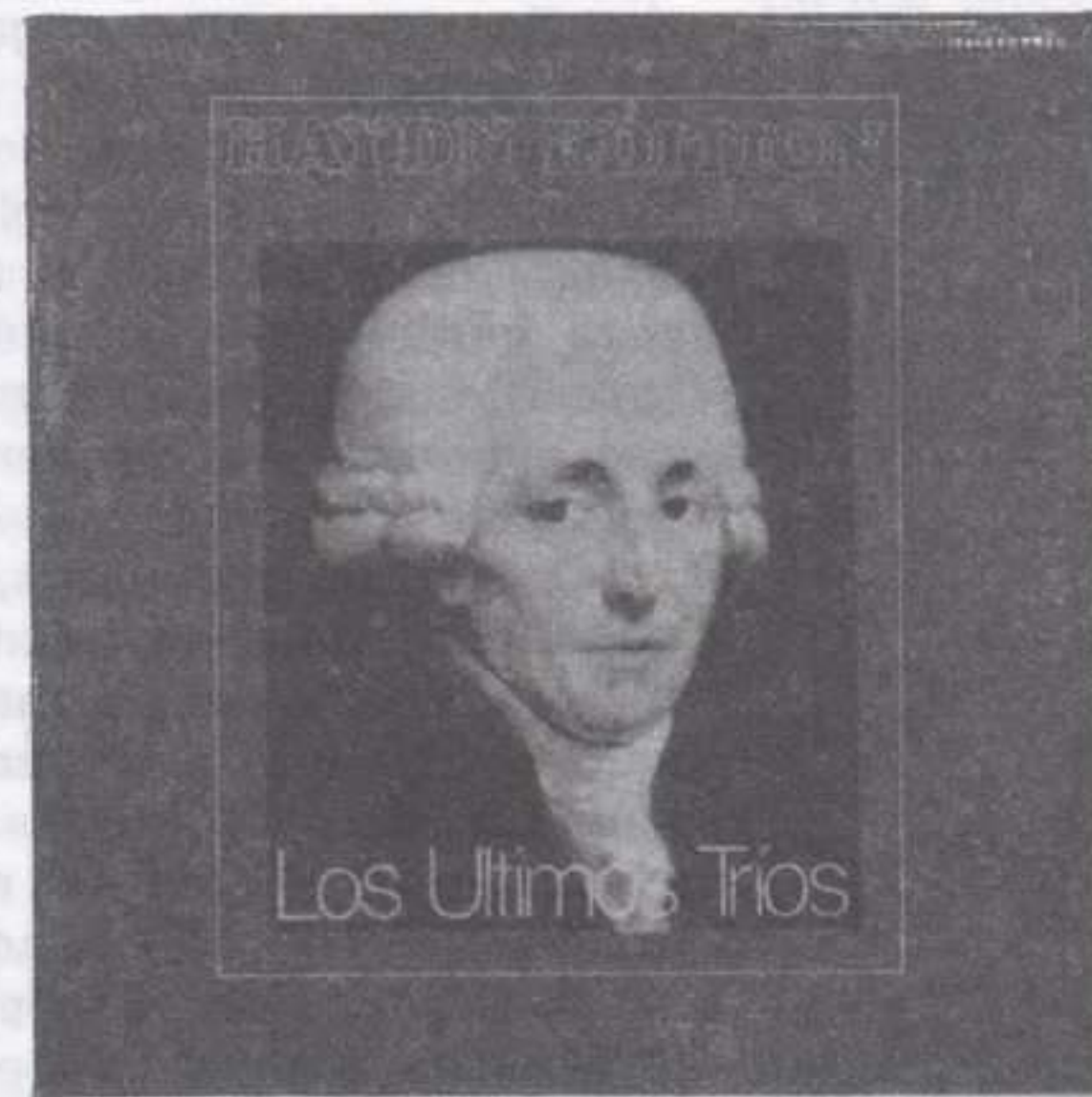
El grupo Nueva Música (Madrid, 1958). De izquierda a derecha: de pie, Ramón Barce y Manuel Moreno Buendía; sentados, Fernando Ember, Enrique Franco, Manuel Carra, Antón García Abril, Luis de Pablo, Alberto Blancafort y Cristóbal Halffter. (Foto Aumente.)



La oferta con mejor sello.



Discos novedad · Edición Limitada · NAVIDAD '79



Distribución
Columbia

Solicite Folleto Informativo

F. N. M. T.

DE MADRID AL CIELO

Por ARTURO REVERTER



ZUBIN MEHTA: UN MAHLERIANO DE HOY

Con la actuación de la Orquesta Filarmónica de Israel dirigida por su titular, Zubin Mehta, ha comenzado el Festival de Otoño, organizado por Ibermúsica en colaboración con Loewe. Se trata de un conjunto de manifestaciones que acercan por unos días a Madrid, a efectos artísticos, a otras capitales del orbe musical. Realmente, contar en el espacio de tres semanas con los citados Orquesta y director, con la Orquesta de París y Barenboim, con la de Bamberg y Loughran, y con la de Detroit y Dorati, junto a Leonhardt, Brüggén y Sankar, es, independientemente de los resultados, muy importante, revelador, en cualquier caso, del arrojo y la inquietud de un empresario y de la bien entendida publicidad de una firma comercial.

El primer concierto nos ha puesto en bandeja a dos «super-stars» del actual firmamento: la Filarmónica de Israel y Mehta. Esta valoración parece lógica, teniendo en cuenta los gustos y criterios que hoy prevalecen y la incuestionable categoría del conjunto y director. Pero vayamos por partes. El segundo es ya viejo conocido de nuestros públicos desde que hace años se presentara, con la Orquesta Nacional, en el Festival de Granada. Después ha actuado en Madrid, en varias ocasiones, con éxito indiscutible. Es un director de indudable entidad, de características muy interesantes, dotado de importantes virtudes, y también de limitaciones muy concretas. Ya a raíz de su última presencia madrileña, al frente de la Filarmónica de Los Angeles, se esbozaron aquí algunos de los puntos sobre los que descansa su técnica directorial. Ahora, con motivo de esta reciente intervención, recordaremos brevemente aquéllos e intentaremos definir con mayor precisión y amplitud su personalidad.

Lo primero que llama la atención en el director de Bombay es su seguridad y solidez gestual, y su poder de comunicación con orquesta y público. Parte para ello de una firme (aunque no completa) técnica, centrada en el empleo de un colosal brazo derecho. Su forma de marcar, clara, incisiva y contundente, posee, en todas las partes del compás, un impulso contagioso, una implacable decisión. Todo tipo de indicaciones rítmicas y dinámicas nacen de una batuta verdaderamente fustigante y, a su modo, diseccionadora. La extremidad izquierda permanece en muchos momentos inactiva, absorbida por la potencia técnica y expresiva de la diestra. A veces, no obstante, la mano siniestra se despliega en un diseño melancólico de la cuerda, o sale catapultada para señalar una concreta intervención de los vientos. Es, en todo caso, una técnica falta de equilibrio, que gira, en ocasiones peligrosamente, quizá demasiado alrededor del epicentro de un brazo hercúleo. Hay, sí, esto es innegable, una unión entre la extremidad (vehículo) y la mente (como creadora de ideas), de tal forma que ésta no tiene ninguna dificultad para emitir su mensaje y para que éste se haga fácilmente comprensible (a grades rasgos, la eterna cuestión del fondo y la forma, insoluble para otros muchos directores). Y aún más: existe en el hindú una perfecta identificación entre lo que sabe y quiere decir como intérprete y como creador, y la forma en que ello se vierte y traduce al exterior. Es decir, que la técnica del gesto es la idónea para servir el pensamiento musical. Pocos directores encuentran esta idoneidad. Unos, porque domina en ellos la idea sobre el mecanismo, tienen cosas que expresar, pero no aciertan cómo; otros, porque no tienen nada que decir y se parapetan tras una subestructura formal, lógicamente vacía, hueca, artificial. Este segundo caso es el más frecuente y el más triste.

Mehta, pues, con independencia de que puedan o no compartirse sus presupuestos estéticos, es, ya se ha dicho, un buen ejemplo (en este concreto aspecto) de director «organizado», que tiene algo que decir (sus ensayos son ejemplares en muchos sentidos) y lo dice bien. Pero, ¿qué tiene que decirnos? ¿Es interesante su mensaje? Aquí es donde puede empezar a tambalearse la imagen del músico oriental, porque los planteamientos, muchas veces inicialmente correctos y válidos, suelen estar faltos de maduración conceptual, de suficiente elaboración; son emitidos, parece, de forma excesivamente brusca, carente de reposo. En general, vemos en él que frente a:

— solidez y firmeza de la técnica del gesto,
— autoridad,
— habilidad para clarificar texturas,
— capacidad para la obtención de brillos sonoros (más en cantidad que en calidad),

encontramos:

- falta de rigor en el «tempo»,
- incoherencia conceptual (lo que no contradice el que exista entre su pensamiento y su forma de traducirlo una correspondencia).



«Conociendo sus defectos y virtudes, Mehta es un director muy interesante e incluso apropiado para Mahler...»

- despreocupación por las voces intermedias,
- discontinuidad en el discurso musical,
- relativo sentido de las progresiones.

Personalidad, como se puede ver, contradictoria, pero, evidentemente, interesante. Incoherente, muchas veces superficial, no especialmente refinado en el sonido, pero contundente, expeditivo (en ocasiones, demasiado), vibrante, comunicativo y brillante. Un director de hoy. Ante él, dadas sus maneras, pueden entenderse las reacciones más encontradas. Su espectacularidad, su a veces buscada y excesiva «pose», hacen que muchos le rechacen por banal, por epidérmico. Los públicos más fáciles quedan, sin embargo, prendidos en su colorismo y su potencia. Creo que ni unos ni otros están en lo cierto, ya que para juzgarle se apoyan en elementos externos (aunque puedan tener su importancia), anecdóticos, accesorios. Musicalmente, y contando con su excelente técnica, Mehta es un director las más de las veces correcto, de una eficacia impresionante. Y ése es su problema: en raras ocasiones supera, desde un punto de vista artístico, lo aceptable, lo correcto, lo discreto (aunque muchas veces, ya se ha dicho, todo queda disimulado tras una burbujeante fachada).

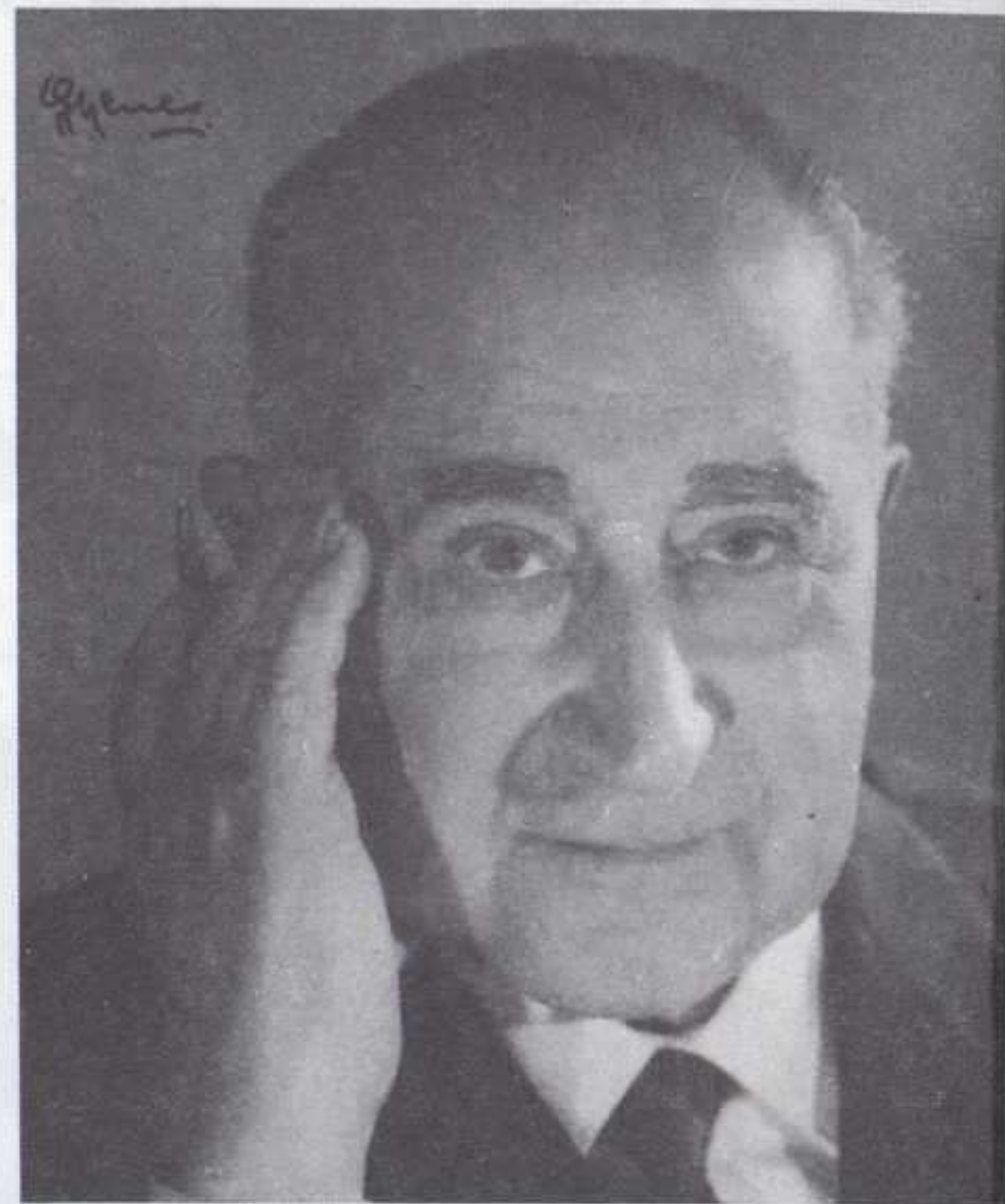
«A priori», y conociendo sus defectos y virtudes, Mehta es un director muy interesante e incluso apropiado para Mahler; al menos, para algunas obras de Mahler. En efecto, reúne condiciones idóneas para dominar las grandes masas orquestales; es hábil para la ordenación de planos; no siempre es lógico en sus planteamientos (lo que puede convenir a la incoherencia formal de ciertas obras del músico bohemio); es capaz de desencadenar estruendosas tempestades, siempre a partir de un ataque nítido y contundente, lo mismo que de alcanzar tranquilos momentos de reposo (es decir, tiene buen pulso para los contrastes), y posee una paleta de limitado, pero aceptable colorido, aunque éste sea casi siempre más abigarrado que refinado. Algunas de estas cualidades han quedado patentes en recientes grabaciones de **Sinfonías** de Mahler (2 y 4). Por eso había que esperar con cierta expectación—no exenta, en ningún caso, de reservas—su versión de la **Quinta sinfonía** del citado compositor. La altura in-



Un Mahler, si no modélico, tampoco desdeñable.

terpretativa alcanzada en esta ocasión por el director hindú es, sin embargo, inferior. Independientemente de otras cosas, porque la obra es mucho más conflictiva que las dos mencionadas; hay en ella más «dinamita», más contradicciones, mayor número de tensiones. En definitiva, su interpretación—como un todo—ofrece más y mayores problemas. Hay que estar dotado de un acusado sentido de la construcción sinfónica, de la dosificación de los efectos, de la progresión del discurso (con todas las irregularidades y originalidades del mahleriano) y de la tímbrica. Mehta, en casi todos estos niveles, se queda corto. Por eso su aproximación, pese a su gran esfuerzo físico, a sus excelentes momentos, a su magnífico trabajo de texturas, a su indudable vibración e impulso, estuvo bastante alejada del «meollo» de la auténtica esencia de estos crispados (pero, curiosamente, no exentos de lirismo) pentagramas. La violencia aplicada por la batuta, lograda con efectos de buena ley, fue más exterior que otra cosa, sin que quedase casi nunca reflejado el agridulce sabor de la partitura. El primer movimiento, bastante bien expuesto en la letra, careció de clima, no se plasmó en él esa desolada y expresionista amargura, característica que, evidentemente, destila la ácida escritura de esta fantasmagórica «Trauermarch». El segundo respondió, sin duda, a lo demandado por el compositor, aunque quizá la «vehemencia» se confundiera demasiado con la «violencia», promoviendo que el edificio sinfónico se inclinara peligrosamente hacia un lugar impropio. En cambio, el tercero, el tétrico «Scherzo», epicentro de la obra, quedó expuesto sin garra, sin nervio, realizándose quizá de forma innecesariamente amanerada. No se resaltó convenientemente el sentido, sarcástico y mordaz, de ese desencajado «ländler», que quedó así un tanto despersonalizado. Cuestión de acentos, indudablemente; de falta de visión más cultural que técnica. Lo mejor fue, desde un punto de vista de planteamiento, el «Adagietto», expuesto con suma lentitud, quizá excesiva, pero magníficamente medido y fraseado. El «Rondó» final fue totalmente exultante, y en él Orquesta y director se «dispararon», volcándose de forma exuberante. Con todas estas importantes insuficiencias caracterológicas y de matiz, que arrojaron un Mahler algo relamido y externo, ni agrio, ni sarcástico, la versión no fue, en mi opinión, ni mucho menos, desdeñable. La rítmica, y sobre todo las texturas, fueron bien resueltas, aunque aquélla resultara un tanto rígida. El complejo entramado sonoro fue reproducido casi siempre con seguridad y claridad, alcanzándose momentos de excelente virtuosismo, reveladores de una batuta diseccionadora y de una orquesta flexible y capaz. Hubo, es cierto, como contrapartida, peligrosos desequilibrios entre las distintas familias, cosa imputable, por supuesto, a los deseos del director de conseguir una sonoridad cuantiosa. Pero ése es un problema que nace de la propia configuración del conjunto, que Mehta ha trabajado durante diez años como titular.

Es, sin duda, una Orquesta importante, magnífica, con ciertas desigualdades en cuanto a la calidad y, como se ha dicho, en cuanto a la distribución sonora. Formación potente, del tipo de las grandes centurias norteamericanas; poseedora de similares ca-



El veterano Moreno Torroba estrenará **El poeta** en Madrid.

racterísticas: precisión en el ataque, redondez y brillo en los metales, cuerda compacta y profesional, sin fisuras. Hay en ésta, de todas formas, una excesiva preponderancia de los graves: «cellos», violas y contrabajos son mucho más poderosos que los violines, a veces algo secos de sonoridad y justos de cantidad. La madera es correcta (es decir, buena); el metal, empastado, dominado por un gran primer trompa, es excelente. Orquesta, pues, de alto nivel, no extraordinaria, más americana que europea, dotada de una no muy definida personalidad acústica. Su sonido es, en efecto, genérico, carente de especiales encantos.

Poco que hablar, y nada bueno, de los tres números de **Romeo y Julieta**, de Prokofiev. Versión tópica, vulgar y superficial. Bien expuesto el **Salmo** del conservador compositor israelita Ben-Haim Discreta la primera «propina», «Nimrod», fragmento de las **Variaciones «Enigma»**, de Elgar; espectacular, bullanguera, tímbricamente atractiva, pero demasiado exagerada y nada idiomática, la segunda: **Triana**, de Albéniz-Arbós.

XVII FESTIVAL DE LA OPERA DE MADRID

Se conoce ya oficialmente—vamos prosperando, al menos en esto—lo básico del contenido del XVII Festival de la Opera de Madrid. A grandes rasgos, no supone, con relación a los anteriores, nada nuevo. Si acaso, el estreno de una obra española, **El poeta**, de Moreno Torroba. Pero el resto es, en cuanto a construcción y en cuanto a la mayoría de los títulos, trillado: **Macbeth**, de Verdi; **Turandot**, de Puccini; **La Bohème**, de Puccini; **Pélleas et Melisande**, de Debussy, y **Maria Stuarda**, de Donizetti. Al lado de estas obras figuran las que presentará la Opera de Berlín oriental (Deutsche Staatsoper), que ya visitara Madrid hace algunas temporadas (recordemos un excelente **Wozzeck**): **Tannhäuser**, de Wagner; **Don Giovanni**, de Mozart, y **El caballero de la rosa**, de Richard Strauss. Comentemos brevemente la composición y características de este próximo Festival.

Hay una cosa que salta a la vista: la mayor parte de la temporada está organi-

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

zada y planificada por la misma mano: la de Carlos Caballé, sin duda hoy uno de los agentes de ópera más activos. Alrededor de su hermana, Montserrat, suele edificar sus proyectos. Así, en Madrid tenemos dos Operas en las que interviene la soprano: **Turandot** y **María Stuarda**. Dos obras muy diferentes, cuya programación supone demostrar una vez más la versatilidad de la cantante. De todas formas, hay que plantear «a priori» ciertas reservas en torno a la caracterización que podrá ofrecer de la «Princesa de hielo» (ya que interpreta, precisamente, el papel de «Turandot»), teniendo en cuenta su tipología vocal y actual momento. No olvidemos que la escritura de esta parte es una de las más inclementes de la ópera italiana, y que parece exigir la intervención de una soprano de tintes dramáticos. En la obra pucciniana tendrá a su lado, como «Calaf», a Franco Bonisolli, en tiempos tenor lírico, cercano a lo lírico-ligero, y hoy enfrentado a papeles «spinto» (aunque, realmente, su voz, actualmente algo deteriorada, no haya cambiado tanto), y a la joven japonesa Yasuko Hayashi. Aparece también el nombre del veterano y modélico Piero di Palma. En la obra de Donizetti, a Vittorio Terranova, lírico de línea irregular, y al bajo Maurizio Mazzieri, hombre todo terreno. Junto a estos nombres figuran otros asimismo habituales en las temporadas organizadas por Carlos Caballé: José Carreras, que cantará **Bohème** (¿a tono?), Vicente Sardinero (**Bohème**), Pedro Lavirgen (**Macbeth**), Kostas Paskalis (**Macbeth**) y Mario Rinaudo



Ileana Cotrubas y José Carreras: una de las mejores parejas protagonistas para *La bohème*.

Opera de Niza, a la que parece estar conectada Caballé: Angeles Gulín, Bonisolli, Carreras, Hayashi... No se destaca, precisamente, el teatro de la Ciudad de la Costa Azul por la bondad y novedad de sus puestas en escena...

Dos novedades, e importantes, que parecen escaparse un tanto de esta tónica, son, por un lado, la presencia estimulante de Ileana Cotrubas, en **Bohème**, donde hace una interesantísima «Mimi», y el montaje de **Pélleas y Melisande** con intervención de Victoria de los Angeles. No se encuentra ya, lamentablemente, la cantante en buen momento vocal (su última actuación en Madrid fue muy triste). Pero, aun así, hay que esperar que pueda otorgar a «Melisande» parte de la ternura, la efusión y el misterio que hace años le otorgaba. La representación de la ópera de Debussy se aparece como un tácito (¿o explícito?) homenaje a la veterana soprano. A su alrededor un «Pélleas» de moda: Jorma Hynninen, y un «Goulaud» de lujo: José van Dam, magnífica voz de bajo-barítono (famoso últimamente por su Mozart salzburgués con Karajan). En el foso, Antoni Ros Marbá, a cuya sensibilidad y maneras es posible vayan la delicadeza y difusa atmósfera sonora de la obra.

La Opera de Berlín nos va a ofrecer, seguramente, las importantes voces de Anna Tomowa-Sintow, de timbre precioso y musicalidad probada («Mariscala», «Doña Elvira»); Theo Adam, bajo-barítono que quizá interprete a «Don Giovanni» (será interesante ver al tradicional wagneriano en este difícil papel mozartiano); Peter Schreier («Don Ottavio»), Spas Wenkoff, el «Tristán» de los últimos años, que aquí hará, sin duda (caso de venir), «Tannhäuser». Entre los demás, las ya cansadas Ludmila Dvorakova y Celestina Casapietra... Como directores, Otmar Suitner y Heinz Fricke, de batutas avezadas y escasamente inspiradas, en particular la del segundo, ya conocida de nuestro público (**Tristan, Lohengrin**).

El poeta estará encomendado a Páido Domingo, Angeles Gulín, Carmen Bustamante y Antonio Blancas, un reparto, sin duda, importante dentro de los nombres españoles (aunque mejorable). Dirigirá Luis Antón García Navarro, actualmente en alza después de sus buenas actuaciones en el extranjero.

A señalar la presencia del contundente Turchak, como director de **Macbeth**, que en la última temporada estuvo al frente de la Opera de Kiev. Será especialmente interesante verle desenvolverse en un repertorio tan distante del que habitualmente frecuenta.

Como puede apreciarse, nada realmente original en esta programación. Una vez más se revela que hay cierta sequedad de ideas en las mentes que habitualmente trabajan en el asunto ópera. Sequedad que se pone de manifiesto no sólo en la estructura, tan manida (con las excepciones apuntadas), de la temporadilla, sino, incluso, en la forma de realizarla y en la selección de títulos y cantantes. Cometido que parece haberse encomendado a personas ajenas a la propia Dirección General de la Música, en la cual —había que pensarlo— debían encontrarse cerebros suficientes para elegir, seleccionar, programar y estructurar de forma al menos similar, sin las servidumbres y condicionamientos que supone el planteamiento actual. De todos modos —esto se ha repetido muchas veces—, ninguno de estos caminos parece el más apropiado para reorganizar, de una vez por todas, la cosa operística. Hay que romper moldes y hacer gala, definitivamente, de autonomía, imaginación e inteligencia.

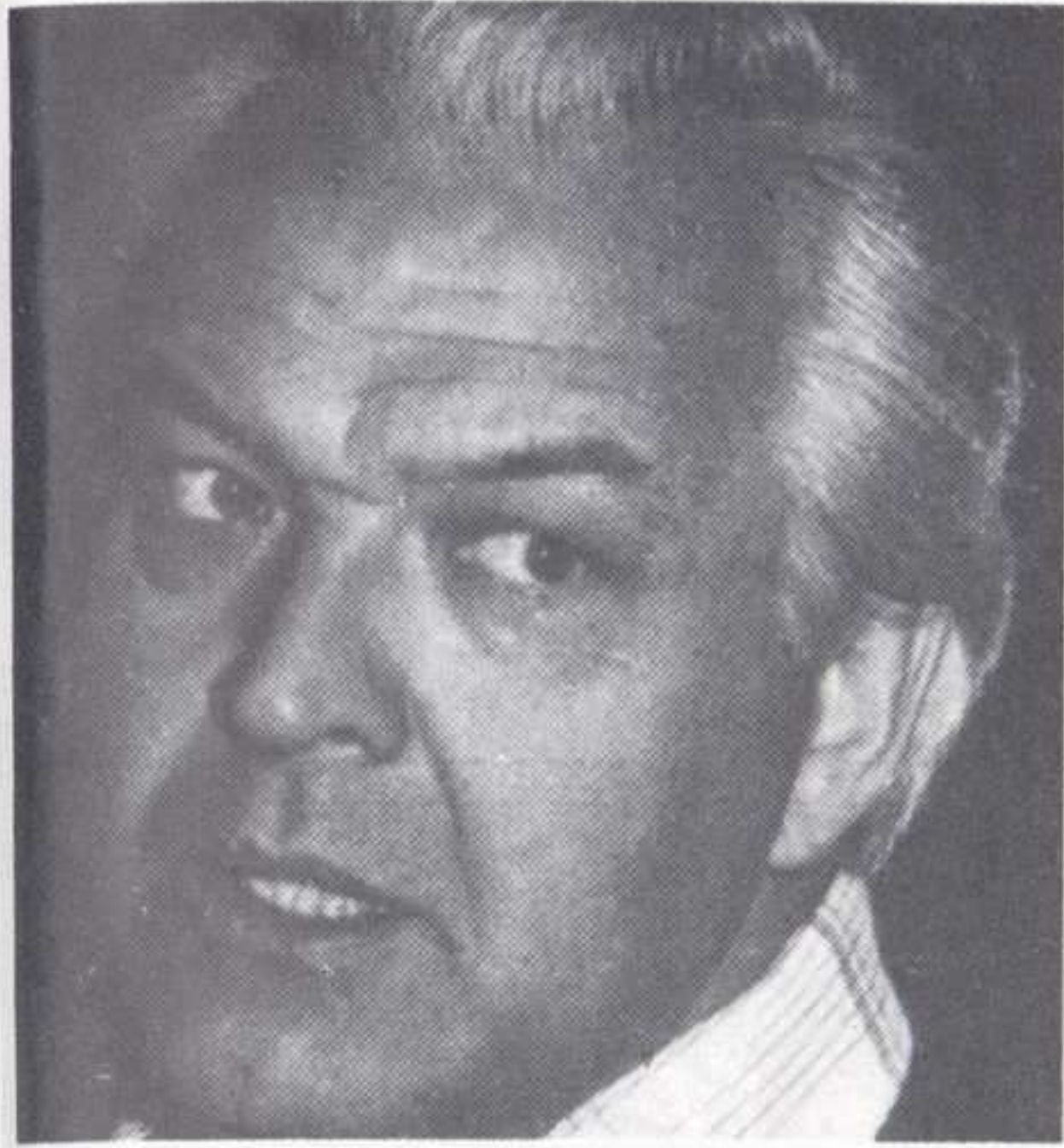


Peter Schreier: el último «Don Ottavio» en Salzburgo. ¿También en Madrid?

(**Macbeth**)... Y dos directores de la casa, no especialmente brillantes: Gianfranco Masini y Armando Gatto. El primero participa esta temporada en diversas representaciones y conciertos de otra obra de Donizetti, **Roberto Devereux**, acompañando en Estados Unidos y Alemania a Montserrat Caballé. El segundo está también muy ligado a la soprano en los últimos años, habiendo actuado con ella en Madrid. Recibiremos de nuevo al veteranísimo Oliviero de Fabritis, que se encargará de **Turandot**. Es curioso destacar que la mayoría de estos nombres y algunos de los montajes en los que van a intervenir (**María Stuarda**, por ejemplo) aparecen en esta misma temporada en la



José van Dam: un «Goulaud» puede ser uno de los puntos fuertes de la temporada.



Pese a su edad, Adam conserva peso específico en el «elenco» berlinés.

¿AL FIN MUSICA ORGANIZADA EN LA UNIVERSIDAD?

Música y Universidad: he aquí dos conceptos que, en teoría, deberían encontrarse siempre muy próximos y que, en la práctica, raras veces han conectado y congeniado en nuestro país. La Universidad, como escuela permanente de valores, como plataforma decisiva para la formación del individuo y su consiguiente integración en la sociedad, ha de servir de vehículo distribuidor y administrador del más amplio abanico de posibilidades culturales emanadas de todo tipo de disciplinas: sociales, artísticas, técnicas, científicas, humanísticas... La música, claro, ha de cumplir en este cometido un papel importantísimo, protagonista incluso, dada su naturaleza y su carácter sintético, su elevación espiritual y su potencialidad expresiva, resumidora de las más diversas corrientes estéticas. Papel que, por supuesto, ha debido comenzar a prestar en los escalones anteriores correspondientes a las enseñanzas primaria y media. En España, hasta ahora, y luego de un punible abandono de muchos años (común, desde luego, a otras artes y disciplinas culturales), todavía (!!) no se ha logrado ni siquiera una normativa legal, incluida en un saneado plan educativo, que permita organizar racionalmente la enseñanza de la Música, otorgando a ésta la capital trascendencia que tiene y facilitando, primero al niño y luego al joven, su aprehensión y comprensión. No se trata ya de planificar la enseñanza dirigida al futuro profesional de la disciplina (cosa que tampoco está, ni mucho menos, organizada: ahí tenemos la lamentable situación de los Conservatorios), sino de regular la que ha de servir para completar la formación humana del individuo. Hasta el momento, el binomio música-enseñanza (en sus distintos niveles) no ha sido realidad práctica, permanente y fructífera. A pesar de que, de forma aislada, hayan existido iniciativas, esfuerzos individuales, buenas ideas. Pero, en cualquier caso, la falta de apoyo económico, de planes concretos, de continuidad, de claridad de planteamientos por parte de la Administración, ha impedido que aquellos propósitos cuajasen.

Hoy, cuando la enseñanza en general y la musical en particular pasan por uno de sus momentos más caóticos, nos llega la noticia

de la existencia de un plan! no de enseñanza, sino de acercamiento al fenómeno musical. Un plan que se va a poner en práctica en la Complutense, y que servirá de contrapunto a las actividades de signo tan distinto que organiza José Peris en la Autónoma. Lo que se intenta llevar a la práctica, en efecto, está, en general, alejado de la actividad concertística convencional, que es la que, con mayores medios, organiza la Universidad de Cantoblanco (con todo lo que, por supuesto, puede tener de positivo). Ha de ser muy interesante la experiencia, integrada en las actividades dependientes de la Vicerrectoría de extensión cultural, que preside el inquieto profesor Alcina, y que engloba las Aulas de Teatro, Artes Plásticas, Cine y Música. Conviene, para comprender cuáles son los propósitos de esta última, recoger en su integridad la escueta y clara, pero drástica e incisiva nota de presentación («Preludio a unos cursos») confeccionada por el encargado, a partir de esta temporada, de las actividades, nuestro compañero Llorenç Barber:

«Las resacas ubres de la música convencional (comercial) exudan más una artesanía propia de pacientes y eternos aspirantes a divos-tenderos que fecundan una relación distinta con un mundo que nos es, cuanto menos, problema.

Los Cursos de Creación Musical nos pondrán en contacto con hombres para los que la Música, el arte, es un modo de comprender, amar y transformar el entorno.

Lejos de lugares comunes, al margen de estructuras comerciales, los francotiradores escogidos para estos cursos (Juan Hidalgo, Roy Hart Theater, Trevor Wishart, Kosugi, Batistelli, Luis de Pablo, Philip Corner o

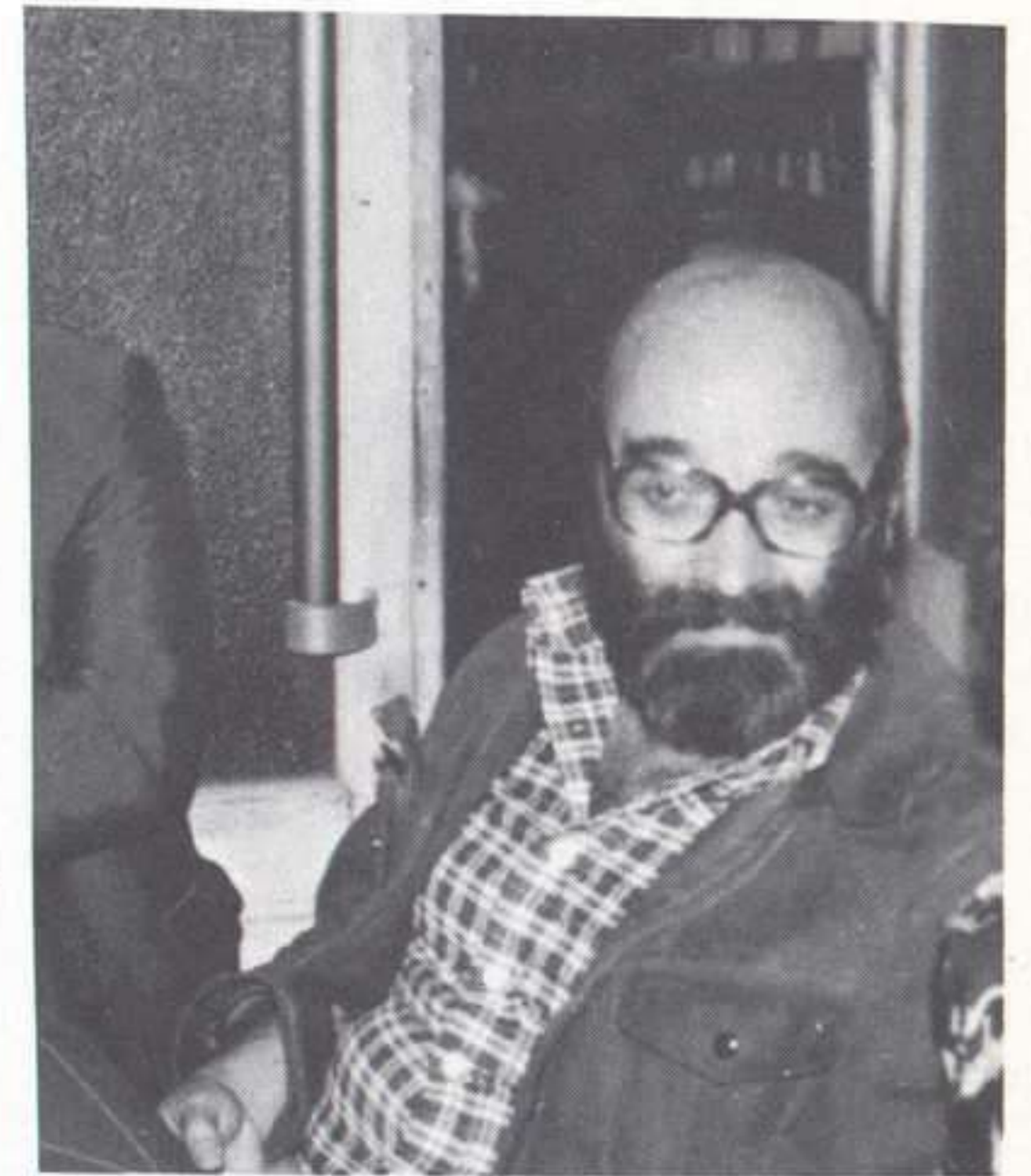


Los «francotiradores» Hidalgo...

Carles Santos) lo son por su capacidad de sugerir, imaginar, flecos sobre los que tú podrás, si quieres, transformar lo cotidiano.»

Como se puede deducir, se busca, más que la relación habitual entre intérprete y público, la manera de integrar a éste, activamente, en un proceso creativo. Sin olvidar, por supuesto, su papel de oyente, de espectador, pero convirtiéndole, en cierto modo, en coprotagonista, en elemento funcional indispensable. A este respecto, lo más destacable de los programas del Aula de

Música es la preparación, junto a conciertos normales, de cursos de varios días, llamados de «creación musical». Los que van a celebrarse en este trimestre son: en octubre, del 22 al 25, el primero, a cargo de Juan Hidalgo («Iniciación al teatro musical, música-acción, "performances"»); en noviembre, del 26 al 29, a cargo del Roy Hart Theatre («El hombre, voz y música»); en diciembre, del 10 al 13, a cargo de Trevor Wishart («Objetos sonoros y música "environmental"»). Los conciertos «normales» están a cargo, en este primer trimestre, de



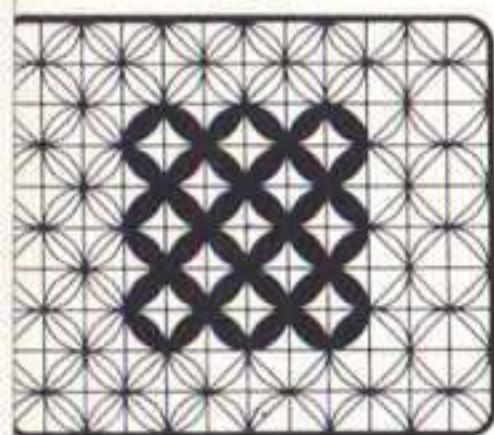
...y De Pablo aportarán su magisterio a los Cursos de Creación Musical.

Pablo Cano, clave; Klemens Schurr y Gerd Zapf, trompeta y órgano; Amadeu Marín, guitarra; Rondalla de la Universidad de Puebla, y Joaquín Parra, piano. Aparte de ello, está previsto para diciembre un «Maratón Coral Universitario», con la participación de diversos conjuntos corales. Darán concierto también Hidalgo, Roy Hart Theater y Wishart. Las manifestaciones se celebrarán, por lo general, en el Paraninfo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Complutense.

En principio resulta atractivo el planteamiento, sobre todo si se tiene en cuenta que para montar este primer trimestre no se ha dispuesto de más de 200.000 pesetas. Si estas actividades logran interesar al universitario, si se consigue una continuidad en las mismas, no hay duda de que, al hilo de los tiempos que corren, se habrá puesto una importante primera piedra en el camino de la vivencia y comprensión musical, en el camino de la formación. Quién sabe, quizá se alcance también una meta que, después de todo, no debería considerarse irrealizable: la creación (después de la «integración») de grupos interesados en la investigación y el lenguaje musical, en la búsqueda de la «novedad», en la constitución de un auténtico «taller», que aglutinara voluntades para la formación de un Departamento de Música que pudiera «alimentar» a las distintas ramas: Historia del Arte, Históricas, Estética (Filosofía pura) y Antropología, muchas veces necesitadas del fenómeno musical y muchas veces explicables a través de él.

ARTURO REVERTER

ferysa



¡POR FIN! «LA TRAVIATA»



LA TRAVIATA

Lisboa 28.3.1958. Teatro San Carlos

María Callas · Alfredo Kraus

Orquesta e Coro del Teatro Nacional
San Carlos

Franco Ghione

FOYER (2) P.V.P.: 1.400 Ptas.

YA ESTA A LA VENTA EN TODOS
LOS COMERCIOS CON DEPARTA-
MENTO DE DISCOS DE IMPORTA-
CION FERYSA

foyer

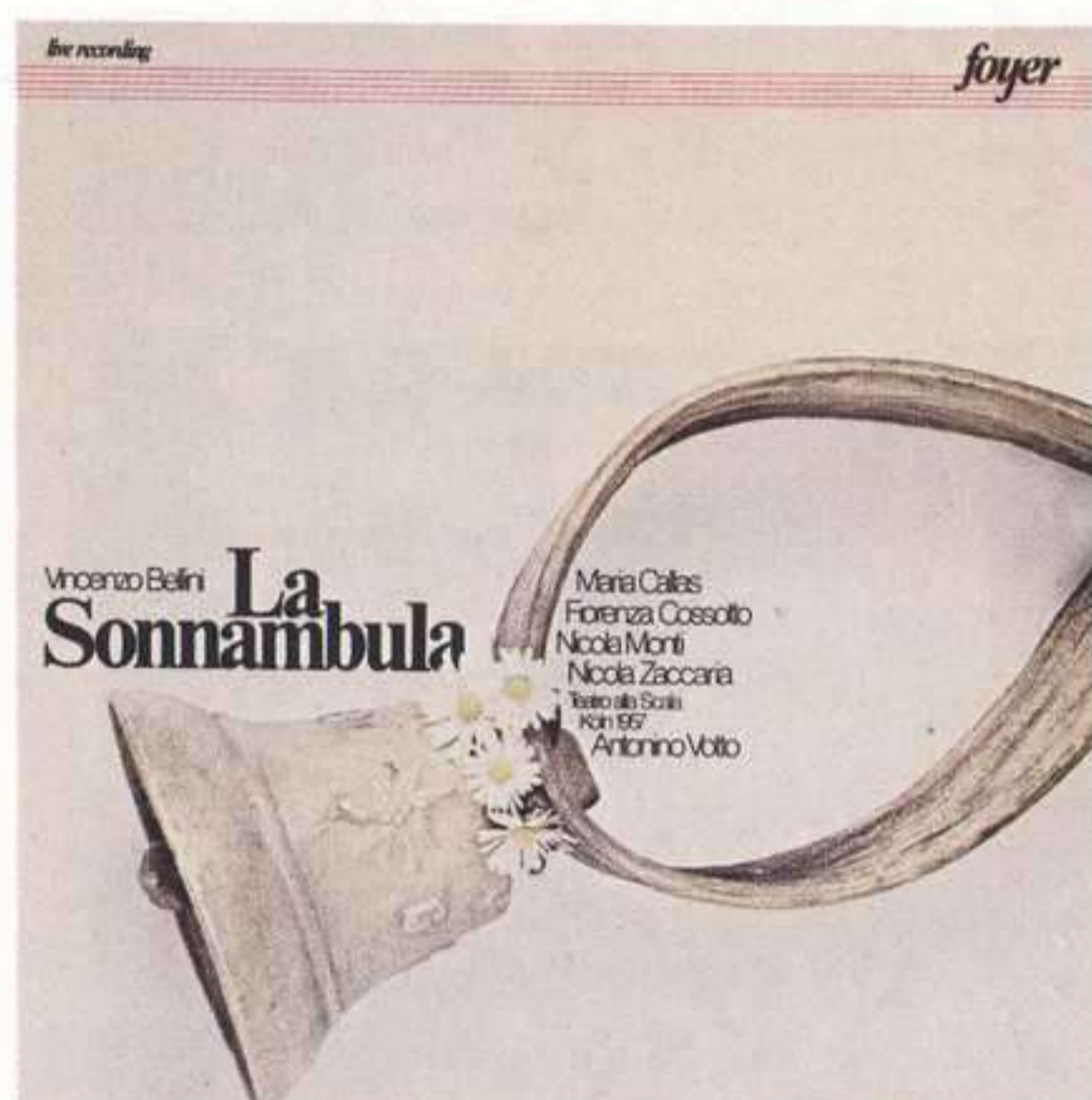
El más grande
Catálogo de grabaciones
en Vivo

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

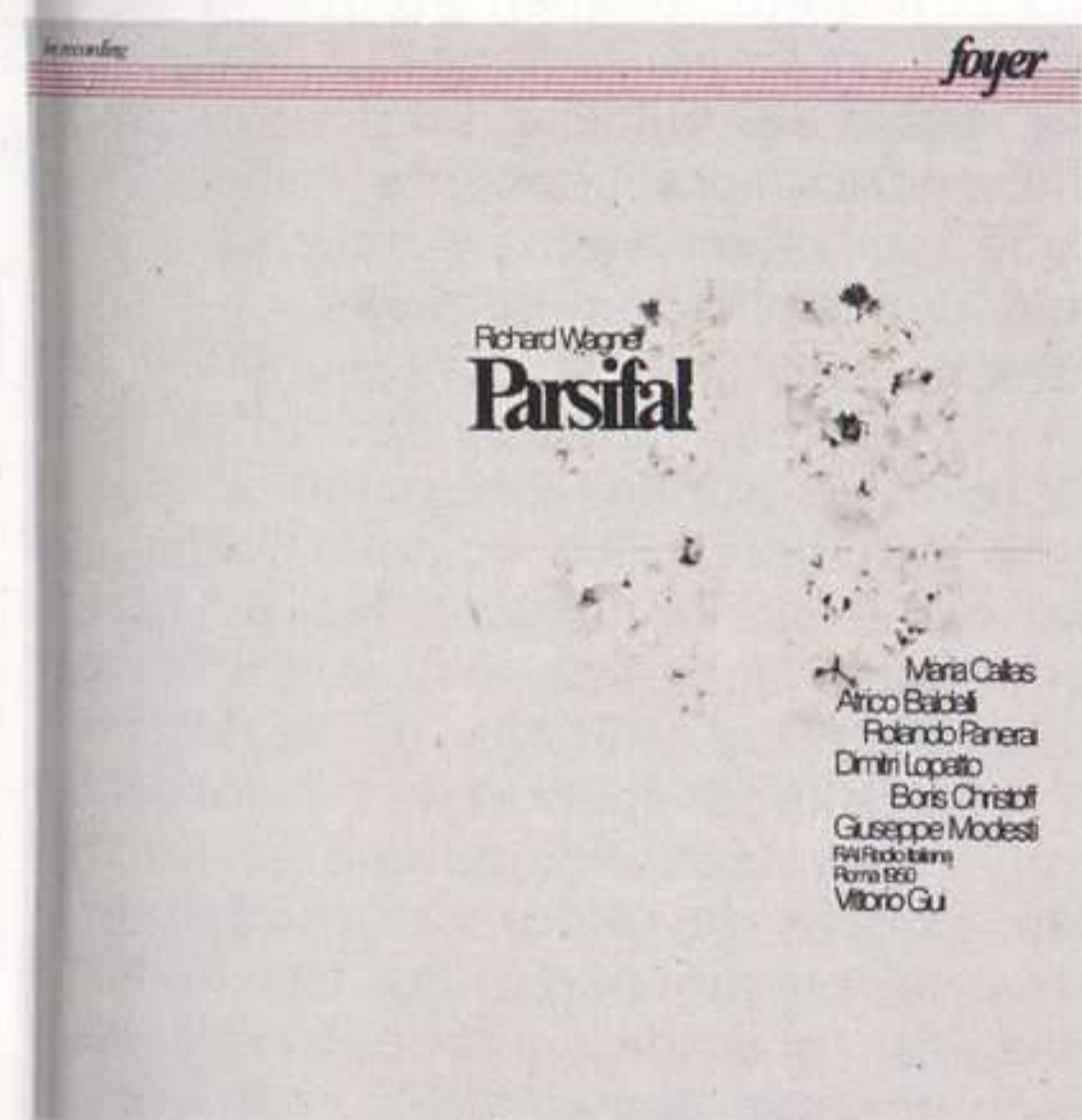
PROXIMOS LANZAMIENTOS



SIEGFRIED
Bayreuth Festival 1951
Astrid Varnay · Bernd Aldenhoff
Chor und Orchester der Bayreuther
Festspiele
Herbert von Karajan
FOYER



LA SONNAMBULA
Köln 6.7.1957
María Callas · Fiorenza Cossotto
Antonino Votto
FOYER

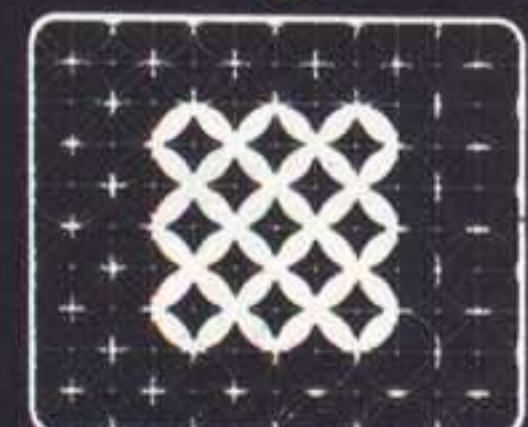


PARSIFAL
Roma 20-21.11.1950
María Callas · Africo Baldelli
Rolando Panerai · Boris Christoff
Orchestra e Coro della RAI
Vittorio Gui
FOYER



MEDEA
London 30.6.1959
María Callas · Jon Vickers
Fiorenza Cossotto
Orchestra e Coro del Covent Garden
Nicola Rescigno
FOYER

**EL MAS GRANDE CATALOGO DE GRABACIONES EN VIVO
DEBUTA HOY EN ESPAÑA Y EN TODO EL MUNDO**



Don Taddeo in Barcellona

PRELUDIO EN MODO MAYOR

Por «I. TADDEI»



El mes de septiembre ha sido, en Barcelona, más rico en acontecimientos musicales de lo que suele ser corriente en días que, al fin y al cabo, pertenecen todavía al período «fuera de temporada». Desde el final de la anterior se conocía, por cierto, que la Orquesta Filarmónica de Israel se presentaría, por fin, en estos pagos; previsible también era la celebración de la decimoquinta edición del «Día Internacional del Canto Coral», y sorpresa agradable ha sido la actuación del Ballet Nacional en el Gran Teatro del Liceo. Sobre esos acontecimientos vamos a centrar nuestro comentario.

XV «DÍA INTERNACIONAL DEL CANTO CORAL»

Desde el día 27 de agosto hasta su culminación, el 2 de septiembre, se han sucedido los diversos actos que constituyen el «Día Internacional del Canto Coral», que ha alcanzado este año su decimoquinta edición, lo que supone, ya de entrada, un indicio de su arraigo y creciente popularidad en Barcelona. En torno a las actuaciones de las diversas corales participantes, que han constituido, naturalmente, el eje de la celebración, han girado, además, una serie de actos relacionados con diversos aspectos del canto coral, entre los que es de destacar un «Simposium» mantenido por directores, maestros y representantes de las corales. En cuanto a las audiciones propiamente dichas, es de señalar que tuvieron lugar en distintos distritos de Barcelona y de su área metropolitana, lo que contribuyó mucho a la mayor difusión popular del certamen.

Las cincuenta y seis agrupaciones que participaron en la edición de este año procedían de los siguientes países: Alemania Federal, Argentina, Austria, Bélgica, Bulgaria, Colombia, Checoslovaquia, Estados Unidos de América, Filipinas, Finlandia, Francia, Grecia, Holanda, Hungría, Inglaterra, Irlanda, Italia, Japón, Noruega, Panamá, Polonia, Portugal, Rumania, Senegal, Suecia, Suiza, Turquía, Venezuela, Yugoslavia y una muy nutrida y diversa representación española.

Las jornadas del «Día Internacional del Canto Coral» tuvieron su solemne y emotivo colofón en la del domingo, 2 de septiembre, en dos escenarios sucesivos. Por la mañana y en el espléndido marco de «Vila Joana», la casa de Vallvidrera, que vio transcurrir los últimos días de la existencia del poeta nacional catalán Mn. Jacint Verdaguer, se celebró un acto religioso, en el que participaron las corales; por la tarde, en el Palacio Municipal de Deportes, tuvo lugar la clausura del certamen. En la primera parte de este último acto intervinieron las agrupaciones Schwabisch Gmunder



Aspecto del Palacio Municipal de los Deportes de Barcelona durante una de las jornadas de la XV edición del Día del Canto Coral.

St. Michael Chorknaben (Alemania), Coral Polifónica de la Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, Bratislava Chamber Choir (Checoslovaquia), Cor St. Esteve, de Vilaseca-Salou (Tarragona); University of the Philippines Concert Chorus (Filipinas) y Coro Universitario de San Juan (Argentina). La segunda parte se inició con el **Cant dels Segadors**, interpretado por todas las voces de las corales catalanas, a las que se sumó el público asistente; a continuación fueron todos los coros participantes los que bajo la dirección de José Castelló, director a su vez del Festival, interpretaron el **Misteri Dei** del «Gloria» de autor anónimo del siglo XVI. La obra programada para el final fue la que había ganado el concurso del «XV Día Internacional del Canto Coral», a saber, **La Doncella**, composición para orquesta de cámara, percusión y coro mixto, escrita sobre textos de Salvador de Madariaga por Alberto Grau, nacido en Cataluña y afincado en Venezuela. El propio autor dirigió la obra, ejecutada por miembros de la orquesta Ciudad de Barcelona y por el conjunto Simón Bolívar, de Venezuela, con participación de todas las masas corales. Se trata de una partitura interesante, con momentos de gran brillantez, que combina rasgos clásicos con otros basados en la música venezolana. Satisfactoriamente interpretada por parte de todos, la obra gustó al público, que hizo repetir la apoteosis final.

No quisiéramos cerrar esta breve nota sobre el «XV Día Internacional del Canto Coral» sin referirnos a la dudosa oportunidad de las fechas y del lugar escogido para el acto de clausura. En cuanto a las primeras, es posible que su situación, en pleno período de vacaciones, reste difusión y pú-

blico al Festival. Por lo que hace al local, el Palacio de los Deportes de Montjuic, evidentemente, no está pensado para este tipo de actos y, pese a la instalación de aparatos de reproducción del sonido, las condiciones acústicas dejan mucho que desear.

EL BALLET NACIONAL EN EL TEATRO DEL LICEO

De los días 12 al 17 del mes de septiembre hemos tenido ocasión de comprobar el trabajo de preparación realizado por el Ballet Nacional, que ha presentado dos de sus programas en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. Hasta el momento el Ballet Nacional había actuado, sobre todo, en el extranjero (la mayor parte de sus actuaciones en Italia) y en muy contadas ocasiones en España, destacándose su participación en el Festival de Santander y, hace unos meses, en el Festival de Música y Danza de Granada. La presentación en Barcelona como prueba de fuego antes del estreno oficial en la capital del reino debe ser observada con minuciosidad, porque la ya larga serie de representaciones públicas confiere a esta agrupación coreográfica una cierta madurez, precisamente la que permite que su labor sea ya susceptible de atención y de crítica meditadas.

Barcelona acogió la presentación del Ballet con interés, tanto de la crítica como del público, un público propenso a dejarse arrastrar por una activa «claque», que apenas permitía que finalizasen las piezas para explotar en aplausos, y una crítica que ha reconocido los méritos de la labor de grupo y ha sabido apuntar los errores con claridad. Y, sin duda alguna, uno de los más grandes errores ha sido que el Ballet actuara en la mayor parte de los números con música grabada, circunstancia duramente contestada por el SPME, por la prensa, que ha dado la noticia con relieve, y por el cuerpo de orquesta del Liceo, que en señal de protesta ofreció un concierto improvisado a las puertas del Liceo, en plena Rambla, frente a la mirada atónita de los viandantes. No se trata solamente del posible perjuicio de los intereses del sector —ya de por sí en muy precario estado—, sino también de que el «ballet» pierde en calidad cuando se ofrece uno de sus elementos más importantes, como es la música» por medio de grabaciones, que además, en el caso que nos ocupa, no eran fieles a la partitura ni de excesiva calidad sonora. Todo esto sorprende más aún, si cabe, cuando tomamos en cuenta las declaraciones de Antonio Gades, coordinador (que no director, pues mal suena) del Ballet Nacional, al circuito catalán de Televisión Española, declaraciones en las que hizo hincapié en la necesidad de plantear el trabajo de todos los miembros del Ballet a una, obviando la clásica jerarquización y

procurando que la labor de equipo redundase en beneficio de la calidad.

Calidad, en efecto, no faltó. Lo mejor, a nuestro criterio, los dos números de **Flamencos**, bailados por «El Guito», Manolete, Cristina Hoyos, entre otros, que hicieron alarde de «poses» y de zapateado. Y decimos lo mejor porque, además de buena coreografía, ofrecía la totalidad de la pieza con música en vivo, música de guitarra y de palmas, de las manos de J. Mercé, Gómez de Jerez, Emilio de Diego y Antonio Solera.

Hubiéramos deseado, sin embargo, mayor tacto y sensibilidad en el programador, quien, al seleccionar piezas que procedían de todos los rincones de España, multiplicó los números de flamenco, para el que los catalanes no tenemos seguramente una predisposición especial, olvidando otros de referencias netamente catalana, que, sin embargo, el Ballet tiene en repertorio. Para comprender esta elección habría que atender, probablemente, al historial profesional de gran parte del equipo.

Lo peor fue, desde luego, el **Concierto de Aranjuez**, bailado poco tiempo atrás en Granada. Aquí, aparte de una curiosa utilización de los primeros compases para callar al público, sentar a los que llegaban tarde y levantar el telón, la música iba por un lado y los bailarines por otro. No había coordinación, y el auditorio, hartado conocedor de la ya clásica pieza de Joaquín Rodrigo, no reconocía la partitura en la que, además de faltar notas, se oían con demasiada intensidad instrumentos que tenían un papel secundario, todo lo cual levantó en alguna ocasión las protestas del auditorio, que interrumpían la marcha del espectáculo. Los figurines, situados en la España decimonónica, se cambiaron en el tercer movimiento por unos trajes excesivamente brillantes, encargados de coadyuvar muy efectivamente a la creación de un ambiente apoteótico al final de la obra, muy apto para hacer olvidar los desmanes anteriores y lograr el entusiasmo del espectador.

Mención especial merece **Bodas de sangre**, de García Lorca, espectáculo que formaba parte del repertorio de la antigua Compañía de Baile Español de Antonio Gades, adaptado por A. Mañas y con música de Emilio de Diego; escenografía severa, pero suficiente para disfrutar de unas masas conjuntadas, y una secuencia de lucha con navajas entre rivales en medio de un impresionante silencio y con movimientos lentos. A pesar de su larga duración, el episodio fue seguido con atención y acogido con grandes aplausos.

También fue muy lograda la pieza **El Rango**, inspirada en oraciones de Santa Teresa de Avila, con coreografía y figurines de R. Aguilar y música gregoriana. En ella se mezclan de forma elegante lo religioso y lo erótico, sin solución de continuidad, en un baile que se trenza sobre el ritmo de tación de la Madre, Carmen Villena, y de la voz de María Asquerino. Se trata de una aportación muy serie a la búsqueda de formas nuevas, cuya narrativa es seguida con facilidad e interés.

Por lo que respecta a la primera de las actuaciones, **Escenas vascas**, sobre música de J. Guridi, estrenada en el Palau de la Música Catalana en 1944, y la última, **Fantasia galaica**, con música de E. Halffter, se trata de «ballet» de un género en el que tiene importancia el movimiento exultante, contrastado con los pasos lentos, y un vestuario de gran preciosismo y colorido, a cargo de V. Cortezo y de Lilianne de Lees, por un lado, y Carlos Viudes y Encarnación, por el otro. Son piezas de lucimiento, que muestran claramente el buen trabajo de conjunto, y que hacen olvidar anacronismos pasos en falso.

Digamos, para acabar, que será muy interesante seguir la trayectoria futura del Ballet Nacional, agrupación que tiene mucho camino que hacer todavía, tal como reconoce Antonio Gades en un texto titulado «Al público de España», que aparece en el programa de mano, y en el que hace notar, precisamente, que «en el Ballet Nacional no están ni todos los bailarines ni todos los coreógrafos que tenían que estar».

Por de pronto, el Sindicato Profesional de Músicos, miembro del Comité Ejecutivo de la Federación Internacional de Músicos, piensa recurrir a este organismo para conseguir un boicot internacional al Ballet, que está patrocinado por la Dirección General de la Música, del Ministerio de Cultura, por no efectuar con música en vivo sus actuaciones.

LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE ISRAEL BAJO LA DIRECCIÓN DE ZUBIN MEHTA

El Patronato Pro Música, de Barcelona, ha sumado un mérito a su ya larga y brillante ejecutoria con la presentación, en el Palau de la Música Catalana, por primera vez en España, de la Orquesta Filarmónica de Israel, colocada en esta relevante ocasión bajo la batuta de su director musical, Zubin Mehta. La verdad es que ya era tiempo de que pudiéramos escuchar en directo a la orquesta israelí, de fama y discografía extensas, cuya actuación en España había sido, después de prometida, incomprensiblemente anulada, por lo menos, en una ocasión. Su presentación ha constituido, sin duda, el acontecimiento por excelencia de la vida musical barcelonesa en el mes de septiembre, y con ella Pro Música nos ha ofrecido como un anticipo adecuado a la espléndida temporada que va a programar, y de la que nuestros lectores ya conocen un avance (RITMO, núm. 495).

Las obras programadas, distribuidas en dos actuaciones, fueron las siguientes: en el primer concierto, **Salmo**, de Ben Haim; **Octeto, op. 20**, de Mendelssohn; **Sinfonía número 8, en Sol mayor**, de Dvorak; en el segundo concierto, **Sinfonía número 3**, de Tal; **Concierto para violín y orquesta, en Re mayor, op. 35**, de Tchaikowsky, con la participación de Silvia Marcovici como solista; **Sinfonía número 1 en Do menor, op. 68**, de Brahms. Añádase a ello, ofrecidos como «bises», el primer día, la obertura **La fuerza del destino**, de Verdi, y el segundo, **Triana**, de Albéniz, en la orquestación de Arbós, y una de las **Danzas eslavas**, de Dvorak.

Se echa de ver en seguida que Mehta nos propuso para esta presentación unos programas basados de modo fundamental en el repertorio clásico-romántico más conocido. La elección tiene a su favor, a nuestro juicio, que permite por parte del público una mejor calibración de la labor interpretativa, que es lo especialmente buscado cuando se trata de una audiciones de presentación. Con todo, ¿no habría podido sustituirse la **Primera** de Brahms, habida cuenta de que ya nos la ofreció Mehta al frente de la Orquesta de Los Angeles hace dos temporadas...?, máxime cuando este Brahms no pareció ser el fuerte del maestro, como veremos. Frente al repertorio fundamental, las dos obras iniciales, no interpretadas hasta entonces, que sepamos, en Barcelona prestaron con su novedad un excelente contrapeso y cubrieron una exigencia tan de rigor como la de ponernos en contacto con la música contemporánea israelí a través de lo que se puede considerar sus más autorizados intérpretes. Programa, pues, equilibrado.

La Orquesta Filarmónica de Israel se nos ofreció en todo momento como una exce-

lente centuria que no dudamos en situar a la altura de las grandes orquestas europeas y americanas. Se nos antoja que es sobre todo con estas últimas con las que guarda especiales similitudes: precisión casi total en la ejecución, sonido brillante y poderoso, notable empaste de los diferentes grupos orquestales, y al mismo tiempo virtuosismo en la actuación de esos grupos por separado y, por supuesto, en la de los solistas. Dentro de la cuerda, toda ella de una apreciable transparencia, nos pareció particularmente grata la actuación de las violas y un poco menos la de los violines, que perdían cohesión y redondez de sonido en los agudos. Excelente afinación y gratísima actuación del viento madera, especialmente flautas y clarinetes, y una gran seguridad y potencia, lindante a veces con el efectismo, en trompas, trombones y en la tuba.

No es ninguna novedad decir que Zubin Mehta cuenta actualmente entre las primeras batutas del mundo. De lo justificado de esa fama nos pudimos apercebir ya en su mencionada actuación anterior en Barcelona. Si se nos pidiera un resumen de sus cualidades, creemos que antepondríamos a cualquier otra, incluso a riesgo de repetir lo dicho muchas veces, su enorme magnetismo personal, inteligentemente utilizado para lograr, más que una colaboración, una fusión con la orquesta que, inmediatamente, trasciende al auditor. Mehta sabe aunar esa cualidad casi natural con una enorme seriedad ante la partitura, que le lleva a una fecunda profundización en la misma. La combinación de estas facultades presta al director una gran capacidad de comunicación, casi un didactismo, que hace la audición particularmente intensa. Puestos al servicio de la partitura en todo momento, son de destacar su apasionamiento y vehemencia, que hacen que lo prefiramos en la expresión, tan conseguida, de su Verdi y su Dvorak antes que en la elaboración arquitectónica o en el lirismo interiorizado de la **Primera** de Brahms. Vehículo de todas esas características es un gesto que, incluso en los momentos en que se llena de agitación, no escapa a control ni pierde nada de una ejemplar claridad. Al respecto es de señalar, por ejemplo, cómo condujo el gran movimiento en fuga que acaba el **Octeto** de Mendelssohn.

El **Salmo** de Ben Haim, nacido en Múnich en 1897 y muerto hace pocos años, es el segundo movimiento de su **Primera sinfonía** (1940). Trátase de una hermosa pieza, de lenguaje y factura clásicos, en donde las referencias de carácter oriental no pasan de ser pinceladas sobre una música netamente europea. Una absoluta afinidad con la música contemporánea europea es aún más audible en la **Sinfonía número 3** de Joseph Tal, compuesta en 1978, cuya riqueza tímbrica permitió el lucimiento de la Orquesta.

La versión orquestal del **Octeto** de Mendelssohn es perfectamente defendible, sobre todo si se tiene en cuenta la mentalidad sinfónica con la que el mismo compositor confiesa haberlo escrito. Lo que hubiéramos agradecido, no obstante, es que Mehta hubiera reducido la orquesta en beneficio de la forma original, esa sí «camerística». En todo caso Mehta nos dio de la obra una interpretación excelente, y en algunos momentos verdaderamente magistral, así en el «Andante» que puso de relieve la profunda compenetración del director con éste, si se nos permite así llamarlo, clasicismo juvenil de Mendelssohn, y en donde el grupo de cuerdas de la Filarmónica israelí hizo gala de delicadeza y transparencia. Si Mehta eligió esta obra para poner de relieve el virtuosismo de los intérpretes, desde luego acertó plenamente: ¡Qué irreprochable ejecución y qué nítida dirección en el «Presto» final! Es aquí,



Organos profesionales,
sintetizadores digitales,
teclados de efectos especiales

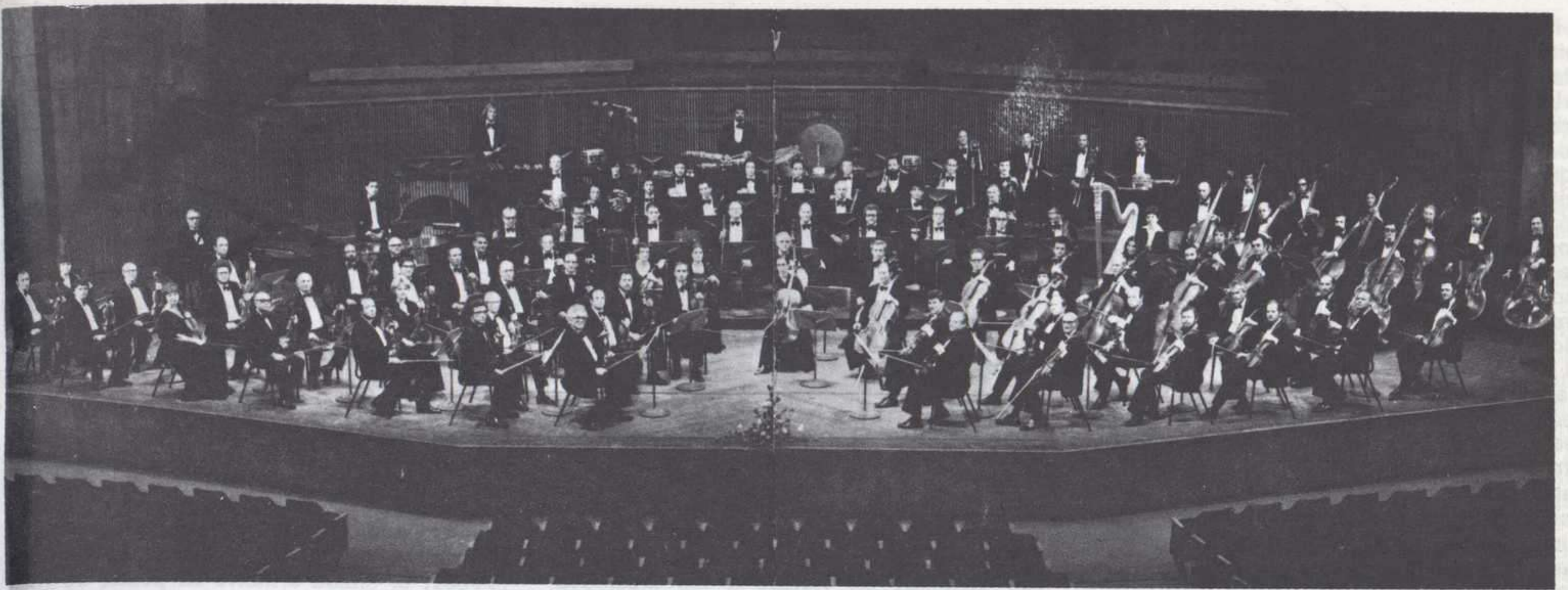
CRUMAR

El sonido que define al músico creativo



MAXPER

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



La Orquesta Filarmónica de Israel, cuya presentación en Barcelona ha constituido, sin duda, el acontecimiento por excelencia de la vida musical barcelonesa.

como en el mencionado «Andante», donde Mehta parece moverse con mayor propiedad, frente al menos conseguido «Allegro leggerissimo», cuya gracia pareció un poco enfiada, más leída que captada.

Personalmente, situaríamos en Dvorak lo mejor de los dos conciertos. Mehta nos propuso una interpretación de enorme fuerza expresiva, con delectación en las frases largas y rotundas de la **Sinfonía**: recordemos cómo fue dicho el tema inicial de la obra, o cuán magistralmente captado el «tempo» para el también tema primero del cuarto movimiento, ambos intensamente interpretados por la cuerda grave. Parecía el director convencido de la fuerza sinfónica de la obra, probablemente la mejor de las sinfonías de Dvorak desde ese aspecto, y decidido a ponerla de relieve. De ahí quizá la energía con que subrayó los elementos temáticos fundamentales, la valentía con que hizo sonar la fanfarria de las variaciones del final, cuyo carácter casi «turco» no intentó disimular. Interpretación, en suma, que no dudamos en calificar de seria y convencida, potenciadora de las grandes líneas generales de la composición —por ejemplo, las que hemos aludido—, pero también atenta a momentos claves dentro de aquéllas: recordemos el cuidado con que trató las oposiciones maderacuerda en el centro del «Adagio», el «pianissimo» antes de la trágica llamada de la trompa en el mismo movimiento, la penúltima de las variaciones del «Allegro ma non troppo», con una cuerda en matizado contraste con la fanfarria anterior... Algo echamos de menos, sin embargo, en esta versión; y fue que no acabó Mehta de hacer suyo el lenguaje nacionalista que impregna la obra. Eso se hizo patente, sobre todo, en el «Allegretto grazioso», con su característica atmósfera checa, su ligero ritmo —eso tan bien captado en la interpretación de Kubelik—, que quizá no encuentran en Mehta su mejor traductor. Sí lo fue, en cambio, en su versión, que no dudamos en calificar de inolvidable, de la obertura de **La Forza del Destino**, con que culminó, fuera de programa, de una manera entusiástica el primer concierto. ¡Qué estupendamente se desenvuelve Mehta en el encanto y la franqueza de la melodía verdiana! Desde luego, había acertado la Scala de Milán cuando le encomendó la dirección del fastuoso «elenco» que preparó para la reposición de **La Forza** en la temporada del bicentenario, y lamentable fue el accidente que, a última hora, le impidió subir al podio.



Una colaboración entre gigantes

Interpretaciones de la Orquesta de Filadelfia
dirigida por Ormandy y Muti.
Grabaciones efectuadas por EMI.
Acústica a cargo de Oscar Hammerstein I.

En junio de 1977, EMI suscribió un contrato por largo tiempo ambicionado para grabar con la Orquesta de Filadelfia. Sólo quedaba por captar, la perfección de su glorioso sonido. Tras intensa búsqueda se localizó al fin una sala cuyas cualidades acústicas encantaron a nuestros ingenieros. El motivo de su excelencia reveló ser fascinante: Oscar Hammerstein la había construido en 1908 para instalar en ella la Opera de Filadelfia. Entre otros artistas, la Melba, Mary Garden y John McCormack habían cantado allí. Pese a los estragos del tiempo y a los efectos de un pavoroso incendio, conservaba intactas todas las cualidades acústicas que la Tetraxini había proclamado "absolutamente perfectas". Ambos maestros, Ormandy y Muti, han aplaudido con auténtico entusiasmo las grabaciones allí realizadas por EMI hasta la fecha. Por nuestra parte, estamos firmemente convencidos de que también Oscar Hammerstein I se hubiera sentido feliz.



EMI
LA VOZ DE SU AMO

SIBELIUS
CUATRO LEYENDAS
DEL "KALEVALA"
Orquesta de Filadelfia
ORMANDY



067-003 468

BEETHOVEN
SINFONIA Nº 7
Orquesta de Filadelfia
MUTI



067-003 472

Mozzart - Haydn
CUADROS DE UNA EXPOSICION
Strauss
EL PAJARO DE FUEGO
Orquesta de Filadelfia / MUTI



067-003 430

Bach
MUSICA PARA CUERDAS
PERCUSION Y CELESTA
EL MANDARIN
MILAGROSO - Suite
Orquesta de Filadelfia / Muti



067-003 506

Nos extrañaba y casi irritaba momentos antes del segundo concierto el que no podíamos acordarnos de la versión que de la **Primera** de Brahms ofreció Mehta hace dos temporadas. La inmediata audición de la que ahora nos proponía explicó algo de aquella sensación: su versión, dentro de unos niveles de indiscutible altura, no llegó a despertar nuestro entusiasmo, quizá porque no encontramos en ella unos rasgos de especificidad genial como los que sí oímos en otras obras programadas. Digamos, antes que nada, que la lectura, como se dice ahora, de la obra por Mehta no fue ni improvisada ni superficial, sino tan seria como todo lo que dirigió; pero nos pareció en bastantes momentos sólo eso, lectura, bien que exacta y rigurosa. Mehta afronta esta tremenda obra con un planteamiento honesto y, por así decir, clarificador, pero sin encontrar la clave del profundo lirismo que anima una arquitectura tan densa, según apuntábamos. Por eso, donde menos nos gustó fue en los momentos en que es preciso crear un ambiente tenso, casi misterioso; así, en el final del «Andante sostenuto», donde la orquesta en «pianissimo», sosteniendo el solo de violín, acusó cierta frialdad, la misma que hizo un poco decepcionante el hermoso pasaje «Più Andante» que prepara la solemne entrada del «Allegro non troppo» final. Ese cierto distanciamiento restó también gracia al tercer movimiento, precisamente «grazioso», como pide la partitura. Al lado de todo ello, innegables méritos: el primero, ya lo hemos dicho, la solidez y claridad de la versión; pero también algunos muy buenos aciertos particulares: el «Poco a poco crescendo» (compases 292 y siguientes) del primer movimiento, tan perfectamente conseguidos; la energía y velocidad, muy bien administradas, en las escalas descendentes de la cuerda (compases 234 y siguientes) del cuarto movimiento; la fiel traducción del «calando» y el «animato», efectivamente marcados en los compases 297 y siguientes del final, etc. En suma, no elegiríamos a Mehta entre nuestros directores favoritos para esta **Sinfonía**, pero no cabe duda de que su versión había sido reflexionada y alcanzó una gran dignidad.

Silvia Marcovici prestó una feliz colaboración al **Concierto para violín**, de Tchaikowsky. Es el suyo un sonido de muy hermoso color, cálido, sin problemas de afinación y con una técnica eficaz y segura. La artista tiene un temperamento lírico por excelencia, y lo volcó de manera especial en las emotivas frases del primer movimiento, y sobre todo en la «Canzonetta», donde pudimos admirarla como una gran intérprete. Quizá ese mismo temperamento hizo que echáramos en falta energía y vibración en las frases de marcado carácter eslavo (al venerable Hanslick le parecían «salvajes») del tercer movimiento. Por encima de todo hubo calidad, que hizo la audición muy grata. La artista imprimió en algunos momentos a su actuación «tempi» que calificaríamos de personales, lo que evidenció aún más el espléndido acompañamiento que le dispensó Mehta. Ante un concierto eminentemente virtuosístico supo él poner sordina a su genio, más bien abierto a la expresión dramática, para colocar la orquesta a los pies de la solista, y ello sin renunciar a imprimirlo con todo vigor a los «tutti», a los que sacó un partido inusitado. Subrayemos en la orquesta la admirable interpretación de flautas y clarinetes, sobre todo en el tercer tiempo.

Fueron, en definitiva, dos conciertos memorables y acogidos por el público con el entusiasmo y los aplausos de las grandes ocasiones. A propósito de público, la asistencia fue sólo mediana en el primer concierto, y en el segundo no se llegó al lleno casi habitual en estos casos. Sin querer



Zubin Mehta

menospreciar lo que pudieron influir las fechas y la programación, no absolutamente tradicional, del primer día, no está de más que echemos un vistazo a los inadjetivables precios: de 600 a 3.500 pesetas (!). Tomando como patrón el de la butaca, 3.500, invitamos a la comparación con lo que costó en Liria y Madrid: 2.000 pesetas en cada una de esas ciudades, lo que tampoco es una ganga precisamente. ¿Qué pasa en Barcelona...?

PROGRAMACION DE LA TEMPORADA 1979-80 DE LA ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA

A punto de cerrar esta crónica nos llega un avance prácticamente completo de la programación de la Orquesta Ciutat de Barcelona para la temporada 1979-80. Damos ahora un resumen de la misma, sin renunciar a comentarla más largamente en posterior ocasión. La Orquesta Ciutat de Barcelona nos propone para este curso diecinueve programas, que serán interpretados, según es costumbre, en dobles sesiones: la vespertina del sábado y la matinal del domingo. La temporada comienza el 3 y 4 de noviembre de 1979, para acabar los días 26 y 27 de abril del próximo año.

Pendiente de confirmación el programa de los días 15 y 16 del mes de diciembre, el resto ofrece los siguientes autores: Beethoven y Brahms, de cada uno de los cuales se ofrecen cuatro obras; Dvorak, Tchaikowsky y Ravel, con tres obras, respectivamente; Haydn, Mozart, Schumann, A. von Webern y R. Gerhard, con dos títulos de cada uno; Bach, C. M. von Weber, Schubert, Liszt, Mendelssohn, Bruckner, Bruch, Reinecke, Glinka, R. Strauss, Falla, Chausson, Shostakovich, Berg, Montsalvatge, Baird y Kilar, con una obra. Añádase un concierto dedicado a la familia Strauss, muy oportunamente programado como «Concert de Carnaval» (16 y 17 de febrero del año próximo), y otro íntegramente formado por obras del «Taller de compositors catalans» (12 de abril de 1980), éste en audición única.

Salvador Mas, titular de la Orquesta Ciutat de Barcelona, ocupará el podio en ocho conciertos, y Antoni Ros Marbà, director fundador, en dos. Son directores invitados Miguel Angel Gómez Martínez, Aldo Ceccato, Michel Plasson, Stanislav Skrowaczewski, Josep M.^a Cervera, Wilfried Böttcher, Witold Rowicki, Sidney Harth, Joan Lluís Moraleda, a los que oiremos en sendos conciertos.

En cuanto a los solistas que colaborarán con la Orquesta Ciutat de Barcelona, anotamos los pianistas Rudolf Buchbinder, Alexis Weissenberg, Joaquín Achúcarro, Alberto Giménez Attenelle, Eulàlia Solé, Joan Moll y Josep M.^a Escribano; los violinistas Yuuko Shiekawa, Gonçal Comellas, Gerard Claret, Jaume Francesch, Erich Grünberg;

el clarinetista Juli Panyella; el clavecinista Rafael Puyana; el violoncelista Heinrich Schiff y el «citarista» Karl Jancik, que actuará en el programa dedicado a la familia Strauss. Por otra parte, la Orquesta Ciutat de Barcelona ofrecerá tres conciertos con la colaboración de diversas corales: junto con el Cor Madrigal y la Coral Carmina la oiremos en el **Oratorio de Navidad**, de J. S. Bach (22 y 23-XII-79); la Coral Sant Jordi interpretará **La peste**, de Robert Gerhard (26 y 27-I-80), y, finalmente, las corales Cantiga y Sant Jordi más el Cor Madrigal colaborarán en **Las estaciones**, de Haydn, obra que se ofrecerá en el concierto de clausura (26 y 27-IV-80).

A vuelapluma destaquemos aquello que presenta un matiz más novedoso dentro de la programación, sin detenernos a especificar si se trata de una primera audición o, simplemente, de una obra poco ofrecida. Señalemos, pues, la **Sinfonía en Mi bemol mayor, op. 20**, de Ernest Chausson (12 y 13-I-80); el citado oratorio **La peste**, de Robert Gerhard; **4 Nouvelles**, de Tadeusz



Silvia Marcovici

Baird, y **Kreszany**, de W. Kilar (23 y 24-II-80); el **Concierto para piano y orquesta en Fa sostenido menor**, de Carl Reinecke (1 y 2-III-80); el **Concierto para clavecín y orquesta**, de Xavier Montsalvatge. Notemos también la presencia, relativamente importante, de la música contemporánea, con dos obras de Gerhard: el oratorio mencionado y el **Concierto para violín** (29 y 30-III-80); dos de A. von Webern: las **Seis piezas para orquesta, op. 6** (19 y 20-I-80), y la **Passacaglia, op. 1** (26 y 27-I-80); el **Concierto para violín y orquesta**, de A. Berg (ídem); los títulos de Baird, Kilar, Montsalvatge, etcétera.

Damos, en fin, una relación abreviada de los conciertos de la Orquesta Ciutat de Barcelona previstos para el último trimestre de 1979. Primer concierto (3 y 4 de noviembre): Mas, director; Buchbinder, piano. Beethoven: **Obertura de «Leonora» III, Concierto para piano número 4, Sinfonía número 3, «Eroica»**. Segundo concierto (10 y 11 de noviembre): Gómez Martínez, director; Shiekawa, violín. Dvorak: **Rapsodia eslava número 2, Concierto para violín**. Beethoven: **Sinfonía número 7**. Tercer concierto (17 y 18 de noviembre): Ros Marbà, director; Weissenberg, piano. Glinka: **Obertura de «Ruslan y Ludmilla»**. Tchaikowsky: **Concierto para piano número 1**. Falla: **El sombrero de tres picos** (completo). Cuarto concierto (1 y 2 de diciembre): Mas, director; Achúcarro, piano. Brahms: **Obertura «Trágica», Concierto para piano y orquesta número 1**. Bruckner: **Sinfonía número 4, «Romántica»**. Quinto concierto (15 y 16 de diciembre): Ceccato, director; Comellas, violín. Programa por determinar. Sexto concierto (22 y 23 de diciembre): Mas, director; solistas vocales por determinar, Cor Madrigal y Coral Carmina. J. S. Bach: **Oratorio de Navidad**.

PRIMER CONGRESO NACIONAL DE MUSICOLOGIA, CELEBRADO EN ZARAGOZA DEL 8 AL 10 DE SEPTIEMBRE DE 1979

Los Pedrell y los Barbieri fueron los iniciadores de la musicología en España, indudablemente. Su labor se vio continuada posteriormente por los Anglés y los Salazar, que a su vez se vieron sucedidos por los López-Calo y los Rubio. Estos últimos —estoy hablando genéricamente, por supuesto— fueron los promotores de la actual Sociedad Española de Musicología, de joven vida, que acaba de celebrar en Zaragoza su Primer Congreso.

Cuenta la Sociedad entre sus miembros —y en las ponencias y conciertos del programa quedó más que probado— con personalidades cuya formación profesional y calidad de sus numerosos trabajos es tan honda que no pueden producir sino admiración.

No voy a detallar ni resumir las ponencias ni describir los conciertos y demás actividades llevadas a cabo durante el Congreso, porque la especificidad de los temas aburrirían muy comprensiblemente al lector, y porque puedo, para este fin informativo, remitirlo al volumen del Congreso, que ya está en vías de publicación, que contiene todos los trabajos leídos, y que supongo no le será de difícil asequibilidad. Me parece preferible sintetizar las líneas generales que mueven a la Sociedad, cuyo Primer Congreso —con su Asamblea general extraordinaria— fueron en cierta medida una «puesta en escena» de las diversas tendencias habidas en su seno. El problema de mayor envergadura con el que se enfrenta la Sociedad es una lógica consecuencia

de lo que fue la musicología en el Estado español desde sus comienzos hasta nuestros días. El acervo musicológico con el que se cuenta es el fruto de los trabajos de personalidades aisladas, trabajos de una importancia básica y generalmente de una calidad altísima, pero no por ello menos susceptibles de error. En el momento actual se ve la necesidad, por parte de la nueva generación principalmente, de preguntarse acerca de la efectividad de tal método —el trabajo aislado— cara al futuro. La sugerencia —o, lo que es lo mismo, la protesta del ardiente espíritu juvenil de alguno, pero no por ello menos positivo, práctico o falto de razón— es la del trabajo en equipo. Se reprendió también algún detalle negativo del «método personal» de alguno que otro que, para deleite del lector cotilla, diré que consistía en la no compartición de datos que podían ser de utilidad a algún colega, así como el perder el tiempo y esfuerzo investigatorios en detalles fútiles.

Pero, al fin y al cabo, creo que «de la discusión sale la luz», y el fruto de los cambios de impresiones, diferencia de opiniones, e incluso la oposición en los criterios, no puede ser más que una mejora y el principio de un trabajo en equipo. Así, el secretario general expuso el proyecto de los llamados «trabajos de base de la musicología española», que no es más que la esquematización del amplio terreno a cubrir, mediante un trabajo organizado —cada uno su parcela correspondiente, que se complementa con la del vecino— por la investigación futura.

Es un hecho que lo que hasta ahora se pensaba fueron oscuros y desolados siglos en la historia de la música española no son sino tiempos cuya música yace olvidada. La inmensa producción, que se conserva en catedrales, iglesias y archivos —a veces insospechados—, en general, de los compositores españoles pretéritos es el campo a explorar, estudiar y catalogar sistemáticamente, creando con ello la infraestructura necesaria para ulteriores estudios monográficos.

Supongo que a raíz de este Congreso la labor del equipo será más viable, traducida en la necesaria unificación del sistema de catalogación, en la colaboración en los trabajos, en la unión total frente a hechos u omisiones que puedan perjudicar, cuando no destrozar totalmente el patrimonio musical —instrumentos y partituras— español, etc. Respecto a este último punto surgieron varias propuestas. Se apuntó el hecho de que muchos extranjeros vengan a la piel de toro, «microfilmen» manuscritos y lo que haya que «microfilmarse», y luego en sus respectivos países elaboren sus trabajos sobre ellos. Se proponía que en alguna medida se tratase de impedir esto. Personalmente, no sé hasta qué punto puede ser negativa la existencia de esos trabajos, sobre todo si tenemos en cuenta que los españoles no hacen —mejor, no pueden hacer por razones casi siempre materiales— más que muy poco, y pienso, siempre es me-

mejor que haya trabajos sobre esos materiales que no que se carazca de ellos, sean de la autoría de quien fueren. Además con ello tampoco se priva de materia prima a los musicólogos españoles, puesto que precisamente de esto, según acabo de decir más arriba, hay en abundancia.

Una segunda sugerencia muy acertada, y que ya está pasando de la idea a la acción, es la de la creación de una Sociedad Española del Órgano, cuya finalidad primordial sería la de protección del dicho instrumento. Los pasos a seguir serían, en primer lugar, dirigirse a los organismos estatales pertinentes en búsqueda de las subvenciones necesarias a emplear en una campaña en pro de la protección de los órganos existentes en el territorio español. Es la creación de esta Sociedad del órgano una reacción lógica contra algunos organeros, extranjeros o no, cuya labor de reconstrucción es nefasta a la personalidad —la desvirtúan en la restauración, cometiendo a veces auténticas aberraciones; por ejemplo, asemejando un órgano castellano a un alemán— e integridad —las malas lenguas dicen que la restauración no es más que una excusa, a veces, para la práctica de la rapiña— del pobre instrumento.

El Congreso, en fin, tuvo lugar en el Colegio Mayor Pedro Cerbuna, en la ciudad universitaria zaragozana. Allí los congresistas tuvieron su alojamiento completo, y allí se celebraban las ponencias y la asamblea general extraordinaria. Para la organización no podemos tener más que elogios; todo lo que a ella incumbió funcionó maravillosamente. No podemos por menos que agradecerles a Pedro Calahorra y a José Luis González Uriol sus desvelos. Así, en el programa —por ha-

PONENCIAS:

- 1.º El órgano español anterior a Pablo Bruna, por Julio García Llovera.
- 2.º Literatura organística del siglo XVII, por José María Lloréns Cisteró.
- 3.º Los instrumentos musicales en la polifónica barroca española, por Antonio Gallego Gallego.
- 4.º Aspectos de la estructura musical del Barroco, por José Vicente Gonzales Valle.
- 5.º El órgano español del siglo XVII, por Gabriel Blancafort.
- 6.º La Etnomusicología, sus criterios e investigaciones. Necesidad de esta disciplina en el tratamiento de toda música de tradición oral, por José Crivillé Bargalló.
- 7.º Los archivos musicales españoles, por José López-Calo.
- 9.º La ornamentación en la música de tecla del siglo XVII, por María Ester Sala.
- 10.º Registración de la música de órgano de los siglos XVI y XVII, por J. M. Arrizabalaga y Montserrat Torrent.

LOS CONCIERTOS:

- 1.º Concierto de polifonía vocal. Director, José Vicente González Valle.
- 2.º Concierto de órgano. Organista, Paulino Ortiz de Jócana.
- 3.º Concierto-homenaje a Pablo Bruna en Daroca. Organista, Luis Elizalde.
- 4.º Conferencia-concierto final del Congreso:
¿Escuela de tecla aragonés? Una nueva y valiosa aportación: José Ferrer, por Dionisio Preñado.
Sonatas de José Ferrer. Clavecinista, José Luis González Uriol.



cerlo lo más amplio y que abarcara varios sectores artísticos— constaba una excursión a Daroca, la hermosísima villa de las siete iglesias, de cuya principal iglesia fuera organista Pablo Bruna —el ciego de Daroca—. Los lugares visitados en la misma Daroca y en el camino —Almunia de Doña Godina y su órgano, el Monasterio de Piedra— hicieron de aquel día una provechosa y amena experiencia.

Hay que hacer constar que la celebración de este Congreso pudo ser realidad gracias a la Institución «Fernando el Católico», de la Diputación zaragozana, y al Ministerio de Cultura, a través de su Dirección General de la Música, con cuyos dineros se pagaron en gran parte los gastos que una actividad de este tipo siempre conlleva y que no son pocos. Creo que es una manera muy positiva de invertir y revertir el erario público, tanto para Zaragoza como para la gloria de Pablo Bruna —eje del Congreso—, como para la musicología española.—MARGARITA SOTO VISO.

Baleares

CLAUSURA DE CURSO DE LA «CAPELLA ORATORIANA»

La Capella Oratoriana, que dirige ahora Gregorio Marcus, ha cerrado brillantemente su final de curso 1978-79 con una audición que tuvo lugar en la iglesia de San Felipe Neri, de Palma, y a base de un programa dedicado a Polifonía del Renacimiento y a Canciones Tradicionales. Dicha agrupación coral fue fundada en 1947, y consta actualmente de 56 voces, que a lo largo de sus treinta y dos años de existencia ha alcanzado una cota muy alta y goza de gran consideración y prestigio. Enhorabuena.

JUVENTUDES MUSICALES DE CIUDADELA

A su tiempo recibimos atento saludo-invitación a la presentación del VII Festival de Música de Verano, que ha llevado adelante en el presente año la Delegación en Ciudadela, de Juventudes Musicales Españolas. La cita tuvo lugar en el Salón Gótico del Ayuntamiento de Ciudadela, y es importante resumir que el propósito es digno de tenerse en cuenta por el alcance sustancial de la difusión de la buena música en los ámbitos de la bella ciudad menorquina. Al agradecer y testimoniar la atención habida para con este corresponsal de RITMO en Baleares, anunciamos para una próxima crónica el comentario del desarrollo del VII Festival de Música de Verano en Ciudadela.

¿AMIGOS DE LA OPERA EN PALMA?

Dentro del ámbito de la música en Palma nos es especialmente grato poder consignar la noticia que ha surgido inesperadamente y espontáneamente: la probable reaparición de la extinguida sociedad Amigos de la Opera. Palma, salvo aisladas y espaciadas representaciones a cargo del «Auditorium», se ve huérfana del espectáculo lírico operístico desde hace muchos años. Ahora, para subsanar este lapso, se ha reunido recientemente un nutrido grupo de melómanos con el fin de organizar y encauzar la creación de una sociedad similar a la que funciona en Mahón, con el único objeto y afán de poder celebrar periódicas temporadas de ópera en Palma, y con ello situarse a la altura que merece la capital de las Baleares, además de proporcionar a la vez todo el apoyo posible a los estudiantes con aptitudes especiales para el «bel canto».

LAZARETO DE MAHON

El 29 de julio tuvo lugar en el Lazareto, precioso recinto enclavado en el famoso puerto de Mahón, un extraordinario concierto a cargo de la Capilla Davidica, de Ciudadela, y la Orquesta del Grupo Filarmónico de Mahón, que dirigió el maestro Guillermo Coll. Presentó el acto el subdirector de esta Revista, Angel-F. Mayo, y fueron solistas del mismo Rosa María Ysás, «mezzosoprano»; Rafaela Cantalops,

soprano; José Luis Cardona, tenor, y José Bagur, bajo. El programa del concierto estaba dedicado a obras de Eslava, Bach, Andreu, Mozart, Haydn, Mascagni y Haendel. El célebre **Alleluia** del último autor citado cerró la brillante actuación de la extraordinaria audición, que se vio concurrir por un devoto y selecto auditorio, que rubricó con nutridos y complacientes aplausos la magnífica labor de cantores y músicos. Como quiera que el emplazamiento del Lazareto de Mahón se halla situado en una isla del puerto, se había dispuesto un servicio de «falúas», que no cesaron en su cometido durante tarde y noche del muelle Calas Fons (Villa Carlos) al Lazareto. Magnífica audición en un marco de incomparable belleza...

MARIA SCHMIDT DE ARISTOY HA MUERTO

La que fue extraordinaria «liederista», cantante holandesa, vinculada con el Grupo Filarmónico del Ateneo de Mahón y gran impulsora del «lied» en Menorca, acaba de fallecer. Testimonios nuestra más sentida condolencia a su esposo, doctor D. Francisco Aristoy Santo, ex presidente del Ateneo de Mahón y actualmente residente en Cádiz. María Schmidt de Aristoy realizó un fecundo esfuerzo para introducir programas completos dedicados al «lied», y paulatinamente logró convencer de la magnitud musical que aquellos pequeños poemas contienen. Fue una labor extraordinaria, ya que Mahón, especialmente, estaba muy influida por las arias de ópera italiana. Descanse en paz la prestigiosa soprano lírica.

INTERESANTE CONCIERTO CON MOTIVO DE LAS FIESTAS DE GRACIA

En la Sala de Cultura —«Sa Nostra»— la Orquesta del Grupo Filarmónico del Ateneo interpretó un concierto de gran brillantez, inaugurando así la semana musical, organizada por el Ayuntamiento de la ciudad de Mahón con motivo de las Fiestas Patronales. La Orquesta, integrada por más de 30 instrumentistas, ofreció una excelente interpretación por su conjunción, sonoridad y expresividad. La asociación de instrumentistas veteranos y jóvenes le sumó un particular atractivo, y plasmó la actualidad, siempre real, de la sensibilidad musical.

El programa inició con la **Sinfonía número 5, en Si bemol mayor**, de Schubert —lirismo a raudales—, y completó la audición **Contemplación**, de Taltavull; **Concerto grosso op. 6 número 5, en Re mayor**, de Haendel, y **Preludio de «Era una isla encantada»**, de Galmés. El maestro Cardona Mercadal, alma y fundador de la Orquesta, dirigió con vibrante pasión todas las obras que figuraban en programa, a excepción de la última, que dirigió el propio autor. Al finalizar la interpretación de la misma sonaron vibrantes aclamaciones por el selecto público asistente, que llenaba a rebosar la sala. Presente en la misma el extraordinario tenor dramático José Rius, complació al respetable cantando dos romanzas operísticas, acompañado al piano por quien suscribe. Es de justicia señalar la excelente labor del violín solista, señor Vidal, así como la de per-

cusión del señor Coll, y muy particularmente, por su juventud, la de la señorita María José Zacarías en sus «obligatto» como flautista. En resumen, gran velada como prólogo del programa de fiestas de la Virgen de Gracia en Mahón.

ULTIMA HORA

Al cancelar la presente crónica nos llega la noticia de que el joven guitarrista mallorquín Diego Blanco Millán acaba de obtener el primer premio en el Concurso Internacional «Reina Sofía», que recientemente se ha celebrado en Madrid, en el Teatro Real. Nos satisface la noticia, ya que Diego Blanco ha cursado con el que suscribe las asignaturas de Solfeo, Teoría, Armonía, Historia de la Música y Piano. Al extenderle nuestra cordial felicitación, la hacemos extensiva también a sus familiares y le auguramos una carrera pleotórica de éxitos. Así lo deseamos.—LORENZO GALMES CAMPS.

MENORCA

Menorca, la isla de los verdes campos y blancos caseríos, patentiza la fama y el prestigio de que goza, musicalmente hablando, con la realización de actos de elevada categoría artística que ya quisieran para sí otras provincias y regiones del ámbito nacional y aun extranjero. Estas manifestaciones parten especialmente de cuatro entidades, focos luminosos de nuestro arte en sus respectivas esferas: el Ateneo Científico, Literario y Artístico, con su prestigioso Grupo Filarmónico, que cuenta en su haber con más de 580 audiciones, sin incluir las de carácter especial y extraordinario; el Orfeón Mahonés, la entidad de esta índole más antigua de las Baleares, con Amigos de la Música y Amigos de la Opera. Sendas representaciones anuales operísticas avalan y respaldan la extraordinaria y fecunda labor realizada en pro de la música por el Orfeón Mahonés; la Capilla Davidica, de Ciudadela, cada día más en auge y más conocida en el mundo musical tanto nacional como internacional, y Juventudes Musicales de Menorca, que dosifican sus programas entre las poblaciones más melómanas de la Isla. Ahora, recientemente, con sus magnos festivales internacionales. Eso, sin embargo, al margen de la programación oficial, quiero dedicar un grato recuerdo a las relevantes y excepcionales artistas las «mezzosopranos» Rosa María Ysás y Lisa Franey; a la soprano Mirian Hernández de Ucelay; al tenor dramático José Rius y al tenor lírico Jhon Webb, y a la gran violinista Tessa Robbins Khambatta, que en un marco de subyugante intimidad me ha cabido el honor de conocer y colaborar...

Bilbao

XXVIII FESTIVAL DE OPERA 1979, organizado por ABAO (Asociación Bilbaína de Amigos de la Opera)

Con buena asistencia de público se ha inaugurado el Festival operístico con la

representación de **Aida**, de Verdi, obra muy del agrado del público, y que hacía siete años no se representaba en Bilbao. Sus principales intérpretes: la soprano María Parazzini encarnando el papel de «Aida», «mezzosoprano» Viorica Cortez («Amneris»), el tenor Nunzio Todisco («Radamés»), el barítono Giorgio Zancanaro («Amonasro») y bajo Carlo Del Bosco en el personaje de («El Rey») tuvieron una actuación muy acertada, junto a partiquinos y coros —precisamente se conmemoraba el XXV aniversario de la fundación de este Coro—, todos bajo la dirección del maestro Gianfranco Rivoli. En términos generales, la representación ha sido buena, pues toda la obra ha transcurrido en un mismo plano, sin altibajos, y el público ha salido satisfecho de esta primera función.

● Con una entrada similar a la de la primera función se ha celebrado la segunda con la ópera **Nabucco**, de Verdi, en la que la soprano Angeles Gulín y los Coros han tenido un éxito sobresaliente. La citada soprano Angeles Gulín es una cantante que posee una voz de gran volumen y calidad; los rasgos dramáticos de la partitura los acusó con fuerza, alcanzando cotas de un extraordinario lirismo. Por otra parte, los Coros de la ABAO han tenido también una feliz intervención, y el «Va pensiero», que se esperaba con impaciencia, hubieron de «bisarlo» ante las aclamaciones del público.

El barítono Zancanero hizo un papel muy sobrio, bien de gesto y con voz tersa, de graves excelentes y centros de gran calidad. El tenor Martinucci, de voz lírica, pero de escaso volumen, cantó con gusto a lo largo de sus intervenciones. El bajo Justino Díaz bien en su papel de «Zaccaria», así como el resto del «elenco», Laura Bocca, Del Bosco, Manganotti y Di Rocco, junto con el cuerpo de baile. El maestro Angelo Campori llevó la obra con seguridad; su dirección se vio muy cuidada en matices, y sobre todo en esa medida que en las óperas tantas veces hay que flexibilizar, y dio relieve sinfónico a detalles musicales que en **Nabucco** no dejan de tener su importancia. Muy cuidado el montaje y luminotecnia.

● La tercera función de abono correspondió a otra ópera de Verdi, **Simón Bocanegra**, que podemos catalogar como de haber resultado la más completa de las escuchadas esta temporada. La soprano María Parazzini colaboró eficazmente al éxito de la representación, ya que el aria del primer acto, «Come in quest'ora bruma», la cantó con mucha delicadeza y gran expresividad; la soprano italiana deja un buen recuerdo, porque también su intervención en el papel estelar de «Aida» fue brillante.

El tenor Casellato Lamberti, sin poseer una voz de gran calidad, cantó con brillantez y valentía, destacando sus limpios agudos, y escuchó prolongados aplausos por haber hecho un dignísimo «Adorno». El bajo Bonaldo Giaiotti estuvo bien, en líneas generales, así como Nino Carta en el papel de «Paolo Albiani». El barítono Renato Bruson fue el triunfador de la noche, dando una auténtica lección de canto. Este barítono, muy lírico, tiene una voz muy bella e igual en todos los registros; tuvo una magnífica interpretación de «Simón», y sobre todo en la escena final de la obra; su debut en estos festivales no ha podido ser más afortunado. Cumplieron como era de esperar el resto del «elenco», Cecilia Fondevila, Gianfranco Manganotti y Carlos del Bosco. Muy bien los Coros, y la Orquesta colaboró eficazmente al éxito de la representación, dirigida en esta ocasión por el maestro Rivoli, que se mostró experto; al final



Nemesio Todisco, María Parazzini y Viorica Cortez, principales intérpretes de la **Aida** del XXVIII Festival de la A. B. A. O. (Foto J. I. Fernández.)

todos los principales intérpretes salieron a saludar individualmente, así como el maestro Rivoli, Diego Monjo y Carlos Barona, escuchando todos muchos aplausos y «bravos».

● **Carmen**, de Bizet, ha sido la cuarta ópera, en la que han intervenido en sus principales papeles la «mezzosoprano» Viorica Cortez, el tenor Nunzio Todisco, barítono Vicente Sardinero, bajo Del Bosco, así como las sopranos Duffaut, Di Rocco, Fondevila, barítono Nino Carta y tenor Manganotti. Director de orquesta Angelo Campori y regidor Diego Monjo. La representación ha sido discreta, en términos generales.

● **Ernani** es la quinta función y obra también de Verdi, pues de las seis óperas cuatro han sido de este fecundo y gran compositor italiano.

El tenor Casellato Lamberti, en su papel de «Ernani», ha estado discreto, pues sus agudos, cortos y sin brillo en su voz, no han dado el realce que merece la obra; sin embargo, el bajo Giaiotti, en «Silva», ha estado muy seguro, con voz tersa. En el tercer acto todos han cuajado una gran actuación, destacando el barítono Renato Bruson en «Don Carlo».

Angeles Gulín volvió a mostrar su gran voz en la «cavattina» de «Elvira», y así fue discurrendo toda la obra hasta el acto cuarto, donde el terceto final constituye una de las páginas más capitales de la obra, conteniendo rasgos dramáticos de primer orden. Bien el resto del «elenco», Cecilia Fondevila, tenor Manganotti y barítono Nino Carta. Excelente el maestro Rivoli; bien la representación, luminotecnia, etc., así como siempre el regidor Diego Monjo.

● Con **Il barbiere di Siviglia**, de G. Rossini, se ha clausurado el XXVIII Festival de Opera organizado por la ABAO.

La presentación de la soprano Carmen González y el tenor Eduardo Giménez despertó interés en el público; también había expectación por ver la actuación de los bajos Enzo Dara y Justino Díaz, en los papeles tan comprometidos como son el «Don Bartolo» y el «Don Basilio».

Pues bien, todos ellos, con la colaboración del barítono Vicente Sardinero, de la soprano Rosa María Ysás y del criado Diego Monjo consiguieron que los aficionados siguiesen muy divertidos el argumento de la ópera.

Carmen González, con voz fácil y llena de matices, tuvo una actuación muy brillante; en el aria «Una voce poco fa» escuchó una fuerte ovación.

El tenor Giménez, que encarnó el «Conde Almaviva», estuvo muy acertado, y su voz, aunque de poco volumen, fue apropiada para este tipo de óperas.

El papel de «Fígaro» recayó en el barítono Vicente Sardinero, que esta temporada lo encontramos bajo de forma; fue un eslabón más en el éxito del conjunto. Enzo Dara hizo gala de sus facultades de

actor y cantante en «Don Bartolo». El bajo portorriqueño Justino Díaz fue muy aplaudido en el aria «La calumnia». Bien el coro de hombres en su corta intervención. La Orquesta, bajo la dirección de Angelo Campori, puso empeño para enderezar algún desajuste. En definitiva, el Festival ha estado a una altura bastante aceptable en lo artístico, conmemorando los Coros, en este año, sus Bodas de plata. La dirección escénica, decorados y vestuarios han sido de calidad, y en el capítulo negativo hay que señalar las pérdidas que ha llevado consigo el Festival, que se comenta pasan de los ocho millones. El Festival de 1980 corre un grave peligro, ¿podrá celebrarse?—**JOSE DE URQUIJO.**

Las Palmas

SOCIEDAD FILARMONICA.—Tampoco en esta nueva actuación de la prestigiosa orquesta Academy of St. Martin-in-the Fields nos ha visitado su director, Neville Marriner; ignoro los motivos que tendrá para no desplazarse a esta ciudad, cuando ha estado dirigiéndola en otras de la península, pero creo que ya habría que exigirle su presencia, pues no debemos admitir esta injusta discriminación con un público para el que han actuado sin reservas los más conspicuos intérpretes. La calidad de esta modélica agrupación «camerística» es indiscutible, y exhibió su homogeneidad y brillantez sonora, su ductilidad interpretativa y su rigor estilístico en obras de Corelli: **Concerto Grosso, op. 6, número 8**; Pachelbel: **Canon**; Vivaldi: **Concierto para violín y orquesta, op. 9, número 12** (de «La Cetra»), y Bartok: «**Divertimento**» para cuerdas, dirigida aceptablemente por Iona Brown, violinista sensible y musical, aunque no muy brillante de sonido en el **Concierto** de Vivaldi. Presentación del pianista británico Michael Roll, que produce una buena impresión en su pulcra interpretación de la **Sonata número 16, en Si bemol, KV 570**, de Mozart, siendo también bastante estimables sus versiones de **Quince Variaciones y Fuga, op. 35**, de Beethoven, y de **Sonata número 2, en Si bemol menor, op. 35**, de Chopin. No fue afortunada la actuación de la pianista catalana Rosa Sabater en las **Tres sonatas** del Padre Antonio Soler, y el **Carnaval**, de Schumann, sonó muy confuso, excesivamente rápido y distorsionado por una «fortísima» pulsación. Mejoró en **Doce preludios, Libro II**, de Debussy, bastante audibles. Clausura la temporada la orquesta de cámara Virtuosos de Moscú, bisoña agrupación integrada por destacados instrumentistas y dirigida por el violinista Wladimir Spivakov, que celebra su primer concierto fuera de su país en esta ciudad. En conjunto, sus interpretaciones alcanzaron un nivel estimable, aunque adolecieran de la pureza de estilo exigible para esta clase de música —que precisa de una especial sensibilidad—, comprensible por su reciente formación, pero de la que cabe esperar alcance esas cotas de refinamiento por la calidad de sus componentes, todos notables profesionales. Wladimir Spivakov fue solista en los conciertos vivaldianos para violín, cuerdas y bajo continuo en Do menor —**Il Sospetto**—, y para violín y orquesta en La menor —**La Stravaganza**—, con momentos muy inspirados y otros de notorio desafinamiento; es una lástima esta irregularidad, que menoscaba su categoría. Como director apunta interesantes posibilidades, que ha de madurar.

AMIGOS CANARIOS DEL TEATRO, CINE Y MUSICA.—De nuevo el Estadio Insular se transformó en recinto lírico, que albergó a un auditorio cercano a los cinco mil espectadores, en la cuarta edición del Festival Lírico Popular «Kraus», que escenificó la ópera verdiana **Rigoletto**. La soprano Pepita Miñón tuvo una muy satisfactoria y feliz actuación en un personaje tan comprometido como «Gilda», superando con creces la difícil prueba de su presentación, cantando por vez primera una obra completa y ante una audiencia tan numerosa. Acreditó la calidad de su timbre —otra de las voces canarias perdidas para la ópera por razón de su estado—, estando valiente y segura de agudos en los dúos con el «Duque» y «Rigoletto», así como en el cuarteto, y fue plausible su «Caro nome», dicho sobriamente, sin excesivos alardes vocales. Me congratulo del triunfo de esta cantante, procedente del campo aficionado local, y del acierto de Sergio Calvo, que afrontó la responsabilidad de su presentación. Licino Montefusco compuso un notable «Rigoletto» por dinámica escénica y acento verdiano; domina perfectamente el personaje, con certera identificación psicológica. Tuvo destemplanzas en algún momento —quizás originadas por la humedad del medio ambiente— y asperezas vocales, pero ello no empaña su muy estimable actuación. Muy ajustado en «Pari siamo», estuvo realmente convincente e inspirado en «Cortigiani», dicho con mordiente y sentimiento, pero sin efectismos, y pronunció con patetismo la frase que cierra la obra. Alfredo Kraus volvió a deleitar al auditorio con otra insuperable interpretación. Por arrogancia física, porte escénico y voz es el «Duque» ideal. Todas sus intervenciones fueron del más elevado magisterio, como corresponde a su preeminente jerarquía tenoril, ratificando, una vez más, ser el más grande «belcantista» de nuestra época, como la calificara con exactitud el extinto gran amigo Lauri-Volpi. Así admiramos la versatilidad del «Questa e quella», la indignación ante el rapto de «Gilda» en una «Ella me fu rapita» antológica, modelo de musicalidad y riqueza de fraseo; la «Dona e mobile», recreada y dignificada en una versión única, asombrosa, expresando perfectamente su carácter frívolo, matizando y remarcando la expresión. Rara vez se puede oír así un aria tan adocenada por tantas interpretaciones vulgares que la distorsionan. Valiosa la colaboración de Isabel Torón —otra destacada aficionada— encarnando a «Magdalena», que sacrificó su lucimiento personal en un papel que, en mi opi-

nión, no es el adecuado a sus facultades de soprano lírica, pues le restó brillantez y potencia tímbrica, aunque dejó constancia de su calidad vocal. Discreto el «Sparafucile» del bajo Jacinto de Antonio. Cumplió eficazmente como «Monterone» Manuel Bello —otro de los aficionados asiduos al Festival desde su inicio—, y también hay que consignar como eficientes las intervenciones de Argelio Bermúdez —«Marullo»—, Francisco Quevedo —«Borsa»—, Inocencio Perera e Isabel Rodríguez —«Conde» y «Condesa Ceprano»— y María Esther Alonso —«Paje»—. Pasables los coros de la A. T. A. O. y del Festival de Las Palmas, y el Ballet Contemporáneo de Las Palmas. La orquesta —que debido a las vacaciones de los profesores de la Sinfónica de Las Palmas estuvo integrada por miembros de ésta y de la de Tenerife— tuvo algunos desajustes, y fue dirigida por Miguel Roa, cuya batuta adoleció de energía, no subrayando suficientemente las situaciones dramáticas de la partitura verdiana, que quedó muy en la superficie, aunque concertó con habilidad. Sergio Calvo realizó una interesante escenografía, en la que sintetizó con singular acierto las diversas escenas de la obra. Su dirección escénica sí es discutible, pues en el primer acto la corte ducal resultó muy amazotada por exceso de personajes en el espacio, donde el «Ballet», por sus reducidas dimensiones, no pudo evolucionar con soltura. Dio verosimilitud a la escena del engaño a «Rigoletto» por los cortesanos para proceder al rapto de «Gilda», pero, por el contrario, resultó incoherente que trasladase al «Duque» al salón del trono para desde allí cantar las estrofas de la «Donna e mobile», con las que despierta, y que advierten a «Rigoletto» del engaño de «Sparafucile», pues se supone que el mesón del espadachín, situado en el arrabal, y el palacio ducal no deben ser contiguos, sino distar bastante.

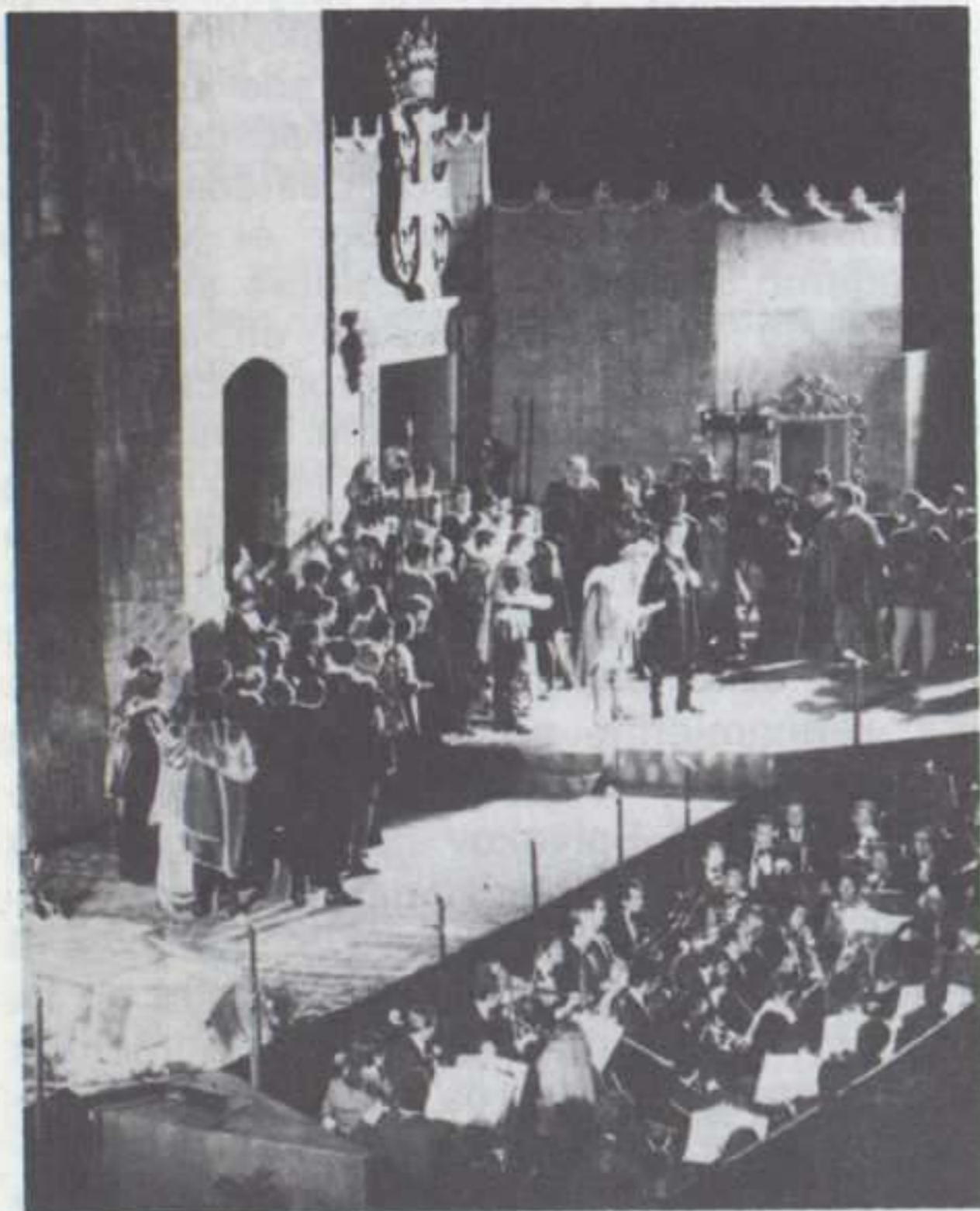
CORAL POLIFONICA DE LAS PALMAS. Con motivo del 501 aniversario de la fundación de la ciudad, concierto, en el «Pérez Galdós», de la Coral Polifónica de Las Palmas, dirigida por su titular, Juan José Falcón Sanabria, con un programa que incluía primeras audiciones de Giuseppe Verdi: **Laudi alla Vergine Maria**; Manuel Blancafort: **Tríptico**; Rodolfo Halffter: **Tres epitafios**, y del propio director: **Chacaras blancas**, cuyo estreno mundial tuvo lugar, en Helsinki, por la coral de la Radio Televisión Finlandesa, manifestando su línea de constante superación. Posteriormente, en los salones del Real Club Náutico, repite su éxito con otro programa de su amplio y escogido repertorio.

XX ANIVERSARIO DE LA CORAL REGINA COELI.—La Coral Regina Coeli, fundada y dirigida por Chano Ramírez, conmemoró, con un gran concierto en el «Pérez Galdós», en el que interpretó un programa de los más famosos coros de ópera, el vigésimo aniversario de su existencia.

Que por estas latitudes una agrupación vocal de carácter no profesional haya conseguido mantenerse durante dos décadas, superando obstáculos, inconvenientes e incomprendimientos, es un hecho tan singular que merece ser destacado con especial relieve y particular satisfacción, porque avala elocuentemente el indismayable tesón, la admirable constancia de su director y la entrega sacrificada y entusiasta de sus componentes, cualidades que le han permitido alcanzar un estimable nivel interpretativo. Al expresar mi sincera felicitación por su cumpleaños musical a la Coral y a su director, Chano Ramírez, estoy también alentándolos a perse-

verar en su noble tarea, para que la Regina Coeli se convierta definitivamente en nuestra gran coral operística.

AMIGOS CANARIOS DE LA OPERA.—Una gran mayoría de los asistentes a la función extraordinaria de la ópera **Carmen**, programada fuera de abono en el XII Festival, quedó completamente decepcionada por la pobrísima actuación del tenor Plácido Domingo, que no respondió a la expectación despertada ni a la categoría que tan arbitrariamente le han concedido sus turiferarios, proclamándole el «mejor tenor del mundo» (?). No me sorprendió este descalabro interpretativo de Domingo, porque en cuantas ocasiones le he oído —aquí y fuera— nunca me ha convencido plenamente, y siguiendo, además, su carrera he sabido de sus cada vez más frecuentes «baches». Para alcanzar la ambiciosa estimación de primer tenor del mundo es condición esencial poseer una formación técnica en óptimo grado de perfección, refinamiento estilístico, línea cantora depurada, regularidad de actuaciones, etc. De todo esto adolece en amplia y palmaria proporción el cantante madrileño, que ha supuesto —erróneamente— que le eran suficientes sus privilegiadas facultades vocales y la belleza de su timbre —virtudes innegables—, despreocupándose de la elección del repertorio adecuado a sus peculiaridades, cantando casi sin interrupción, sin apenas descansar —lo que evidencia su escasa responsabilidad profesional—, demostrando que su único objetivo es exclusivamente monetario, y su obsesión superar marcas de grabaciones y actuaciones para impresionar a un público que se deslumbra por la cantidad, no por la calidad. Con los poderosos medios actuales de difusión de masas es muy fácil fabricar un ídolo, máxime cuando éste se preocupa por el montaje de una eficiente publicidad que introduzca su nombre en el mercado consumidor. Pero los buenos y expertos catadores conocen cuál es la real valía del producto; por eso no les sorprende en modo alguno que defraude. Es conveniente que de cuando en cuando sucedan estas cosas, porque así el público —que no es tonto, como algunos suponen equivocadamente— va aprendiendo a captar y distinguir las verdaderas calidades interpretativas en una época de aguda crisis de cantantes de verdadera categoría —especialmente en la cuerda de tenor—, desgraciadamente tan escasos que sólo muy pocos pueden ser llamados con todo rigor y pleno merecimiento Maestros del Canto. Plácido Domingo, para disimular estas notorias deficiencias técnicas y estilísticas, ha intentado jugar para la galería la baza del efectismo, distorsionando los personajes con alardes «temperamentales» y con recursos pseudo-dramáticos, tan socorridos como dejarse caer al suelo y revolcarse gimoteando; pero estos trucos —que pueden engañar a simples aficionados, profanos en conocimientos técnicos y arrancar un fácil aplauso por sugestión sentimentaloides— ya no consiguen ocultar su cada vez más acusado hundimiento vocal a partir del segundo acto, ni el deterioro de su «portamento», que arrastra fatigosamente los sonidos, ni lo quebradizo de su «legato», ni su dificultad para una emisión cómoda y fácil, y sus problemas con el registro agudo, de limitadas extensiones, como se manifestó en esta **Carmen** —«de la que no quisieran acordarse» los operófilos locales—, en la que tampoco los restantes intérpretes —Ruza Baldani («Carmen»), Mirna Lacambra («Micaela»), Guillermo Sarabia («Escamillo»), el Coro del Festival, la Orquesta Sinfónica de Las Palmas



Un aspecto de **Rigoletto**, en el Festival Kraus. (Foto cortesía de «La Provincia».)

y el maestro Eugenio M. Marco— estuvieron afortunados.—**CARMELO DAVILA NIETO.**

Pamplona

CLAUSURA DE TEMPORADA

Orfeón Pamplonés.—El Orfeón Pamplonés ha terminado el curso con diversas actuaciones dentro y fuera de la provincia. Aquí, en Pamplona, dio un concierto a voces solas, con temas del repertorio vasco y navarro, y con canciones populares de otras culturas. El pasado 7 de julio, como ya es tradicional, corrió con la parte musical de la misa de San Fermín, interpretando la **Misa a voces graves** de Goicoechea.

Ya fuera de Pamplona, a finales de junio, se desplazó a Burdeos para cantar la **Novena sinfonía** de Beethoven con la Orquesta de Burdeos-Aquitania, bajo la dirección de Roberto Benzi, y que luego repetirían los mismos intérpretes en Dax.

La versión de la **Novena** que dieron el Coro y la Orquesta con Benzi fue espléndida; y también un poco distinta a la que normalmente se da, sin caer en «brutalidad» y la excesiva machaconería; creo que la versión que dio Benzi se podría resumir en la frase del director al ensayar al Coro: «Quiero una marcha militar, pero no **hitleriana**». El Coro supo interpretar perfectamente la batuta del director y supo darle el carácter más «ligado» que pedía, sin perder por ello la plenitud y rotundidad de sus marchas y la fortaleza y convicción de sus frases. La crítica francesa fue excelente («superbe chorale», «fondue et unie», «sensible aux appels chaleureux de cette oeuvre immense») (**Sud-Ouest**, 29-VI-79), y el éxito de público que abarrotaba el Palacio de los Deportes fue arrollador (diez minutos de aplausos y aclamaciones). El mismo éxito se repitió en la catedral de Dax.

Finalizado el curso, la primera masa coral navarra se prepara ya para abordar el próximo, que se presenta interesante, y hace intensas gestiones para inaugurarlo con la **Segunda sinfonía** de Mahler, aprovechando la posible gira de la Orquesta Nacional por estas tierras; esperemos que dichas gestiones den resultados positivos, y que todo sean facilidades para poder dar esta gran obra en una «capital de provincia».

Orquesta Santa Cecilia.—La Orquesta Santa Cecilia dio como clausura de curso un concierto dedicado principalmente a la ópera italiana, ya que contaba con la extraordinaria colaboración de la soprano Victoria Canale, un intérprete más que así se unía a la conmemoración del Primer Centenario de la Fundación de la Orquesta. El programa, dirigido por el titular, Javier Bello Portu, estuvo bien y fue muy aplaudido, sobre todo en las obras verdianas.

La Orquesta ha acabado el curso entre una pequeña tormenta con el Ayuntamiento de la ciudad acerca de unas actuaciones gratuitas en unos conciertos presanfermineros. De todos es conocida la penuria económica de las orquestas locales; nosotros deseamos desde aquí que el próximo curso se desarrolle con un mayor presupuesto para los componentes de la Orquesta, con una sala de ensayos propia, con una programación anual fija y con un día de conciertos fijo, para así mejor difundir la música orquestal entre el gran público.

Conservatorio.—La actividad musical de conciertos del Conservatorio de Música «Pablo Sarasate» ha sido este año francamente importante. Prácticamente, todos los alumnos y todos los profesores que tenían algo que decir con su música han tenido su oportunidad y su tarde de conciertos; podría citar a todos y señalar muchas cualidades, pero el espacio no lo permite; por eso haré hincapié en el extraordinario concierto que dio el Conjunto coral del Conservatorio, con solistas e instrumentistas del propio Conservatorio, y que bajo la dirección del director, Pascual Aldave, puso dos **Cantatas** de Bach (la **78** y la **172**), y el **Concierto «Grosso», op. 3, número 12**, de Manfredini. Toda la crítica y el público coincidieron en la dificultad y grandiosidad del programa abarcado; concretamente, la **Cantata 78**, de Bach, cantada por un coro de más de cien alumnos entre los diez y quince años en su mayoría, es algo que impresiona, y sobre todo al comprobarse la calidad interpretativa, de pronunciación y de los solos, que, precisamente, quedó todavía más patente al encomendar la difícil «Aria Duetto» del segundo número a todo el Coro, cuando, en realidad, está escrita para dos buenas solistas. Como decía la Prensa local, la velada resultó una fiesta entre profesores y alumnos.

CIEN AÑOS DE LA ORQUESTA SANTA CECILIA, DE PAMPLONA

Fue fundada en 1879, por lo que es la más antigua de España, y una de las ocho primeras que se crearon en Europa, viéndose bajo la protección del insigne violinista pamplonés don Pablo Sarasate. En su primera época contribuyó con gran brillantez a la fama internacional que consiguieron los conciertos de San Fermín.

Estuvo dirigida por los grandes maestros españoles Larregla, Saco del Valle, Villa, etc., y los extranjeros Saint-Saëns, quien estrenó con la Orquesta Santa Cecilia su página musical **La danza macabra**; Henri Luts y otros, dando a conocer en Pamplona, antes que otras orquestas españolas, las entonces discutidísimas obras de Ricardo Wagner.

En 1932 fue reorganizada y dirigida por el maestro Joaquín Gasca, y en 1936 se interrumpe su floreciente vida, resurgiendo más tarde.

De 1940 a 1962 es dirigida por los maestros Muruzábal, Jordá, Pierino Gamba, Morondo y Muñoz. Desde 1963 lo está bajo la dirección del maestro Javier Bello Portu. La gran tradición musical de Pamplona ha hecho que la Orquesta Santa Cecilia

haya continuado sus actividades merced al entusiasmo de sus componentes y al patrocinio de la «Institución Príncipe de Viana», de la Excm. Diputación Foral de Navarra, secundada en los últimos años por el Excmo. Ayuntamiento de Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, Ministerio de Cultura y las cuotas de sus socios protectores.

En estos cien años la Orquesta Santa Cecilia ha pasado por todo. Tuvo épocas brillantes, cesó varias veces en sus actividades, volvía a dar señales de vida, desaparecía, hasta que a partir de 1932 su vida se ha ido desarrollando con normalidad y la simiente del año 1879 no se ha podrido.

Era un orgullo pertenecer a la Orquesta Santa Cecilia, y sus componentes no percibían cantidad alguna; es más, contribuían con una cantidad mensual al sostenimiento de ella, ¡qué tiempos aquellos! Para ingresar había que sufrir un riguroso examen, cuyo Tribunal lo formaban las partes solistas de la Orquesta, siendo bastante difícil salir airoso.

En los años 1915 a 1936 los padres no tenían otra ilusión que alguno de sus hijos le dijera: «Padre, quiero ir a la Academia Municipal de Música, estudiar el Solfeo con el Método de don Hilarión Es-lava y aprender a tocar algún instrumento para ingresar en la Orquesta Santa Cecilia».

¡Cuántos pamploneses han salido de los atriles de la Orquesta Santa Cecilia!; han ocupado y en la actualidad ocupan puestos de responsabilidad en la Orquesta Nacional de España, Orquesta de Radiotelevisión Española, así como en orquestas extranjeras.

No podemos dejar de tener un recuerdo emocionado para todos aquellos que nos han precedido y nos señalaron el camino a seguir, y estamos seguros que Santa Cecilia, nuestra Patrona, los tendrá a su lado, y todos, absolutamente todos, se sentirán gozosos de contemplar que otros músicos y amigos suyos continúan la labor que ellos iniciaron.

NOTICIAS DIVERSAS

La Coral de Cámara de Pamplona ha realizado una gira artística por Tierra Santa en los primeros días de julio, especialmente invitada por su calidad interpretativa.

● El tenor navarro Jesús Pinto, recién ingresado como tenor fijo o estable en la Scala de Milán, ha corrido con el solo del **Himno a San Fermín** que tradicionalmente se canta el día 6 de julio en las solemnes



La Orquesta Santa Cecilia, de Pamplona, que ha celebrado este año el centenario de su fundación.

Vísperas; ésta es una tradición navarra que en su día hiciera Gayarre. Deseamos los mismos éxitos al joven tenor navarro.

● La Escolanía Loyola, de Pamplona, que dirige el padre Javier Sagüés, ha regresado triunfalmente del Congreso de «Pueri Cantores» que se ha celebrado en Astorga.

● La Coral de Elizondo ha participado en el Concurso Coral de Inglaterra, junto a las más prestigiosas corales del mundo, sobre todo de los países del Este.

● Para la inauguración oficial del piano de cola adquirido recientemente por el Orfeón Pamplonés, esta Sociedad organizó un concierto a cargo del pianista Juan Jesús Huici, recién regresado de Alemania de perfeccionar sus estudios de Piano, y que actualmente ejerce como profesor del Conservatorio de Pamplona. Gran éxito del pianista, que abordó, en las dos horas y pico que duró el concierto, los grandes nombres del teclado, desde Bach hasta Prokofiev, sonando mucho mejor los románticos y postrománticos por las características del piano.—**FRANCISCO JAVIER MONREAL ARIZMENDI.**

San Sebastián

Se celebraron con gran éxito los actos programados en la Semana de Canadá, que organizó la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa. En el Salón de Actos de dicha Caja Provincial pronunció una conferencia Jacques Landry sobre **La música canadiense y sus orígenes**, completando sus palabras con una audición de música grabada. Al siguiente día, en el mismo salón de actos de la C. A. P., tuvo lugar un concierto de guitarra, también a cargo de Jacques Landry, que interpretó un interesante programa, con obras de Santiago de Murcia, Scarlatti, Bach, Sor, Falla y Jean Absil, entre otros. Fue muy aplaudido.

● Como todos los años, y desde 1974, la firma Pianos Bengoa, de San Sebastián, ha venido organizando distintas actividades, todas ellas relacionadas con el piano. Este año la firma Pianos Bengoa no organiza el Concurso Guipuzcoano de Piano para dar lugar a que se formen nuevas figuras dentro del ámbito musical, y de esta forma poder dar tiempo a la formación de nuevos estudiantes de Piano. En sustitución de esta actividad se ha organizado el Ciclo de Recitales de Piano. A este ciclo, que viene desarrollándose con gran éxito de jóvenes pianistas y de público, pueden presentarse todos los estudiantes de Piano de Guipúzcoa. Las audiciones tienen lugar en la Sala de Audiciones Bengoa, en Víctor Pradera, 27, San Sebastián. Para inscribirse se necesita concretar las dos o tres piezas que interpretará, así como la duración aproximada de las mismas. Como final del ciclo de recitales tendrá lugar un concierto especial, al final del cual se hará entrega de los diplomas acreditados del mismo, así como un obsequio de la firma Pianos Schimmel. Es notable el éxito que está teniendo en el ámbito musical del piano y esperamos que estos recitales sirvan para fomentar la cultura musical en Guipúzcoa, que tanta tradición tiene.

● El Orfeón Donostiarra, reunido en asamblea general, procedió a la elección del cargo de director de la entidad. Los orfeonistas decidieron por aclamación reelegir por otro período de cinco años a su actual titular, Antxon Ayestarán. En opinión de don Nicolás Lasarte, presiden-

te del prestigioso Orfeón Donostiarra, Antxon Ayestarán reúne no sólo excelentes cualidades profesionales, ampliamente catalogadas en múltiples conciertos, sino también profundos valores humanos y una indudable mente empresarial. A su capacidad de gestión y don de gentes habría que atribuir fundamentalmente el abanico de nuevas posibilidades que se van abriendo ante el Orfeón, desde sus brillantes actuaciones en Berlín, París y Zurich hasta sus próximas giras por Bélgica, Londres y Estados Unidos. Antxon Ayestarán es la piedra básica de un edificio que cuenta con ochenta años de vida y que se llama Orfeón Donostiarra.

● El Club de Conciertos del Orfeón Donostiarra comenzó una serie de actuaciones musicales en la Sala Novelty del Orfeón, calle Hermanos Iturrino, 48. Actuaron ya el Coro de Cámara y solistas del Orfeón Donostiarra, dirigido por Antxon Ayestarán. En la primera parte, solistas y Coro reducido interpretaron **Viejas canciones donostiarras**, basadas en el **Cancionero** del mismo título, armonizado por Tomás Garbizu, acompañados al piano por Marisol Imazu y Gonzalo Trevijano. En la segunda parte de interpretó folklore vasco por el Coro de Cámara. Este acto estaba patrocinado por el Ministerio de Cultura - Dirección General de la Música.

Se proyecta celebrar otros tres conciertos más, siempre con el patrocinio de la Dirección de la Música del Ministerio de Cultura: el Dúo Ramos-Ferrer, en un recital de violoncello y piano; el pianista Fernando Puchol y el Conjunto Barroco de San Sebastián, que dirige Tomás Aragüés.

● En la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal se celebró un recital a cargo del trío Javier de Solaun (tenor), Pilar Gallo (piano) y José Manuel Gómez de Edeta (trompa), dentro del ciclo conmemorativo del centenario de la fundación de dicha Institución. Un buen recital a cargo de los artistas citados, rubricado con aplausos del auditorio, que se mostró encantado por la actuación brillante del trío citado, así como por el variado programa ofrecido.

● Otro concierto ofrecido para celebrar el primer centenario de la Caja de Ahorros Municipal fue el ofrecido con un recital de canciones vascas, interviniendo la soprano Nekane Lasarte y el barítono Ricardo Salaberría, con el acompañamiento al piano del maestro Javier Bello Portu. Los tres intérpretes dieron profundidad y sentido a sus versiones a lo largo del programa, que fue acogido con nutridos aplausos por el numeroso auditorio.

● Otro concierto de este ciclo nos permitió escuchar en su Sala de Cultura a dos artistas locales, Rosario Morillas (soprano dramática) y Loreto F. Imaz (pianista). Rosario Morillas ofreció un programa importante y de envergadura, en su primera parte, dedicado al «lied», y a continuación, fragmentos de ópera. Para terminar, y ante las intensas ovaciones del público, entremezcladas con «bravos», una romanza de **Los Claveles**, del maestro Serrano. La soprano donostiarra tuvo un gran éxito, luciendo una voz espléndida, de dicción clara y amplio registro, expresado en todo lo largo del recital. Le acompañó admirablemente Loreto F. Imaz con gran sentido y delicadeza.

● La Asociación de Cultura Musical continúa ofreciendo a sus asociados magníficos conciertos en el Teatro Victoria Eugenia. Así, citaremos, entre otros, al gran pianista español Joaquín Achúcarro, el Noneto de Munich, la Orquesta de Solistas de Cataluña, el Trío Italiano, el violinista Igor Oistrakh, el pianista François

Duchable, Los Jubill Singers de Los Angeles y el Cuarteto Smetana. Para fecha próxima se anuncia la ópera, de Rossini, **El barbero de Sevilla**.

● Organizado por la Embajada de España en París tuvo lugar un gran concierto del pianista irunés Ricardo Requejo, que interpretó la versión íntegra de la «Suite» **Iberia**, de Albéniz. Un gran concierto y un éxito indiscutible de este gran pianista, considerado hoy como uno de los mejores intérpretes de la obra de Albéniz. Ricardo Requejo tuvo también una destacada actuación acompañando a la gran cantante Teresa Berganza en el recital que ofrecieron en los salones del Ayuntamiento de París.—**GLORIA VIGNAU.**

Santander

XXVIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE SANTANDER

Esta vigésimo octava edición del Festival Internacional de Santander no pasará, ciertamente, a la historia de la muestra ni por la brillantez del programa ni, salvo excepciones, por el acierto en la elección de los intérpretes y agrupaciones que cubrieron los diferentes ciclos. Pero sí podrá contarse que al menos hubo festival; hecho positivo que quiero destacar, pensando en lo que hubiera representado para el futuro del mismo una interrupción.

Aun cuando en el programa figuraron doce sesiones musicales, seis de danza y dos de teatro, conservándose así la tradicional estructura de este Festival, lo cierto es que de las destinadas a la música tres lo fueron, al menos sobre el papel, al «Jazz». Gozando de todos mis respetos el auténtico «jazz», he creído siempre que no era oportuna la inclusión de «jazz» en Santander, existiendo ya, próximas en tiempo y geografía, muestras importantes del género, como el Festival especializado de San Sebastián y el más reciente de Vitoria. Esta vez, sin embargo, se ha insistido, y con poco acierto, en su programación, presentándose, los días 13 y 14 de agosto, en la Plaza Porticada, y bajo el nombre de «1000 years of jazz», a Barry Martin y «The legends of jazz», «pastiche» de «jazz». Y el día 16, también bajo los toldos de la Plaza, al otrora famoso pianista de color Earl Hines, ya en el ocaso de su arte.

Otra de las sesiones se dedicó a la guitarra. En el país de los Segovia, Sainz de la Maza, Yepes y un largo etcétera se presentó a Manolo Sanlúcar, que ofreció un recital de su particular flamenco.

Josep Colom

Con el recital ofrecido por Josep Colom el día 4 de agosto, en el claustro catedralicio, se inauguraron las sesiones musicales, y lo fueron bajo el mejor de los auspicios: agotándose las localidades. El joven pianista catalán, que actuaba como brillante ganador del Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea», celebrado en Santander el pasado año, obtuvo un señalado éxito, tanto más meritorio cuanto que lo fue con un programa serio y musical, dedicado a Debussy —del que ofreció las dos series de **Images**— y Brahms, con los dos cuadernos de **Variaciones, opus 35**, sobre el conocido tema de Paganini. Con sus acertadas interpretaciones arrancó grandes y sostenidas ovaciones, reiteradas en los dos regalos

—Preludio, de Debussy, y Zarabanda, de Bach—, con los que hubo de corresponder al fervor del público en línea mantenida de rigor y musicalidad.

I Musici

El conjunto romano I Musici, capitaneado por Pina Carmirelli, ocupó, los días 8 y 9 de agosto, el escenario de la Porticada, recinto quizá excesivo para el grupo, que a través de los años conserva su tradición y su nivel artístico. Cambian alguno de sus componentes, pero permanecen inalterables el estilo y la calidad de sus versiones. Su prestigio, perpetuado en innumerables grabaciones discográficas, hizo que —hecho insólito en un grupo de cámara— la Plaza registrase un lleno casi absoluto el primer día y muy buena entrada el segundo. Es curioso resaltar que, pese a ser maestros en la interpretación del barroco, en general, y el italiano, en particular, no fuera el primer día, con un programa Vivaldi, que cerraba las **Cuatro estaciones**, donde alcanzara el grupo sus mejores momentos. ¿Extrañaron la Plaza? Pudiera ser, ya que en la segunda sesión la agrupación y la Carmirelli, ésta con doble intervención solista en los conciertos en **Mi mayor**, para violín y orquesta, y junto a Antonio Salvatore, del **Re menor**, para dos violines y orquesta, ambos de Juan Sebastián Bach, lucieron a gran altura, logrando versiones de gran musicalidad y belleza. Primores en Albinoni y quizás un poco más de entrega en **La tempesta** rossiniana, junto al Bach ya mencionado, completaron el programa del segundo día, que incluía también un recuerdo vivaldiano. Sostenidas ovaciones premiaron, con justicia, la labor de los músicos italianos, que brindaron dos «bis», uno en cada sesión.

Lionel Rogg

El día 12 de agosto, y en sesión compartida con el «Ciclo estival de Música Coral y de Organo», el organista Lionel Rogg ofreció, en el Santuario de la Bien Aparecida, un recital al que no pude asistir. El intérprete y el programa tenían indudable interés. Abarcaba éste un amplísimo panorama, que iba desde el siglo XVII, con los Frescobaldi, Araújo, Pezaza, Buxtehude, etc., hasta nuestros días con las creaciones de Olivier Messiaen (**Extraits de L'Ascension**) y de Alain (**Le jardin suspendu**), pasando por Juan Sebastián Bach, César Franck y Johannes Brahms.

Coro de la Radiotelevisión Española

La Plaza y el claustro, éste en innovadora utilización, fueron sucesivamente escenarios de las dos actuaciones que los días 17 y 18 de agosto ofreció el Coro de la Radiotelevisión Española bajo la dirección de Alberto Blancafort.

Pese al atractivo evidente de los programas, la asistencia de público fue escasa. Un tercio de su capacidad registraría la Porticada y media entrada la Catedral. ¡Una pena! En la presentación, junto a conocidos villancicos de Juan del Enzina, los tres epitafios de Rodolfo Halfter y los **Neue Liebeslieder Wälzer, opus 65**, de Brahms, para, en la segunda parte, terminar con **Las Bodas**, de Strawinsky.

En el orden artístico, los resultados fueron simplemente discretos. Al Coro, juzgando por estas actuaciones, le faltó ostensiblemente entusiasmo, musicalidad

y los niveles de afinación y rigor estilístico deseables en una formación profesional y estable. La calidad de las voces no es tampoco excepcional. Con estos mimbres y una dirección excesivamente lineal no pueden conseguirse milagros. Los mejores momentos se alcanzaron en la segunda parte en **Les Noces**, la espléndida creación de Strawinsky, para coro, cuarteto vocal, cuatro pianos y percusión. Es tal la fuerza de esta música extraordinaria, que aun cuando fuera conveniente algún ensayo más, para lograr un más perfecto ajuste entre grupos y solistas, el conjunto se creció, logrando una notable versión, que fue premiada con ovaciones de gala e «in crescendo» para el cuarteto vocal —integrado por María Orán, Cheryl Littell, Antonio de Marcos y Ernst Wiemann—, coro, pianistas ya mencionados y percusión, que bajo la dirección de Alberto Blancafort habían forjado el triunfo.

Al día siguiente, programa coral apropiado para el claustro. Villancicos medievales latinos; más del **Cancionero** de Upsala y ocho villanescas espirituales del chantre sevillano del XVI Francisco Guerrero. Después Tomás Luis de Victoria, con partes de su **Misa «O magnum misterium»**, motetes de Eslava —muy acertadamente expuestos y el **Tripticum Sacrum**, de Manuel Blancafort, completaron —regalos aparte— la actuación del Coro de la Radiotelevisión Española, que, en contratación de última hora, hubo de llenar dos fechas en esta edición del Festival santanderino. El público no suele aceptar de buen grado las sustituciones de última hora, y el Coro no escapó a tan cruel regla. De ahí, sin duda, la escasa asistencia registrada en estas sesiones del Coro de la Radiotelevisión Española, al que hay que agradecer prestara complaciente su concurso ante la deserción —por causas no bien explicadas— de su hermana la Orquesta.

Orquesta Filarmónica de Budapest

Con dos conciertos a cargo de la Orquesta Filarmónica de Budapest, bajo la dirección de su titular, Andras Korodi, celebrados los días 22 y 23 de agosto, se clausuró esta vigésimo octava edición del Festival Internacional de Santander. No puede afirmarse, esta vez, que brillantemente, porque la formación presentada careció de brillo y particular interés. Pasable la cuerda, aun cuando apagada y falta de sonoridad en bajos; mediocre el viento, con una madera en la primera veldada casi inaudible, si se exceptúan las intervenciones de los oboes y un metal impreciso. En cuanto a su director, Andras Korodi, presentado, además, como titular, la verdad es que, pese a su buena presencia en el podio, su labor desconcertó. Para el recuerdo queda sólo la entonada **Cuarto**, de Brahms, que brindaron el segundo día.

El teatro y la danza

Los días 6 y 7 de agosto se presentó el Teatro Negro de Praga, que dirige su fundador, Jiri Srnec, autor también del libreto y música de los dos programas presentados, «Colores en Negro» y «Una semana de sueños». Teatro sugerente que, partiendo de la técnica del llamado gabinete negro, pretende incitar al espectador para incorporarle a una suerte de actividad participativa de creación.

En cuanto a la Danza, y continuando una ya larga tradición festivalera, se presentaron, en duplicada actuación, tres «bal-

lets». Uno folklórico: el Conjunto Nacional de Cantos y Danzas Mazowsze, que actuó en la sesión inaugural. Otro español, el Ballet Nacional de España, que dirige Antonio Gades, y, finalmente, otro clásico, el Ballet Nacional de Cuba, que dirige Alicia Alonso. Hubo muy buenas entradas, próximas al lleno, en todos ellos.

Gustó mucho el conjunto polaco. Bien presentado y apoyado en un grupo musical propio, ofreció una panorámica de los bailes, canciones y danzas típicas del acervo polaco con la disciplinada pero jugosa naturalidad propia de estas agrupaciones.

El Ballet Nacional de España presentó los dos programas que viene ofreciendo en todas sus salidas, en los que puede advertirse un plausible deseo de atender el folklore de los distintos pueblos y regiones españolas. Ballet joven y en vías de estudio y depuración, puede y debe tener un buen futuro. Gustó, sin llegar a entusiasmar. Nota triste fue la imprevista trágica muerte de uno de los bailarines del conjunto poco tiempo después de finalizada su actuación. Descanse en paz.

No entro en la polémica de quienes, por sistema, rechazan la cinta grabada para acompañar la danza. Pienso, claro está, que una buena orquesta y una batuta avezada son el soporte ideal; pero, de no concurrir ambos presupuestos: orquesta y director, logro cada vez más impensable, una buena cinta, bien reproducida, puede ser, y de hecho lo es por doquier, vehículo válido. Aquí falló claramente la reproducción, hasta el punto de, en ocasiones, no poder juzgar sobre la bondad de la grabación, y esto sí que es censurable. Este juicio se hace, naturalmente, extensible a las actuaciones del Ballet Nacional de Cuba, del que es alma y vida la exquisita Alicia Alonso, que ha conseguido casi milagrosamente el gran Ballet que se pudo contemplar y aplaudir en la Porticada, y cuyo arte postrero, como gran danzarina que fue, pudo saborearse aún en sus breves intervenciones, como tal, en la escena. Junto a conocidos fragmentos clásicos, coreografías muy bellas de Alberto Méndez. Gratísima impresión la que deja, entre los muchos aficionados montañeses, la presencia de esta agrupación.

EDUARDO CASANUEVA

Sevilla

La última parte de la temporada musical hispalense se inició con la interpretación del **Miserere** en la Catedral, acto profundamente enraizado en las tradiciones de la ciudad desde que, hace siglo y medio, Hilarión Eslava dejara escrita la obra como huella perdurable de su paso por Sevilla como maestro de capilla. Esta vez fueron los solistas el tenor Manuel Cid, el bajo Julio Catania y los pequeños cantores navarros Santiago Mendive, Francisco Peralta y Cristóbal Ortega, este último en el papel de contralto, que generalmente asume un contrateno; los coros, el de la Sociedad Sevillana y el de Valverde del Camino; la orquesta, la Bética Filarmónica, y el director Luis Izquierdo, perfecto conocedor de partitura e intérpretes para alcanzar el nivel artístico que exige el público cada año.

Por su parte, las Juventudes Musicales, para completar el curso conmemorativo de sus veinticinco años de actividad sevillana, añadieron los siguientes nombres a la lista de actuantes: pianistas Walid Akl, Ramzi Yassá, Mario Monreal, José Manuel de

RCA

James Levine

dirige

OTELLO

con

Plácido Domingo

Renata Scottò

Sherrill Milnes

National Philharmonic Orchestra



LA VERSION DEFINITIVA

Diego, Dana Protopopescu, Enmanuel Ferrer y el dúo Jacinto Matute-Angeles Rentería, que clausuró el curso con la solemnidad requerida; violinistas Ezequiel Larrea con la Protopopescu y Olivier Charlier con Nathalie Bera; violoncelistas Pedro Corostola con Manuel Castillo —otro dúo de altísimas calidades— y Margaret Powell con Joan Rubinat; guitarrista Pablo de la Cruz; y la Agrupación Coral de Juventudes Musicales de Granada, cuarenta y cinco voces mixtas bajo la dirección de Lirio José Palomar. Por tres veces más se abrió la tribuna a jóvenes intérpretes, dos para Sevilla y una para Barcelona, con los siguientes prometedores comparecientes: Antonio Victoria, Mercedes Medina, Angel Zarzuela y Angeles Iglesias, piano, y José María Gallardo, José María Pichardo y Juan Carlos Rivera, guitarra, por el Conservatorio de Sevilla; y Vicente Prunés, Judit Guixart y Carmen Cesena, piano; Mariana Cortes, violoncelo; David Albet, flauta, y Tomás Giró, guitarra, por el Centro de Estudios Musicales de Barcelona. También se celebró, con doce participantes de menos de treinta años —limitación nueva en esta cuarta convocatoria—, el Concurso Nacional de Interpretación, cuyo Jurado otorgó los premios por este orden: Antonio Arias-Gago, flauta; José Miguel Moreno, guitarra; Diego Cayuelas, piano; Rafael Casasempere, flauta, y, con mención honorífica, Vicente López, trompeta; estando el concierto de clausura, muy brillante, a cargo de la Orquesta de Cámara Española, con su director-concertino Victor Martín y los solistas Francisco Romo y Alvaro Quintanilla, de violín y violoncelo, respectivamente. Como suele ocurrir, la clasificación final de los concursantes y algunas eliminaciones anteriores no fueron muy acordes con las opiniones más generalizadas. En todas estas actividades colaboraron la Dirección General de Música, el Conservatorio y la Universidad de Sevilla, la Caja de Ahorros «San Fernando», el Banco Urquijo, Música en Compostela y la presidencia nacional de Juventudes Musicales. Estas entidades, más el Ayuntamiento, el Cabildo Catedral, la Cátedra Universitaria «Cristóbal de Morales» y el Monte de Piedad colaboraron a su vez para hacer posible el XIII Mayo Musical Hispalense, cuya organización saca a pulso la Orquesta Bética Filarmónica, con el siguiente programa: recital pianístico de apertura, por Rafael Orozco; de «lieder», por Zandra McMaster, con Gustavo Fenyo al piano; de órgano, por Georges Athanasiades; de guitarra, por José Tomás; el Quinteto canadiense de viento York; la Orquesta japonesa de guitarra Niibori, dirigida por M. Tohma; el grupo de «jazz» The Old Timers; la Orquesta de Cámara búlgara de Tolbuhin, dirigida por Jordan Dafov; dos conciertos de la Bética Filarmónica, dirigida por Luis Izquierdo, con la pianista portuguesa María José Morais y el sensacional violinista francés Maurice Hasson como solistas, y dos funciones de ópera a cargo de la Compañía Titular del Teatro Nacional «San Carlos», de Lisboa; **Madame Butterfly**, dirigida por Manuel Ivo Cruz, y **Don Pascuale**, por Luis Izquierdo; muy buena orquesta y excelente dirección escénica, y correctos coros y cantantes, pero sin los nombres fulgurantes que son gala y señuelo del espectáculo operístico. Variedad de intérpretes y especialidades que se explican por sí mismos, lográndose un año más un nivel medio aceptable.

Finalmente, y para acabar el censo de actos musicales, ciertamente ni escasos ni insignificantes, relacionamos los organizados por otras entidades hasta terminar el curso: la Universidad Hispalense presentó el nuevo Coro Universitario «San Felipe Neri», producto de la fusión de los que llevaban antes esos nombres, y que ha

quedado bajo la experta dirección de Fernando España; el Conservatorio ofreció una actuación de la Coral Renacentista de Inglaterra, con su director Raymond Calcraft; el Instituto Francés otra de la Orquesta de Cámara del Conservatorio dirigida por Manuel Galduf, en la que el dúo de pianos Rentería-Matute interpretó el **Concierto** de Poulenc; el Centro Cultural Alemán, el Bell'Art Ensemble, trío de cuerda radicado en Barcelona; el Instituto Británico, el joven dúo sevillano de guitarra Yagüe-Calero, y la Caja de Ahorros Provincial «San Fernando» una semana de «jazz» en la capital, ya comentada en un número anterior de RITMO; en la provincia, diez actuaciones del grupo «Sintagma», de «jazz», y seis, por mitad, de las corales Universitaria «San Felipe de Neri» y Asociación Coral de Sevilla, dirigida esta última por Juan Antonio Rodríguez Romero.—F. M.

Valencia

El curso musical valenciano comenzó, hace pocas semanas, con la presentación en la ciudad de Liria de la Orquesta Filarmónica de Israel, bajo la tutela del director hindú Zubin Metha, en un concierto que más desilusionó por la realización de unas versiones insípidas y algo aburridas de la **Octava** de Dvorak y **Primera** de Brahms. Organizado por la Unión Musical de Liria, el acto fue un completo éxito de público, a pesar de las 2.000 pesetas que costaban TODAS las localidades. Con **Triana**, de Albéniz, y la «Danza final» de **Dafnis y Cloe** los israelitas agradecieron los bravos y aplausos del público asistente. Lástima que, como es habitual, esta Orquesta no actuara en Valencia capital. Todas las grandes orquestas (Viena, Londres, Moscú, Utah, Nacional de España, etcétera) han sido desaprovechadas al visitar sólo Liria, dado que a las autoridades competentes (Ayuntamiento, Diputación, Consell, etc.) parece no interesarles demasiado la Música en serio. Ahí tenemos el ejemplo de los avatares por los que ha pasado durante el primer semestre de 1979 la Orquesta Municipal de Valencia y su director, Cervera Collado. Aún se está esperando la prometida rueda de prensa del señor Blasco-Ibáñez, concejal de la Orquesta, para que explique cómo y por qué de tanto silencio filarmónico. La Orquesta Municipal de esta ciudad, que puestamente debiera ser la cuarta de España, recibe menos atención y presupuestos que, por ejemplo, las obras preparatorias para el Mundial 82. La música, en Valencia, ha venido a ser un tópico como tantos y tantos que abundan en estos pagos, y con los que tan fácil y agradablemente se regala el valenciano. El dato es auténtico: en Valencia no existen salas de conciertos ni de recitales. Así de claro. Los actos de la Orquesta Municipal, hasta ahora, más que organizarse se improvisaban en el Teatro Municipal, propiedad de la Diputación. Allí mismo se celebraban los recitales de la Sociedad Filarmónica, siempre en pugna por reservar los lunes, tan tradicionales para sus reuniones. Ultimamente la Caixa d'Estalvis, de Valencia, improvisó con bonísima intención una sala en el Museo de Cerámica, pero la acústica y el frío invernal, que hace estragos entre los componentes de la tercera edad, hace poco recomendable seguir utilizando el local. Alguna iglesia de pésimas condiciones de todo tipo es también utilizada para conciertos orquestales o corales.—JOSE DOMENECH PART.

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.

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.
Bailén, 19.
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

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-BAILEN

Mayor, 88.
Bailén, 19.
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

GARRIDO

Instrumentos de música

Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3
(detrás Telefónica).
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.

JUAN ESTRUCH

General Primo de Rivera, 30-32.
Teléfonos 301 98 41 - 302 32 97.
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.

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.
Bailén, 19.
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

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.

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.
Bailén, 19.
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

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.

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.
Bailén, 19.
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

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.**
Grucer, 3.
Teléfono 255 53 84. MADRID-17.

VIETA

Bolivia, 239.
Teléfonos 307 47 12 - 307 47 16.
BARCELONA-20.

**COMERCIOS DE ALTA
FIDELIDAD**

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

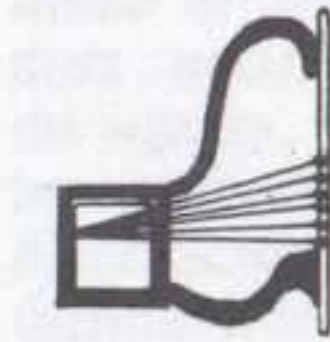
Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

o boe**Discos.****Alta Fidelidad.****Sonido.**

Bravo Murillo, 6.
Teléfonos 445 12 59 - 448 03 14.
MADRID-3.

**Contrapunto**

EL SONIDO AL SERVICIO DEL ARTE

Proyectos de Sonorización.**Alta Fidelidad.****Video.****Fonoteca.**

María de Guzmán, 38.
Teléfono 234 36 32.
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**GARRIDO-BAILEN**

Mayor, 88.
Bailén, 19.
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

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.



Concert Hall

OFERTA OTOÑO

CALIDAD

NOVEDAD Y PRECIO

**DESCUENTO
ESPECIAL 25%**

BEETHOVEN

Ref.: 17.1222/7

STRAVINSKY

Ref.: 17.1219/8

DEBUSSY - ALBENIZ

Ref.: 17.1218/6

J. S. BACH

Ref.: 17.1238/2

BERLIOZ

Ref.: 17.1217/4

BRAHMS

Ref.: 17.1237/0

DUKAS - RAVEL - CHABRIER

Ref.: 17.1239/4

MOZART

Ref.: 17.1221/5

MONTEVERDI

Ref.: 17.1220/3

LALO

Ref.: 17.1236/8

BELA BARTOK

Ref.: 17.1448/5

ROBERT SCHUMANN

Ref.: 17.1450/2

SCHUBERT

Ref.: 17.1435/6

IGOR STRAVINSKY

Ref.: 17.1457/6

JOSEPH HAYDN

FASCH - HENRY PURCELL

LEOPOLD MOZART

Ref.: 17.1406/9

ANTON BRUCKNER

Ref.: 17.14368

GEORG FRIEDRICH HANDEL

Ref.: 17.1444/7

MAHLER

Ref.: 17.1440/9

LUCIANO BERIO - PIERRE BOULEZ

ANTON VON WEBERN

Ref.: 17.1494/2

JOHANN SEBASTIAN BACH

Ref.: 17.1449/7

RAVEL

Ref.: 17.1404/5

WOLFGANG AMADEUS MOZART

17.1456/4

BARTOK - PROKOFIEV

Ref.: 17.1405/7

MOZART

Ref.: 17.1437/10

CLAUDE DEBUSSY

Ref.: 17.1447/3

EN DISCOS Y CINTAS





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