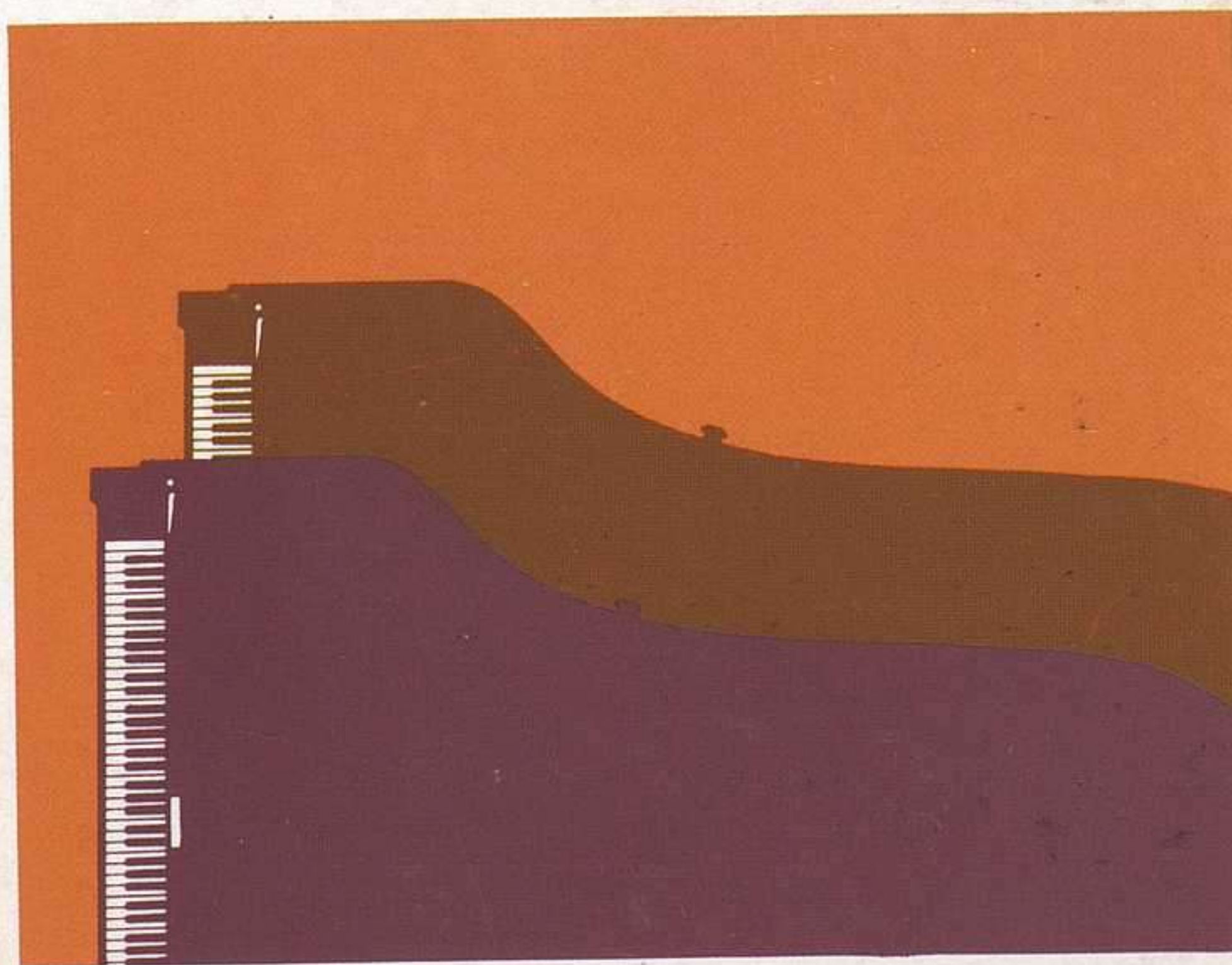
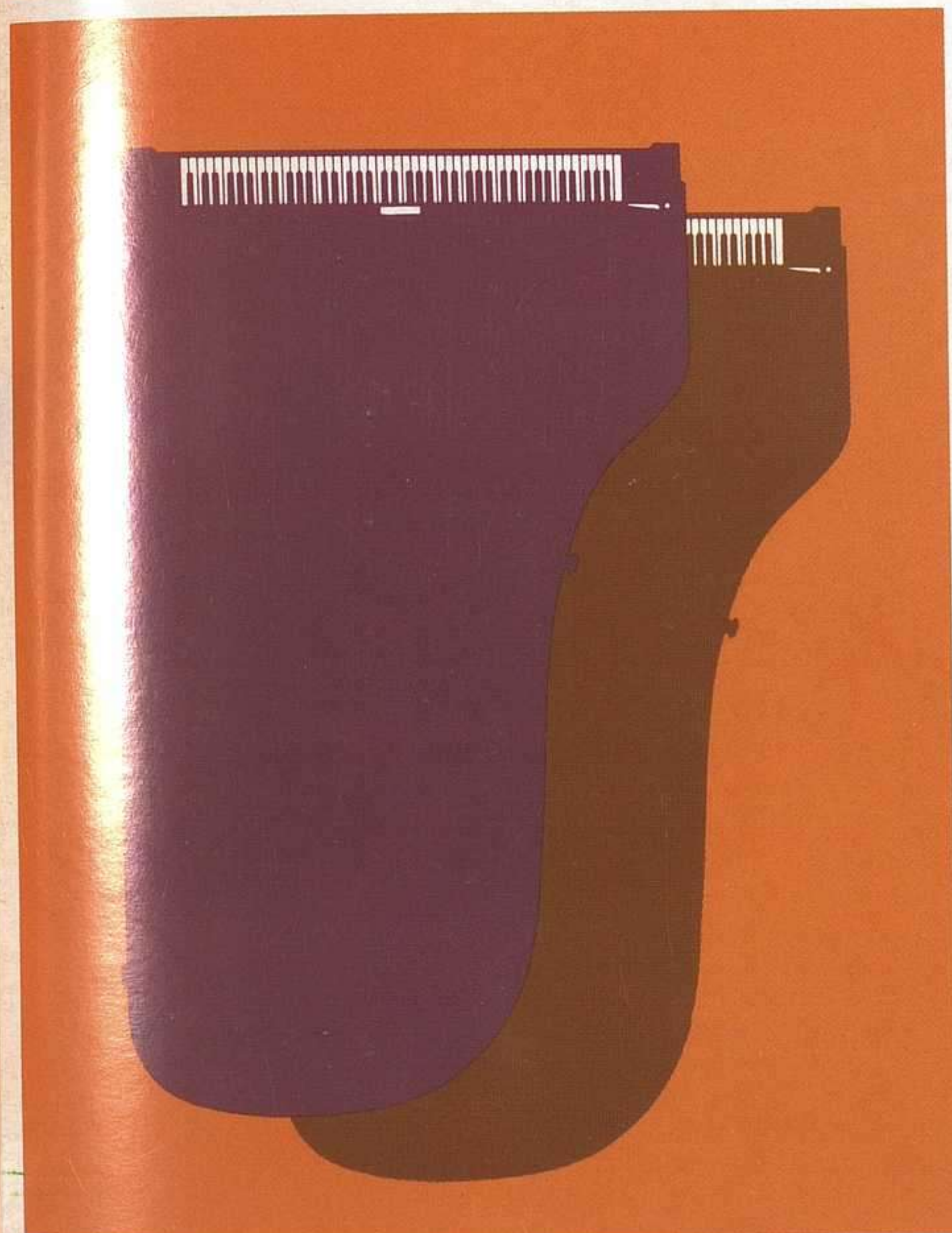
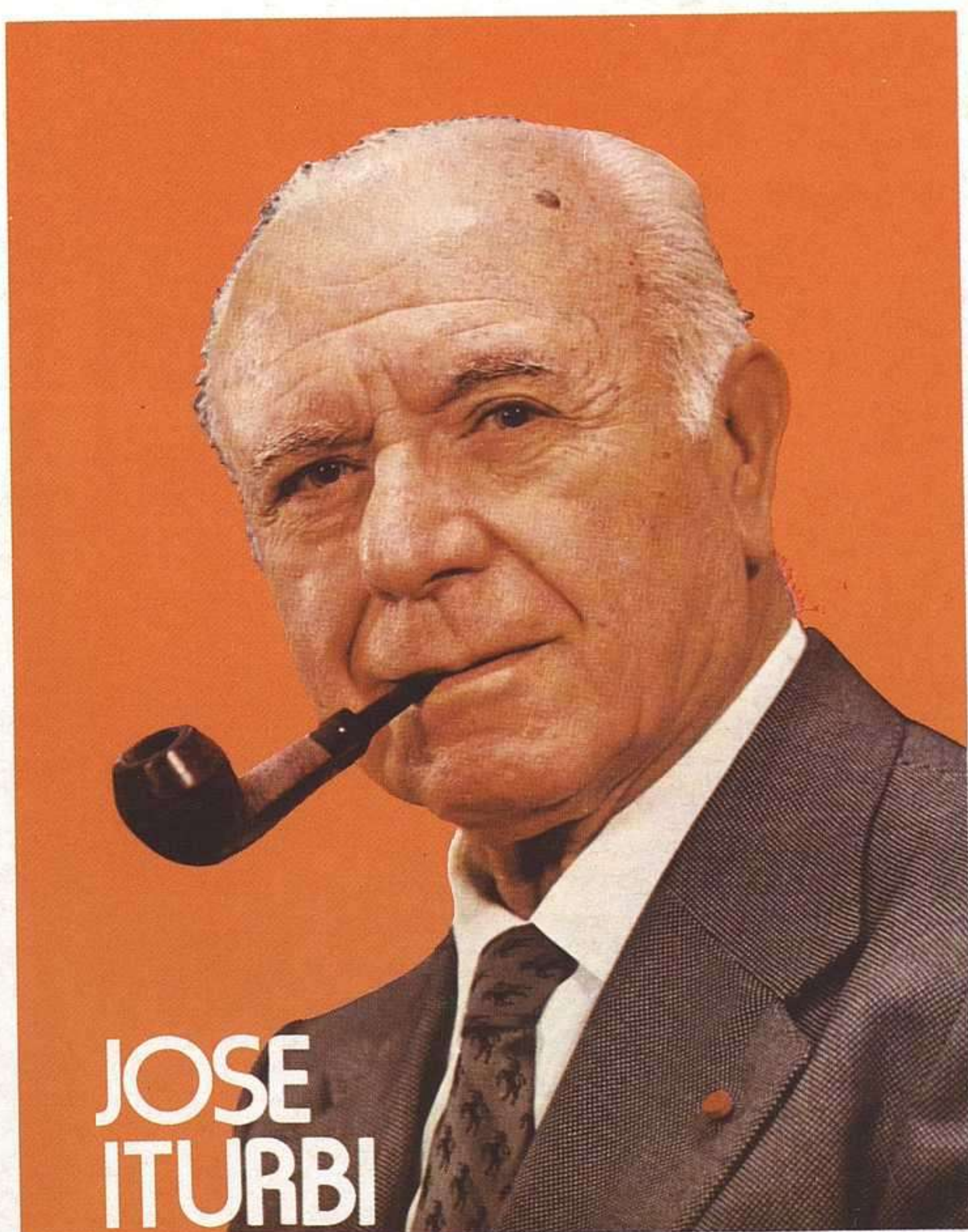


RITMO

AÑO LI • NUM. 511 • MAYO 1981 • PRECIO: 225 PTAS.

I
CONCURS
INTERNACIONAL
DE PIANO
"JOSE ITURBI"
València-Juny 1981



La Orquesta Nacional, a examen
Entrevista con el Director General de Música
Qué es la Alta Fidelidad digital
Música Contemporánea
Discoteca Básica: Los Cuartetos de Beethoven

YAMAHA

prestigio y calidad
en la más amplia gama
de instrumentos musicales



Importador:

HAZEN

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

Sumario

EDITORIAL Por una compañía estable de ópera	5	público, su ambiente y su futuro.	23		
CARTAS AL DIRECTOR A los cinco años de la muerte de nuestro fundador,	6	PEDAGOGIA La influencia de la música en el desarrollo de los niños de meses.	27	DON TADDEO IN BARCELONA «Parsifal» en concierto.	68
UNA PREGUNTA COMPROMETIDA	7	MUSICA CONTEMPORANEA	32	DE MADRID AL CIELO Tú, Claudio.	73
ENTREVISTA La magia y la mística de Peter Maag (II).	8	FOLKLORE Las canciones de mayo.	34	CURSOS, BECAS Y CONCURSOS	77
REPORTAJE La Orquesta Nacional, a examen.	13	DISCOS EDITADOS	37	HI-FI Qué es la Alta Fidelidad Digital.	78
POLITICA MUSICAL Entrevista con el Director General de Música.	16	RINCON DEL COLECCIONISTA El último concierto de Wilhelm Backhaus.	38	PAIS MUSICAL	83
HISTORIA La música catalana medieval.	20	DISCOTECA BASICA El cuarteto Opus 131, número XIV, de Beethoven.	40	NOTICIAS	88
ENSAYO La música contemporánea: su		CRITICA DISCOGRAFICA	49	CARTELERA	90
		LIBROS Y PARTITURAS	61	CRITICADOS	93
		JAZZ Los precios de los conciertos.	65	LOS MUSICOS DEL SIGLO XX Claude Debussy.	95
				DIRECTORIO COMERCIAL	97

RITMO

AÑO LI • NUM. 511 • MAYO 1981
FUNDADA EN 1929
AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

Fundador:
Fernando Rodríguez del Río

Director:
Antonio Rodríguez Moreno

Subdirector:
Javier Alfaya

Jefe de redacción:
Amelia Die.

Redactores y colaboradores:
Gonzalo Alonso Rivas, Roberto Andrade Malde, Ramón Barce, Lorenc Barber, Santiago Bueno Salinas, Domingo del Campo Castel, Pablo Cano Capella, Fernando Gil Olalla, Manuel Gomis Gavilán, Pedro González Mira, Santiago Martín Bermúdez, Enrique Martínez Miura

Angel-Fernando Mayo Antañanzas, Alfredo Orozco Buezo, Fernando Peregrín Gutiérrez Enrique Pérez Adrián, José Luis Pérez de Arteaga, Gerardo Queipo de Llano, Arturo Reverter Gutiérrez de Terán, Fausto Roca, José Ramón Rubio, Joaquín Rubio Tovar y Carlos Villanueva Avelairas.

Diagramación:
Antonio Roca.

Corresponsales:
Ricardo Ruiz-Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Oviedo), Lorenzo Galmés (Balears), «I Taddei» (Roger Alier, José Aviñoa, Santiago

Bueno, Miguel Lerín, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilardell) (Barcelona), Patrocinio de los Ríos (Burgos), Francisco Vicent Doménech (Castellón), Xoan Manuel Carreira, Lois Rodríguez Andrade y Margarita Soto (Galicia), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas), Francisco J. Monreal Arizmendi (Navarra), Juan Urteaga (San Sebastián), Eduardo Casanueva (Santander) Gonzalo Badenes, Blas Cortés y José Doménech (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Vizcaya), Nicolás Koch-Martín (Bélgica), Didier de Cognitiones (Francia-Inglaterra), Leticia Pagano (Brasil), Nestor Echevarría (Argentina).

Director Comercial:
Fernando Rodríguez Polo

Publicidad:

José María Ketterer (Madrid)
Jordi Padrol (Barcelona)

Suscripciones: ESPAÑA: Año 2.200 Ptas.; número suelto 225 Ptas.; atrasado 250 Ptas.; extraordinario 300 Ptas. **Extranjero:** Vía terrestre o marítima, 45 dólares USA; vía aérea, 65 dólares USA.

Redacción y Administración:
Virgen de Aránzazu, 21 (Edificio Falla), Madrid-34.

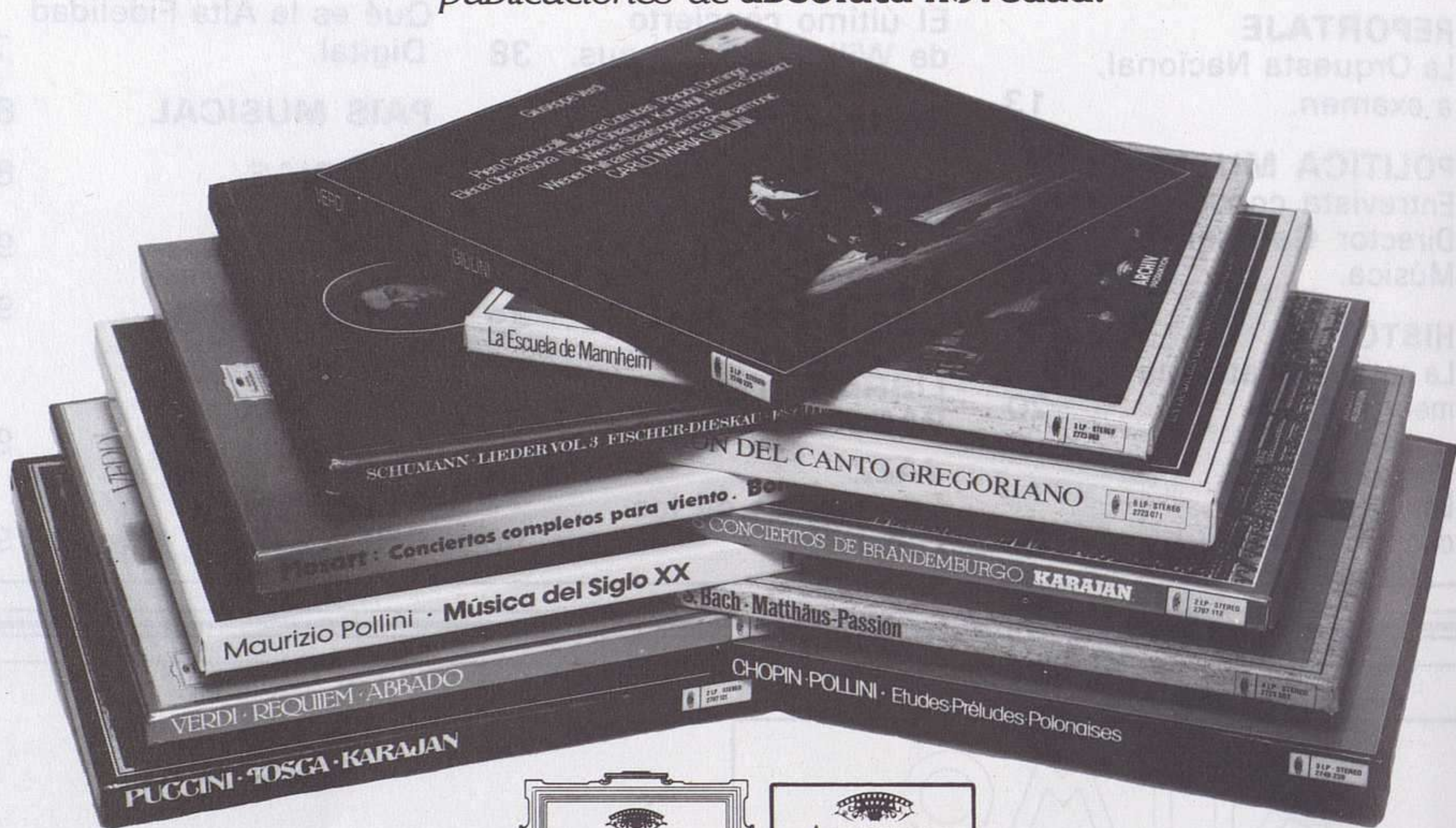
Teléfonos: (91) 729 15 52 y 729 15 56.

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

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

GRAN OCASION PARA LOS AMANTES DE LA MUSICA CLASICA TODOS LOS GENIOS DE LA MUSICA EN OFERTA

Deutsche Grammophon-Archiv presenta
a los amantes de la música clásica su gran
Oferta de Primavera compuesta por
80 álbumes, entre los que se incluyen
publicaciones de **absoluta novedad**.



Hace sentir la música

Toda una antología de los genios de
la música, que abarca desde el
Canto Gregoriano hasta la
Música de Vanguardia,
a cargo de los mejores
directores, orquestas, instrumen-
tistas y cantantes. Todos estos
álbumes se ofrecen a un **precio
reducidísimo**, y Vd. puede **además**



adquirir **a la mitad de su precio**
tantos discos del catálogo general
Deutsche Grammophon-Archiv
como los contenidos en los
álbumes que Vd. adquiera.
Aprovéchese de esta ocasión
única en los establecimientos
especializados de discos.
Solicite **catálogos e información**.

A LOS CINCO AÑOS DE LA MUERTE DE NUESTRO FUNDADOR, UNA PREGUNTA COMPROMETIDA

POR UNA COMPAÑÍA ESTABLE DE OPERA

Todos los años en la primavera llega la ópera a Madrid. Una temporada corta, con unos cuantos cantantes más o menos famosos, con alguna compañía extranjera de prestigio. Y punto. Los madrileños, sobre todo los madrileños con cierta solvencia económica, pueden oír a la Caballé —este año no pudo ser por enfermedad de la cantante—, a Carreras, a Plácido Domingo, a Ingvar Wixell y a unos cuantos ilustres más. Y también —este año— a un conjunto tan importante como el del Teatro Kirov, de Leníngrado, con su titular, Yuri Temirkanov, al frente. La temporada va desde principios de abril hasta finales de junio. Y se acabó.

Es una historia sabida, conocida y abundantemente lamentada. Resulta que Madrid, que tiene tras de sí una importante tradición operística —el Teatro Real fue, como se sabe, un importante teatro de ópera en la Europa de la segunda mitad del XIX y primeras décadas del XX—, no dispone de nada más que eso. Hace años hubo una iniciativa para crear un teatro de la ópera en Madrid que albergara a una compañía estable. Incluso se hizo un concurso internacional y una entidad privada —la Fundación March— ofreció una importante cantidad de dinero para poner en marcha el proyecto. El concurso se falló: lo ganaron unos arquitectos polacos. Luego vino la pena del olvido. Hubo demagogia por todas partes. Hasta hubo quien puso el grito en el cielo diciendo que cómo una ciudad que carecía de tantas cosas se podía permitir el lujo de tener una ópera propia. Semejantes necedades son muy frecuentes en un país donde la concepción más difundida que se tiene de la cultura es de que es un objeto de

Ahora el tema, un año más, como un signo más de esta tormentosa primavera que nos ha tocado vivir en este año tremendo de 1981, vuelve a los periódicos. El director general de Música y Teatro, Sr. García Barquero —una entrevista con él publicamos en este mismo número—, se ha pronunciado por la necesidad de que la capital de España disponga de un verdadero teatro de la ópera. Eso y no un sucedáneo. Ha hablado incluso de la posibilidad de reacondicionar el Teatro Real, que ahora es sólo una mediana sala de conciertos. No estaría mal si fuera posible. En estos casos lo que importa es la voluntad de hacer cosas. Pero ahora mismo un Real funcionando como teatro de la ópera, con una compañía estable, suena todavía utópico. Ojalá podamos decir: todo se andará. Al menos dejemos un pequeño pasillo a la esperanza.

País de paradojas el nuestro. Se ha dicho tanto que es un tópico. Pero los tópicos vale repensarlos: a veces esconden algo de verdad. Porque resulta que España dispone de una soberbia reserva de voces de primera magnitud. Cosa de la cual muchos españoles se enteran cuando leen algún periódico extranjero o cuando se asoman a un teatro de la ópera en París, Viena, Berlín o Londres y los ven llenos de nombres hispánicos. Se dice: una ópera es cara. Claro que sí. Pero es un problema de política cultural. Si queremos que España sea un país verdaderamente moderno no basta con que tenga unos cuantos signos externos de modernidad. Las grandes naciones modernas tienen, en la valoración de los fenómenos culturales, una de las manifestaciones de su poder creativo o de su debilidad. Y la ópera es una de las manifestaciones culturales más ricas,

más cargadas de tradición, más profundamente pedagógicas. Sería pedante disertar ahora sobre lo que supuso el desarrollo de la ópera para algunas de las grandes nacionalidades europeas.

Así las cosas, lo que habría que intentar es que este interés por la ópera, que salta todos los años a las páginas de los periódicos en primavera, se convirtiera en algo más sólido. Por ejemplo, en una verdadera campaña nacional. En Barcelona parece ser que se ha iniciado, con buenos augurios, la renovación, improrrogable ya, del Liceo. Si la España de las autonomías nace de una vez, sería una tarea de primer orden volcarse en la puesta en marcha de una verdadera descentralización de la cultura. Pero eso es tema de otro artículo.

Por lo pronto digamos que, pese a las buenas intenciones que parecen asomar un poco por todas partes, todo hace presentir que los esfuerzos oficiales se van a volcar en los próximos meses en la preparación del Mundial de Fútbol 82. Según las malas —y las buenas— lenguas, en el Ministerio de Cultura el orden de prioridades está claro: todos los esfuerzos que se hagan serán para preparar esos Mundiales. Así las cosas, uno no puede ser optimista. Las hermosas declaraciones pueden ir por un lado; las realizaciones por otro.

Sería lamentable. Porque hay cosas que no deben esperar, y una de ellas es esa transformación cultural que necesita nuestro país. La creación de una compañía estable de ópera sería un signo de esa transformación. Ahora, más allá de las formulaciones oficiales, urge que se trabaje en ese sentido. Que ésto, repetimos, sea algo más que una simple fiebre primaveral.

Cartas

GRAN OCA SION PARA LOS AMANTES
DE LA MÚSICA CLÁSICA

TODOS LOS GENIOS DE LA MÚSICA
EN OFERTA

El semanario «Grammophon» Archivio presenta
los grandes de la música clásica su gran
momento de gloria

Felicito a director y colaboradores de RITMO por el magnífico trabajo referido a grandes directores; me emocionó mucho lo referido a Mitropoulos en razón de haber tenido la ocasión de escucharlo en nuestro Colón en mayo de 1958. Si se pudiera agregar algo más de tan grande maestro, se ampliaría el merecido homenaje a los veinte años de su muerte.—**SALVIO G. VIÑALS (Rosario, Argentina)**.

Cada vez con mayor tristeza, observo el desenfado con que algunos redactores y colaboradores de su veterana revista acomenten, apoyándose en premisas falsas, contra instituciones, artistas y directores siguiendo una política totalmente opuesta a la del fundador y mantenedor hasta su muerte, que supo siempre sembrar en editoriales y artículos la solidaridad y cordialidad entre los músicos.

En el número correspondiente al mes de marzo del presente año (que por supuesto se recibió en abril), en la página 57, el autor de una crítica discográfica, refiriéndose al director mejicano Eduardo Mata (director musical de la orquesta de Dallas, formado bajo la dirección de Carlos Chaves, con una amplia discografía) expresa en forma ofensiva, sin el menor afán constructivo, esta frase: «Ignoro si el maestro Mata dirige vestido de vaquero y fumando un grueso puro». Este tipo de comentario descalifica por sí mismo a su autor. No es la primera vez que bajo las mismas siglas se ofende sin pruebas. Observo, sin embargo, que el autor deja bien clara su línea.

En el mismo número, en las páginas 75 y 76 se comentan los conciertos que Miguel Angel Gómez Martínez dirigió a la orquesta de Radiotelevisión Española el pasado mes de febrero. Aunque no comparta el fondo de esta crítica, cualquier artículo musical está abierto a discrepancias. No es éste el caso, ya que el autor, en las últimas líneas, señala sorprendentemente que el maestro Gómez Martínez «incluso, quien sabe, podría alcanzar un día el cargo de titular de la Opera de Viena, cosa que no es ahora (sí uno de los directores fijos de la Entidad), a pesar de lo que diga su curriculum». Semejantes distinciones entre *fijo* y *titular* evidencian una falta de rigor en la

terminología. Lo que el maestro Gómez Martínez no es actualmente, pero, efectivamente, podría llegar a ser es «*Generalmusikdirektor*», cargo sin cubrir ahora y que será ocupado próximamente por Lorin Maazel. Lo que sí es Gómez Martínez es *director titular*, esto es, director de orquesta estable, en la Staatsoper de Viena. Este cargo lo ocupó ya en la Deutsche Oper de Berlín, en Lucerna y en St. Poelten.

En relación con el comentario de la página 75 con respecto al director, compositor y pianista Markevitch, el prestigio de este maestro está tan avalado por nombres como Stravinski, Milhaud, Bartók, Diaghileff... que el comentario del redactor de su publicación tan sólo mueve a «una cierta sonrisa».—**JUAN IGNACIO FERNANDEZ (Madrid)**.

La situación de la música en nuestro país está muy lejos, junto con la casi totalidad de manifestaciones artísticas, de ser ejemplar. Pero a la hora de hablar de música en provincias, los afectados por la doble condición de melómanos españoles y melómanos provincianos estamos que nos tiramos de los pelos. Yo no sé si alguno de los redactores de la revista RITMO desarrolla su labor viviendo permanentemente en provincias, pero a mí se me aparece harto difícil hacerlo. Ciertamente, no son suficientes las novedades discográficas, quedándonos como fuente más interesante la programación radiofónica. Es por ello por lo que, para mayor información de todos, me gustaría que esa revista publicara la programación mensual del segundo y tercer programa de Radio Nacional, hoy Radio Dos y Radio Tres. Hace algunos años, la revista «Monsalvat», publicaba al menos la del segundo programa. No creo que RNE plantee ningún problema y la verdad es que estoy seguro que a muchos lectores les resulta muchísimo más interesante conocer esta programación que la del festival de Salzburgo, el Metropolitán de Nueva York e incluso el Liceo de Barcelona o el Real de Madrid.—**ROGELIO BAYON (León)**.

NOTA DE LA REDACCION

Actualmente no es posible recibir esta información con el adelanto que requiere la edición de nuestra revista. Sentimos tanto como usted esta falta de información avanzada y le recomendamos que lea a propósito el artículo de RITMO del mes de abril, titulado

«Réquiem por un Boletín», en el que nuestra revista se lamenta igualmente de la desaparición de el Boletín de Programas que hasta hace poco facilitaba avances de programación de Radio Nacional de España.

Si bien RITMO me parece la mejor revista de música (¿clásica?) de España (¿la única?) y por ello quisiera dedicarles mis más sinceras felicitaciones, tanto a su director como a redactores, críticos y colaboradores, quienes me merecen considerarlos excelentes profesionales y personas serias y responsables en su trabajo, tengo que decir también que, como buenos españoles que ustedes son y huyendo del, muchas veces aconsejable, término medio (todo o nada), su revista se dispara hacia un excesivo intelectualismo, tecnicismo o vanguardismo (no quiero decir que no sea tratada la vanguardia y temas actuales si se hace con claridad y en términos comprensibles) que desdice del nivel musical e intelectual de los españoles. Algunos artículos se hacen difíciles de leer, incluso para los ya iniciados en estudios musicales.

Más concretamente quería referirme artículo de X. M. Carreira, «Variaciones sobre la crítica musical», publicado en el número 508, correspondiente a los meses de enero-febrero, en especial a su capítulo titulado: «Una respuesta de modelo semiológico». ¿Usted cree que un lector medio e incluso un lector altamente instruido o profesional de la música que no haya estudiado una carrera universitaria, puede comprender sin dificultad dicho artículo? ¿No le parecería más interesante para ampliar el círculo de lectores y para la mejor comprensión de la música de los que ya lo son, incluir artículos de iniciación a la música, hacer fijo el artículo de «Discoteca básica», etc?—**IGNACIO RODRIGO FORTEA (Cheste, Valencia)**.

Soy un buen aficionado a la música y me permito dirigirme a ustedes para decirles que se podría incluir en RITMO una sección, aunque breve, de música «pop». Se trataría de hablar sobre conocimientos básicos, temas de actualidad, historia, etc. Para mí es muy importante ya que también soy aficionado a este tipo de música.—**JOSE LUIS GUZMAN (Madrid)**.

A LOS CINCO AÑOS DE LA MUERTE DE NUESTRO FUNDADOR, UNA PREGUNTA COMPROMETIDA



Fernando Rodríguez del Río, en uno de sus muchos contactos radiofónicos con el mundo musical.

Cuando el calendario marca ya un lustro en el avance del tiempo desde que nos abandonara el fundador de RITMO y su obra permanece —pese a los avatares que a lo largo de este ciertamente difícil período de la vida musical española han hecho sucumbir tantas otras inquietudes culturales, sobre todo en el ámbito de la prensa menor—, es una prueba evidente de que sus firmes convicciones y su fe en los altos valores de aquélla supo inculcarlos inquebrantable, sólida y perseverantemente en quienes como un homenaje permanente a su memoria le rendimos el mejor, el más entrañable: la continuidad de su obra predilecta, la fidelidad de la Revista a la cita mensual con sus lectores.

Coincidiendo con la anual efemérides, en años anteriores veteranos colaboradores se turnaron en la evocación y en la glosa de la vida y la obra de Fernando Rodríguez del Río, una vida y una obra que hubieron de enfrentarse primordialmente, como un *leit motiv*, con la penuria económica y la mezquindad de la vida musical española, pero que no lograron abatir su decisión tesonera de plasmar su pensamiento —para tantos utopía— en las más tangibles realidades.

Hoy, una aportación importante a la historia de la música española, los Índices generales de RITMO —fruto del interés que como profesional le han merecido a una joven y valiosa figura de la musicología de nuestro país, Jacinto Torres, los cincuenta años de periodismo musical cubiertos por nuestro medio—, permitirá conocer más pormenorizadamente, sobre todo al lector de hoy, aparte de tantas y tantas cosas en torno a la música y los músicos de España, el gran bagaje de actividad que en favor de ellos realizara el fundador de RITMO, como *pionero* en el desarrollo musical del país ya desde 1914. Singularmente, en el capítulo dedicado al repertorio de editoriales, en aquellos ubicados en el tiempo en que ostentó la dirección de la Revista —desde 1943 a 1976—, y siempre coherente con el rigor de sus convicciones, fue señalando un rosario completo de problemas de la triste realidad musical de nuestro país, diagnosticándolos certeramente y marcando terapéuticas en programas que, cumplidos en mayores o menores plazos, hubieran supuesto —como se consiguió al llevar a la realidad algunos— acertadas soluciones para los mismos, pero que al no haber sido tomados en consideración otros, la mayoría, siguen ahí gravitando todavía sobre la música y los músicos de España y, en general, sobre todos los españoles.

En síntesis, y parafraseando los Mandamientos, se encierran también en dos las constantes y numerosas batallas libradas a lo largo de su vida por el fundador de RITMO: la primera, en favor de la más ambiciosa transmisión y comunicación de su fe inquebrantable en la vital función cultural y social de la música en todos los estamentos sociales; la segunda, en pro de la mejora y dignificación —artística y social— del músico en España.

¿Habrán sido estas batallas perdidas de antemano por Fernando Rodríguez del Río?... Comprometida pregunta, que nos emplaza a todos cuantos militamos en las filas de la música en España para evitar que pudiera tener una vergonzosa respuesta positiva.—ANTONIO RODRIGUEZ MORENO.

Entrevista

LA MAGIA Y LA MISTICA DE PETER MAAG (segunda parte)

Por José Luis Pérez de Arteaga, Roberto Andrade, Arturo Reverter

Peter Maag prosigue aquí una conversación mantenida con nuestros redactores tras su concierto con la Orquesta Sinfónica de RTVE, en el que interpretó la **Sinfonía 38** de Mozart y **El Sueño de una noche de verano** de Mendelsshon. En la primera parte de esta entrevista, publicada en nuestro número anterior, así como en esta segunda parte, se refleja la personalidad mágica de un director al que tendremos ocasión de escuchar asiduamente en España, ya que se ha confirmado su vinculación con la Orquesta Nacional para la próxima temporada.

PEREZ DE ARTEAGA.—Cambie-
mos de tema, si le parece. Sería interesante que habláramos de su actividad discográfica. Me han dicho que va a usted a hacer una grabación de *Così fan tutte*. Yo le preguntaría: ¿cómo es posible que Peter Maag, considerado uno de los grandes mozartianos de nuestro tiempo, no haya aún grabado ninguna de las grandes óperas de Mozart? Creo que nosotros tres no vacilaríamos en afirmar que sus versiones son necesarias.

PETER MAAG.—Les agradezco su interés. A mí me gustaría hacer una edición con ejemplos de mi forma de realizar los recitativos, que es uno de los temas capitales en Mozart.

P. A.—Sí, recuerdo que en el Festival de Salzburgo del 77 usted dirigió *Il Sant' Alessio*, de Stefano Landi, desde el clave. Y ésto nos lleva a un punto de la personalidad de Peter Maag que me parece importantísimo, porque usted siempre está buscando nuevas óperas, por ejemplo, *Il Sant' Alessio*, o el *Abraham e Isaac* de Myslivecek, o la *Leonora* de Pàer. Y en Salzburgo, y en la grabación del *Abraham*, usted tocaba el clave.

P. M.—También en la *Leonora*.

P. A.—Myslivecek era coetáneo de Mozart, ¿no?

P. M.—Era quince años mayor. Descubrí el nombre de Myslivecek, y también el de Pàer, leyendo las cartas de Mozart.

P. A.—¿En las cartas de Mozart? ¡Es fantástico!

P. M.—Leyendo esas cartas se puede aprender mucho, no sólo del mismo Mozart, sino de su época, de la que nos da una imagen completa. Estas cartas son tan apasionantes como las *Memorias* de Casanova, que también nos dan —dejando aparte su contenido erótico—

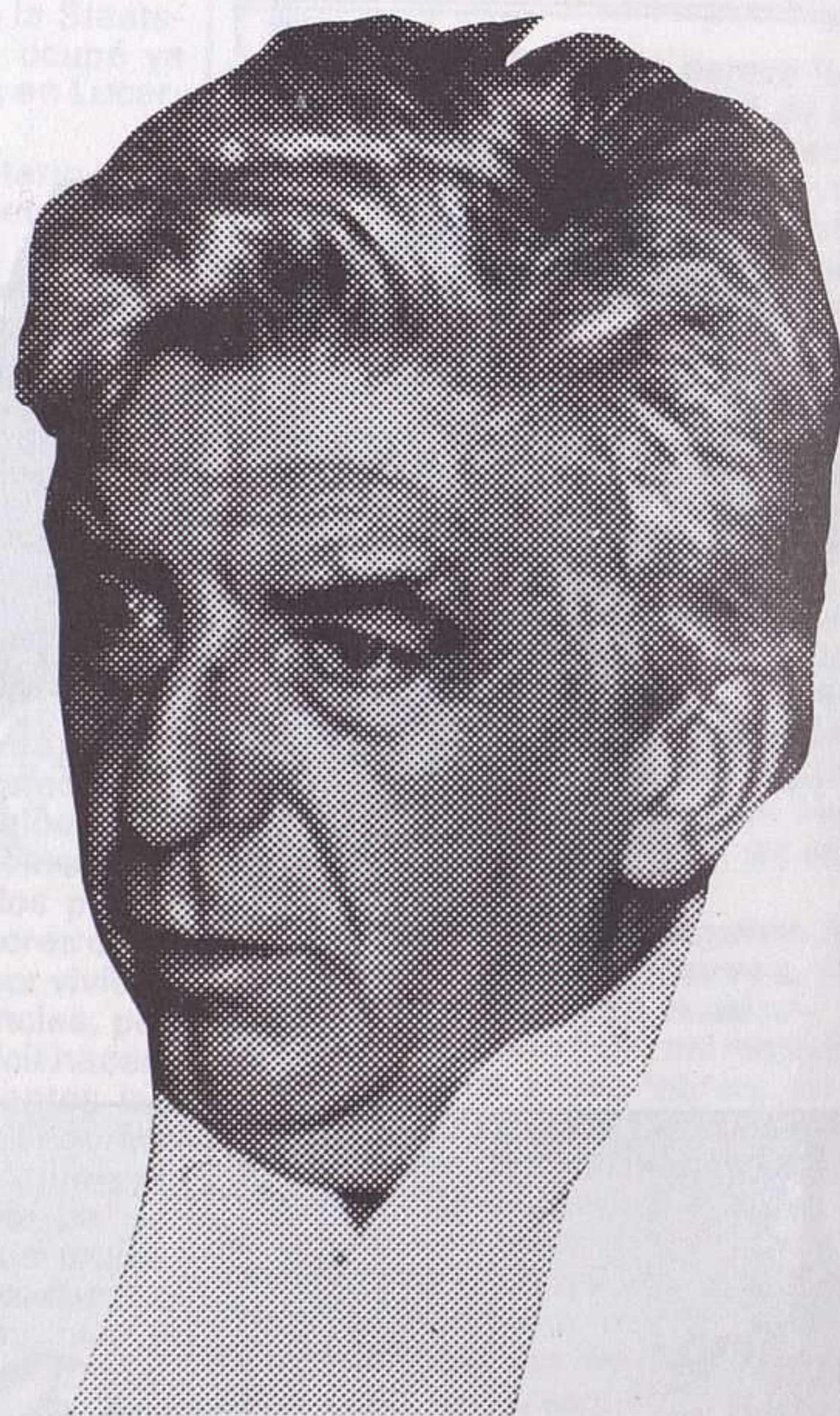
una semblanza admirable de todo ese período histórico.

ROBERTO ANDRADE.—Un verdadero testimonio de la época.

P. M.—Vista por el ojo infalible de Mozart.

R. A.—El ojo de un niño, que todo lo ve claramente, libre de prejuicios. Creo que esta actitud es una constante en la vida de Mozart. Podría decirse, por ejemplo, que *La Flauta Mágica* es, en cierto sentido, música para niños, hecha por un niño, por esa especial inocencia que la caracteriza.

ARTURO REVERTER.—Inocencia profunda, de gran contenido.



P. M.—Ciertamente. En fin, como les digo encontré el nombre de Mysliveček en estas cartas de Mozart. Posteriormente descubrí esta ópera, **Abraham e Isacco**, y la grabé en Praga. Lo que más me apasionó de esta partitura fue encontrar en ella el germen de **Idomeneo**. Hoy estoy en condiciones de afirmar que el músico que más ha influido en Mozart no ha sido ni Johan Christian Bach, ni Haydn, sino Mysliveček.

A. R.—¿Quién lo iba a decir!

R. A.—El tema de las óperas tiene relación: el sacrificio de un hijo.

P. M.—No sólo el tema, además está la carta de Mozart a Mysliveček en la que le dice: "Maestro, usted me da el valor para escribir lo que pienso".

P. A.—Sí, es muy cierto, porque ayer oíamos el Abraham de Mysliveček y en una escena, Abraham pronuncia estas palabras: "Ricorda, ben sai che padre son io", palabras que luego usará Mozart.

"No hay ya camino por delante para la composición musical."

P. M.—Es culpa de los musicólogos el que esta ópera haya permanecido oculta. Al fin y al cabo, la labor de ellos es descubrir estas partituras. La casualidad me llevó a conocerla leyendo estas cartas de Mozart, como llegué a la **Leonora** de Páer leyendo las cartas de Beethoven.

P. A.—¿Podría usted hablarnos de esta obra de Páer?

P. M.—Es fabulosa, ¡fabulosa! Es el **Fidelio** cuatro años antes que el de Beethoven. Sería extraordinario para un teatro hacer el **Fidelio** y la **Leonora** en días sucesivos. Se pueden hacer con los mismos cantantes, con el mismo vestuario, con la misma escenografía, porque los personajes y las situaciones son idénticas.

A. R.—Sería interesante completarlo con la **Leonora** del propio Beethoven, o sea, la primitiva versión de **Fidelio**.

P. M.—La **Leonora** de Beethoven es un estudio para **Fidelio**, pero la de Páer es —los dioses me perdonen— mucho mejor como ópera que el **Fidelio**.

A. R.—Como ópera, como sustancia dramática, como construcción...

P. M.—... como verdad dramática, como equilibrio. Beethoven es siempre Beethoven, claro. Pero si uno no está acomplejado por Beethoven y dispuesto a poner punto en boca con su solo nombre, es capaz de reconocer todo esto. Las similitudes son impresionantes. Por ejemplo, en la escena de la cárcel, Florestán dice las mismas palabras, "Gott! welch Dunkel hier!", y "Dio! che buio qui!" Cuando descienden Rocco y **Fidelio** a excavar la tumba, la tonalidad empleada por Beethoven es la misma que la usada por Páer en el mismo pasaje. La construcción de las grandes arias de "Florestán" y "Leonora" es también la

misma. Al comienzo del aria de ella se dice «*Abscheulicher! Wo eilst du hin?*», y «*Orrido! Dove corri?*», o sea, literalmente lo mismo.

«LA CULTURA MUSICAL ESTA CONSUMIDA»

A. R.—¿Qué otras óperas tiene Paer?

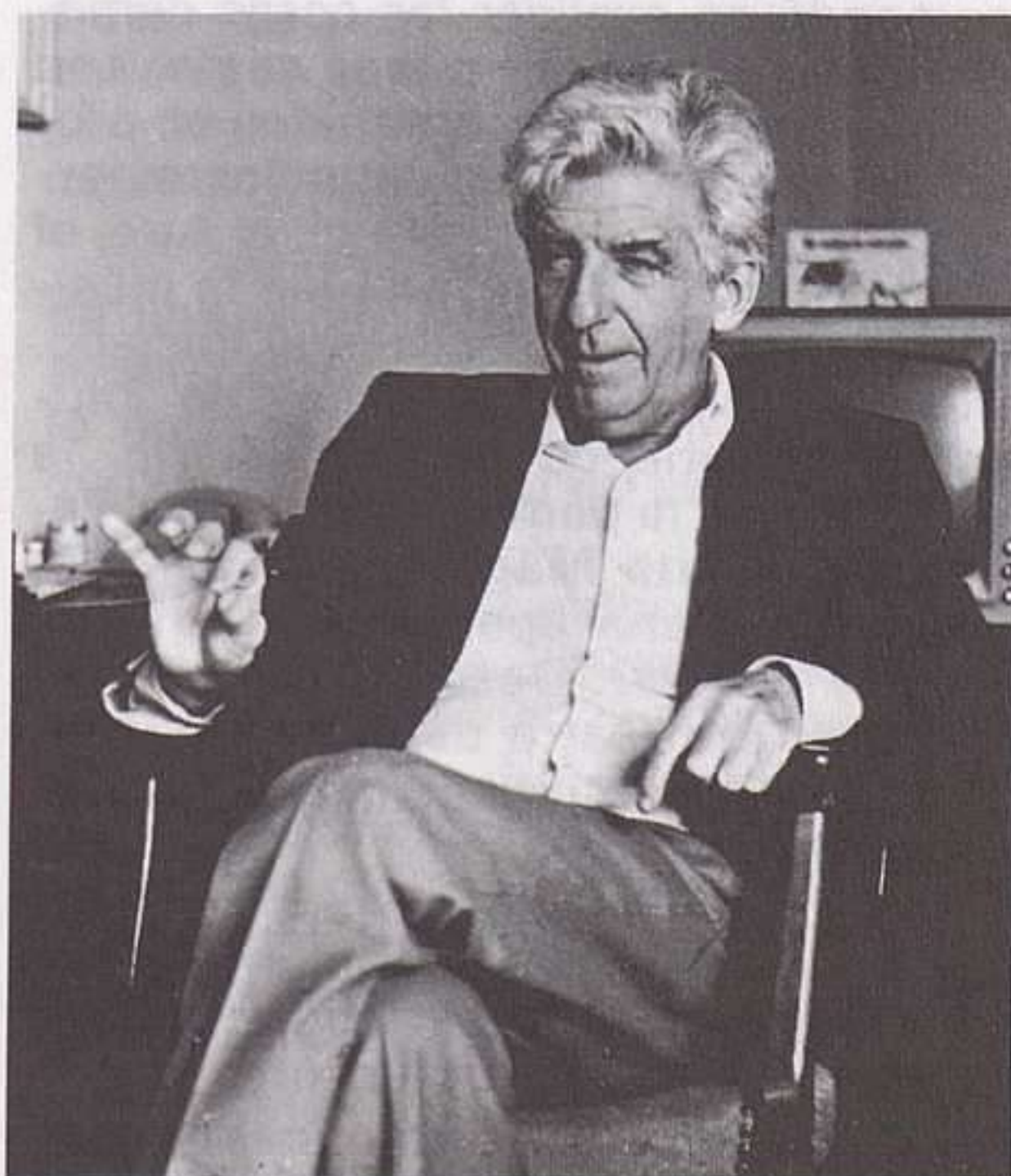
P. M.—Estoy buscando. De momento he encontrado una ópera llamada **Camilla**.

P. A.—¿Tiene relación con el famoso personaje vampírico de Sheridan Le Fanu, **Carmilla**?

P. M.—(Retornando al rapé, parsimoniosamente.) Pues la tengo en el atril del piano, estudiándola. Ya se lo diré cuando llegue al final. Pero no sólo me dedico a la excavación de antigüedades. También he hecho muchas primeras audiciones de música contemporánea: Berio, Nono, Penderecki, Dallapiccola, Frank Martin, aunque éste sea más bien un clásico. Pero al final me he dicho: basta. Creo que no hay ya camino por delante. Ni siquiera la línea de Cage: nada. Yo soy spengleriano y creo que la cultura musical está consumida: cumplida y terminada. Y entonces, ¿por qué en vez de hacer siempre **Tosca** y **Traviata** no hacemos estas obras olvidadas que son también interesantes, bellas y vivas?

P. A.—Hablemos de una de esas obras, antes la hemos mencionado: **Il Sant' Alessio** de Landi, reconstruido por Hans Ludwig Hirsch. ¿Existe la posibilidad de grabarlo? Es una ópera fascinante, con esa larguísima aria, dividida en varias secciones, en la que el protagonista expresa su deseo de morir: esto es Parsifal, ¡es Amfortas en pleno siglo XVIII! Su trabajo en esta partitura me parece revelador.

P. M.—«*Grazie, caro*». Pero también aquí hay que acusar al público de estupidez, de incompetencia y de *snobismo*, no sólo a nuestros empresarios y directores de casas discográficas y tampoco los críticos escapan de la quema: han sido totalmente incompetentes.



«La «Leonora» de Páer es, los dioses me perdonen, mejor ópera que «Fidelio» de Beethoven».

P. A.—Le comprendo muy bien, porque los críticos alemanes destruyeron el Sant' Alessio.

P. M.—(Airado por una vez, dando un puñetazo en el brazo del sillón.) En vez de agradecer la posibilidad de haber escuchado una ópera escrita en 1630! que es una hermosa obra teatral, idónea para la Felsenreitschule de Salzburg, con ese estupendo texto del Cardenal Rospigliosi —que luego fue Papa—. ¿Recuerda (a Pérez de Arteaga) la finura de las palabras que dicen el Diablo, o el Padre, o la Viuda? Es un texto adorable.

A. R.—Entonces, ¿disfrutaría así más que dirigiendo óperas conocidas?

P. M.—Por supuesto. También disfruto haciendo limpieza de las malas tradiciones. Por ejemplo, **Traviata** ha sido sistemáticamente estropeada. De nuevo, culpa de los directores de teatro, que no prestan demasiada atención en ponerla en manos de grandes músicos, de

"Si Beethoven no se hubiera vuelto sordo, habría acabado de Presidente de Austria."

grandes directores musicales; para ellos es bastante tener allí a la Caballé o a Pavarotti, o a un barítono famoso. El resto del reparto no es demasiado importante. Y así arruinan ésta y otras óperas.

«NO HAY CRISIS DE VOCES, SINO DE EMPRESARIOS»

A. R.—Pasando al tema vocal, ¿cree en la crisis de voces?

P. M.—No, no, no hay crisis de voces. El mundo está lleno de voces, de buenos directores, de artistas.

A. R.—¿Pero realmente buenos?

P. M.—Todos buenísimos. Sólo hay una crisis: la de los empresarios. Se debería usar con ellos los métodos de la Inquisición: quemar a todos los directores de teatro y empresarios.

R. A.—La época de Felipe II tenía sus ventajas.

P. M.—¡Ah, naturalmente! El snobismo del público es algo que siempre ha existido, pero en la época en que vivimos no se debería cultivar. Claro, el señor Liebermann —el primero al que quemaría en la Plaza Mayor a los sonos de la Banda Municipal— se dedica a montar programas para los grandes *snobs*, que incluyen, en una misma tarde, a Nureyev, Ghiaurov, Rubinstein o Caballé: un concierto que dura desde las siete hasta las dos de la mañana. Y yo me pregunto: ¿a quién aprovecha esto? Es como dedicarse a excavar tumbas de una época pasada. Hacer cantar a todas las estrellas era propio de Luis XIV, que disfrutaba inflando su gloria. Yo le he propuesto al mismo Liebermann hacer la **Leonora** de Páer y el **Fidelio** de Beethoven, que para cualquier teatro sería una cosa estupenda, en días seguidos,

con los mismos cantantes, con la misma puesta en escena, cambiando sólo la iluminación de la música. La de Pär era otra distinta de la de Beethoven. Pär se interesa por el amor, para él lo importante reside en el amor, en la pasión, en el sacrificio de la mujer. El problema de Beethoven es el problema de la libertad, el problema político. Yo prefiero los problemas de amor, porque los políticos son siempre peligrosos, y es fácil resbalar al situarse sobre al cresta de la ola. El éxito increíble de Beethoven no reside al ciento por ciento en su música. Digamos que ese éxito se debe en un noventa por ciento a la música y en un diez por ciento a su juego con la moda política. La alusión a ideas relativas a la revolución, a la libertad.

R. A.—Beethoven era un hijo de su tiempo.

P. M.—Y bastante astuto: sabía rodearse de amigos bien asentados económicamente.

A. R.—Para usted, la música y la política deben seguir caminos diferentes.

P. M.—Tomemos *Las Bodas de Fígaro*: he ahí un buen ejemplo de síntesis.

R. A.—Pero un poco enmascarado el aspecto político, más sutil.

P. M.—Sí, naturalmente, porque Beethoven entra con el martillo en la mano, repartiendo golpes.

R. A.—No se trata de hacer de menos a Beethoven, pero Mozart es más refinado, más sutil, menos directo. Mozart admite una lectura a un segundo o tercer grado muy corrosiva, muy ácida, muy dura con la aristocracia, a la que mezcla con la servidumbre en problemas carnales muy concretos.

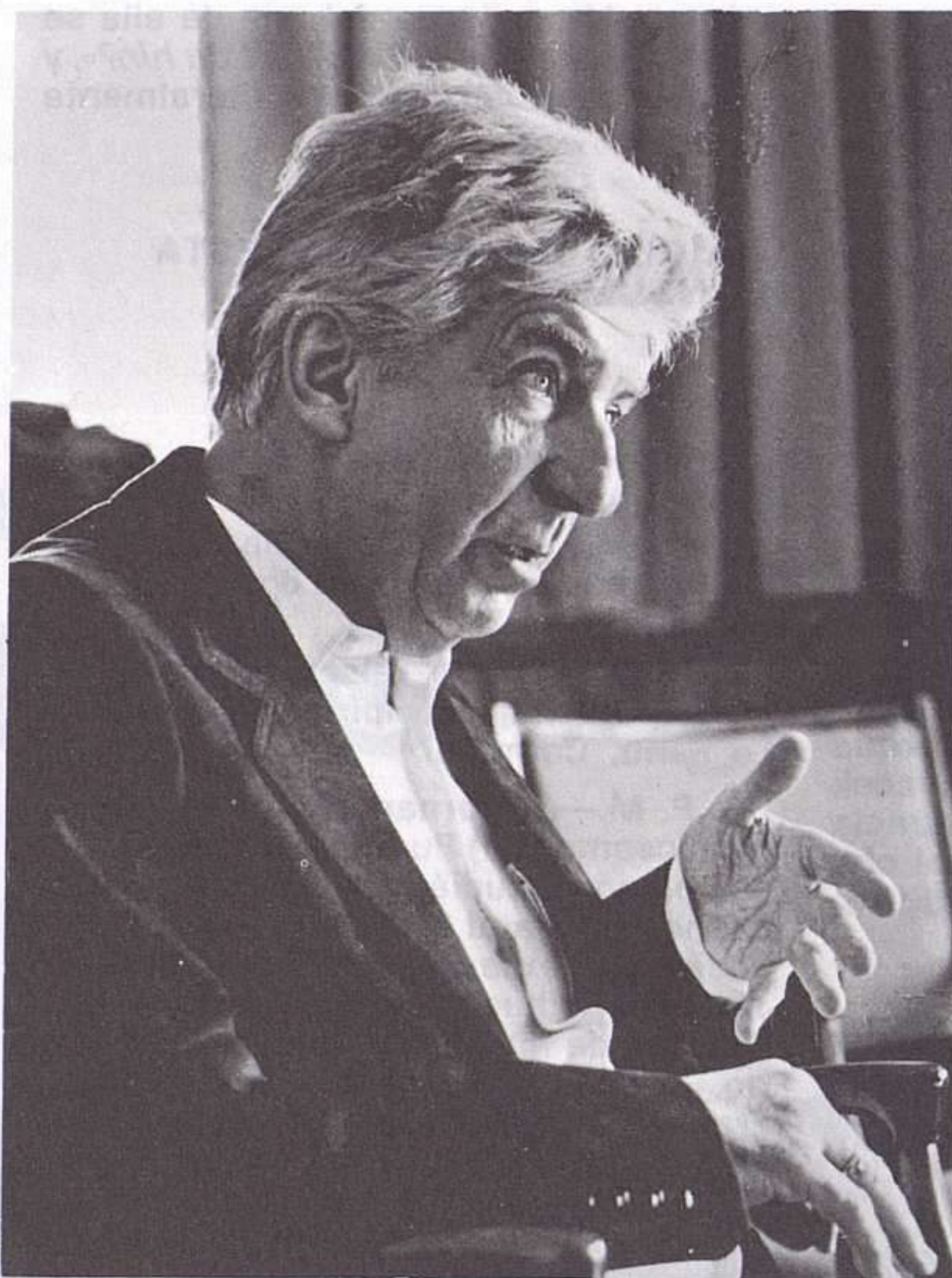
P. M.—Menos mal para la posteridad que Beethoven se volvió sordo, porque si no, hubiera terminado como Presidente de Austria, o al menos rodeado de un círculo infinito de adoradores — como Liszt — y no hubiera escrito ni la *Novena* ni los últimos *Cuartetos*. Esa sordera forzó su aislamiento, que para Mozart vino impuesto por el hecho de que, en el fondo, era casi más innovador que Beethoven. Los últimos *Conciertos de piano* de Mozart, que propuso a sus abonados, ¡qué cosal, me hubiera gustado ver aquellas caras en el estreno de los *Conciertos 20, 24 o 27*, los K. 466, 491 y 595.

R. A.—Aunque él trataba de buscar la «vía media» para no desconcertar excesivamente al público, sin dejar de expresar sus sentimientos.

P. M.—Obras como el *Concierto de clarinete* o los *Quintetos* están un tanto fuera del tiempo. Pero los *Conciertos de piano* y las *Sinfonías* tenían una gran relevancia social. Es claro que Mozart se aisló, pero —a diferencia de Beethoven— de forma modesta e inocente, como siempre hizo este niño. Naturalmente, el éxito se lo apuntaba el bobo de Salieri porque —como Liebermann— se dedicaba a halagar al público.

LOS SIMBOLOS MASONICOS

A. R.—Una ópera como *La Flauta Mágica* de Mozart, ¿cómo cree que de-



«Para mí «La Flauta Mágica» es un musical, el «My Fair Lady» de la época».

be exponerse al público? ¿De forma simple o subrayando la simbología masónica?

R. A.—Verá, para nosotros los españoles, que conocemos mal la masonería porque estuvo prohibida durante años, no es fácil captar, en *La Flauta Mágica*, toda su simbología. Se entienden el proceso de la iniciación, de maduración de «Tamino» y la oposición patriarcado-matriarcado entre «Sarastro» y la «Reina de la Noche»; pero tantas otras cosas quedan en el aire. La pregunta que Arturo plantea creo que puede también formularse así: ¿es necesario insistir en estos aspectos, tratar de evidenciarlos? O más bien basta dejar que la música de Mozart hable por sí sola?

P. M.—Para mí *La Flauta Mágica* es un musical, el *My Fair Lady* de la época. Ciertamente, Schikaneder, que era masón, presentó su libreto a la Logia, que le recomendó no explicar las cosas demasiado. Sólo el iniciado puede captar con más profundidad el contenido; el profano se quedará en los símbolos externos, como el Triángulo, el Sol, el Aire, el Agua, el número tres. También la música puede revelar más cosas al iniciado. Pero para mí, hacer hoy día *Die Zauberflöte* insistiendo en el misterio, la espiritualidad, la pompa, es absurdo. Para mí, *La Flauta Mágica* debe ser ejecutada como una opereta, con un aire directo y popular. Después de todo, se estrenó en un teatro de suburbio.

A. R.—Un «Singspiel» que no hay que mitificar.

P. M.—Claro que Mozart no podía escribir una música como la de *My Fair Lady*. El era un segundo Midas, todo lo que tocaba lo convertía en oro.

A. R.—Sorprende entonces que escribiese una ópera popular con tantas exigencias vocales, como, por ejemplo, las que tiene la parte de la Reina de la Noche.

P. M.—Yo creo que si lo escribió así fue porque había alguien que podía cantarlo. Mozart no pedía ni imposibles ni intelectualizaciones. En esta misma línea, les diré que hoy día casi todas las «Susanas» se lamentan de que en el Acto II de *Las Bodas de Fígaro* han de llegar a Do agudo y en «Deh vieni non tardar» deben llegar al La. Algunas vienen a quejarse, y yo les digo: «Si no puedes con ésto canta otra cosa. Los lamentos no tienen sentido.» El problema es que cada día hay menos profesionalidad y que mis queridos directores de teatro, los empresarios, no dejan que las voces tengan un desarrollo natural. Recuerdo unas *Bodas* que dirigí en Ginebra y Viena: una noche Elisabeth Schwarzkopf era «Susana» y Lisa della Casa la «Condesa»; dos días más tarde, se intercambiaban los papeles, y las dos sabían cantar y sus voces no estaban arruinadas por empresarios criminales como los de hoy día, que apenas alguien apunta una sombra de dificultades vocales, antes siquiera de que haya llegado a ver un teatro por fuera, le ponen a cantar «Radamés». Le mandan directamente de la «pizzería» donde trabajaba a La Scala. Con esta técnica no hubiéramos tenido ni a Caruso, ni a Gigli ni a Di Stefano. Y voces sigue habiendo: basta ir cualquier día la mercado de Nápoles para poder escuchar a cinco Di Stefanos. El crimen de esa gente es que no entiende nada y tiene sólo interés monetario; pescan a cualquiera y lo ponen a cantar papeles inadecuados. El mismo Karajan tomó en su día a una soprano espléndida como Helga Dernesch y la puso a cantar «Brünnhilde», y cosas así. Ella me dijo un día: «Ahora canto «Brünnhilde» con Karajan en el Festival de Pascua de Salzburg», y le contesté: «Dentro de poco haré *Zauberflöte* en Venecia, ¿querías interpretar «Sarastro»?» Sí, sí, reiros, pero ella se puso furiosa...

P. A.—Supongo que usted conoce

la célebre anécdota de la primera prueba que Karajan le hizo a Dernesch. Ella cantó fragmentos de Zauberflöte; las tres «Damas», «Pamina», «Papagena», incluso la «Reina de la Noche». Karajan al final le preguntó: «¿No tiene «Sarasatro» en repertorio?»

P. M.—¡Ah, no, no conocía esa historia! Hicimos la misma broma.

P. A.—Pero es cierto lo que usted dice, porque, algún tiempo después de Siegfried y Ocaso con Karajan, la oí con Solti en Die Frau ohne Schatten, haciendo la «Mujer de Barak», y todavía cantaba estupendamente pero dos años después nada, estaba acabada.

P. M.—Ahora, cómo sabrás, se ha pasado al registro de «mezzo». Hace poco la he hecho una audición para «Branngäne», en una producción de Tristan que he de hacer el año próximo en Venecia. Pero dudo de su futuro en esta cuerda: tiene miedo al atacar las notas agudas, aunque no sean demasiado altas.

LISTAS ALFABETICAS DE DIRECTORES

A. R.—Según todo lo que está usted contando, hay más crisis de inteligencias que de voces. ¿Y maestros de canto? ¿Los hay todavía competentes?

P. M.—Pocos, pero aún hay. Vean, si no, el fenómeno de Margaret Price, formada en Inglaterra. No, el problema, ¿no se imaginan cuál es?... son los directores de teatro y los empresarios que manejan a los artistas como si fueran valores de bolsa. Les voy a contar una anécdota. Yo estaba en el despacho de un importante empresario y presencié la siguiente conversación telefónica: llamaban desde Hamburgo y querían un director para *Meistersinger*; «¿Está usted libre para el próximo mes?» —me dijo—, «no, lo siento» —le contesté. Tomó entonces su lista por la «A» y comenzó: «Ansermet... ¡Ah, no, pero si está muerto! Veamos, Argenta... ¡Pero sí tam-

bién está muerto! Fulanita, ¿por qué no me los has tachado de la lista? ¡Te he dicho cientos de veces que me vayas tachando a los muertos, luego les doy contratos y no veas el escándalo!» Claro, es evidente que si yo he hecho carrera es porque estoy hacia la mitad de la lista. ¡Imagínense el caso del pobre Carlo Zech!

P. A.—Vamos, que la impresionante carrera de Abbado se explicaría porque va al comienzo del catálogo.

A. R.—En fin, ¿en qué país o en qué teatro se hace, en su opinión, mejor ópera en cuanto a montaje, como conjunto? Es difícil generalizar, me imagino: ¿quizá en el Metropolitan o en La Scala?

P. M.—Pues... Bueno, en el «Met», La Scala, Covent Garden, Munich o Berlín está siempre el mismo equipo, son los mismos cantantes, que viajan a todas partes. Por ejemplo, cualquier Fanciulla del West habrá de contar con Plácido Domingo, que ya está casi santificado.

P. A.—Por eso hablamos de Santo Domingo, ¿no?

P. M.—Sí, eso es. Y también hay que tener a Carol Neblett, igualmente en vías de santificación, y a Sherrill Milnes, que ya ha conseguido el don de la ubicuidad. Mis queridos directores y empresarios actúan como mercaderes con mucho dinero, que les permite pagar diez mil dólares por noche a Domingo, cinco mil a Neblett o «x» mil a Nilsson. Tienen el oído vuelto al mercado bursátil: hoy Domingo ha bajado tres enteros, mañana estará al alza; el pobre Maag ha bajado dos en la cotización, Ahskenzay sube tres con cinco y todo así. Todos asisten a los conciertos de Herbert von Karajan esperando su muerte, para poder decir que han visto su última actuación, y ya no digamos del pobre Karl Böhm.

A. R.—Pinta usted una escena muy cruel.

R. A.—Y sarcástica. Nadie parece preocupado por la música, sino por el divo. En ese sentido, el concierto de ayer noche fue el reverso de la medalla: nada espectacular, nada «divístico», pero sí profundamente divertido y gratificante, en el que todos pudimos disfrutar de una música espléndida, incluidos en el disfrute la Orquesta —que se divertía evidentemente— y usted mismo. ¿Qué más se puede pedir?

P. A.—Es cierto. Los protagonistas de la sesión fueron Mozart y Mendelssohn. Gente cerca de mí comentaba lo hermosa que era la música que escuchábamos, y eso no es normal en un concierto.

P. M.—Trato siempre de lograr una complicidad de la orquesta, hacerles olvidar sus problemas cotidianos y abrirles otro mundo. No, no quiero ser un divo. Hace años, cuando ví que esto empezaba a ser posible, me retiré a un monasterio en China, a meditar, y en él pasé dos años. Desde el punto de vista de las *public relations*, esto supuso una ruptura muy importante en mi carrera. Yo veía a los directores jóvenes —Mehta, Maazel— viajando de un lado a otro, de acuerdo con la *escuela Karajan*, y yo no quería entrar en esa corriente, y refle-

xioné: «Sólo se vive una vez —me dije—, y estás frente a una de las cosas más maravillosas del mundo, algo que es, al tiempo, la ciencia más exacta en la que en un instante dado, el sonido está definido con la máxima precisión, hasta la última coma, y algo absolutamente irreal y mágico». Si hoy por la tarde volvéis a escuchar el concierto, nada será como ayer, todo será diferente, pese a ser iguales las obras, los miembros de la orquesta, y yo mismo. Este hecho de la irrepitibilidad de la música es para mí la prueba indudable de la resurrección. Nada en música puede reconstruirse igual, ni siquiera cuatro compases que yo toque al piano salen siempre de igual forma. Pero eso es, al mismo tiempo, una ventaja: si lo hacemos mal, todo ha terminado tras la ejecución, y pertenece al pasado: es *agua pasada*, como dicen los napolitanos; la próxima vez irá mejor.

R. A.—Pero en ese proceso de irrepitibilidad irrumpe la grabación sonora. Si del concierto de ayer se hiciera un disco, por muy perfecto que fuese no lograría contener todos los elementos del hecho vivo: la atmósfera, la orquesta encantada, sus gestos. ¿Qué opina de todo esto?

P. M.—Pues que estoy contento de que todavía haya cosas no tecnificables. Si el disco pudiese recoger la atmósfera del concierto, os quedaríais en casa oyéndolos, y las salas estarían vacías. Si yo tuviera recursos y me dedicara a la grabación, sólo registraría conciertos *en vivo*, con todos sus errores, pero llenos de espontaneidad.

P. A.—Por lo que nos dice, su posición es más abierta que la de Celebidache, que rechaza todo tipo de grabaciones.

P. M.—Yo creo que los discos son útiles, que deben grabarse: nos dan una ejecución correcta, liberada de defectos, pulida. No hay que olvidar, además, que el intérprete es siempre necesario: el manuscrito no suena, y hace falta ese traductor, que es un ser humano, y aún



«Los empresarios «pescan» a cualquiera y le ponen a cantar papeles inadecuados».



«Mi carrera musical se ha desarrollado sin ninguna ayuda externa ni empujón».

"Los empresarios manejan a los divos como valores bursátiles"

los posibles fallos de ese intérprete — que el día del concierto puede tener la tensión baja o sufrir esos problemas cotidianos de los que hablábamos antes— humanizan la música, pueden ser algo bello. Por todo esto, es para mí muy claro que no cabe hablar de interpretación objetiva, de música objetiva: no existe. Fijaos en la diferencia: si un cuadro se quema, por muy buenas que sean las reproducciones que tengamos, habremos perdido la obra de arte original. En música, no: el original no puede destruirse. Aunque caiga una bomba atómica, siempre habrá alguien, un farmacéutico de Caracas o Bolivia, alguien, que tenga una copia válida del original, que servirá para nuevas ejecuciones.

A. R.—¿Podría hablarnos acerca de sus creencias religiosas?

P. M.—Yo nací en el seno de una familia protestante luterana, y mi padre era un Pastor de dicha Iglesia. Pero ya desde mi niñez, él y yo discutíamos de muchos de estos problemas. Acabada la Gran Guerra, me dijo: «*Ya no creo como antes, y voy a dejar de predicar*». Siempre he pensado que otro, en su lugar, hubiera contemporizado; pero él adoptó una postura honesta y cambió de oficio. Durante una época se dedicó a los negocios, aprovechando la época de inflación en Alemania: con un franco suizo se podía comprar toda la ciudad de Dresde. Pero eso duró poco. Luego impartió clases de teología en Basilea y, al tiempo, se dedicó, como músico que era, a la crítica. También en esto fue honrado y expresó siempre su opinión con sinceridad, sin pensar en mi posible carrera futura. Y así demolió obras de algunos como... nuestro conocido Liebermann, por ejemplo, que como compositor no entendía mucho: vendía panecillos, en vez de música. Ya veis, mi carrera musical se ha desarrollado sin ninguna ayuda externa ni empujón, por delante o por detrás: como no soy judío, ni comunista ni homosexual, he tenido que valerme exclusivamente solo. Volviendo la vista atrás, estoy contento de haber tenido un padre severo. Cuando a los ocho años toqué ante el público, le dije que quería ser músico, y él me respondió: «*Nada de eso, estudiarás algo sólido: teología*». ¡Y vaya si me fue útil! Me permití, en un momento crítico, reflexionar, estudiar budismo en profundidad y, como dije, retirarme dos años a un monasterio, sin vino, ni mujeres ni música.

R. A.—Al revés que el Vals de Strauss.

P. M.—Veréis: sin vino, uno puede arreglarse; sin mujeres... uno logra acostumbrarse al ambiente espiritual... es posible... Pero sin música... ¡Imposible, no hay quien viva!

"Pasé dos años retirado en un monasterio chino, meditando"

XV Certamen Internacional de Guitarra

Francisco Tárrega

1.º El Ayuntamiento de Benicásim (Castellón). España, organizador del Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega», convoca la XV edición del mismo en Benicásim durante los días 24 al 28 de agosto de 1981 dentro de los actos programados para las Fiestas de Verano de 1981.

2.º Colaboran en la organización del XV Certamen: Excmo. Ayuntamiento de Castellón de la Plana. Ilmo. Ayuntamiento de Villareal. Ateneo de Castellón y Sociedad Filarmónica de Castellón.

3.º El Certamen está dirigido a todos los intérpretes de guitarra de concierto; su finalidad es fomentar la interpretación de obras de guitarra y en especial de Francisco Tárrega.

1982, en fechas y condiciones a convenir.

8.º El premio Tárrega, a la mejor interpretación de obras de Francisco Tárrega, es independiente y por lo tanto puede concederse a cualquier concursante aunque se le adjudique otro premio.

Los premios serán indivisibles y el Jurado puede no adjudicar alguno.

Para decidir los premios, el Jurado tendrá en cuenta la interpretación y la programación de los concursantes en las sesiones del Certamen y en la prueba final.

CONCURSANTES

9.º Podrán participar cuantos guitarristas lo deseen, excepto aquellos que ganaron el primer premio en ediciones anteriores.

10.º Las solicitudes de inscripción deberán ser realizadas por escrito, personalmente o por correo, dirigidas al Presidente de la Comisión Organizadora del XV Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega», Ayuntamiento de Benicásim (Castellón) ESPAÑA, antes del 8 de agosto de 1981.

Los derechos de inscripción son de mil pesetas que deben enviarse en la solicitud de inscripción que distribuye la Organización.

11.º La Comisión Organizadora proporcionará alojamiento gratuito (habitación y desayuno), en hoteles que se indicarán a todos los concursantes inscritos, durante los días 24 y 25 y prolongará dicho alojamiento hasta el día 28 a todos los participantes que hayan superado la prueba de preselección.

12.º Los concursantes ganadores de premios o finalistas, vendrán obligados a recogerlos personalmente.

JURADO

13.º El Jurado Presidido por D. Narciso Yepes, será propuesto por la Comisión Organizadora y aprobado por el Ayuntamiento Pleno de Benicásim.

COMISION ORGANIZADORA

14.º La Comisión Organizadora está presidida por el Alcalde del Ayuntamiento de Benicásim y la forman representantes de los Ayuntamientos de Castellón, Villareal y Benicásim, Ateneo de Castellón, Sociedad Filarmónica de Castellón y personas de reconocido prestigio musical.

15.º Son funciones específicas de esta Comisión: a) Aceptar solicitudes de los concursantes. Serán excluidos, aún con previa admisión, aquellos concursantes que a juicio de la Comisión Organizadora sean parientes hasta el tercer grado (directo o colateral) y aquellos alumnos actuales de algún miembro del Jurado.

b) Resolver dudas que surjan en casos no previstos o en la interpretación de las bases. c) Designar el local y hora en que deben interpretarse las obras.

16.º La Comisión Organizadora no se responsabiliza de la indemnización por posibles perjuicios causados o sufridos por los concursantes con motivo de la celebración del XV Certamen.

17.º La solicitud de inscripción implica conocer y aceptar todas estas bases.

COLABORAN EN LOS PREMIOS

- Ministerio de Cultura.
- Consellería de Cultura.
- Excmo. Diputación Provincial de Castellón.
- Excmo. Ayuntamiento de Castellón.
- Ilmo. Ayuntamiento de Villareal.
- Sociedad Filarmónica de Castellón.
- Cooperativa de Crédito.- Caja Rural «San Antonio» de Benicásim.
- Ayuntamiento de Benicásim.

PRUEBAS Y OBRAS

Para optar a los premios establecidos, los concursantes inscritos deberán presentar partituras de todas las obras que tengan que interpretar y realizar las siguientes pruebas:

4.º **Prueba de preselección.** El día 24 de agosto, en el Ayuntamiento de Benicásim, se celebrará sorteo público ante notario, para determinar el orden de actuación de todos los concursantes inscritos. De acuerdo con el orden establecido. Los concursantes el día 25 de agosto, en lugar y hora que se anunciará, interpretarán una obra de su libre elección que no exceda de 6 minutos. La partitura de esta obra será entregada a la Organización por lo menos una hora antes de dar comienzo la prueba de preselección. El Jurado que tendrá en cuenta la dificultad de la obra elegida, además de la interpretación, anunciará los concursantes que superen la prueba, para actuar en las sesiones del Certamen. Después del fallo del Jurado, los concursantes que hayan pasado la prueba de preselección, deberán entregar a la Organización las partituras de las obras que piensan interpretar en la sesión siguiente.

5.º **Sesiones del Certamen.** Los concursantes que hayan superado la prueba anterior y de acuerdo con el orden establecido en un nuevo sorteo interpretarán durante uno de los días 25, 26 ó 27 en el lugar de celebración del Certamen, obras libremente elegidas, diferentes en todo caso de la obra de preselección, entre las que se incluirá obligatoriamente una o varias obras de Francisco Tárrega. También de libre elección. En total el programa tendrá una duración mínima de 20 minutos y máxima de 30 minutos.

6.º **Sesión final.** Después de la tercera sesión del Certamen el Jurado decidirá y anunciará los concursantes que en orden establecido por un nuevo sorteo deberán actuar en la sesión final del día 28. Al anunciar los concursantes finalistas, éstos entregarán a la Organización las partituras de las obras que piensan interpretar en la prueba final. Necesariamente tendrán que ser diferentes a las ya interpretadas por el concursante en sesiones o pruebas anteriores incluyendo obligatoriamente una obra de Francisco Tárrega. La duración total no podrá exceder de 30 minutos. Asimismo los finalistas facilitarán a la Organización un «curriculum vitae», escrito para los medios de comunicación.

PREMIOS

7.º Se establecen los siguientes premios:
PRIMERO. 300.000 pesetas.
SEGUNDO. 150.000 pesetas.
PREMIO TARREGA. 150.000 pesetas.

La participación en la final del día 28 tiene asegurada una compensación de 50.000 pesetas en caso de no conseguir alguno de los premios. La Sociedad Filarmónica de Castellón ofrecerá al primer premio del Certamen una actuación durante el curso 1981-

LA ORQUESTA NACIONAL A EXAMEN

Por Consuelo Lage, Javier Monjas y Amelia Die

Que la Orquesta Nacional sufre una profunda y prolongada crisis es algo que afirman rotundamente los viejos aficionados, que insinúan y disculpan las autoridades musicales y que niegan o atribuyen a causas externas la mayoría de los componentes de esta agrupación. La nostalgia de mejores épocas, de tiempos menos agitados y problemáticos y de éxitos musicales más rotundos, subyace en todos los sectores implicados en esta supuesta crisis. Pero el hecho de que sea en estos momentos cuando sale a la luz, no significa que los problemas no vengan de antes. Si en la época de Frühbeck no se hablaba de la Orquesta no era porque todos los problemas estuvieran resueltos. Tal vez la problemática de la más importante orquesta sinfónica de nuestro país, comenzó a salir a la luz por los sucesivos cambios en sus directores titulares. Tal vez antes no teníamos asidua referencia de otras agrupaciones o quizás no se hablaba de ella porque tampoco existía información crítica sobre muchos temas.

Lo cierto es que hoy día la orquesta se halla en grave interrogante acerca de quién será el próximo director titular, que se encuentra sin una clara y real estructura administrativa, que arrastra problema tras problema y que la mayoría del público que la escucha y de la crítica que la enjuicia no está realmente contenta con su labor musical. Y esto es grave en un *servicio* cultural que pagamos entre todos los españoles. De ello no hay sólo un culpable, ni siquiera una única causa.

Pero ¿existe realmente esta crisis? Para el contrabajista Máximo Fariñas, representante de la Orquesta «lo que verdaderamente ocurre es que hay gente que se está jubilando y han venido muchos músicos nuevos, por ejemplo las secciones de violoncelos y violas están totalmente renovadas». La violoncelista Belén Aguirre es de la misma opinión: «la crisis es un mito, se trata únicamente de un período de transición porque la gente joven necesita un tiempo de adaptación a la orquesta». Los aficionados *más viejos del lugar* admiten, sin embargo, haber conocido tiempos mejores; G. Martín Trapero, asistente asiduo a los conciertos prácticamente desde la fundación de la orquesta, afirma que la mejor época fue, sin duda, la de Aulfo Argenta, «incluso Frühbeck tuvo una época relativamente buena, yo pienso que ahora hay muchos altibajos, que Ros Marbá entre los directores actuales es de lo mejorcito, pero que en realidad conciertos buenos de verdad no se escuchan».

El Director General de Música, García Barquero, al ser cuestionado acerca de esta crisis manifestó a RITMO que «los problemas del elenco artístico son varios y responden a la falta de estructura administrativa del Organismo Au-

tónomo a su servicio, pienso que, resuelto este problema a medio plazo, estaremos en condiciones de irlos solucionando. En este aspecto hay que indicar en primer lugar el inevitable relevo generacional de los profesores de la Orquesta Nacional (...). Por otra parte hay que señalar el hecho realmente curioso de que después de cuarenta años de su creación, la Orquesta Nacional carezca de reglamento escrito, lo que supone un grave inconveniente para la dinámica diaria de la vida de la Orquesta».



López Cobos, público y orquesta esperan que sea el próximo titular.

EL MUSICO-FUNCIONARIO

Evidentemente no es imputable a la orquesta esta falta de reglamentación interna ni estos *descuidos* administrativos sobre un organismo existente desde hace casi medio siglo. Pero el problema del Reglamento es todavía más profundo: muchos aficionados y críticos piensan que es un error conceder un estatus de funcionario a cualquier músico, incluso a aquellos que integran una agrupación que depende administrativamente del Estado. Esta contradicción entre actividad artística y funcionariado, trae como consecuencia numerosos problemas: no se puede realmente establecer un tiempo fijo de estudio y ensayo para todas las obras musicales, no se puede prever cuánto tardará un director en preparar a la orquesta para la interpretación de un concierto, ni fijar una forma de trabajo para toda la actividad musical. La imagen del músico bu-

rócrata está en cierto modo identificada con la del músico funcionario y, aunque ambos tienen sensibles diferencias, no se puede negar que el estatus de funcionario *imprime carácter*. «Hay un error en considerar que un músico no puede ser funcionario.— dice Máximo Fariñas— Lo único que hace la Administración es pagarnos, igual que podría hacerlo una empresa privada. Es cierto que no podemos tener el mismo horario ni forma de trabajo que el resto de los funcionarios, porque nuestro trabajo no es el mismo. Pero desde luego exigimos un determinado horario, tenemos derecho a él como cualquier trabajador».

Actualmente la Orquesta Nacional tiene un llamado *horario equivalente* que consta de veinticuatro horas semanales, sumados ensayos y conciertos y teniendo en cuenta que trabajan los días festivos. En teoría los decretos de fundación y desarrollo del organismo prevén una serie de horas de estudio particular de cada músico y es por ello que las cuarenta o cuarenta y cinco horas semanales de la mayoría de los trabajadores se reducen casi a la mitad, igual que ocurre, por ejemplo, en la enseñanza con las horas lectivas. Estas horas de estudio son incontrolables, pero éste no es el mayor problema, sino la característica jerarquización y seguridad de los funcionarios que impide cualquier tipo de cambio estructural y que traduce en largos trámites burocráticos los intentos de mejora de la calidad artística. Agrupaciones orquestales de otros países se rigen por estatutos más flexibles y a la vez más inseguros como cooperativas, dependencia del taquillaje, autogestión o exigencias de mejora por parte de las empresas o fundaciones que los mantienen. No diremos que esto sea lo ideal, pero es indudable que incentiva la superación artística dentro de una sociedad que, querámoslo o no, está basada en la competitividad.



La orquesta no estuvo de acuerdo con la gestión de Ros Marbá.

Pero el estatus de funcionario parece que es prácticamente inamovible y a partir de esto los problemas principales se plantean en la marcha diaria de la orquesta y la carencia de un reglamento que ordene sus actividades. El organismo autónomo ONE data de 1977, fecha en el que se publicó su decreto fundacional. Posteriormente hubo otro decreto de desarrollo, publicado el 26 de julio de 1978. Es muy desalentador que, a tres años vista, este decreto todavía no haya sido puesto en práctica en su totalidad. «En él se dice que la orquesta o una comisión de ella ha de participar en la programación —dice Máximo Fariñas— y hasta hace muy poco esto no se ha cumplido. Elevamos estas quejas al Director General de Música y él nos dio la razón. A partir de entonces funciona una comisión de dirección que programa las actividades del organismo y en la que participa una representación de la orquesta». García Barquero opina que «la Orquesta Nacional no es ni puede ser un elemento pasivo, programado y dirigido sin participación de sus componentes. Creo, y así me lo han expresado los integrantes de la comisión interna de la Orquesta, que se ha posibilitado un ambiente de confianza, que ha permitido la resolución amistosa de las incidencias normales que se han ido presentando a lo largo de la temporada 80/81».

LA DIMISION DEL GERENTE

Pero ¿se puede hablar realmente de incidencias *normales*? La última de tales incidencias ha sido nada menos que la dimisión del director gerente de la ONE, Jorge Rubio. Los miembros de la Orquesta han manifestado repetidamente su desacuerdo con la gestión de Rubio y así lo manifestaron a RITMO: «El nombramiento de la comisión de dirección



Ros Marbá vuelve a la Orquesta Ciudad de Barcelona

se hizo el 22 de diciembre de 1978 con criterios personales del director gerente. En este y otros temas hemos tenido graves discrepancias con la dirección administrativa de la orquesta».

Jorge Rubio, director de orquesta pasará a ocupar a partir de la próxima temporada el puesto de titular que deja vacante Manuel Moreno Buendía en el Teatro Nacional de la Zarzuela. Este Teatro depende del organismo autónomo Teatros Nacionales y Festivales y, por tanto, también del Director General de Música y Teatro. Jorge Rubio afirmó a nuestra revista que su dimisión era «un simple cambio de puesto». Al ser cuestionado acerca de las razones o posibles presiones que hubiera recibido, aplazó *sine die* la conversación en busca de otros momentos o interlocutores. Actualmente, pues, la gerencia de la ONE está vacante y los rumores apuntan al músico Tomás Marco para ocupar éste puesto.

Otra de las incidencias *normales* ocurrió el pasado mes de octubre durante una rueda de prensa convocada por los representantes de la Orquesta. Los músicos manifestaron entonces que no estaban de acuerdo no con la gestión artística ni con la administrativa de la Orquesta. De Ros Marbá se dijo entonces que no se preocupaba suficientemente de la orquesta, respecto a su estructuración, planificación, renovación de plantillas, programas y ensayos; de Jorge Rubio que no acertaba a controlar y coordinar los factores que han de concurrir para el buen desenvolvimiento de las actividades de la agrupación, como las salidas a provincias, organización, contratación, selección de lugares de actuación, etc. (ver RITMO de noviembre de 1980). La última de estas incidencias tuvo lugar a raíz de unas declaraciones de Cristóbal Halffter en RITMO. Tras la tempestad, vino la calma y los integrantes de la Orquesta decidieron democráticamente estrenar el *Oficio de difuntos* de Halffter. Este compositor y director de orquesta escribió una carta a los músicos publicada en estas mismas páginas, en la que expresaba su agradecimiento «individual y colectivamente a cada uno de los miembros de la Orquesta Nacional, por la inestimable colabora-

Política musical

ción que durante los ensayos he recibido para el mejor logro artístico de nuestro común concierto».

SIN DIRECTOR TITULAR

Pero, al fin y al cabo, todos estos resultan ser problemas menores en comparación con la cuestión de la falta de director titular los próximos años. Porque Ros Marbá no renovará contrato la siguiente temporada y será titular de la Orquesta Ciudad de Barcelona. El director calificó de «normales» sus supuestas divergencias con los componentes de la Orquesta Nacional y, tras alabar la labor artística de ellos, afirmó que los problemas se dan en cualquier asociación de personas que se hayan propuesto un fin determinado. «Es algo que ocurre en cualquier familia», concluyó. Por esta razón, en el programa de la próxima temporada de la Orquesta y Coro Nacional de España hay un lugar en blanco bajo el epígrafe: **Dirección Artística**. Jesús López Cobos figura aquí como **Director Asociado** y no como titular. En las próximas temporadas la formación no tendrá director titular y tampoco está decidida la persona a ocupar el puesto de gerente. Sobre esta *orfandad* opina Máximo Fariñas: «López Cobos tendrá bastante que decir. Dentro de poco se convocarán oposiciones para cubrir vacantes en la orquesta y lógicamente esto lo tiene que controlar de alguna forma el futuro director titular. La verdad es que nosotros preferimos estar sin director titular que con uno que no nos convenza».

La cuestión es grave y el propio Director General de Música, García Barquero, lo reconoce así: «soy consciente de que a la terminación de la vinculación del maestro Ros Marbá, como titular de la Orquesta Nacional al finalizar la actual temporada, se abre un paréntesis de titularidad que es mi deseo cerrar lo antes posible. En este sentido he mantenido contacto con el maestro Peter Maag y ha aceptado estar varias semanas con la Orquesta en la temporada 82/83, lo que, junto a las actuaciones prometidas por Jesús López Cobos, como director asociado, permitirá un trabajo en profundidad que, estoy seguro, beneficiará la línea artística de la orquesta».

Nadie se atreve a afirmar rotundamente que López Cobos será director titular de la ONE. Y, aunque en la temporada 82/83 están programados seis conciertos dirigidos por él (Maag actuará en cuatro ocasiones e Imbal en tres), en el curso 81/82 sólo actuará en tres ocasiones. Aún pensando que, efectivamente, Jesús López Cobos será el próximo titular, se desconoce en qué condiciones y cuando se formalizará su contrato. Se habla de la inclusión de músicos extranjeros para suplir los puestos que quedarán vacantes, pero de este asunto tendrá algo que decir el futuro gerente. La titularidad gerencial y artística de la ONE sigue siendo un misterio y



Fröhbeck, el anterior titular.

administración e interesados permanecen en silencio, tal vez porque ni ellos mismos saben exactamente qué va a ocurrir.

Otra cuestión pendiente en el organismo autónomo es el del Coro Nacional. No existe aquí, como en la agrupación orquestal, el problema de la titularidad que ya está cubierta por José de Felipe, sino un verdadero embrollo administrativo porque tienen distinto estatus laboral que la Orquesta aún perteneciendo al mismo organismo. El Director General dice que «la actual situación de vinculación mediante contratos de carácter administrativo repugna a lo que debería ser un estatus laboral más acorde con la personalidad artística de los miembros del Coro». Y, como siempre, las culpas se echan a la falta de dinero: «todo esto pasa necesariamente por la obtención de unos presupuestos económicos suficientes que estamos elaborando para el próximo año, con la esperanza de que puedan ser aprobados por el Ministerio de Hacienda».

LA OPINION DEL PUBLICO

Quedan por analizar otros aspectos de no menos índole tales como las giras a ciudades españolas o el pluriempleo (ahora en franca decadencia) de algunos miembros de la orquesta. Pero como a una formación artística lo que realmente debe importarle es la opinión del público, RITMO ha encuestado a algunos aficionados acerca de cuestiones administrativas y artísticas. La encuesta se realizó tras una audición de **La Pasión según S. Mateo**, de Bach, en la que actuaron el Coro de la Radio Estocolmo y Ros Marbá dirigió la orquesta. Muchos aficionados desconocían el cese de éste como titu-

lar. En líneas generales se puede considerar que esta sustitución se considera positiva o muy positiva, en el mejor de los casos se aduce que el director ha desempeñado una misión y que la orquesta necesita pasar a otra etapa en la que se cambien los planteamientos y en la que se produzca una renovación. Incluso el sector del público que admitió que le gustaba Ros Marbá, señaló el hecho de que su calidad es bastante más baja que la de López Cobos, dentro (y así lo manifestaron los encuestados) de lo relativo que es hablar de mejor y peor en una manifestación artística.

López Cobos fue calificado mayoritariamente como una persona de gran rigor y con poder y fuerza en la interpretación. Se le considera más preparado que a Ros, gracias a su labor internacional al frente de instrumentos de enorme relieve como la Opera de Berlín. Un aficionado consideró que Ros Marbá es un músico que tendría que madurar y que no está preparado para dirigir una orquesta de la importancia de la nacional, acostumbrado a las dimensiones de orquestas como la Ciudad de Barcelona. Otros le achacaron falta de personalidad así como una carencia muy acusada de compenetración con la orquesta. En general, el público de butacas fue más tolerante con la labor de este director, mientras que el de arriba se mostró, en algunos casos, intransigente. Los abonados disculpan el flojo momento presente por ser ésta una etapa de mejora, una crisis que viene dada porque la orquesta atraviesa un momento de crecimiento. Los *más viejos del lugar* admiten mayoritariamente haber conocido tiempos mejores. La formación orquestal fue enjuiciada duramente por el público de anfiteatro y algunos aficionados señalaron que la falta de preparación se produce por dos razones: falta de ensayos y escasa conjunción dentro de la orquesta a causa de sus problemas internos. Hubo un aficionado que manifestó acudir asiduamente a los ensayos y que acusó de una «falta de seriedad total en ellos, pues se llega al caso de que a algunos músicos sólo les falta llevarse el transistor». En resumen la sustitución de Ros Marbá como director titular es acogida favorablemente por el público y en López Cobos se han puesto muchas esperanzas de mejora en la calidad y prestigio de esta formación orquestal.

Si bien la encuesta estuvo ampliamente influenciada por la reciente audición del concierto programado para este día (12 de abril), es cierto que el músico catalán no parece haber cuajado en el público del Real y también es patente un cierto tono de disgusto a la hora de juzgar la actuación de la formación orquestal. ¿Cuales son las razones de que ahora salga a la luz este descontento? La Orquesta y Coro Nacionales de España tienen ante sí un largo futuro que administradores y músicos deberán resolver a corto o largo plazo. El público, que es el receptor de la actividad artística de esta formación orquestal, así lo requiere.

Política musical

ENTREVISTA CON EL DIRECTOR GENERAL DE MUSICA

La revista RITMO piensa que es importante que el aficionado y el profesional de la música conozca la postura de la Administración acerca de los problemas de la música, sus proyectos y sus realizaciones. Hemos entrevistado al Director General de Música y Teatro, Juan Antonio García Barquero para conocer sus planteamientos y las medidas que piensa adoptar para paliar nuestra pobreza cultural. El panorama musical español no es demasiado alentador y el lector debe juzgar las acciones de la Administración Central que, en exclusiva para RITMO, explica el Señor García Barquero.

RITMO.— ¿Cual es el planteamiento global de la Dirección General de Música y Teatro en la etapa actual de la vida española, incluyendo los aspectos políticos y administrativos?

GARCIA BARQUERO.— La Revista RITMO acogió mi llegada al cargo del Director General de Música y Teatro, señalando que, dada mi trayectoria de funcionario del Ministerio de Cultura, especializado en materias de música y teatro, y mi permanencia desde 1977 en otros puestos de este Centro Directivo, mi actuación lo sería en *clave administrativa*. Siempre he pensado que lo mejor que puede hacer la Administración es administrar, y por ello nunca tomé este comentario de RITMO en un sentido peyorativo, máxime cuando seis meses de permanencia en este puesto, han confirmado mi idea de que en esta etapa de reestructuración general del esquema político-administrativo español, lo más importante es consolidar lo ya hecho y preparar los caminos por donde discurrirá la Administración Central, cuando esté trazado el Estado de las Autonomías que contempla la Constitución española.

La no continuidad en la Administración es un mal que hay que desterrar, asegurando el mantenimiento de las acciones válidas del pasado. La Dirección General de Música y Teatro perseverará en todo lo bueno heredado de la anterior etapa, creativa y de puesta en marcha de ideas, eso sí, dando solidez a todo lo que carecía de suficiente cobertura administrativa y económico-presupuestaria.

Junto con este planteamiento genérico me he esforzado desde mi llegada a la Dirección General en consolidar la estructura de los Organismos Autónomos que de ella dependen, que van a tener un papel decisivo en el futuro estado de las Autonomías, porque canalizarán la acción directa de la Administra-



ción Central. Me refiero el Organismo Autónomo «Orquesta y Coro Nacionales de España» y al Organismo «Teatros Nacionales». Para ambos he preparado sendas Ordenes Ministeriales que los dotarán, una vez aprobadas por el Ministerio de Hacienda, de las unidades administrativas capaces de hacer posible la labor artística de la Orquesta Nacional, el Coro Nacional, la Compañía Lírica Nacional y los dos Ballets Nacionales. En el aspecto económico no dudé en el último trimestre de 1981, en sacrificar partidas presupuestarias para acciones de la Dirección General, transfiriéndolas a esos Organismos, y en particular al segundo, para hacer posible la vida de esos elen-

cos artísticos nacionales. Igual política he seguido en lo que va de año, porque considero preferible hacer bien lo poco que permiten los escasos recursos presupuestarios, que poner en marcha nuevas ideas sin cobertura de financiación suficiente que asegure su buen funcionamiento.

R.— ¿Qué medidas generales de promoción, popularización y divulgación de la música piensa tomar esa Dirección General durante el año en curso?

G.B.— Como es bien sabido el Ministerio de Hacienda viene exigiendo una gestión presupuestada por Programas, lo que supone que, aprobadas las par-

tidas presupuestarias correspondientes, sólo queda ejecutar ésa programación prevista. Por todo ello, mi intención es, junto con la realización de una política que asegure la continuidad selectiva de acciones musicales emprendidas en el pasado, la preparación de los Programas y Presupuestos para 1982, sobre la base de unas medidas genéricas que tengan su razón de ser en tres criterios fundamentales:

En primer lugar, la concentración de los limitados recursos presupuestarios en acciones relevantes, para evitar la dispersión de los esfuerzos aislados, o dispersos. En segundo lugar la potenciación de la estabilidad y permanencia de la vida musical española a través de realizaciones continuadas. Y finalmente, y no menos importante, fomentar el crecimiento y el desarrollo de Entidades y Asociaciones musicales, para impulsar las iniciativas privadas de la sociedad, como corresponde a la acción del Estado en una España democrática. A orquestas, entidades, sociedades de conciertos y universidades, reitero la captación de nuevos públicos como fin prioritario. Y pongo como ejemplo el sistema de abonos de la Orquesta y Coro Nacionales en el que se puede realizar la renovación de todo el ciclo de conciertos o renovar sólo la mitad, con el fin de poder poner nuevos abonos a la venta.

R.— ¿Qué tipo de programas de descentralización de actividades musicales tiene la Dirección General y qué medidas concretas va a adoptar para ello?

G.B.— Toda la política de la Dirección General se basa en la descentralización de la vida musical española, línea puesta en marcha ya y que pienso profundizar, porque el funcionamiento de las Comunidades Autónomas va en esta misma dirección. En este sentido se han transferido a la Generalidad de Cataluña unos setenta y tres millones de pesetas para posibilitar al Gobierno de Cataluña una acción autónoma en materia de música y de teatro. Se procederá inmediatamente a transferencias al Gobierno del País Vasco, a los que seguirán en un futuro no lejano las de Galicia, Andalucía y otras Comunidades Autónomas en fase ya muy avanzada de consolidación de sus Estatutos. Juntamente con este programa que atañe al fomento de iniciativas, quiero impulsar también la descentralización de las actividades de los elencos artísticos estatales y también, progresivamente, las actuaciones de la Orquesta y Coro Nacionales de España. En un estudio estadístico de la distribución por regiones españolas del presupuesto de 1980 para la acción musical, he podido comprobar, con gran satisfacción por mi parte, que el reparto realizado supone unos índices de distribución geográfica muy cercanos a los exigibles en el futuro por las transferencias que hayan de hacerse a las Comunidades Autónomas, y en ese caso pienso profundizar durante el tiempo de mi gestión.



En su momento, consolidado el Estado de las Autonomías, será el tiempo de realizar una tarea de planificación, coordinación y unión de esfuerzos desde la Administración Central, en colaboración con los Entes territoriales y locales. Actualmente una acción dirigista o centralista no tendría sentido ni sería posible.

R.— ¿Qué medios para la promoción de la música española y sobre todo de las áreas menos conocidas y marginales de ella, va a utilizar esa Dirección General?

G.B.— En esta cuestión es necesario moverse en un plano de equilibrio, para evitar una oposición entre la música española, y música no española, porque ello sería compartimentar un patrimonio cultural que tiene como vocación primera la de ir más allá de las fronteras nacionalistas. Pero dicho esto, es justo velar por la divulgación de nuestra propia música, y de nuestros propios músicos. En ese sentido el programa conocido como «Ciclo de Intérpretes Españoles» profundiza cada día más en esta línea de ayuda del Estado al servicio de nuestros propios intérpretes y de nuestra propia música. Recientemente se ha publicado en el Boletín Oficial del Estado una Orden Ministerial propuesta por mí, convocando diez ayudas de quinientas mil pesetas cada una, destinada a jóvenes compositores españoles. Igualmente se ha tramitado ya una subvención de Juventudes Musicales Españolas para que convoquen de nuevo su Concurso Nacional de Jóvenes Intérpretes Españoles, y, por sugerencia personal mía, esta Entidad de ámbito nacional va a convocar su Concurso de Composición, también para Jóvenes Españoles. Insis-

tiendo en una línea muy querida para mí, de acción a través de Entidades de ámbito nacional, continuaremos ayudando generosamente a la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, para la divulgación y promoción de la música más nueva, mediante discos, partituras y conciertos, y también a la Sociedad Española de Musicología para que puedan continuar su importante tarea de investigación en nuestro pasado histórico musical, acción promovida por mí desde hace tres años y que está dando ya frutos importantes en el conocimiento de un patrimonio musical español bastante más rico y cercano al de los países europeos de lo que se pensaba hasta hace poco. Es también mi deseo potenciar a los grupos instrumentales de vanguardia, a las Compañías Líricas y Coreográficas privadas, al servicio de géneros tan nuestro como la Zarzuela y la rica panorámica de la danza española; y muy recientemente he legado a un acuerdo con la Comunidad Benedictina de Santo Domingo de Silos para la puesta en marcha en aquel lugar histórico del Centro Nacional de Difusión del Canto Gregoriano, a fin de promover un capítulo tan importante de la música, con el fin de que pase al repertorio de nuestros Coros y Orfeones, juntamente con la música regional española y nuestras mejores obras de la polifonía clásica.

Finalmente a mi llegada a la Dirección General, reordené los Premios Nacionales de Música, a fin de que pudiera premiarse a compositores, intérpretes, musicólogos, etc, en distintas secciones. Los premiados (Remacha y Andrés Segovia) ponen de manifiesto este deseo de resaltar el servicio a la música española. El homenaje a Segovia en el Festival de Granada y los concursos de guitarra, convocados allí, insisten en esta línea españolista.

R.— ¿Nos podría indicar unas líneas relativamente detalladas de su programa de subvención a las actividades musicales durante 1981?

G.B.— El presupuesto para este año sigue siendo realmente pobre en comparación con los presupuestos de cualquier país europeo. Basta decir que la Dirección General de Música y Teatro dispone para su acción musical, tanto directa como de fomento, para todo el año y toda España, de la cuarta parte del presupuesto de la Opera de París. Ello obliga a una acción muy selectiva, concertando los recursos en acciones que considero prioritarias. Descontando lo que exige el mantenimiento de la Orquesta y Coros Nacionales, la Compañía Lírica Nacional y los dos Ballets Nacionales, la temporada de Opera en el Teatro de la Zarzuela y el Festival de Granada, que sigue organizando la Dirección General, dispongo de aproximadamente unos trescientos cincuenta millones de pesetas, con los que atender a orquestas sinfónicas municipales, festivales, ciclos y manifestaciones musicales, ciclo de intérpretes españoles, cursos y concursos, acción musical en Uni-

Política musical

versidades, divulgación musical, compañía lírica y coreográficas y ayuda a entidades musicales de proyección nacional. Desgraciadamente la Dirección General no puede atender todas las peticiones que recibe, y calculo en un diez por ciento de ellas, las que pudieron ser cubiertas, en todo o en parte, en el ejercicio anterior. Con independencia de la frustración personal que este hecho supone para mí y para mi equipo de colaboradores, estoy insistiendo continuamente en señalar la necesidad de que toda la sociedad española, sus instituciones, entidades, banca y Cajas de Ahorros, empresas, Ayuntamientos, Diputaciones y los propios aficionados a la música, participen en la financiación de la vida musical. Y en este sentido, debo decir, que en los años que llevo en la Dirección General he observado una creciente movilización de la sociedad en el fomento de la música, en respuesta a una también creciente demanda musical de los españoles. Estos datos, que nos llenan de esperanza, tendrían un definitivo impulso si los Presupuestos Generales del Estado dedicaran una proporción mayor a la cultura. Pienso que esto llegará, pero es necesaria la creación de un estado de opinión que movilice fuerzas políticas, a fin de que, con independencia de ideologías, se promueva la vida musical de España que su pasado y su presente artístico en este campo exige de todos.

R.- ¿Respecto a estas subvenciones, las agrupaciones y artistas se quejan de la tardanza de los trámites burocráticos para la obtención de las ayudas aprobadas por esa Dirección General? ¿va usted a tratar de agilizarlas de alguna manera?

G.B.— Soy consciente de este problema que dificulta la fluidez de la vida musical que depende del Estado; sin em-



bargo, un presupuesto de gastos tan escaso como el nuestro, que comprometemos generalmente en su totalidad en los primeros seis meses del año, ha de dilatarse en su realización efectiva a los doce meses del ejercicio económico, para acompañarse al proceso de recaudación de ingresos que posibilitan toda la acción del Estado. Dicho esto, comprendo que a veces el proceso burocrático es excesivamente dilatado, muchas veces por razones de técnica presupuestaria. En este sentido estoy en conversaciones con el Ministerio de Hacienda para una adecuación de nuestros presupuestos a las necesidades reales, y confío en que a principios de 1982 se consolide una estructura más ágil. Ya en este año creo que se procederá con más rapidez, con el trasvase de partidas presupuestarias a capítulos más idóneos.

R.— ¿Puede indicarnos algunos proyectos de la Dirección General para el futuro?



G.B.— Está ultimada la temporada de la Orquesta y Coros Nacionales de España de 1981-1982, así como los nuevos montajes de los Ballets Nacionales para renovar su repertorio. También ha sido difundida la programación de la temporada de Opera en el Teatro de la Zarzuela y estamos ultimando la temporada de 1982, que comenzará con el estreno mundial de la ópera *El Arbol de Diana*, del español Vicente Martín y Soler, a la que seguirá muy posiblemente, la presencia de la Opera de Leipzig, con tres títulos que renovarán el repertorio habitual: *El Cazador Furtivo* de Weber, *La Clemencia de Tito* de Mozart, y *Peer Gynt* de Grieg. El Ballet Nacional Español ofrecerá junto con el Ballet de la Opera de Berlín una temporada popular en el Palacio de Deportes de Madrid, en junio próximo, para luego actuar en el Festival de Granada; se han mantenido conversaciones para una gira del Ballet Nacional Español por la Unión Soviética en 1982. Igualmente estamos en conversaciones con la organización de la Arena de Verona, para ofrecer *Aida* en España, en una plaza de toros, con gran audiencia popular. Durante el año actual continuaremos programando obras de Béla Bartók en la temporada de la Orquesta Nacional, con ocasión del Centenario del gran compositor; en homenaje al también Centenario de Mousorgsky, el conjunto del Teatro Kirov de Leningrado, presentará en la temporada de Opera del Teatro de la Zarzuela, su obra *Boris Godunov*. Es mi deseo que el año próximo podamos conmemorar como se merece, a Joaquín Turina, y se ha contemplado en la programación de la Orquesta y Coros Nacionales de España, la inclusión de obras de Stravinsky, cuya efemérides también tendrá lugar. En el año actual se celebra igualmente el Centenario de Calderón de la Barca y con independencia de una programación teatral adecuada, se celebrará con nuestro patrocinio el tercer curso de Música Barroca en El Escorial, con un programa de conciertos y conferencias en torno al mundo musical del gran dramaturgo. Terminando con los centenarios, estamos ya proyectando para 1983 la adecuada celebración del ciento cincuenta aniversario del nacimiento de Brahms, con la programación de su obra sinfónica y de cámara, esta última todavía poco divulgada en España; así como el Centenario de la muerte de Ricardo Wagner, deseando la programación de su *Tetralogía*.

En otro orden de cosas y en coordinación con el Ministerio de Educación se va a poner en marcha un plan de cursos de pedagogía musical, dirigidos a educadores de Enseñanza General Básica, a fin de que en unos años podamos contar a nivel nacional con un profesorado capaz de sensibilizar musicalmente a los niños españoles, porque estoy convencido de que éste será el camino más eficaz para que se asegure un público formado musicalmente el día de mañana.

DENON

TECNOLOGIA Y PERFECCION

La edición normal de un disco, con reducidas excepciones, requiere el paso previo de grabación en cinta del programa musical a registrar. Los sistemas de grabación en cintas convencionales, empleados hasta la fecha, limitan grandemente la calidad final del proceso a causa de las distorsiones no lineales, ruidos de modulación y otros factores relativos a la cinta en sí misma y a su velocidad de paso. Un método para resolver tales inconvenientes es grabar a un nivel uniforme las señales de entrada y salida.



DX-M
Posición Metal (EQ= 70 µs)

Esto es: la modulación por impulsos codificados (PCM). Se utiliza en ordenadores, comunicaciones espaciales y multicanales telefónicos. Es capaz de transmitir gran cantidad de información de forma precisa en condiciones difíciles. El primer sistema de registro PCM fue puesto a punto por Nippon Columbia-DENON en 1972. En 1977 creó una nueva versión de tecnología más avanzada que alcanza resultados simplemente sorprendentes y que se aplica en todos los discos DENON.

DENON NORMAL POSITION EQ 120µs DX1 90	DX-1 Posición Normal (EQ= 120 µs)	DENON DOUBLE COATED TAPE NORMAL POSITION HIGH DYNAMIC RANGE HIGH OUTPUT LOW DISTORTION DX3 90	DX-3 Posición Normal (EQ= 120 µs)	DENON DOUBLE COATED TAPE Fe-Cr POSITION HIGH DYNAMIC RANGE HIGH OUTPUT LOW DISTORTION DX5 90	DX-5 Posición Fe-Cr (EQ= 70 µs)	DENON DOUBLE COATED TAPE CrO ₂ POSITION HIGH DYNAMIC RANGE HIGH OUTPUT LOW DISTORTION DX7 90	DX-7 Posición CrO ₂ (EQ= 70 µs)
---	--	---	--	--	--	---	---

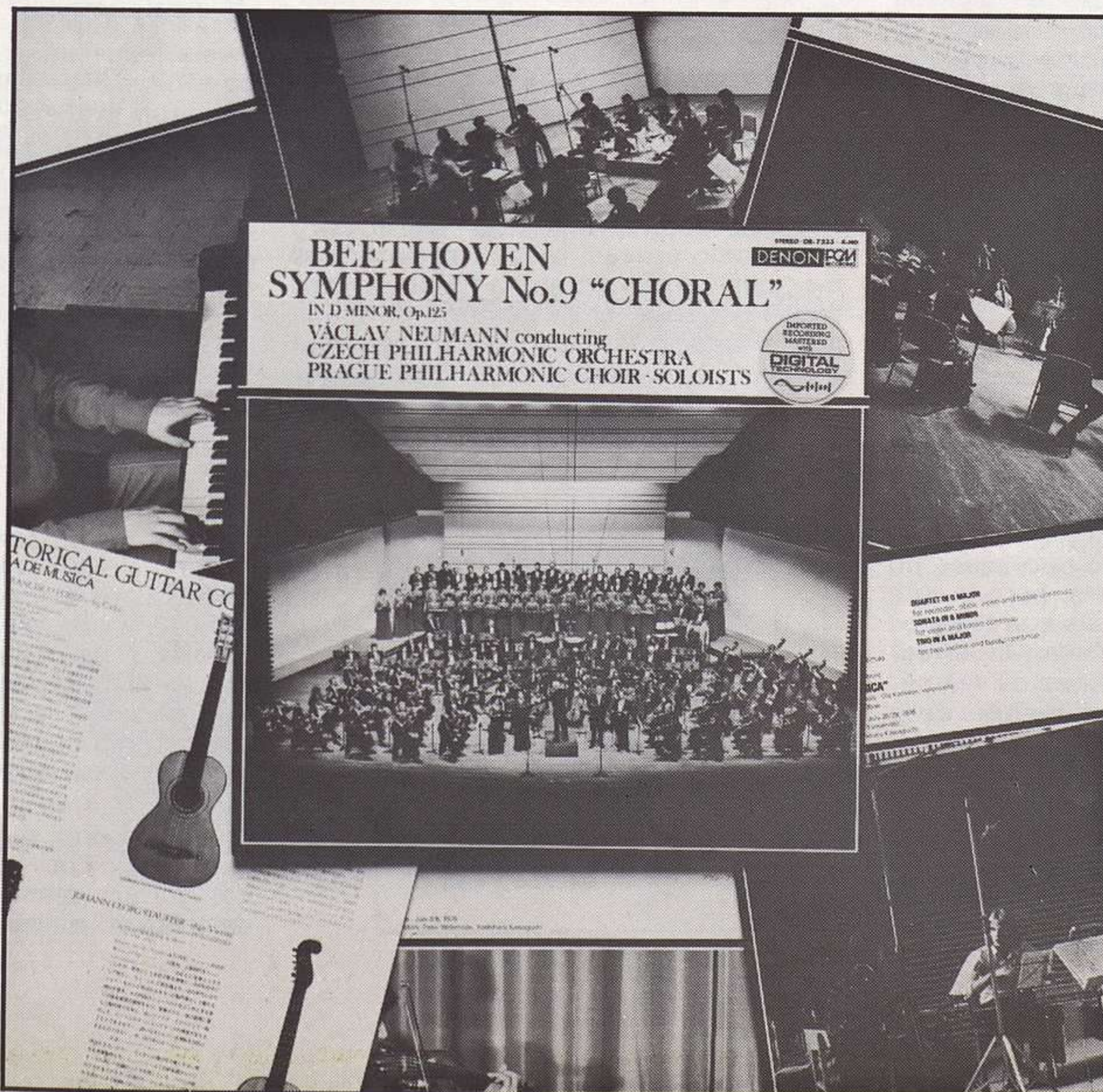
PCM

DIGITAL RECORDING



DISPONIBLES MAS DE 200 TITULOS, CLASICA Y JAZZ

En la búsqueda permanente de la máxima calidad musical, los ingenieros especialistas de DENON han incorporado en estas cassettes toda la experiencia en producción de cinta magnética acumulada en 26 años de trabajo en este campo. Los cassettes de la serie DX ofrecen en sus versiones normal ferri-cromo, bióxido de cromo y metal, respuesta acústica excepcional y elevada precisión mecánica. De este modo factores tan importantes para el



registro de sonido como gama dinámica y tasa de distorsión han podido ser mejorados considerablemente al tiempo que la adopción de una lámina antifricción especial aumenta la estabilidad de funcionamiento evitando daños a la cinta y perturbaciones en la escucha.

GAPLASA
high fidelity

C./ SANDALO, 5-L. 2 y 3
Teléf. 742 05 62*
Telex 42451 SOGA E
MADRID-22

AV. DE ROMA, 109-11
Tel. 321 27 92
BARCELONA-29

Por María del Carmen
Gómez Muntané

LA MUSICA CATALANA MEDIEVAL

A cualquier amante de la Música siempre le resulta desconcertante el hecho de que, salvo contadísimas excepciones, los autores de las Historias generales de la cultura y el arte, y aún aquellos que tratan de acercarnos a la evolución estética del quehacer artístico, ignoren de forma sistemática el fenómeno musical. En el mejor de los casos, podemos encontrar una lista de nombres que poco o nada significan a un lector no iniciado en aquel arte y que contribuyen, según nuestro modo de entender, a desvincular cada vez más la comprensión de la música del medio socio-cultural en el que nace y se desarrolla, para quedar reducida a un mero goce auditivo, cuando no intelectual. Si figuras de la relevancia de Monteverdi, Bach, Mozart o Beethoven quedan por completo desdibujadas en los textos que apuntamos, frente a otras no menos meritorias, como las de El Greco, Bernini o Goya, pasma observar, en los capítulos dedicados en aquéllos al estudio y comprensión de las artes medievales, el que *lo musical* quede reducido a una mención y, aún de pasada, al canto gregoriano y a las inevitables alusiones y trovadores, dentro de un contexto cien por cien literario y sólo anecdóticamente musical. ¿Desmerecen en algo los bellísimos cantos gregorianos a las construcciones más perfectas del arte romántico? ¿Acaso es menos importante la aparición y primer desarrollo de la polifonía que el de las técnicas arquitectónicas que permitieron llegar a construir Notre Dame?

Claro que lo que es imcomprensible desde puntos de vista generales es mucho más fácil de entender cuando nos acercamos a la particularidad, es decir, cuando, por ejemplo, queremos saber algo de la música catalana a través de un texto general que hable de nuestra cultura y nos encontramos no sólo con que apenas si se la menciona, sino que sus autores, en muchos casos, manejan datos —no tememos decirlo— exentos de veracidad histórica. A esos autores cabe culparles: lo que hace falta son historias de la música veraces de un país o una nación determinada.

Cataluña carece de una Historia de su música. Nadie es tan ingenuo para pensar que no la tenga o que acaso no merezca la pena escribirla, pero lo que sí se ignora, en general, es que algunos de los capítulos de esa historia corresponden, a su vez, a algunas de las páginas más brillantes que la Historia de la Música española haya escrito dentro del devenir musical europeo. En concreto, nos estamos refiriendo a la música del medioevo catalán y, en especial, a aquellas manifestaciones musicales que se desarrollaron en nuestro país de los siglos X al XIV.



Son aquéllos los siglos que corresponden al máximo apogeo histórico de Cataluña. Su ser como entidad independiente era ya un hecho y su constante y progresiva expansión y desarrollo iban a transformarla en una de las potencias político-económicas más importantes del área mediterránea en aquel entonces.

Musicalmente hablando, Cataluña dependió siempre, en cierta manera, del vecino francés. De allí le llegaron con toda seguridad, las primeras melodías del rito romano que se cantaron en sus templos (canto gregoriano), y de allí también las primeras directrices de la liturgia romana que, tras sustituir a la mozárabe, se practicó en los mismos, sirviendo de marco a su música (1).

El primer desarrollo de la monodia sacra gregoriana tuvo lugar en nuestro país, como en casi todas partes, en los monasterios. En Cataluña fue importante, en especial, el monasterio de Ripoll que, situado a la falda del Pirineo, sirvió un poco de catalizador de toda la mú-



sica llegada de más allá de nuestras fronteras, contribuyendo posteriormente a su expansión. En Ripoll se formó, en el siglo XI, una de las escuelas de música más importantes de la época, y entre sus máximas aportaciones cabe destacar la creación de un tipo de escritura musical un tanto peculiar, conocida bajo el nombre de «notación catalana» (2). También en Ripoll fue importante el desarrollo del arte del tropo, siguiendo la tónica general europea y, el estudio exhaustivo que allí se hizo de la teoría de la música medieval, siendo significativo el hecho de que monjes de la misma orden benedictina pero de diferente país, fueran enviados a formarse en el arte de la música a Ripoll.

Dentro del campo de lo profano, la monodia sacra tiene su paralelo en la música trovadoresca. Nacida al amor de la lumbre provenzal, los trovadores que en un principio fueron acogidos en las cortes de Aquitania, Tolosa, Gascuña, Lemosin, Alvernia y Provenza, principalmente, buscaron muy pronto la protección de la nobleza catalana, y en especial la de sus monarcas, fiados de su largueza, buen gusto y magnanimidad. Trovadores de la categoría de Guiraut Riquier trataron, sin conseguirlo, de hacerse un hueco en la apetecida corte catalana, dirigiendo a los súbditos de aquella las más elogiosas palabras que poeta alguno haya podido tributarles, acompañadas, por supuesto, de una exquisita melodía que en nada desmerece al elogio verbal:

Quar dompneys, pretz e valors,
Joys e gratz e cortezia,
Sens e sabers et honors,
Belhs parlars, bella paria,
E larguesa et amors,
Conoyssensa e cundia,
Troban mantenh e secors,
En Cataluenha a tría,
Entre ls catalans valens,
E las donas avinens.

El entonces monarca Jaime I (1213-1276) no pudo, o acaso no quiso ingresar a Riquier a su servicio, en el que, por otra parte, nunca faltaron trovadores de gran valía (3).

Cataluña tuvo su propia escuela trovadoresca, en la que aparecen nombres de músicos-poetas como los de Berenguer de Palou, Pon d'Ortafá, Cerveri de Girona, Peire Salvatge, etc. A pesar de que son muy pocas las composiciones que de ellos se han conservado, constituyen una digna muestra del buen hacer de nuestros trovadores (4).

Junto a ellos los juglares, que fueron, por cierto, numerosísimos en nuestra tierra. Los hubo de todos tipos y categorías, desde los simples rufianes de villorrio a los más exquisitos intér-

pretos de las melodías en boga, estos últimos casi siempre al servicio —temporal— de la nobleza, que se solazaba con ellos en su tiempo de ocio y asueto, que aumentó a medida que la Edad Media iba hacia su fin.

También dentro del terreno de la monodía, la música destinada al que se ha dado en llamar drama litúrgico tuvo su importancia. A medio camino entre la religión y la farsa popular, acostumbraron a celebrarse en el templo, durante el medioevo, representaciones de muy diversa índole: unas, las principales, en memoria del drama de la pasión de Cristo; otras en conmemoración de su nacimiento y otras, pocas más, en honor de alguno de los santos más venerados por la Iglesia Católica. Todas ellas iban acompañadas de música o, mejor dicho, eran cantadas.

Por su peculiaridad y rareza, cabe destacar dentro del repertorio musical dramático del medioevo catalán además de las muy extendidas representaciones de **Las tres Marías**, la epístola del día de San Esteban y el canto de la Sibila, ambas de gran popularidad entre los fieles catalanes. Nuestros manuscritos constituyen la principal fuente de información en lo que a ambas representaciones litúrgicas respecta, dentro del marco general del drama sacro medieval europeo (5).

Pero allí donde Cataluña va a poner un magnífico broche en la Historia de la música medieval no va a ser, con todo, en la monodía, sino en el proyecto más arriesgado y a la vez el más ambicioso de cuantos emprendió la música de aquel tiempo: la polifonía.

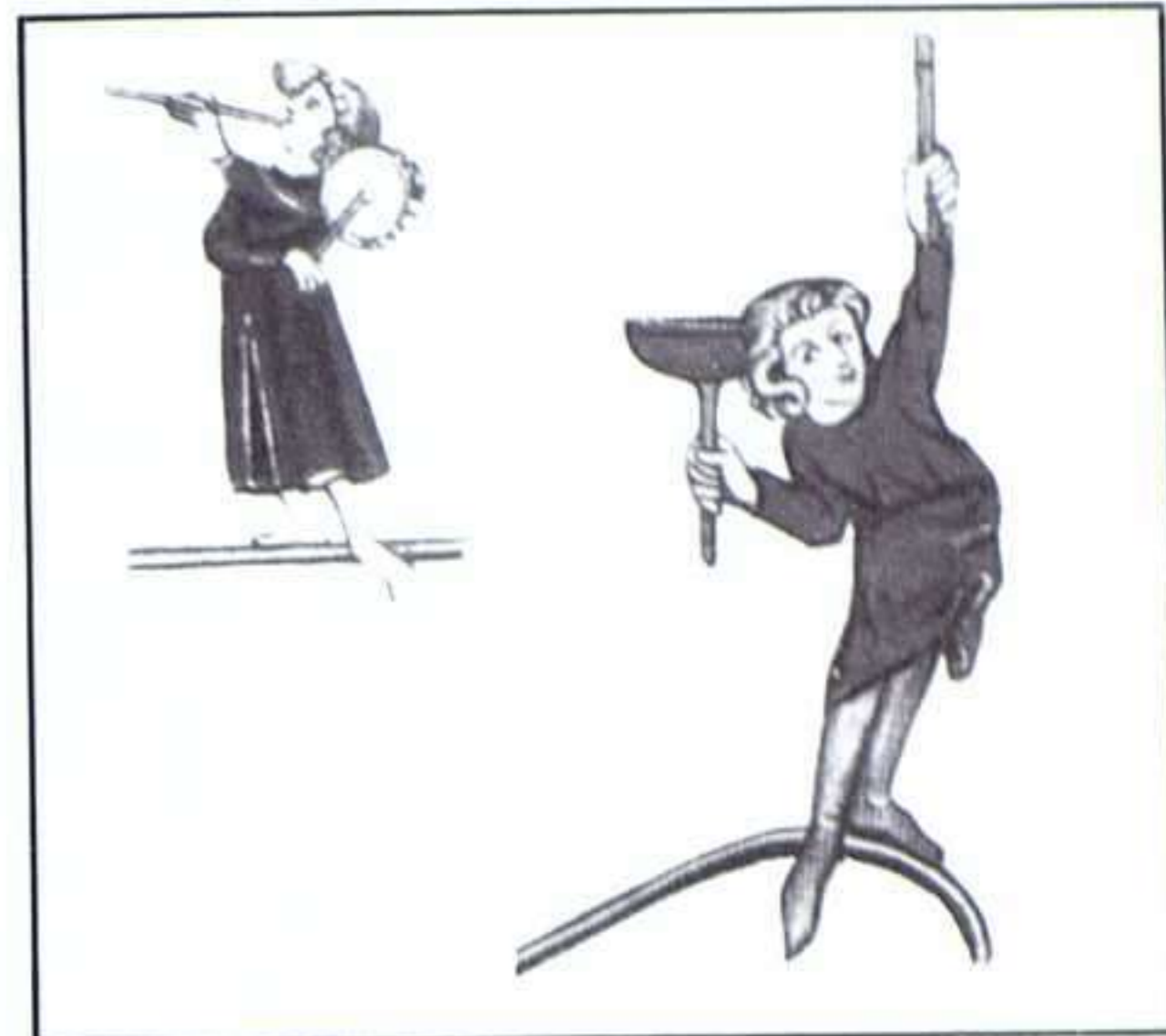
Los inicios no se prometían en el país muy alentadores. Bien es verdad que muy poco tiempo después de la introducción del órgano en Occidente (siglo IX) —uno de los principales impulsores de la práctica de la música a voces— Cataluña contaba ya con algunos de tales instrumentos; también los monjes poseían sendas copias de los primeros tratados de polifonía que se escribieron en Europa, y se instruían en su estudio; pero los productos acabados de la primera polifonía catalana que han llegado hasta nosotros están faltos de la fuerza y originalidad que caracterizan a toda su música anterior, tal vez porque sean productos tardíos de unos monasterios que empezaban a ceder su puesto

a nuevos centros de cultura: catedrales, universidades y las mismas casas de la nobleza (6).

En el siglo XIV la casa real catalano-aragonesa se constituyó en uno de los núcleos protectores más importantes de la música de vanguardia de su tiempo. Conocida esta última como *Ars Nova*, se contraponen al *Ars Antiqua*, nombre con el que se suele agrupar todo tipo de polifonía inspirada en unos presupuestos técnicos mucho más primitivos; de hecho, la teoría musical del *Ars Nova* es el primer eslabón de una cadena de sistemas teórico-musicales que derivaron en el nuestro actual.

En el antiguo reino de Aragón, y en especial en Cataluña, se tuvo conocimiento desde muy pronto de las distintas corrientes musicales europeas del *Ars Nova*, gracias a la creciente afición musical de sus monarcas. Tales corrientes penetraron a través de dos vías: una, la tradicional pirenaica, que desde hacía siglos servía de enlace entre las culturas francesa y catalana; otra, absolutamente nueva, la mediterránea, que sienta así un primer precedente del vínculo que, apenas transcurrido un siglo, uniría por largo tiempo nuestro devenir artístico con el italiano. De todas formas, no parece que la forma de hacer del Trecento musical italiano obtuviera gran acogida entre nosotros, al contrario de lo sucedido con el movimiento francés, absolutamente paralelo a éste último.

Y no sólo eso, sino que éste alcanzó de sus cotas más elevadas en Cataluña. Músicos de la talla de Steve de Sort, Gracia Raynell, Joan Trebor, la familia de los Tallender, Jacomi Capeta o Antonet dels orguens, por sólo citar algunos, estuvieron sucesivamente al servicio de Pedro III (1336-1387), Juan I (1387-1396), Martín I (1396-1410), Fernando I (1412-1416) y también de su hijo Alfonso, recibiendo de ellos tanto ayuda financiera como los medios y protección necesarios que facilitaron su labor creadora. Sería un grave error calificar a la obra de estos compositores de francesa o tan siquiera de afrancesada, aunque tampoco debe ser considerada como una obra específicamente catalana: la **Misa de Barcelona**, o el «rondó» **Va t'en mon cuer avec mes yeux**, o acaso el motete **Apollinis eclipsatur**, son algunos de los mejores ejemplos de la producción musical europea del siglo XIV (7).



Por contra, el famoso **Llibre Vermell** de Montserrat sí es una auténtica creación catalana de la música de aquella época, que viene a demostrar que nuestros músicos no sólo supieron asimilar y llevar a sus cotas artísticas más elevadas la música del *Ars Nova* en su vertiente francesa, sino que al mismo tiempo supieron crear un estilo propio que contribuye, si cabe, a dignificarlos (8).

El rápido esbozo de la música medieval catalana que acabamos de trazar corresponde a las líneas maestras del devenir histórico de una música cuyo verdadero alcance se desconoce, puesto que no se la ha estudiado con la cuidadosa y merecida atención que necesita. Los trabajos en ese sentido de G. María Sunyol y, sobre todo de Higinio Angles, apenas si han encontrado continuidad. Obras como la **Introducción a la Paleografía Musical Gregoriana** (Montserrat, 1925), donde se traza un primer esbozo de lo que pudiera ser una historia de la paleografía musical catalana del medioevo, o **La música a Catalunya fins al segle XIII** (Barcelona, 1935), el único intento serio de carácter general que trata de aproximarnos a la historia de nuestro rico pasado musical, honra a quienes fueron sus autores. Pero desde entonces hasta ahora la musicología ha avanzado notablemente, tanto en lo que se refiere a sus métodos como a sus enfoques y criterios: no se puede, ni mucho menos en la actualidad manejar los datos que no ofrecieron Angles, Sunyol y tantos otros autores como definitivos; son sólo puntos de partida, valiosísimas *pistas* de un ingente trabajo que está por hacer. Haciéndolo sabremos la verdad acerca de la Historia de la música medieval catalana. Los recuerdos nostálgicos tienen difícil cabida en una ciencia precisa y rigurosa como pretende ser la Musicología.

(1) H. Anglés: **La música a Catalunya fins al segle XIII**. Barcelona, 1935.

(2) G. María Sunyol: **Introducció a la Paleografía Musical Gregoriana**. Montserrat, 1925.

(3) M. de Riquer: **Los Trovadores**. Barcelona, 1975.

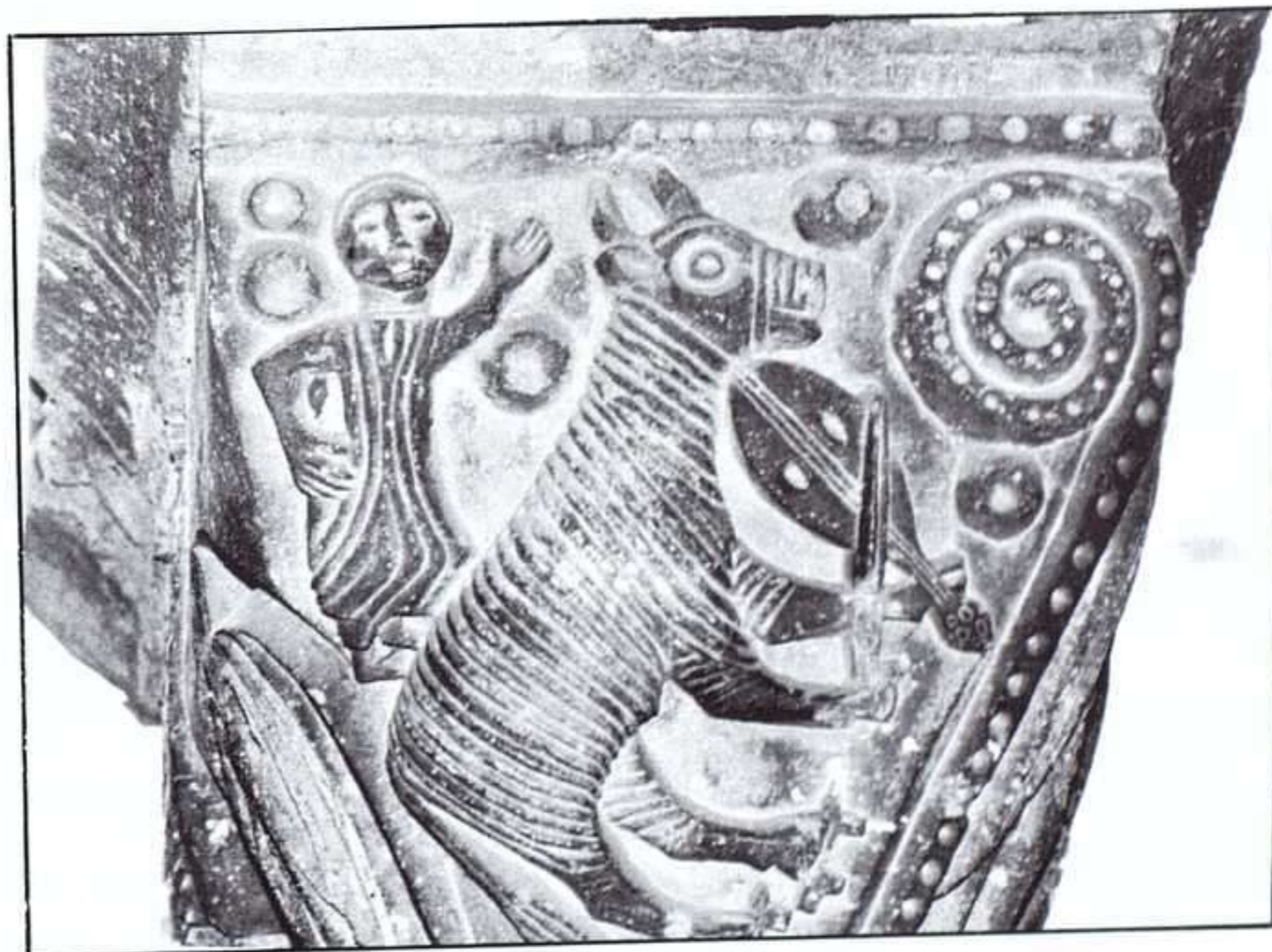
(4) F. Gennrich: **Der musikalische Nachlass der Troubadours**. Darmstadt, 1958.

(5) R. B. Donovan: **The liturgical drama in medieval Spain**. Toronto, 1958.

(6) María C. Gómez: **El Ars Antiqua en Cataluña**. *Revista de Musicología*, II-2, 1979.

(7) María C. Gómez: **La música en la casa real catalano-aragonesa durante los años 1336-1432**. Barcelona, 1979.

(8) H. Anglés: **El Llibre Vermell de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV**. *Anuario Musical*, X, 1955.



Santa María del Estany, detalle del claustro.

MAXPER: Un amigo y colaborador, que le ofrece su apoyo y todo un programa de acción para aumentar sus ventas.

PRIMERAS MARCAS DE ORGANOS



CRUMAR Sonido Profesional

kimball LA MUSICA A TODOS
LOS NIVELES

bontempi El método para
descubrir talentos

Desde los más sencillos aparatos hasta los modelos más sofisticados de línea actual.

kimball LA CALIDAD EN SONIDO Y LA BELLEZA EN DISEÑO

DISEÑO

Se ofrecen muebles de precisión diseñados artísticamente. Una selección más amplia que la de cualquier otro fabricante del mundo.

ELABORACION

Kimball cuenta con sus propios bosques, sus propios aserraderos, sus propias instalaciones de procesamiento y acabado de chapa de madera. Es posible controlar totalmente la calidad porque no participa ninguna otra compañía en el proceso de fabricación.

ACABADO

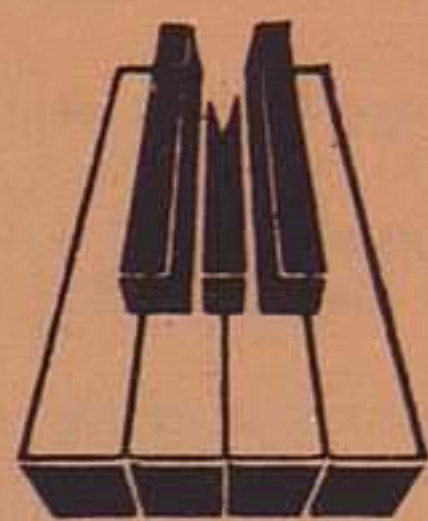
Este proceso de 25 etapas se vigila científicamente, sometiendo a muestras periódicamente a una prueba en frío de 33 ciclos. Se los calienta 33 veces durante 1 hora a 140 grados, y luego se los enfría a 0 grados durante 1 hora. De esta forma, se le garantiza una belleza duradera sin rajaduras, descascarado ni astillado.



Pianos de Cola kimball - Bösendorfer

Los pianos que proporcionan a los artistas y amantes de la música de todo el mundo sus más altas exigencias.

Los Grandes intérpretes de piano, Liszt, Richard Wagner, Anton Rubinstein, nuestro querido Pablo Casals, Leonard Bernstein, Oscar Peterson etc., son algunos de los grandes maestros que preferían y prefieren a BÖSENDORFER.



MAXPER, S.A.
DISTRIBUIDORA GENERAL
DE ORGANOS Y PIANOS

Delegaciones en 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.

DESEO RECIBIR MAS INFORMACION SOBRE:

Bontempi Kimball Crumar

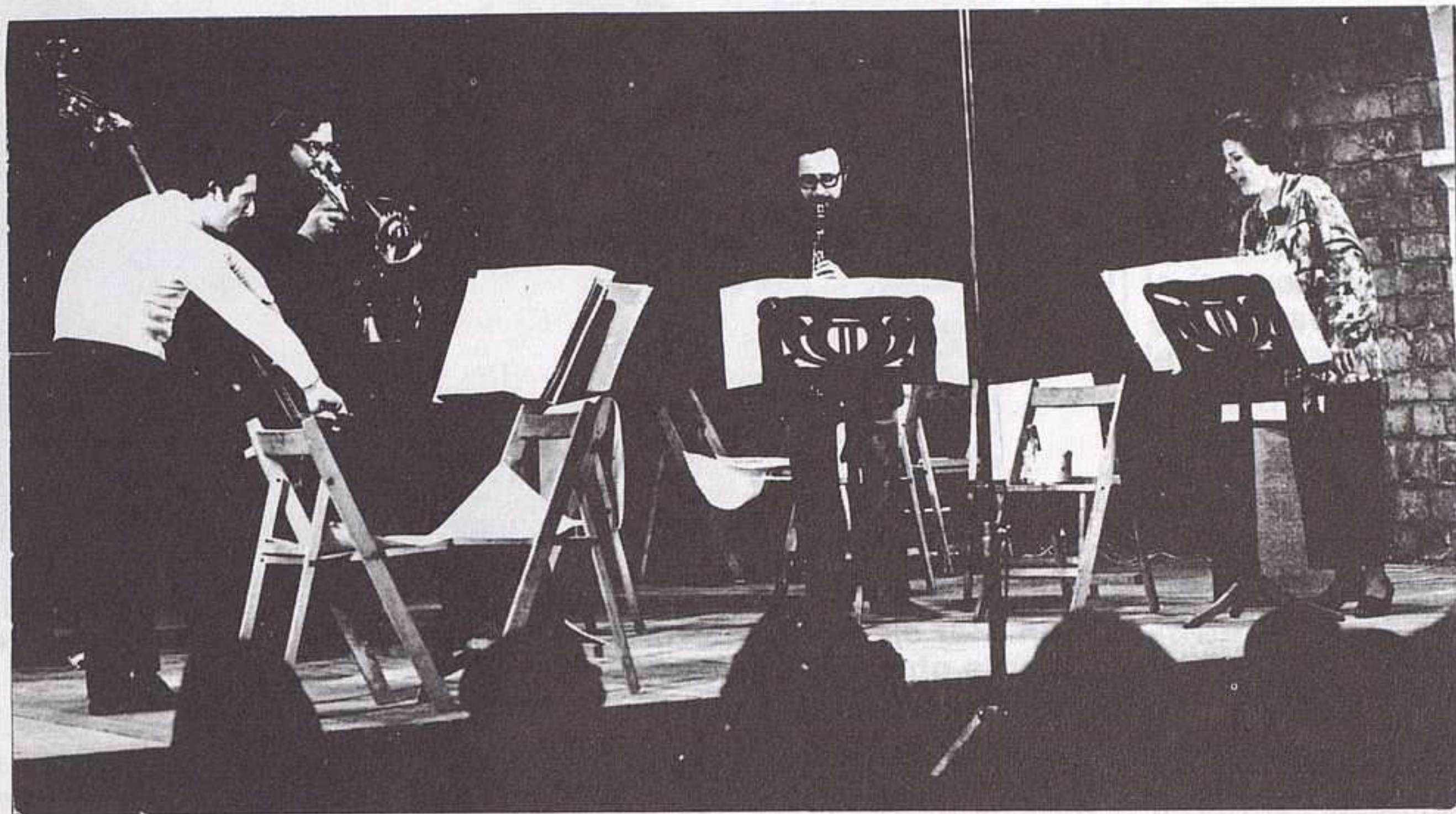
Nombre _____

Apellidos _____

Calle _____

Localidad _____ TF. _____

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



LA MUSICA CONTEMPORANEA, SU PUBLICO, SU AMBIENTE Y SU FUTURO

Por Juan José Abad

Una pregunta fundamental sobre la música contemporánea: ¿por qué esa incomunicación entre la música *seria* y la ligera? ¿qué sería necesario para que la música *seria* alcanzara un nivel de audiencia similar al conseguirlo por la *popular*?

Cualquier proyecto de respuesta a semejantes interrogantes habrá de incidir en planteamientos sociológicos. En principio, siempre será débil el porcentaje de individuos que, sintiéndose atraídos por la novedad, comprometan una parte de su ser en una búsqueda exigente. Es evidente que el público preocupado por la música *seria* es restringido en relación con la sociedad en general. El público, además, no se inquieta por semejante cuestión. Considera que la música que le gusta absorber deber ser simple, que no debe trastornarle especialmente, y que ha de manifestar directamente sus necesidades de consumo.

El dilema es, en primer lugar, educativo. Es preciso un nuevo género de educación musical. Algunas estadísticas inciden en el hecho de que un determinado público —entre los dieciocho y los

veinticinco años, aproximadamente— está dispuesto a asumir los riesgos de una cultura exigente. Después de los veinticinco años se advierte que la preferencia por esta cultura exigente se reduce considerablemente, y sólo se recupera a partir de los cuarenta y cinco.

Este hecho surge, sobre todo, de las condiciones sociales y económicas. Cuando los jóvenes se hallan dispuestos a participar en la vida cultural o intelectual es porque, en su existencia personal, hay ocios, suficiente dinero y un deseo que no está canalizado por otras funciones en la sociedad. La edad y la condición social lo prueban: a partir de una determinada edad, los jóvenes tienen una situación social diferente; asumen cargas familiares más pesadas, se desarrollan en su profesión, comienzan a integrarse en la sociedad. Si son estudiantes, forman parte de una categoría flotante; después, pertenecen a un am-

biente determinado —estén o no en conflicto con ese ambiente—, y esto disminuye su capacidad de recepción. Por consiguiente, los fenómenos advertidos en el terreno de la cultura (de la música en particular) son condicionados por muchos otros, principalmente por la educación y por la función social.

Los grandes éxitos de la música *popular* llegan a una audiencia de edad comprendida, aproximadamente, entre los quince y los veinte años. Además, no deja de sorprender que la música *popular* se dirija a un público flotante, constantemente renovado por la edad.

Sumergiéndonos ya en la cuestión que nos interesa, tenemos que la incompatibilidad entre la música *seria* y la

popular surge de dos hechos concretos: la música *popular* desempeña un papel social muy determinado, bien sea de protesta, bien sea de conjunción; no se orienta hacia el objeto estético permanente. La música *seria*, por su parte, apunta desde luego a ese objeto estético; sin embargo, cuanto más se encamina en esa dirección menos capaz es de hallar un público dispuesto a sacrificar su bienestar intelectual.

La presentación desempeña un papel capital en la música *popular*. Suprimanse los micrófonos de un grupo pop, y dejará de existir. Una gran parte del impacto es debido a la potencia sonora: el volumen de lo que se escucha es, frecuentemente, más importante que el contenido. La sustancia misma, no amplificada, revela ser mínima; los medios técnicos son tan importantes como ella en la imposición del sueño. Un gran trabajo con la luz, la proyección sonora, el *ambiente*, una atmósfera hipnótica, una violación onírica, tales son las características definitorias de la parcela más notable de la música *popular*.

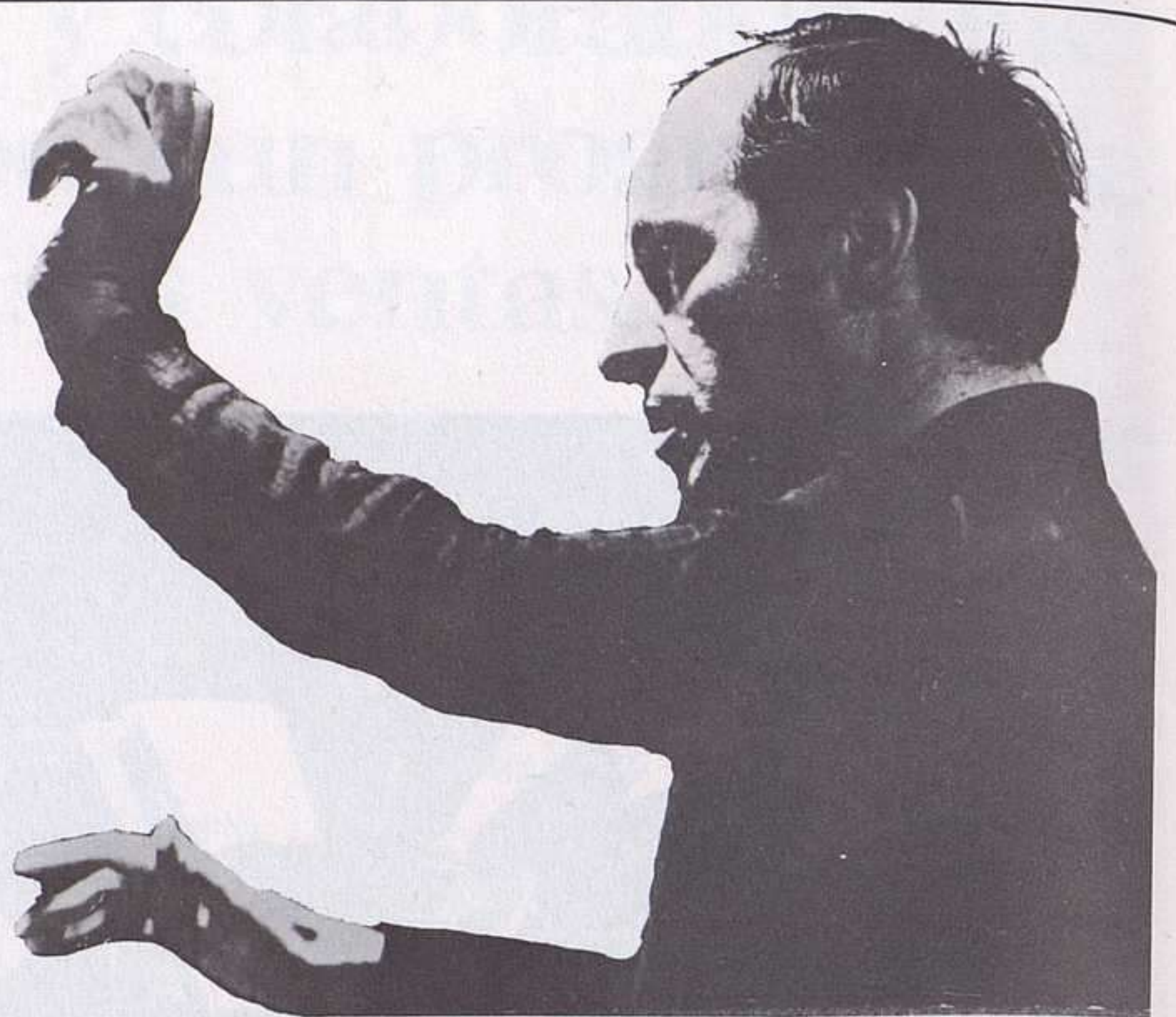
¿Hay algo que pueda extraerse de todo esto para la presentación de la música *seria* actual? La realidad es que, a este respecto, no hay que conceder demasiado crédito a los enunciados anteriores y su posible aplicación a la difusión de la música *seria*. El «entourage» de la música *popular* se corresponde al papel satinado de las revistas que se ojean en los vestíbulos y las esperas diversas. Todo está admirablemente presentado: el papel brilla, las fotos son soberbias y los textos absolutamente insípidos. Presentación llamativa, cuya única finalidad es desorientar al receptor acerca de la sustancia que percibe.

BOULEZ PROPONE LA ESCUCHA CRÍTICA

Cuanto más nos aproximamos a una obra interesante, más necesaria se torna la escucha crítica; una escucha que despierta las facultades de reacción e incluso de agresividad. Pierre Boulez se ha referido a la cuestión en los términos siguientes: «He organizado veladas que no son ya conciertos, sino encuentros con la composición y a menudo con el

compositor. Intento variar la presentación. Por ejemplo, interpreto en primer lugar la obra, sin comentarios; después explico cómo se puede escuchar la música con el máximo de beneficio, llamando la atención sobre puntos muy determinados. Tras una segunda audición, sobreviene una fase consagrada a la discusión. Pido que se escriban las preguntas, porque esto ayuda a formularlas y evita igualmente las repeticiones. Cuando resulta que existen varias preguntas del mismo tipo, las concentro en una sola pregunta más general. Si una de las preguntas ha sido formulada de forma sorprendente, pido a su autor que venga a discutir la obra conmigo. No escojo las preguntas más benignas; al contrario, a menudo me decido por las más agresivas. Es necesario ver de dónde procede la agresividad, por qué se produce semejante reacción, y si puede ser explicada bien sea por la obra, bien por el hombre que ha formulado la pregunta».

Pero el punto de vista de Boulez no se distingue por la frecuencia con que surge. El hecho incontrovertible —que ya ha sido citado al comienzo— es la escasa educación y receptividad social respecto a la investigación en el campo de la comunicación musical. Esto implica la inhibición, que se manifiesta ocasionalmente de forma colérica.



Pierre Boulez organiza conciertos con discusiones posteriores de las obras.

De hecho, una parte fundamental del problema es de índole formal. Es decir, el objetivo principal consiste en alcanzar la difusión de la música contemporánea evitando el formalismo. Es preciso hallar lugares que no sean las convencionales salas de conciertos, donde sólo se interpreta un concierto más. Hay que ofrecer programas en los que las obras sean importantes tanto por su calidad como por su orientación. Incluso si la calidad no es constante, al menos la singularidad de las obras servirá para orientar las funciones críticas del público.

Enfrentados a una composición contemporánea, es absolutamente erróneo el considerarla globalmente como una obra maestra. Cuando se asiste a una audición de música contemporánea y se aguarda en cada ocasión el chispazo del genio, es evidente que se experimenta a menudo un sentimiento de frustración, porque es imposible que éste se manifieste en todas y cada una de ellas. Es más importante el debate que presenta las obras como documentos. Las reacciones pasionales carecen de interés porque resultan excesivamente simplistas. Cuando surge la duda respecto del documento escuchado, el criterio se impone como elemento fundamental de la percepción.

Es obvio que hay que destruir los muros existentes entre los varios estilos musicales y su público respectivo. Se impone el intercambio desprejuiciado. No está claro por qué no se puede presentar al público que acude a las veladas experimentales una obra clásica, destacando sus aspectos excepcionales. Existe una recíproca desconfianza entre capas de público que son impermeables entre sí. Se permite el *ghetto* experimental, a condición de que no se toque el *gran museo*. En el otro extremo, los



La música «pop»: gran parte de su impacto es debido a la potencia sonora.



Ensayo del grupo valenciano «Actum».

partidarios de la experimentación «per se» detestan que se presente en su ambiente una pieza de museo: pretenden ser superiores a esta confrontación. En ambos casos se pone de manifiesto un esnobismo exacerbado. El público experimental desdeña al público de museo por no ser suficientemente ilustrado, y el público de museo desdeña al público experimental, acusándole de no saber nada de música, explicando de esta forma absurda su interés por la investigación sonora. *Establishment* o *underground*, cada grupo pretende poseer una verdad superior a la verdad del otro. Lo cierto es que la patente de autenticidad no es única, y nadie puede adueñarse de ella como si de un privilegio se tratara; cambia según las épocas. No se la posee porque se conozca la música clásica, ni tampoco por el hecho de estar al corriente de los avances más recientes.

La aportación de la cultura clásica no es, evidentemente, desdeñable mas tampoco resulta absoluta y totalitaria. De la misma manera que es esencial, pero no decisivo, disfrutar del espíritu de la aventura. Avanzar porque sí no ha significado nunca nada capital si no se es consciente de la dirección en que se quiere avanzar. Las dos categorías, que se observan desde lo alto de su respectivo pedestal, son categorías falsas, porque una y otra rechazan ciertos fundamentos del conocimiento musical.

El público en general ha de ser consciente de que hay lenguajes contemporáneos que se prestan sin grandes dificultades a un intercambio flexible entre los diferentes géneros. Piénsese en lo que resulta verdaderamente experimental en la música electrónica. ¿Acaso la cinta magnética no se ha convertido para el compositor en lo que para el músico *pop* son ya desde hace largo tiempo el micrófono, los amplificadores y la guitarra eléctrica? ¿No son ya ciertos géneros de la llamada música *seria* más susceptibles de interesar a un más amplio sector del público, incluso al aficionado al pop, que una música completamente contemporánea, pero que utilice exclusivamente medios más tradicionales?

En realidad, el problema es otro y se plantea constantemente en la literatura musical más aceptada. Por ejemplo, un cuarteto no alcanza a la misma cantidad de audiencia que una orquesta; a su vez, una orquesta y coros son más espectaculares que los dos enunciados anteriormente; y, por último, la ópera es el más espectacular de todos los géneros (si exceptuamos quizás las pirotécnicas puestas en escena de los más ambiciosos conjuntos pop). No se debe ignorar la inmensa diferencia entre una música *espectacular*, que implica una mayor variedad en las fuerzas de interpretación y una música restringida a cuatro instrumentos monocromos, cuya urdimbre carece de seducción exterior. El fenómeno de la evasión ante la dificultad ha existido siempre. Por el contrario, quienes han llegado a un alto nivel de comprensión musical y una escucha más intensa presentan una tendencia a encerrarse exclusivamente en ella. Los públicos que siguen con atención y predilección la música de cámara se tornan fácilmente encerrados en su percepción.

Este tipo de receptor es similar a aquél que sólo quisiera ver fotografías en blanco y negro y le hiere a la vista el color, por su vulgaridad.

LA REACCION DEL PUBLICO ANTE LA ELECTRONICA

La simple palabra *electrónica* aplicada a la música despierta una imagen de ciencia ficción, un regusto a futuro. En general, desde luego, de un futuro muy barato. No se va a cambiar la naturaleza de un instrumento porque se amplifique. Ni se va a transformar radicalmente el pensamiento musical porque se inserten filtros y moduladores. Son muy escasos los creadores que han coordinado estos medios con la novedad de su pensamiento. Aparte de ellos, lo que se realiza en el terreno electrónico es superficial hasta el tedio.

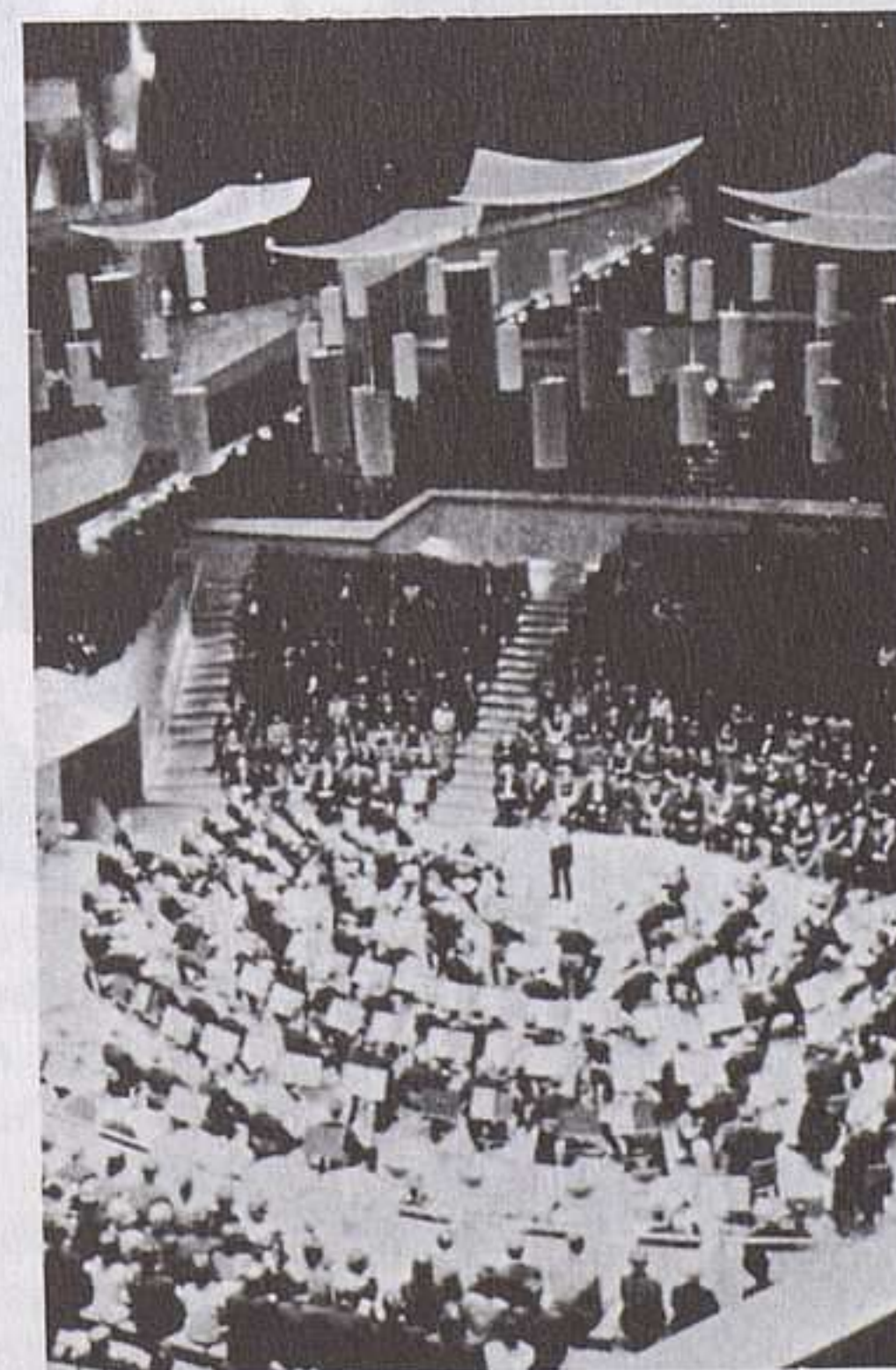
Es obvia, no obstante, la incidencia de la indagación electrónica en la música y en el público contemporáneos. Sin embargo, es igualmente cierto que la

música se ofrece todavía desde criterios cuya referencia es del anacronismo más flagrante. Es decir, la orquesta en la escena, frente a frente con el público, es una disposición que corresponde a algo más de un siglo de música. Actualmente, las posibilidades de incidencia en el progreso de la música de la orquesta sinfónica y la sala de conciertos, ha periclitado.

Hoy se tiende al establecimiento de nuevas relaciones entre compositor y público, establecidas en función de la tecnología empleada. Incluso utilizando instrumentos no electrónicos, muchos compositores se sirven de dispositivos variables. Utilizar en este caso una sala de conciertos con un dispositivo tradicional fijo supone crearse inútiles dificultades.

Se tropieza con la arquitectura de la sala: es demasiado rígida, está determinada en un cierto sentido. Si se emplean medios electrónicos —ya sean instrumentos amplificados, o bien una banda sonora— no hay razón alguna para que el público se distribuya de la manera tradicional. La utilización de fuentes electrónicas o de medios electroacústicos de transformación permite colocar altavoces. Si se puede invadir una sala con el sonido, no hay razón alguna para agitarse en escena con objeto de seducir al auditor.

Es preciso modificar las relaciones en la dirección de individuo a grupo. Se puede concebir el caso de una sesión que presente, bien una cinta permanente, o una sucesión de obras diferentes; una forma abierta con un público en movimiento. Por otra parte, si la obra está encerrada en sí misma y necesita, por tanto, una escucha *absoluta*, se puede admitir un público fijo —y reducido—, que escoja su perspectiva sin recurrir, sin embargo, a una estructura arquitectónica *acabada*. Es necesario un espacio flexible, móvil, en el que los individuos escojan su situación. Teniendo presente la evolución tecnológica, se experimenta cada vez menos la necesidad de una localización fija, definitiva y, sobre todo, *standardizada*: un objeto que unos sujetos miren.



La Philharmonía de Berlín, señala el camino de lo que debe ser la sala de conciertos del futuro

Actualmente, no es imprescindible que la música se perciba a través de alguien. A partir de los primeros ensayos de la música electrónica, se advirtió que los conciertos en el curso de los cuales sólo se escuchaban cintas magnetofónicas, y donde se reducía la iluminación con la finalidad de obtener un simulacro de ambiente destinado a un público sentado frente a una escena obstinadamente vacía, eran, al fin y al cabo, manifestaciones absurdas.

Si se difunde una cinta magnética en un lugar donde el receptor puede moverse, vivir, la situación se torna diferente. El público proyecta su propia existencia sobre la obra que escucha. No se puede permanecer enfrentado con una evidente ausencia, hallándose sentado y polarizado en la misma dirección que los demás. En cuanto hay una reunión estática de la colectividad, el drama de la interpretación debe sucederse ante los ojos del receptor. No hay duda de que hay más tensión, más interés de una y otra parte si existe una comunicación inmediata, si el material musical está vivo. Por esta razón es por lo que, progresivamente, todos los que empezaron por hacer música electrónica *pura* han tratado de unirla a una interpretación directa.

Ciertamente, el compositor y el público otorgan una gran importancia al

fenómeno de lo directo, es decir, a la comunicación en trance de producirse. Existen, además, dos tipos de escucha: la escucha colectiva directa, de un público que acude especialmente en un momento dado para oír una realización determinada y la escucha de una realización pasada y reproducida por medios electroacústicos.

Esto concierne también al disco: no se puede presentar una grabación en una sala de conciertos ante dos mil personas. Pero se puede escuchar un disco en casa con un pequeño grupo de amigos o utilizarlo como ejemplo en una conferencia: se escuchará como ilustración de otro universo. Estos dos géneros de escucha pueden coexistir perfectamente; exigen, sin embargo, diferentes condiciones sociológicas.

LA IMPORTANCIA DE LA SALA DE ESCUCHA

La música contemporánea requiere que sea celebrada en un medio arquitectónico idóneo y original. Móvil, por ejemplo. En el teatro se ha intentado ya crear una forma arquitectónica flexible, que proporcione múltiples posibilidades de variaciones. Si, por ejemplo, se quiere que la música sea interpretada por

diferentes grupos —uno detrás y el otro delante del público—, se necesitará construir una plataforma especial; o, lo que es igual, luchar contra la arquitectura clásica. Incluso una forma tan tolerante como el anfiteatro resulta inaceptable pasado un determinado estadio, su idoneidad no es lo suficientemente amplia.

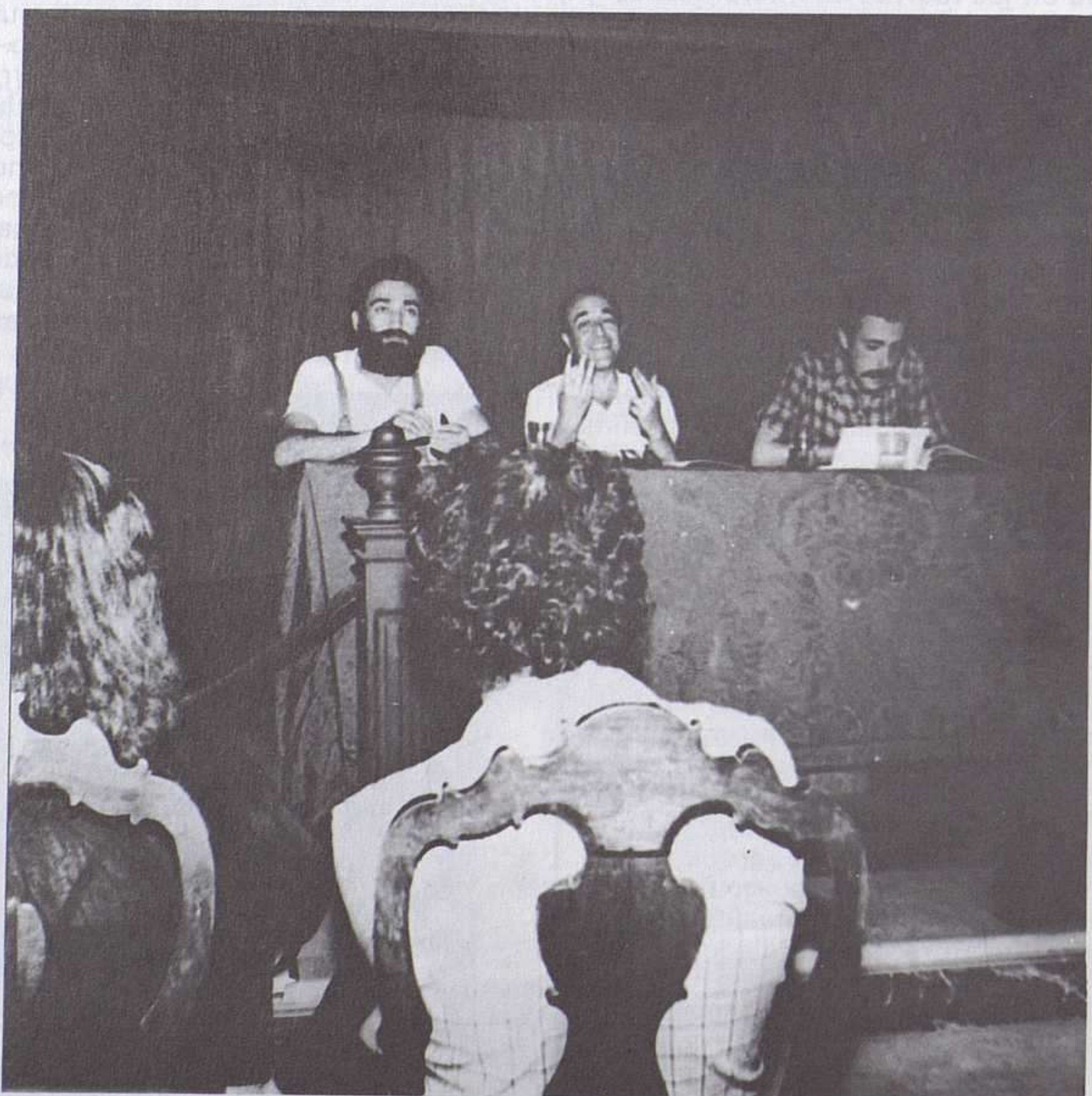
Estas formas flexibles o bien cuestan mucho, o no cuestan absolutamente nada. Por el momento es preferible recurrir a lugares fáciles de manipular, donde se pueden instalar practicables y gradas de diferentes formas y colocar al público de forma variable: más o menos, la estética del hangar.

Aún cuando parezca paradójico, es preferible el hangar a la sala de conciertos demasiado estructurada; permite posibilidades más diversificadas. La fórmula ideal sería la del hangar perfeccionado, con plataformas móviles, un universo transformable mediante la presión de distintos dispositivos. Para crear semejante forma se necesitarían elementos tan neutros y tan móviles que cabría alcanzar, prácticamente, todas las formas de comunicación, de ubicación, de geografía. Las combinaciones son sencillas en principio, pero no sucede así con los problemas tecnológicos que plantean.

El inconveniente fundamental quizá sea el factor económico. En cuanto se llega a las estructuras móviles, intercambiables, cada elemento implica una infraestructura que multiplica su precio de ocho a diez veces. Desde este punto de vista, la arquitectura del futuro es extremadamente costosa. Además, en cuanto se utiliza un lugar móvil, hay que contar con la necesidad de modificar la acústica según los requerimientos de las composiciones a interpretar y la idiosincrasia peculiar de cada una de ellas. Si ya es difícil lograr un resultado acústico satisfactorio en un lugar fijo, el éxito acústico que obedezca a normas móviles se torna extremadamente hipotético.

En la actualidad, la sala que más rotundamente se acerca a estas concepciones es la Philharmonia, de Berlín. Resulta extremadamente atrayente. En primer lugar, por sus proporciones: a pesar de su enorme ámbito, divide al público en grupos variados, lo que da la impresión de una más amplia posibilidad de cohesión. Su concepción evita que el individuo se encuentre perdido en una masa decepcionante y amorfa. De aquí se obtiene el sentimiento benéfico de la solidaridad de un pequeño grupo en medio de un gran número de personas.

Igualmente, es una excelente idea el hecho de haber colocado la orquesta en el centro de la sala. La Philharmonie, de Berlín, señala el camino de una sala del futuro. Sería preciso dotar a este tipo de salas de plataformas móviles; tener la posibilidad de que la orquesta se eleve o descienda con relación al público; de convertir una parte de la sala, perteneciente al público, en plataforma para los músicos.



Barber, Barce y Marín interpretan «Coral hablado», durante los «Ensems» del 79.

LA INFLUENCIA DE LA MUSICA EN EL DESARROLLO DE LOS NIÑOS DE MESES



Por Katalin Forrai *

Una de las más grandes ideas del concepto de educación musical de Zoltán Kodály era que la educación debería comenzar pronto. La Sociedad y los profesores de música vuelven con un interés cada vez más grande, a la edad preescolar. En nuestros días, es un hecho ya establecido con una evidencia teórica y práctica, que los niños, habiendo recibido educación musical preparatoria entre la edad de tres y seis años adquirirán la lectura y escritura de la música más fácilmente en la escuela que sus compañeros de clase que no han tenido una educación similar. Sobre las posibilidades del desarrollo musical en los primeros tres y cuatro años, en esta edad tan susceptible, la música puede tener efectos determinantes y duraderos.

En Hungría, El Instituto Nacional para la Guía Metodológica de Creches lanzó un programa de investigación para averiguar la influencia de la música en los niños. El término *creche* se aplica a aquellas guarderías húngaras donde se deja a los niños entre los seis y treinta y seis meses durante el día mientras las madres trabajan. Los niños que estuvieron expuestos a una influencia musical y otros que apenas escucharon alguna canción o música, eran observados bajo condiciones experimentales durante un período de tres años. Comparando los datos del experimento, la investigación apunta a averiguar si la música tiene algún efecto en la personalidad de los niños y cómo influye en el carácter, las actividades y la sociabilidad de éstos.

Los principios en que se basaron las investigaciones fueron:

- 1- Todos los niños sanos pueden desarrollarse musicalmente.
- 2- Cantando, llevando el ritmo de «Mother Goose Rhymes» (sencillas canciones infantiles), el contacto personal es necesario para el desarrollo musical de los niños pequeños.
- 3- La música aplicada debe provenir de la tradición folklórica.
- 4- Los métodos de desarrollo deben seguir estrictamente las varias fases del desarrollo de los niños.

Nuestras hipótesis dieron respuestas a las siguientes preguntas:

- 1- ¿Cuáles son las condiciones óptimas para cantar a los niños?
 - a) Los adultos no entran en ninguna clase de contacto con los niños mientras cantan (situación *sin contacto*).
 - b) Usan algunos objetos o instrumentos para acompañar el canto (situación *usando un objeto*).
 - c) Los adultos establecen un contacto personal con los niños mientras cantan (situación *contacto personal*).
- 2- ¿Qué clase de efectos tienen varias canciones diferentes?
 - a) Lentas, canciones melódicas cantadas en voz baja (tonos bajos).
 - b) Rápidas, rítmicas, melodías vivas.
- 3- ¿Cuál es el número y la duración óptima de los estímulos musicales?
 - a) Cantando muchas veces pero siempre durante poco tiempo (situación *cantando por partes*).
 - b) Cantando una vez solo pero durante un período de tiempo más largo (situación *cantando de una vez*).

La observación registró (en unidades de un minuto).

- 1- ¿Con quién (y cuantas personas) inicia el niño un contacto? ¿qué objetos toca?
- 2- ¿Qué clase de movimientos hace el niño? ¿Cómo actúa? (acciones, gestos, mímicas, etc).
- 3- ¿Qué clase de sonidos, sobre todo vocalizaciones musicales, produce?

METODOS Y PROCEDIMIENTOS

Las enfermeras de tres *creches* recibieron una intensiva educación musical, aprendieron a leer y a escribir música y alrededor de 150 canciones y ritmos, canon, melodías folklóricas.

Las enfermeras de otros tres *creches* utilizadas como un grupo controlado no fueron entrenadas musicalmente.

Fueron cuatro niños de cada uno de los tres *creches* con actividades musicales (grupo experimental) y cuatro niños de cada uno de los otros tres *creches* (grupo controlado), en total veinticuatro. Se sacaron los protocolos de cada niño en trece o catorce ocasiones con observaciones en siete situaciones diferentes. Durante los tres años de investigación fueron tomados mil ochocientos protocolos.

METODOS DEL PROCEDIMIENTO DATOS

Los protocolos redactados sobre una base de un minuto, desde tres puntos de vista diferentes, fueron pasados a máquina y preparados para su análisis y evaluación. Los datos fueron recopilados de una manera que permitió el proceso por computadora.

Los resultados de los análisis establecidos durante este corto tiempo indican que hay una tremenda diferencia entre los niños muy pequeños y los de uno y tres años respecto al efecto de la música. Los datos de los bebés y de niños que tienen entre trece y cuarenta meses son analizados separadamente.

ANÁLISIS DE LOS DATOS DE PROTOCOLO DE LOS BEBES

Las figuras 1 a la 5 enseñan los valores medios de las diferentes reacciones de los bebés (por ejemplo, vocalización, movimiento, iniciación social y reacciones reflejando sus estados emocionales), en situaciones experimentales individuales. (Los datos se refieren a la frecuencia media de reacciones, de comportamiento en cuestión, i. e. a su frecuencia media en cada niño en un período de observación.)

La figura total muestra que los niños en un grupo experimental excedían en aquellos del grupo en control en el número de vocalizaciones en uno y medio por término medio. (La vocalización inferior era 113,7 y 79,6 respectivamente.)

Cuando se interrumpen los datos de la formación del sonido, de tal manera que se analiza y evalúa la vocalización, la reproducción de la melodía y los fragmentos de palabras y los movimientos de los labios separadamente, se puede llegar más allá de las relaciones notables a:



Por lo que a las numerosas situaciones experimentales concierne no se pueden observar mayores diferencias; los miembros del grupo experimental pronuncian más sonidos en cada situación; ni el carácter diferente de las canciones ni los diversos estilos de representación resultaron con diferencias considerables a la vista del número de vocalizaciones. Es quizás la frecuencia de representación la que puede presionar desde un punto de vista: sobre la base de los datos disponibles se podría afirmar que cantando sin interrupción durante un largo período de tiempo, aumenta el número de vocalizaciones en su más alto grado, mientras que cantando en partes con interrupciones proporciona mejores oportunidades a los niños para observar e imitar la formación del sonido en los adultos. Fue en esta situación en que la mayoría de los movimientos labiales fueron grabados.

Si los grupos experimentales y de control son comparados con vistas a la vocalización, los dos grupos no están muy lejos en el número inferior de melodía y fragmentos de palabra como si se les anticipara a los bebés que reproducieran muy poco el tono y palabras de la melodía cantada.

Una diferencia significativa entre los dos grupos se observa en otras formas de vocalización: los niños, en el grupo experimental, balbucean más, forman más sonidos (el valor inferior es 95,1 y 70,1 respectivamente).

A la vista del número de movimientos labiales la diferencia entre los dos grupos es incluso más larga: los niños en el grupo experimental hicieron movimientos labiales y dieron forma a sus labios cinco veces más frecuentemente que los miembros del grupo controlado (14,86 sobre 2,5 por término medio).

¿Por qué consideramos estos resultados como algo que merece atención?

Las observaciones en la psicología del niño concede importancia en el período temprano de la adquisición del lenguaje, al hecho de que los bebés producen en los primeros meses de balbuceos una gran variedad de sonidos (de acuerdo con algunas observaciones más de doscientas clases diferentes de sonidos), la mayoría de las cuales no existen en el entorno del niño ni en la lengua de la madre.

Los niños *juegan* con sus órganos del lenguaje e intentan usarlos formando cualquier sonido que sean capaces de producir. Los sonidos no oídos a su alrededor desaparecerán gradualmente desde su grupo de sonidos debido a la escasez de refuerzos, mientras que las cosas que ocurren en el lenguaje de los adultos se llega a fijar en la segunda mitad del primer año. Así puede decirse que en los meses de balbuceo de los niños *se terminó* el almacén de sonidos que corresponden a la lengua de su madre. En este proceso de imitación de un ejemplo externo juega incluso un papel más importante. Este tipo de movimientos de labios, como se refirió previamente debe así ser mirado como una fase específica del proceso de adquisición del lenguaje, i. e. cuando el niño intenta formar *silenciosamente* sonidos, palabras y sílabas imitando los movimientos de los labios de los adultos.

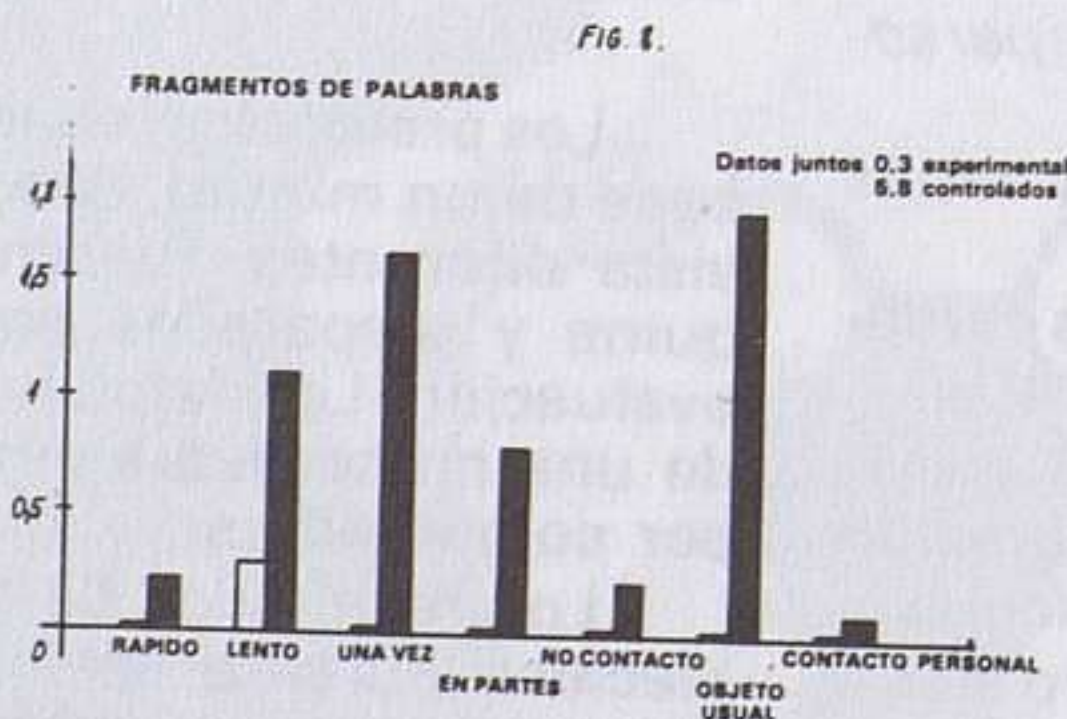
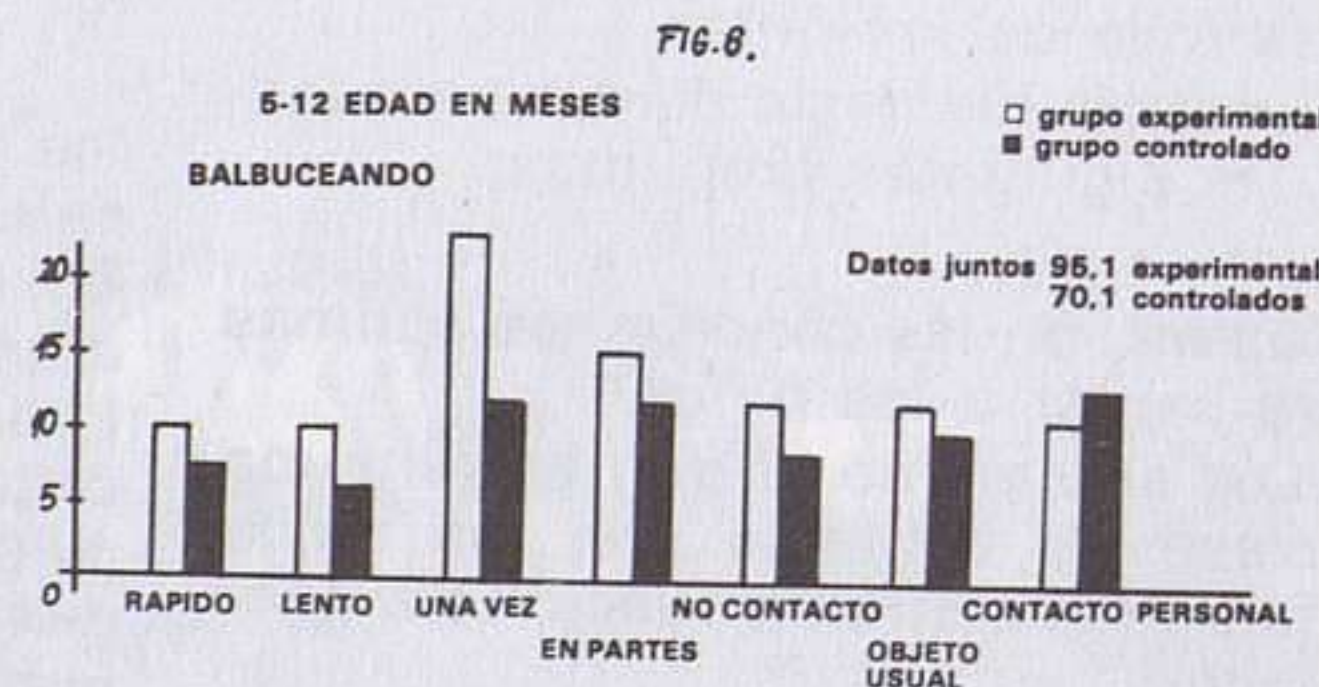
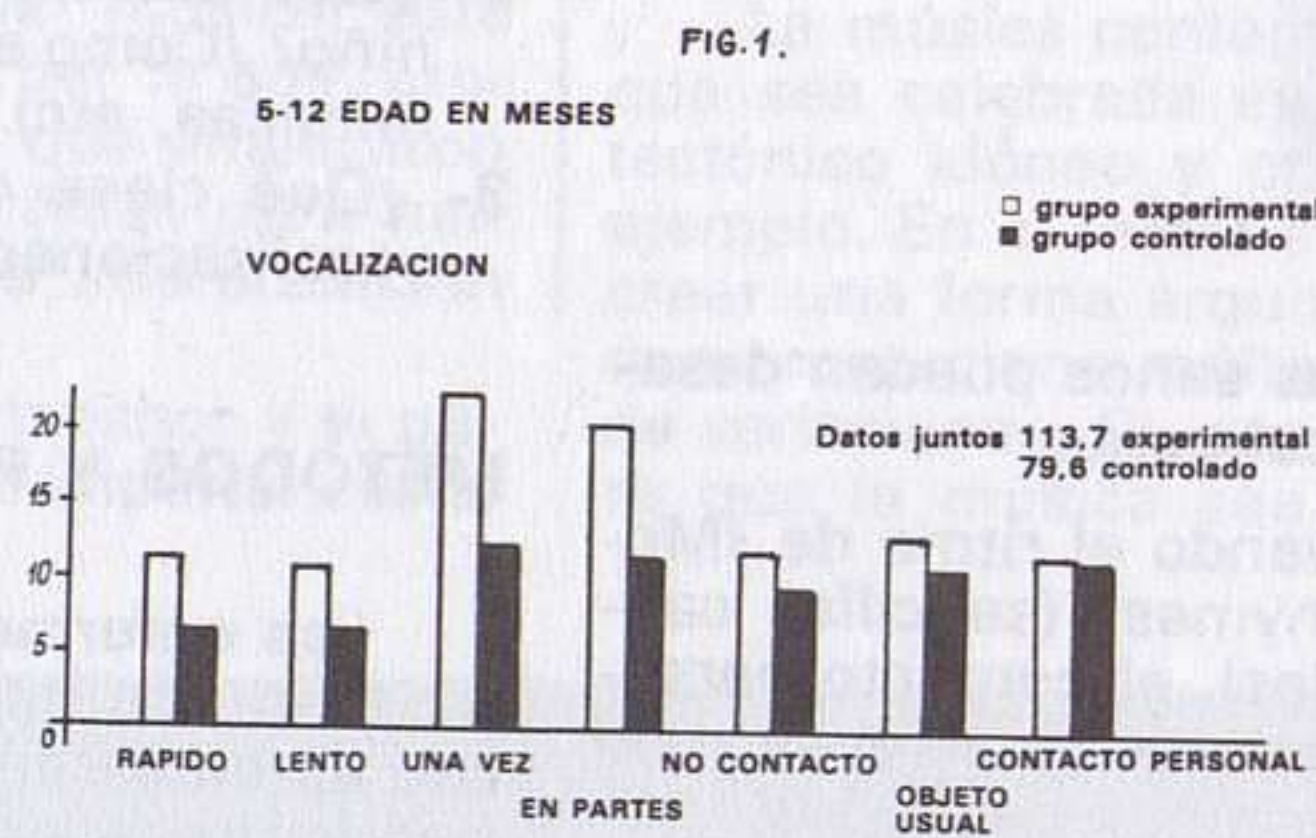


FIG. 1.

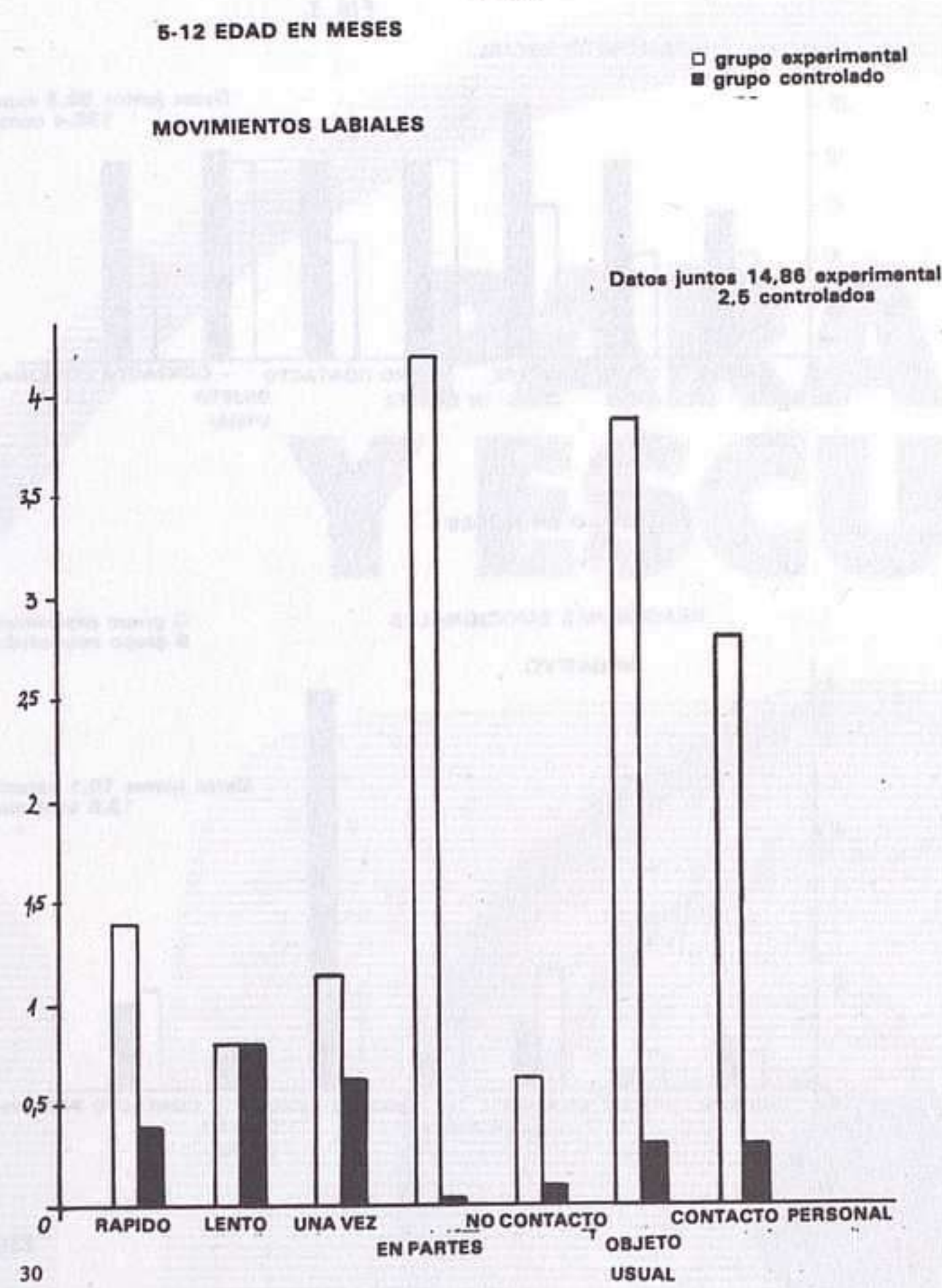


FIG. 2.



Consecuentemente, los resultados archivados llaman la atención al hecho de que, cantando más y un entorno más rico en estímulo musical, no solo aumenta considerablemente la inclinación para la vocalización de los niños, sino que también incita a la adquisición del lenguaje en su período temprano de vida.

MOVIMIENTOS RITMICOS

La figura 2 contiene el total de los números por término medio de los movimientos rítmicos hechos con las piernas, el tronco y el cuerpo entero durante el período de observación.

Los datos revelan que los niños del grupo experimental hicieron dos veces tantos movimientos rítmicos por término medio como los miembros del grupo controlado (el valor medio de los movimientos rítmicos durante el período de observación fue: 48,18 sobre 28,2). Según el impacto de más frecuencia, los pequeños cantando regularmente hicieron más movimientos y con gran placer.

Analizando el efecto de las numerosas situaciones experimentales de ellos mismos se encontró que, contra todas las expectativas, no ocurrieron diferencias significativas en el número de movimientos cuando las canciones de diferente carácter (rápidas-lentas) fueron cantadas.

Lo más sorprendente de la situación apareció cuando al cantar se acompañó con alguna clase de objeto común: fue aquí en donde ocurrió la mayoría de los

movimientos rítmicos (moviendo y sacudiendo objetos, estrechando manos o brazos, meciendo el tronco, etc.) y frecuentemente fueron junto con agradables sensaciones de risas, sonrisas y gorjeos. En vista del positivo estado emocional esta situación asume una gran significación.

INICIACIONES DE CONTACTO SOCIAL

Los datos que han sido recibidos para esta categoría son altamente interesantes incluso siendo difícil explicarlo en este momento.

Los miembros del grupo controlado iniciaron un contacto más social que los niños del grupo experimental.

No puede definirse con ninguna precisión aún, qué hay detrás de este fenómeno.

Como los datos se refieren a los contactos sociales iniciados con los niños observados (a través de adultos y niños igualmente) y que fueron dirigidos a través de adultos, la suposición puede ser aventurada ya que las nurses atendieron a los miembros del grupo experimental más frecuentemente; de este modo fueron menos impulsados a iniciar contactos con ellos mismos. Esto es, sin embargo, meramente una hipótesis; en realidad, el fenómeno necesita de mayor explicación y análisis.

Así pues, los datos disponibles confirman una especial significación en nuestra evaluación, como el estado emo-

cional y afectivo de los niños, que constituye un factor muy importante en su desarrollo.

El desarrollo armonioso de la personalidad del niño requiere que, desde los primeros meses de vida, no solo sus necesidades físicas deben ser completamente satisfechas (alimentación, cambiar los pañales), sino también su necesidad básica para encontrar la seguridad, la base en la que yace la armonía, y el contacto estable entre el niño y los adultos en su ambiente.

ANALISIS DE LOS DATOS ENTRE NIÑOS DE UNO Y TRES AÑOS

Desde un año, pero especialmente de los veinte meses en adelante, al cantar una canción estimulante, la vocalización es lo que predomina. Es muy frecuente en cada grupo, indiferentemente a las características de una situación específica. Dentro de esta tendencia en conjunto pueden encontrarse pequeñas diferencias en conexión con algunas particulares.

El cantar una canción estimulante de una manera identificable, aparece más temprano en niños que frecuentan las *creches* experimentales.

En el grupo controlado hay muy pocos ejemplos de esta reacción por debajo de los veinte meses. Por el contrario, los datos correspondientes por término medio en el grupo experimental alcanzan o incluso exceden en la mayoría de las situaciones (lo cual significa que los niños en el grupo experimental son capaces de imitar las canciones más pronto que en los controlados).

En el grupo experimental la situación en *los cantos por partes* logró más canciones como reacción que *los cantos de una vez* (la única excepción fueron los de treinta a treinta y cinco meses). En la situación de *los cantos por partes* la suma por término medio de cantar canciones estimulantes está por encima de un año a cualquier nivel de edad. En el grupo controlado el mismo factor resulta en una proporción inversa.

Este interesante descubrimiento debe ser interpretado como una evidencia de que los niños están bastante acostumbrados a oír canciones en el grupo experimental, por lo tanto es más sensible incluso en el pequeño estímulo musical.

Los cantos con objetos usuales y los cantos con un contacto social logran mayor reacción al cantar, comparada con la situación sin contacto (la misma tendencia se manifiesta en ambos grupos).

En los niños entre uno y trece años otras vocalizaciones de éstos fueron grabadas y no hay evidencia de tener ninguna específica relación con las canciones de la nurse (los actos del lenguaje normal fueron excluidos de los análisis, ya que el lenguaje llega por el camino usual de la comunicación cuando los niños van creciendo. Este es un modo muy difícil —eventualmente imposible— de grabar cada acto del lenguaje con detalle).

Hay una notable diferencia entre el grupo experimental y el de control en la frecuencia de *movimientos rítmicos*. En

el grupo experimental, de veinte meses en adelante, el movimientos rítmico es una de las reacciones predominantes en los niños, en las canciones de la nurse. Merece la pena mencionar algunas figuras; en el grupo experimental solo siete del total de veintiocho, por término medio, en lo que se refiere al acontecimiento de los movimientos rítmicos, están por debajo de uno y solamente dos están por debajo de 0,75. Mientras que en el grupo controlado solo cinco, fuera de éstos veintiocho alcanzan uno y muchos de ellos están muy por debajo (entre 0 y 0,2). Estos descubrimientos parecen probar que el desarrollo del sentido del ritmo —manifiesto en movimientos abiertos— puede ser facilitado por estímulos regulares del canto desde el primer año de vida.

Ningún factor situacional hace ninguna diferencia evaluable en el acontecimiento de los movimientos rítmicos.

La cantidad de *comportamiento imitativo-simbólico* no es muy alto en conjunto. Observamos el período de edad en cuestión, incluso estos pocos ejemplos deben, sin embargo, ser considerados como una importante influencia de las canciones oídas.

Parece que escuchar (luego cantar) estos simples textos, facilita la construcción de situaciones imaginarias y la formación de símbolos.

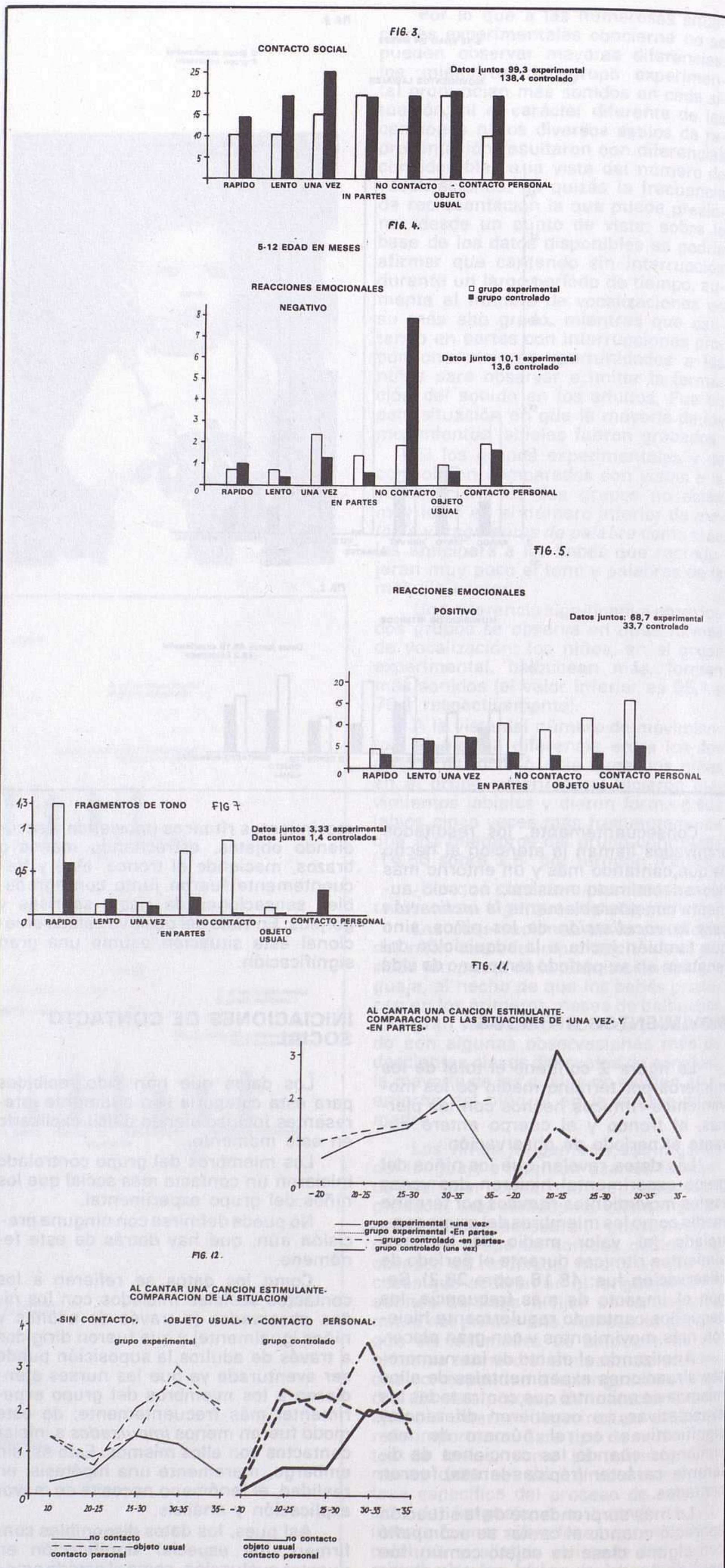
Solamente hay una diferencia notable entre el grupo experimental y el controlado. En el grupo controlado ambas canciones con objetos usuales y cantos con contacto social, están seguidos por un número mayor de comportamiento imitativo-simbólico que en cualquier otra condición. No hay tal tendencia en el grupo experimental. Debe asumirse que la llave de esta diferencia en niños del grupo experimental representa un nivel más alto de desarrollo como resultado de un entrenamiento; no necesitan ayudas externas para tomar el contenido de la canción y proceder mentalmente.

Un gran número de *contacto-iniciaciones sociales* fueron grabadas en los protocolos. Naturalmente, todos no pueden considerarse como un efecto del canto. Sin embargo, merece atención el que los *contactos sociales e iniciaciones* en el grupo experimental excede en número a los del grupo controlado (en algunas situaciones la proporción es de dos a uno).

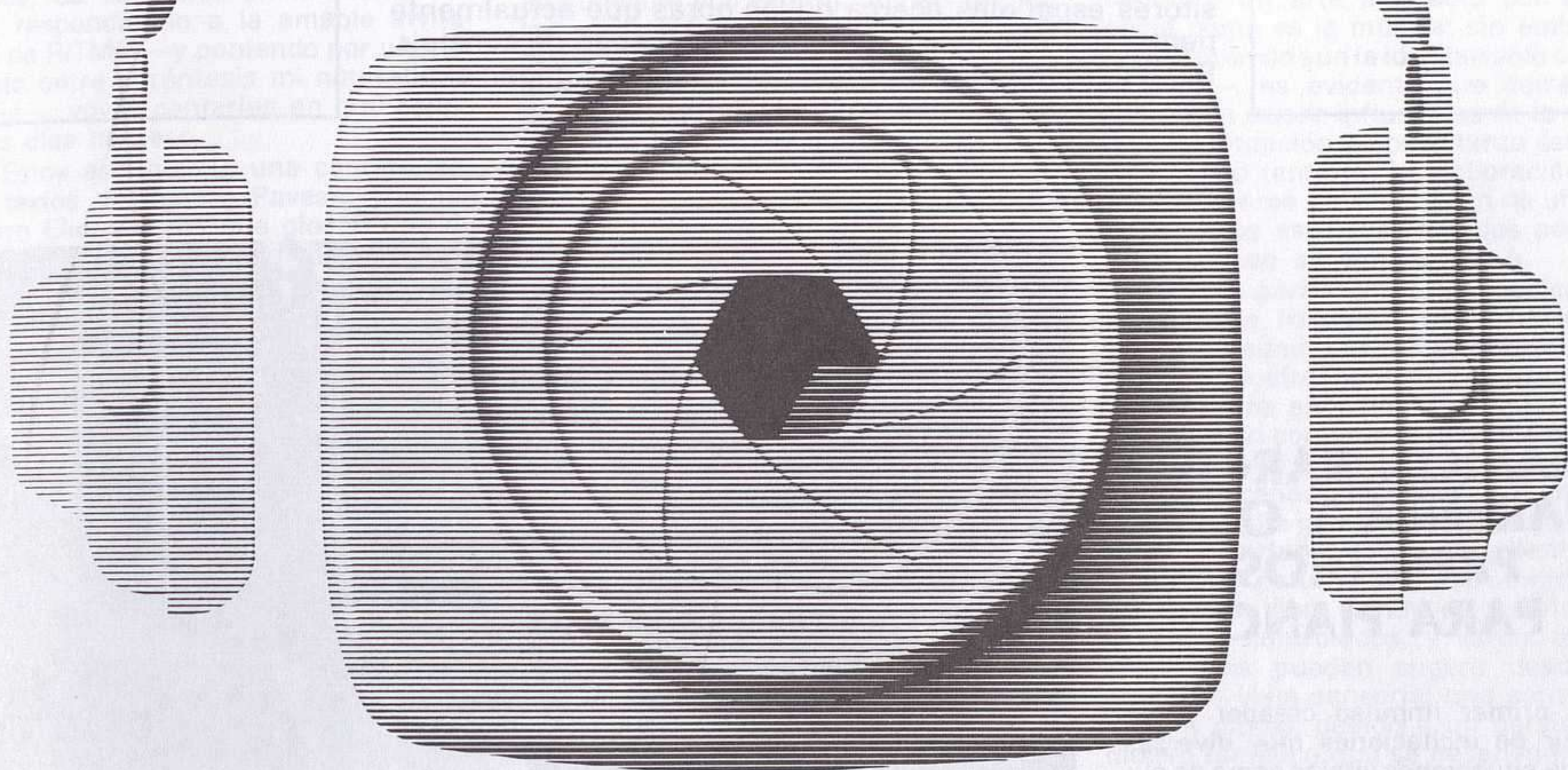
Merece la pena también mencionar que en el grupo experimental hay una tendencia de desarrollo manifestada en la frecuencia de los contactos sociales. Similar tendencia puede encontrarse en el grupo controlado. Otra vez, las circunstancias de situación no causan ninguna notable diferencia en este campo. Sería más interesante saber más acerca de la naturaleza de esos contactos sociales y las fases de desarrollo de los niños con vistas a la música, pero, desgraciadamente, los detalles no son aprovechables en el momento, ya que el análisis de los datos está aún en marcha.

Me gustaría agradecer los conocimientos a la Dra. Magda Kalmár y Eva Kósa por el análisis psicológico en la materia.

* Katalin Forrai es miembro de la Sociedad Internacional Kodaly.



**PARA VER
Y ESCUCHAR**



sonimag19

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

HI-FI, RADIO,
VIDEO, TV,
JUEGOS ELECTRONICOS,
VIDEO-TEXTO,
COMPUTADORAS
DOMESTICAS
SONORIZACION,
INSTALACION DISCOTECAS,
ILUMINACION ESPECTACULAR

FOTOGRAFIA Y CINE PARA
AFICIONADOS,
EQUIPOS PROFESIONALES,
ILUMINACION,
MATERIAL PARA GRANDES
LABORATORIOS,
MEDIOS AUDIOVISUALES



EQUIPOS DE VOCES,
GUITARRAS CLASICAS
Y ELECTRICAS,
INSTRUMENTOS DE
PERCUSION, VIENTO
Y CUERDA,
ACORDEONES, ARMONICAS,
ORGANOS, ORGANOS
ELECTRONICOS,
PIANOS DE COLA VERTICALES,
SINTETIZADORES

Sector EXPOTRONICA:
ELECTRONICA PROFESIONAL,
COMPONENTES
ELECTRONICOS,
MAQUINARIA, EQUIPOS
Y PRODUCTOS PARA
CIRCUITOS IMPRESOS,
INSTRUMENTOS PARA
MEDICION Y CONTROL,
RADIODIFUSION (Profesional
y Aficionados),
TELECOMUNICACIONES


Feria de Barcelona

28 SEPTIEMBRE - 4 OCTUBRE 1981

IBERIA
TRANSPORTISTA OFICIAL

INFORMACION: SONIMAG, Plaza de España, BARCELONA-4 Tel. 223 31 01 - Telex 50458 FOIMB-E

Música contemporánea

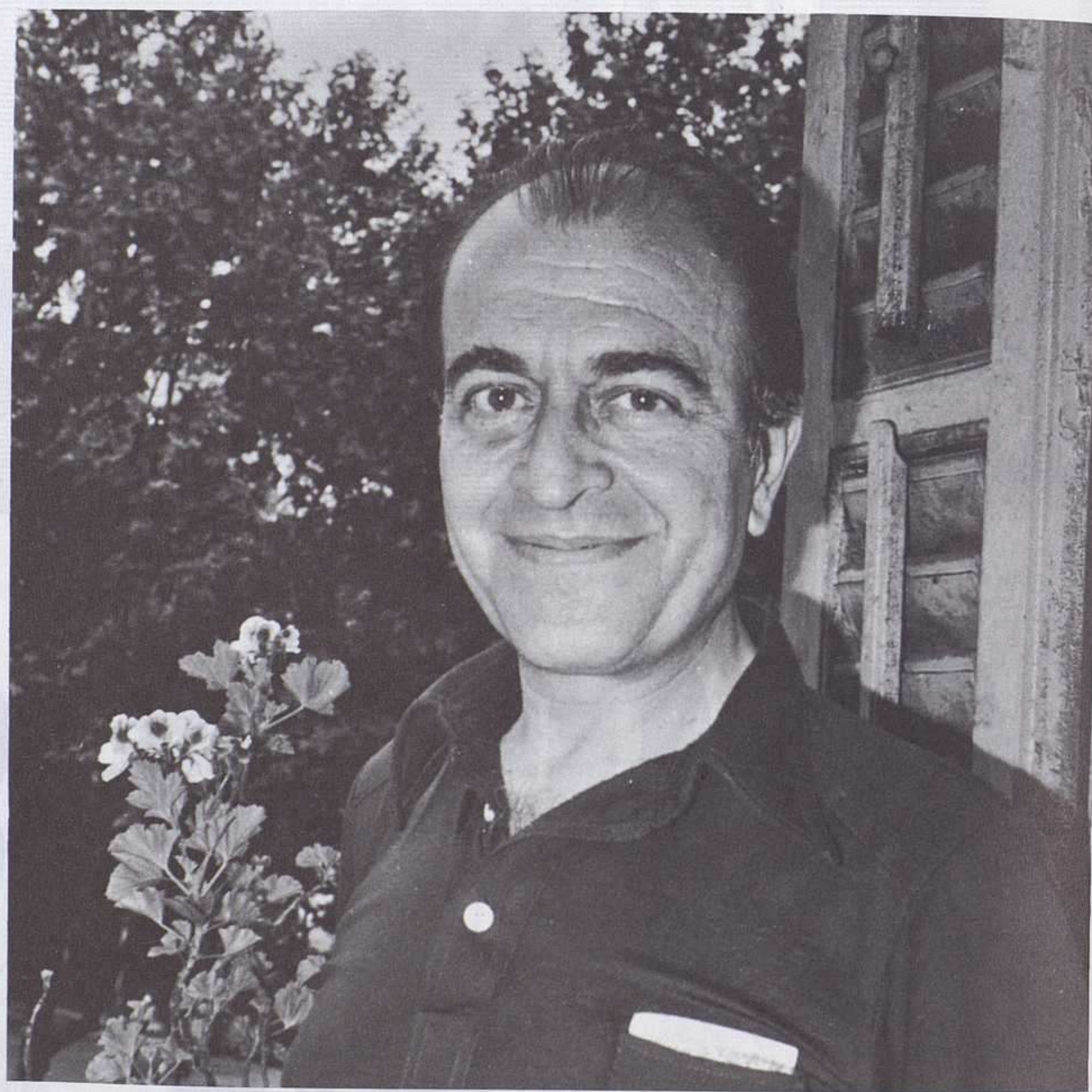
En nuestra nueva sección dedicada a la **Música contemporánea**, hemos cuestionado a algunos compositores españoles acerca de las obras que actualmente tienen entre manos o aquellas que acaban de concluir. Ramón Barce, Miguel Angel Coria y Joan Ginjoan explican aquí sus últimas composiciones.

RAMON BARCE: CUARENTA Y OCHO PRELUDIOS PARA PIANO

El primer impulso creador puede provenir de incitaciones muy diversas, tanto de situaciones vitales como de elucubraciones conceptuales o formales. Muchos estetas, pues, pierden el tiempo tratando de reducirlo a un común denominador. Tan poderoso puede ser el impulso que procede de una experiencia vital, ya amarga o dolorosa, ya jubilosa y alegre, como el que viene de la más trivial de las sensaciones. O, por qué no, de un juego matemático o caprichoso. Y desde luego, hay una larga tradición en extraer ese impulso creador de la materia formal misma de la música.

En este último caso están mis **Cuarenta y ocho Preludios para piano** que terminé actualmente, y cuyas primeras piezas fueron escritas en 1974. Como en el caso de tantos antepasados ilustres — el **Clave bien temperado** de Bach y los **Preludios** de Chopin—, la idea inicial ha sido aquí exponer de manera sistemática y práctica las posibilidades de un sistema armónico. Partiendo de mi sistema de niveles, estos **Preludios** se agrupan de cuatro en cuatro, pues cuatro son las escalas posibles en dicho sistema: I) escala completa (diez notas: total cromático sin los grados tradicionales IV y V de la nota nivel); II) escala sin la sensible superior (nueve notas: se suprime además la segunda menor superior de la nota nivel); III) escala sin la sensible inferior (nueve notas: la escala I suprimiendo además la segunda menor inferior de la nota nivel); y IV) escala sin sensibles (ocho notas: la escala I suprimiendo además las dos sensibles).

La forma concreta de cada **Preludio** varía en cada caso. Pero cada grupo de cuatro **Preludios** posee unidad y una



Ramón Barce: «Sigo creyendo en la necesidad de una organización armónica»

fuerte relación interna, aparte del uso común de la misma nota nivel. En unos casos aparecen células temáticas comunes, en otros se elaboran progresiva o regresivamente elementos puestos en juego en el primer de ellos; a veces, a lo largo de los cuatro **Preludios** de un grupo se desarrolla orgánicamente una sola idea. Hay un caso, el de los **Preludios en nivel Sol (Homenaje a Max Reger)**, en que se repite literalmente la misma música en las cuatro piezas, con la única salvedad del cambio de escala y de las consiguientes mínimas modificaciones armónicas.

No hace falta decir que sigo creyendo, por consiguiente, en las ilimitadas posibilidades instrumentales del piano y en su adecuación a la música de hoy. Y también sigo creyendo —como siempre— en la necesidad de una organización armónica coherente para que el texto musical posea una dialéctica, una narrativa sonora, y no se convierta en un mero vagabundeo errático y trivial; porque muchas veces, y desgraciadamente, la anárquica libertad de la música contemporánea no produce nuevos mundos imaginativos, sino reproducciones deshilvanadas de modelos mostrencos.

MIGUEL ANGEL CORIA: «DE NOBIS IPSIS SILEMUS»

Que guardar silencio sobre nosotros mismos es una virtuosa práctica, no puede dudarse. Mas conviene no exagerar en este punto, que ya se empeñan otros en acallarnos y no es cosa, me parece, de colaborar en la faena. Así que, respondiendo a la amable invitación de RITMO —y poniendo por un momento entre paréntesis mi natural modestia—, voy a contarles en qué ocupo estos días mi seso.

Estoy escribiendo una cantata, sobre textos de Cesare Pavese, Thomas Stearn Eliot y otros que glosan uno de esos grandes temas —la muerte, para decirlo de una vez— que tanto preocupan al hombre. Pero que nadie se alarme: no pretendo edificar a los oyentes ni, menos aún, ensombrecerlos. Sucede, simplemente, que me ha llegado la edad de reflexionar sobre tan cotidiano acontecimiento y deseo ofrecer mi personal meditación sobre él.



Coria compone una obra sobre textos de Pavese y Eliot que glosan el tema de la muerte.

En consecuencia, he confiado a una voz solista, una soprano, las expresiones más íntimas, mientras que las intervenciones corales se revisten de objetividad. Es al final de la Cantata, en el momento en que un coro de niños es sobrepuesto a la trama que las otras voces y la orquesta han venido tejiendo, cuando la música más se aproxima al público, es decir, se dramatiza.

Y es entonces, también, cuando el trasfondo ideológico de la obra se manifiesta. «*In my end is my beginning*» («*en mi fin está mi principio*»), recita un bajo, y así clausuro la obra. Oponiéndose a la aniquilación y al exterminio han surgido las voces infantiles, símbolo de la vida nueva y rebrotada. Esa voz antigua, de la que el verso de Eliot se hace eco —la voz de Heráclito el Oscuro— afirma decididamente la existencia.

JOAN GUINJOAN: «DILEMA» PARA VIOLIN SOLO

Para alguien que esté plenamente consciente de la panorámica artística actual en general, el hecho de pretender realizar una obra equivale ya en sí a una aventura tan fascinante como problemática. Ello es debido en gran parte a esta inestabilidad y confusión tan propios de nuestra época, y cuyos resultados han llegado al extremo de hacernos pensar a veces en una crisis o agotamiento de la imaginación. Aún partiendo tal como es debido de una sólida base profesional, es evidente que uno de los problemas más cruciales e importantes para el artista radica en lograr una comunicación con el público sin por ello hacer concesión alguna. Creo que éste es uno de los primeros objetivos a conseguir para que un auditorio con la suficiente inquietud sitúe la producción actual en el lugar que le corresponde.

Con lo expuesto no pretendo ni mucho menos apartarme del tema relacionado con la obra que acabo de terminar titulada *Dilema*, sino más bien situarla dentro de este complejo contexto que acabo de escribir. Así la referida pieza equivale a un intento de hallar alguna solución en esta línea de conexión, a través de una especie de mensaje que entraña las aspiraciones, dudas y contradicciones que en un momento determinado puede sentir cualquier ser humano. Se trata ante todo de un dilema de orden psicológico, y por lo tanto sería absurdo pretender una traducción real mediante un arte abstracto por excelencia como es la música; sin embargo —y admitiendo aún la idea tan sólo como pretexto—, es evidente que detrás de ella deben existir influencias de la mencionada situación y por lo tanto ésta ha repercutido tanto en la elaboración del material, como en la creación de un discurso cuyos aspectos formales podrían resumirse en un simple A-B-A.

Escrita para violín solo y dedicada a la violinista francesa Adele Auriol, el *dilema* no admite, como es natural, ningún tipo de afrontación y superposición sonora, pero en cambio se produce a través de un contenido cuyos elementos giran sobre sí mismos y adquieren una constante renovación gracias al empleo de una amplia gama de recursos de toda índole, insertados todos ellos dentro de la técnica natural del instrumento. El lenguaje es libre dentro de ámbitos interválicos controlados, y varias de las secuencias pueden sugerir desde un punto de vista sensorial una sensación tonal o modal, debido a un persistente motivo temático que se desenvuelve alrededor de un eje o sonido pedal.

Las zonas de reposo subrayadas con destellos microtonales, las tensiones que surgen a través de fluctuantes ráfagas sonoras, y el entrecortado discurso de la parte central, establecen un clima obsesivo y a veces angustioso, finalizando la obra con una especie de interrogación producida por sistemas de interversión que predominan a lo largo de la composición; la cual, por otra parte, se inscribe, al igual que otras de mis obras, dentro de una línea de humanización instrumental actualizada.



Guinjoan: «Realizar una obra es una aventura tan fascinante como problemática».

El estado actual de la obra muestra una serie de instantes a los que cabe atribuir un carácter lírico, épico o dramático. Es la palabra, claro está, lo que permite esa atribución, y me esfuerzo para que su significado impregne la música de modo que ella misma se haga verbo también. Dice Stephen Dedalus que el lirismo se manifiesta cuando el poeta habla en primera persona y que según se desplaza hacia la tercera, la forma de expresión se torna épica o dramática. Así también, añadimos nosotros, acaece en la música: del grito más elemental, surgido de la subjetividad, el compositor va alejando su obra hasta situarla en la distancia conveniente. Su relación con el material, según esto, es inmediata en el género lírico, en tanto que en el dramático son los oyentes quienes se hallan en la inmediatez de la obra, ocupando el género épico una posición intermedia.

LAS CANCIONES DE MAYO

Por Josep Crivillé i Bargalló

Entre el repertorio tradicional más festejado por la mayor parte de los pueblos de España, las canciones de Mayo o los Mayos han sido las de más arraigo en los ambientes donde el genotipo popular ha permanecido de forma multi-secular.

La tradición del mayo es una de las celebraciones salvadas de la alta ancianidad, que merced a las transformaciones y adaptaciones substanciales efectuadas en su textura y en su ideología a través de los siglos y de las generaciones ha llegado hasta los albores de nuestros días. Puede que permanezca viva aún en alguno de nuestros parajes o latente en la memoria de no pocos de nuestros ascendentes.

Uno de los elementos de mayor significación simbólica es el árbol. El árbol, como símbolo de las fuerzas vegetativas, posee una historia enraizada en las tradiciones paganas, perdiéndose en la bruma de los tiempos prehistóricos, cuando era honrado como auténtica divinidad fecundante de la tierra, de los hombres y de los animales y se creía que su savia, renovada por obra y poder de la primavera, podía asimismo irradiar nueva vida a todo lo que tocase o estuviera cerca de él y se le invocaba como amuleto en prevención ante los malos espíritus y las tempestades. Asimismo los ramos o enramadas con que se adornaban, hasta no hace mucho tiempo, las entradas de las casas o determinadas estancias durante el mes de mayo, llevaban insertos estos símbolos. Son creencias que, a manera de supersticiones populares, afincaron en el más acentrado de todos los pueblos europeos perdurando en ellos de manera incommovible hasta la época moderna.

El Majum o mayo, símbolo pagano que tan alto papel representó en las antiguas fiestas y celebraciones agrarias de nuestro continente, había sido ya adoptado como centro de las manifestaciones populares en ancianas religiones; el culto al árbol ocupaba un lugar predilecto en las creencias de la antigua Grecia, condenando, incluso a la pena capital a aquel que se atreviera a destrozar a una sola de estas criaturas del reino vegetal. Más tarde, los templos de las divinidades paganas fueron construidos en pleno bosque como una continuación de aquellas valoraciones ideológicas. Asimismo y con idéntico realce asumió la civilización romana estos condicionamientos, en cuanto al respeto, valoración y honra del árbol se refieren. En el siglo III de nuestra era y en las



La fiesta del árbol, transformada por la Iglesia Católica en culto a la Virgen María

celebraciones que en loor a Cibeles se efectuaban en el mes de abril, la presencia del árbol adquiere el valor simbólico que venimos refiriendo.

La religión católica condenó la tradición por idólatra y pagana y por ver en la imagen que el árbol presentaba un símbolo de tipo fálico. No obstante, y pese a estas prescripciones, el pueblo siguió celebrando su tradicional fiesta del árbol y tuvo que ser la propia Iglesia quien encontró un nuevo símbolo para transformar el heredado de antaño consagrando el mes de mayo a la Virgen María e intentando tornar la figura del árbol por el de la Cruz.

Pero tan arraigadas tradiciones son de difícil distorsión y si, por una parte, la religión católica prohibía siempre que tenía la ocasión estas ceremonias, como se lee en la *Collectio maxima conciliarum hispaniae*, 1784: «*Non liceat iniquas observationes agere kalendarum (Januariarum videlicet, ut habetur in Conc. Turonensi) et otiis vacare gentilibus neque lauro aut viriditate arborum*

cingere domos. Omnis haec observatio paganismi est», por otra ofrecía al pueblo la posibilidad de la adaptación a partir de sus propios medios y sucumbía ante la adopción de las nuevas imágenes que ella misma ofrecía: la dedicación del Mayo a la Virgen, las Cruces de Mayo, etc., que el pueblo aprovechaba para proseguir la tradición.

El repertorio de música tradicional ligado a las celebraciones del mes de mayo que ha llegado hasta nuestros días se nos presenta bajo un aspecto que podríamos denominar tripartito: **Canciones de las Cruces de Mayo** o los **Ramos**, **Los Mayos de la Virgen** y **Los Mayos de las Mozas**. Del primer grupo conocemos algunas canciones. Las cruces eran adornadas con ramos y con flores cuando dicho mes llegaba y eran honradas en el interior o en el patio de las casas mediante cantos y oraciones. En las tierras del sur de la península no faltaban los bailes como el de las sevillanas en estas alabanzas. Como ocurrió con otras ceremonias tradicionales, al decaer éstas en la sociedad adulta fue la infantil la que las tomó como propias, variando de esta forma el repertorio que se cantaba y convirtiendo las canciones de la **Cruz de Mayo** en melodías petitorias infantiles que, con más o menos dedicación al sagrado símbolo, interpretaban los niños. El ejemplo de **Cruz de Mayo** que aquí daré fue publicado por Casto Sampedro en su **Cancionero Musical de Galicia** y pertenece aún a las melodías interpretadas ante la Cruz por la sociedad adulta:

CRUZ DE MAYO



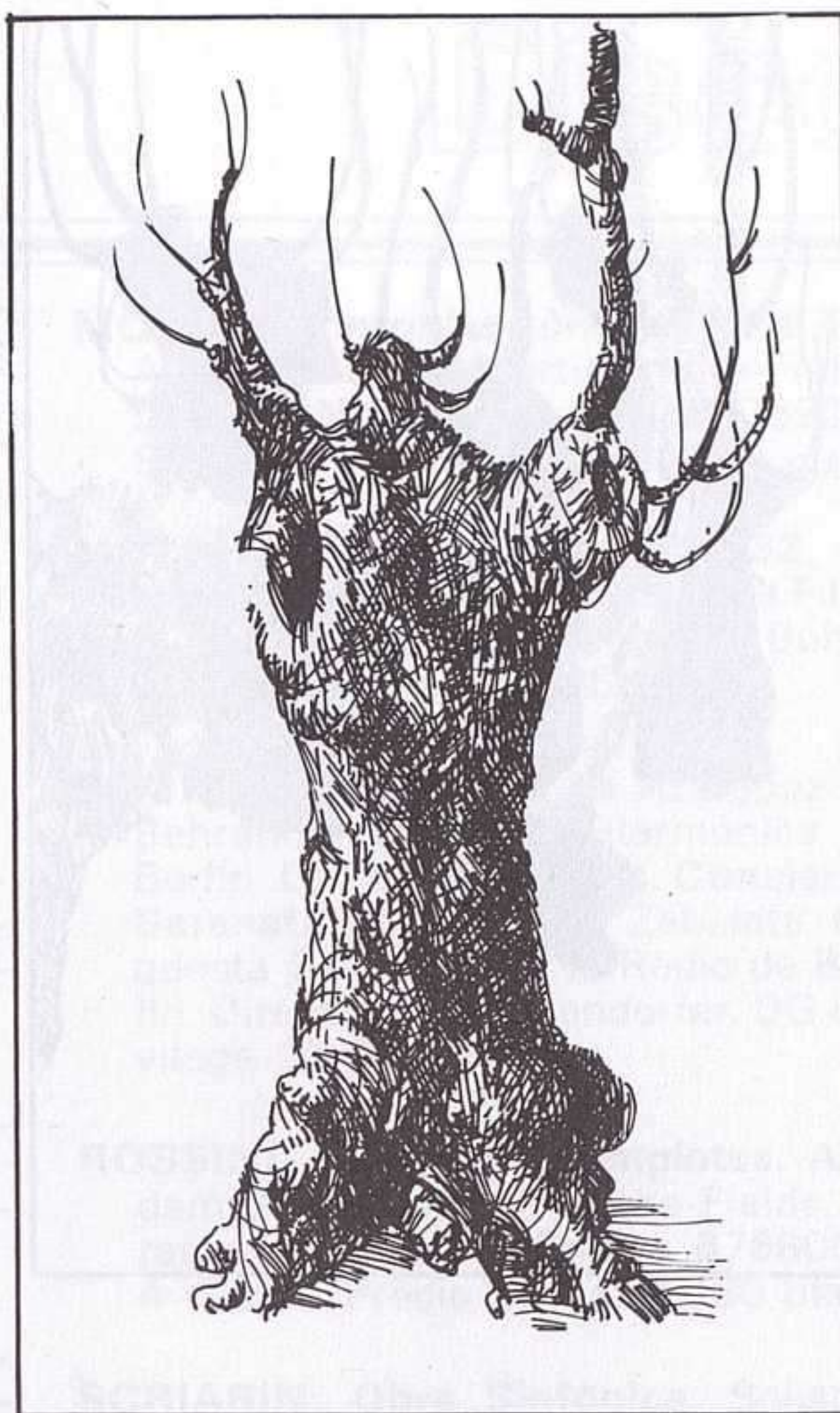
Santa Cruz de Mayo,
¿qué haces ahí?
Aguardar a Cristo
que venga por mí.

De las tres, de las tres brillantes,
de las tres, de las tres y así
murió el Niño Jesús,
murió por nos redimir.

* **Cancionero Musical de Galicia**. Recogido por Casto Sampedro y Folgar, el Museo del Pontevedra, 1942.

Pero la verdadera y ancestral celebración del mes de mayo empezaba generalmente la noche del último día de abril. Los mozos rondaban las calles con canciones y alborotos dirigiéndose hacia el lugar en donde, previa elección, cortaban un pino o especie de árbol semejante por su esbeltez y donaire. Este, con el nombre de *mayo*, se convertía en el símbolo de la fiesta. Al *mayo* se le despojaba de las ramas no apegadas a la copa, la cual, y según las localidades, se engalanaba con frutas, cintas o flores. Se le plantaba en el lugar más céntrico de la localidad o delante de la casa de la *Maya*, muchacha elegida entre las del vecindario por su belleza. Mediante sorteo o diferentes tipos de elección los mozos se aparejaban con las mozas de la localidad e iban a buscar a éstas mediante cantos de ronda de mayo y otros de diferente índole. Previamente se dirigían a la Iglesia para entonar el Mayo de la Virgen, ofreciendo de esta manera la celebración a la Santísima Señora, tornando a *lo divino* las coplas que entonaban.

En la localidad de Beteta (Cuenca) se cantaba el Mayo a la Virgen situándose los mozos a la puerta de la Iglesia. Un mozo a solo entonaba toda la copla entera mientras el coro repetía los dos últimos versos.



El árbol, símbolo pagano de la vida.

MAYOS DE LA VIRGEN DE BETETA

♩ = 96 1 voz

Ya va-mos lle-gan-do Jun-tos a tu
 tro-no Vir-gen San-ta y be-
 lla am-pa-rad-nos to-dos Vir-gen San-tay
 be- lla am-pa-rad-nos to-dos

CORO

Ya vamos llegando
juntos a tu trono
Virgen Santa y bella
ahí paramos todos.

Ya ha venido Mayo
con grande alegría
bendiciendo el campo
la Virgen María.

Ya ha venido Mayo
con presteza tanta
bendiciendo el campo
Nuestra Virgen Santa.

Virgen Santa y bella
si es de vuestro oficio
a pintar el mayo
nos teneis propicios.

Para principiar
os pido permiso
y a Vos pintaremos
como Reina y Madre
sois del Verbo eterno.

Esa su Corona
está rebrillante

puesta en su cabeza
parece un diamante.

Su pelo brillante
es madeja de oro
donde considero
siempre que os adoro.

Su cabeza es ara
de la discreción
por la cual sois madre
de consolación.

Esas sus orejas
no gastan pendientes
porqué las adorna
su cara y su frente.

Esos sus oídos
son granos de oro
que están escuchando
lo que parten todos.

Su frente es espejo
que se miran todos,
los santos del cielo
y los siete coros.

Esas sus cejas
con tan arqueadas
son arcos del cielo
y el cielo es su cara.

Esos son sus ojos
luceros de aurora
que al mundo proclama
por Reina y Señora.

Esas sus mejillas
son finos corales
que llevan el rostro
de divinidades.

Su nariz es guía
de tanta hermosura
por lo cual sois madre
de vida y dulzura.

Sus labios pronuncian
las dulces palabras
a los pecadores
cuando madre os llaman.

Su barbilla es copo
de nieve cuajada
por lo cual sois madre
de reina Sagrada.

Su cuello y garganta
de alabastro fino
donde se abrazada
el Verbo Divino.

En tus brazos madre
estuvo el descanso
del tierno infante
Vuestro Hijo amado.

Con sus manos blancas
al mundo sostiene
curáis los enfermos
y nos dais los bienes.

Sus pechos manaban
con grande abundancia
la salud al mundo
aumento de gracia.

Su vientre produjo
nuestra salvación
por lo cual sois madre
de consolación.

Ya vamos llegando
partes Virginales
donde vino al mundo
por eternidades.

Sus muslos sostienen
el cuerpo de gloria
pues siempre os tenemos
en nuestra memoria.

Esas sus rodillas
son de fina plata
y sus pantorrillas
pilares de nácar.

Con tus pies conduces
oh Reina del Cielo
una Virgen pura
del mundo consuelo.

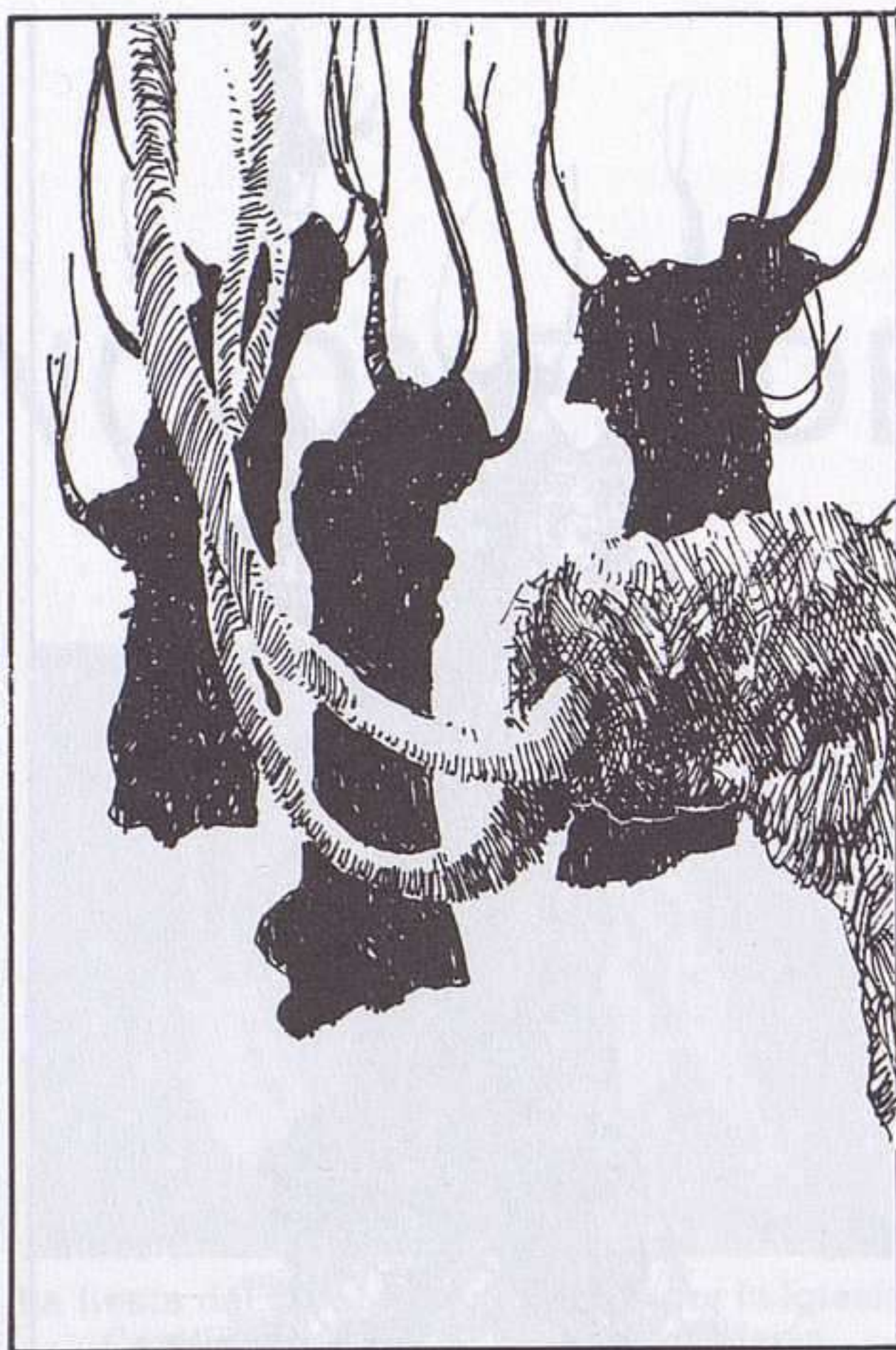
Y ahí tienes pintadas
todas tus facciones
ahora falta el mayo
que te las adorne.

* Mayo de la Virgen de Beteta. Recogido por D. Juan Tomás de Bienvenido Lázaro Muñoz. Beteta 26.08.1945. Archivo IM. Transcripción de J. Crivillé.

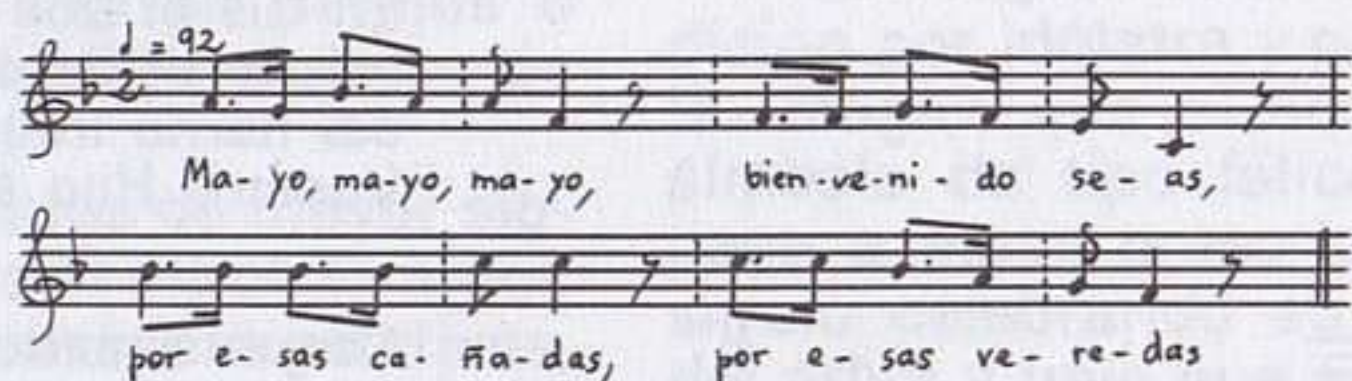
Folklore
 Estas son cosas
 con tanta originalidad
 que a veces se las
 llama cosas de
 las Indias.
 Estas son las cosas
 que se llaman
 cosas de las Indias.
 Estas son las cosas
 que se llaman
 cosas de las Indias.

Más tarde y tras la bendición del señor cura párroco, visitaban la casa del alcalde a echarle el mayo y, efectuado ésto, rondaban las casas engalanadas de las correspondientes *mayas*.

Las coplas cantadas en estas ocasiones eran alusivas generalmente a la belleza de la muchacha a la que se canta, haciendo de ésta un verdadero *retrato*, y así se anunciaban muchas de estas *mayas*. Se cantaban asimismo otras **Rondas** como **Los Sacramentos de Amor**, **Los Mandamientos de Amor**, el **Vestido**, el **Espejo**, la **Baraja**, etc. Véase como ejemplo una canción de Mayo **El Retrato** recogida en Almagro (Ciudad Real) y que se acompañaba con el concurso de guitarras y bandurrias:



LOS MAYOS



Mayo, mayo, mayo,
 Bienvenido seas
 Por esas cañadas
 Por esas veredas.

Hay en esta casa
 Hay una azucena
 Blanca y encarnada
 que da gusto verla.

María se llama
 esta niña bella
 Su esposo Manuel
 se muere por ella.

Es cierto, señora,
 si no te quisiera
 no se desvelara
 como se desvela.

Ese es tu pelo
 madejas de oro,
 cuando te lo peinas
 se te enrosca todo.

Esa es tu frente
 qu'es campo de guerra
 donde el rey Cupido
 lanzó su bandera.

Esas son tus cejas
 que son arqueadas;
 el que te las puso
 supo dibujarlas.

Esos son tus ojos
 hermosos luceros
 que alumbran de noche
 a los marineros.

Esa es tu nariz
 canuto de plata
 que ningún platero
 pudo dibujarla.

Esas dos orejas
 que llevas al lado
 con esos pendientes
 adornan tu garbo.

Dentro de tu boca
 tienes tres altares,
 jardines y perlas
 y también corales.

Tu diente menudo
 deshace a la plata
 tu lengua parlera
 a la *feligrana*.

Esas tus mejillas
 blancas y encarnadas,
 tan sólo Jesús
 pudo dibujarlas.

Esa tu garganta
 es tan cristalina,
 que el agua que bebes
 toda se trasmina.

Esos son tus brazos
 son remos del mar
 que a los marineros
 hacen navegar.

Esos cinco dedos
 que hay en cada mano
 son cinco azucenas
 cogidas en Mayo.

Esos son tus pechos
 sagrado y potente,
 son los que a Jesús
 dieron alimento.

Tu talle es un junco
 nacido en el río;
 todos van a verlo
 como es tan pulido...

Desde la cintura al pie
 no me atrevo a dibujarte
 porque no digan tus padres
 que yo me paso adelante.

Ya vamos llegando
 a partes ocultas,
 nadie diga nada
 si no lo pregunta.

Esos son tus muslos
 que son dos columnas
 donde mantiene
 toda su hermosura.

Y ese pie pequeño
 y el andar menudo,
 con esos pasitos
 engañas al mundo.

Ya están dibujadas
 todas tus facciones;
 ahora falta el Mayo
 que te las adorne.

***Mayo de las Mozas.** Recogido por D. Bonifacio Gil de María Jesús Garrido y Vega. Almagro, 1947. Archivo IM. Transcripción de J. Crivillé.

La figura de la *Maya* y del *Mayo*, personaje femenino y masculino rector de las fiestas, pasó asimismo a ser encarnada por una niña y un niño antes de caer en el olvido lastimoso en que están hoy en día gran parte de nuestras más acendradas tradiciones.

Pese a las limitaciones impuestas en este artículo y amén del interés documental que los ejemplos poseen, quiero, como epílogo, ahondar en la idea que ya habrá translucido de estas líneas de que en todos los campos de la vida tradicional es precisamente la transformación y las mutaciones diversas, el incentivo de su continuidad y lo que promete longevidad a aquéllas, pudiendo afirmar, en este caso, que la transformación ha sido el importantísimo factor de salvaguarda de las canciones y tradiciones de mayo.

Discos editados

DISCOS EDITADOS ENTRE EL 1 DE ABRIL Y EL 10 DE MAYO DE 1981

I. ORQUESTAL

BEETHOVEN: Concierto para piano número 5 «Emperador». R. Lupu. Orquesta Filarmónica de Israel. Director, Z. Mehta. Decca SXDL 7508, Digital.

BEETHOVEN: Concierto para violín. Kywung Wha Chung. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Kondrashin. Decca SXDL 7508, Digital.

BEETHOVEN: Sinfonía número 6 «Pastoral». Orquesta de Cleveland. Director, L. Maazel. CBS S 76727.

BRUCH: Concierto para violín número 1. **MENDELSSOHN: Concierto para violín número 2.** Yong Uck Kim. Orquesta Sinfónica de Bamberg. Director, O. Kamu. DG Privilege 25 35 294.

BRUCH: Obra completa para violín y orquesta. S. Accardo. Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig. Director, K. Masur. Philips 6768065, 4 discos. Precio oferta: 2.280 ptas.

DVORAK: Sinfonía número 9 «Del Nuevo Mundo». Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Kondrashin. Decca SXDL 7510, Digital.

FALLA: El Sombrero de tres Picos: Danzas. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director, L. Maazel. **Noches en los Jardines de España.** M. Weber. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, R. Kubelik. DG Privilege 25 35 268.

HAENDEL: Conciertos para órgano números 4, 14, 17 y en Fa mayor. E. Müller. Schola Cantorum Basiliensis. Director, A. Wenzinger. Archiv Privilege 25 47 007.

HAENDEL: Música Acuática. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, R. Kubelik. DG Privilege 25 35 137.

MAHLER: Sinfonía número 3. M. Forester. Coro y Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Z. Mehta. Decca D. 117 D-1/2, 2 discos.

MENDELSSOHN: Sinfonía número 4 «Italiana». **Oberturas Las Hébridas, Mar en calma y viaje feliz.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Ch. von Dohnanyi. Decca SXDL 7500. Digital.

MOZART: Sinfonías números 21 al 41. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips 6769043 8 discos. Precio oferta: 4.560 ptas.

MOZART: Sinfonías números 32, 35 «Haffner» y 36 «Linz». Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, K. Bohm. DG Privilege 25 35 358.

RODRIGO: Concierto de Aranjuez. S. Behrend. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, R. Peters. **Concierto-Serenata para arpa.** N. Zabaleta. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director, E. Märzendorfer. DG Privilege 25 35 170.

ROSSINI: Oberturas completas. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips 6768064, 4 discos. Precio oferta: 2.280 ptas.

SCRIABIN: Obra Sinfónica. Solistas, Cantores de Frankfurt. Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt. Director, E. Inbal. Philips 6769041, 4 discos. Precio oferta: 2.280 ptas.

TCHAIKOVSKY: Sinfonía número 5. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. DG Privilege 25 35 318.

VIVALDI: Conciertos en La mayor R. 552, La menor R. 108, Fa mayor R. 442, Do menor R. 441. P. Toso, G. Carmignola, R. Clemencic. I Solisti Veneti. Director, C. Scimone. Hispavox S 60.597

VIVALDI: Las Cuatro Estaciones. M. F. Colombier. Orquesta de la Cámara de Paul Kuentz. Director, P. Kuentz. DG Privilege 25 35 424.

II. CAMARA

BACH: Las Seis Suites para violoncelo Sólo. M. Gendron. Philips 6768123, 3 discos. Precio oferta: 1.710 ptas.

BEETHOVEN: Las Diez Sonatas para violín y piano. H. Szeryng, I. Haebler. Philips 6769011, 5 discos. Precio oferta: 2.850 ptas.

BRAHMS: Los Tres Cuartetos para piano y cuerda. Trío Beaux Arts, W. Trampl. Philips 6747068, 3 discos. Precio oferta: 1.710 ptas.

BRAHMS: Quinteto para piano y cuerda. M. Pollini. Cuarteto Italiano. Deutsche Grammophon 25 31 197.

ROSSINI: Las Seis Sonatas a Cuatro. Un mot á Paganini. Dúo para violon-

celo y contrabajo. **Une Larme para contrabajo.** S. Accardo, S. Gazeau, A. Meunier, F. Petracchi, B. Canino. Philips 6769024, 2 discos. Precio oferta: 1.140 ptas.

TELEMANN: Conciertos de cámara para dos violines en scordatura en La mayor, cuatro violines en Re y Do Mayor, flauta dulce y viola da gamba en La menor, flauta dulce y violines en Sol menor. Musica Antiqua, Colonia. Director, R. Goebel. Archiv 25 33 421.

III. INSTRUMENTAL

BACH: Toccata Dórica y Fuga BWV 538. Fantasía y Fuga BWV 542. Passacaglia BWV 582. Toccata y Fuga BWV 565. H. Walcha. Archiv Privilege 25 47 011.

BEETHOVEN: Bagatelas. **MOZART: Sonatas para piano en Mi bemol mayor y La menor.** A. de Larrocha. Decca SXL 6951.

BEETHOVEN: Las treinta y dos Sonatas para piano. Andante favori. A. Brendel. Philips 6768004, 13 discos. Precio oferta: 7.410 ptas.

CHOPIN: Cincuenta y siete Mazurcas. N. Magaloff. Philips 6770041, 3 discos. Precio oferta: 1.710 ptas.

MENDELSSOHN: Ventitres Romanzas sin palabras. D. Barenboim. Deutsche Grammophon 25 31 260.

PAGANINI: Los venticuatro Caprichos. Variaciones sobre Nel cor piú non mi sento. Variaciones God save the king. Dúo Merveille. S. Accardo. Deutsche Grammophon 27 21 185, 2 discos.

IV. VOCAL Y CORAL

BACH: Cantatas completas, vol. 8. Solistas, Coros. Leonhardt Consort. Concentus Musicus, Viena. Directores: G. Leonhardt, N. Harnoncourt. Telefunken SKW 8-1/4, 4 discos.

M. A. CHARPENTIER: Requiem en Re menor y Sol menor. Solistas, Conjuntos Vocales Westvlaams y Musica Polyphonica. Director, L. Devos. Hispavox S. 60.598.

MENDELSSOHN: El Sueño de una Noche de Verano (completo). Mathis, Boese. Coro y Orquesta de la Radio de Baviera. Director, R. Kubelik. DG Privilege 25 35 393.

Pasa a la página 64

Rincón del coleccionista



EL ÚLTIMO CONCIERTO DE WILHELM BACKHAUS

Por José Luis Pérez de Arteaga

Hace algunos años, cuando la redacción de RITMO preparó un número dedicado al centenario del sonido grabado, me dirigí a diversos críticos nacionales y extranjeros solicitándoles participar en una encuesta insólita: determinar, según su particular criterio, cuál era la mejor grabación de toda la historia de la fonografía. Hubo respuestas para todos los gustos, que los lectores quizá recuerden, y casi ninguna coincidencia. De entre todas las contestaciones, una llamó la atención de muchos seguidores de la revista, que nos enviaron cartas pidiéndonos referencias y posibilidades de adquisición del registro citado. Se trata de aquella grabación que, como su favorita, había propuesto el musicólogo belga Carl de Nys. Un disco Decca (Edición alemana, 6.41505) que recogía la última actuación del pianista Wilhelm Backhaus.

Como en muchos otros eventos fonográficos de nuestro tiempo, era la radio la depositaria del sorprendente y extraño documento. La ORF austríaca había desplazado sus equipos al Protocolo Musical de Estiria. En la Iglesia de Ossiach, los días 26 y 28 de junio de 1969, Backhaus ofrecía dos recitales. Contaba el veterano maestro ochenta y cinco años. Era ya una leyenda viviente, un clásico escapado de las páginas de una enciclopedia. Seguía siendo, aún entonces, un titán del teclado, uno de los

hombres del ayer, que, como Kempff, Arrau o Horowitz (todos ellos más jóvenes), se hallaban en mágica posesión del secreto interpretativo del gran piano romántico. En los programas de los conciertos, obras de sus favoritos: Mozart, Schubert y Beethoven.

Transcurrió el primer concierto. En él, una dúctil interpretación de la **Sonata 11, K. 331**, de Mozart, la de la «Marcha alla turca». En la segunda parte una contenida lectura del **Impromptu Op. 142/2** de Schubert. El día 28 se abre la velada con la **Sonata 18, Op. 31/3**, de Beethoven. Un millar de personas llenan la Stiffkirche. En el «Ménú», sin embargo, algo falla: Backhaus se inclina sobre el teclado sin dejar de tocar, el sonido se emborrona por unos momentos y parece ir a detenerse. Concluye el movimiento y, entre los comentarios del público, el pianista se dirige al auditorio: «*Ich bitte um eine Kleine Pause*» («les ruego me permitan una breve pausa»). Se retira a la sacristía. El disco, transferida a su superficie la cinta radiofónica, ha recogido ese momento terrible de la detención y las palabras dichas suavemente a los espectadores. Pasan unos minutos. El secretario del artista comparece ante el público: se escucha una voz, tensa pero tranquila. «*El maestro Backhaus les pide acepten un cambio de programa: la primera parte concluirá con dos piezas de Schumann, Des Abens y Warum, de las Fantasiestücke, Op. 12.*»

Reaparece Backhaus, que, sin apenas vacilaciones, interpreta las dos páginas schumannianas. Le ayudan a regresar a la sacristía, improvisado ca-

merino. Durante el intermedio sobreviene el ataque que habrá de ser fatal: los doctores, llamados urgentemente, le prohíben salir a tocar, el peligro es inminente. Backhaus no acepta, incluso se encrespa con los médicos: el temor a provocarle un colapso definitivo les hace no insistir. Backhaus va a salir a tocar la prevista segunda parte. Pero comprende que no puede llevar su lealtad al público hasta los extremos que su cansado corazón desearía. Habla con su secretario. Vuelve éste a escena: la voz ahora es trémula, queriendo mostrar serenidad sin conseguirlo. «*El profesor Backhaus desearía terminar este concierto interpretando un Impromptu de Schubert.*» El sonido del disco nos permite palpar el dramático silencio de la sala.

Por tercera vez, por última vez en su dilatada carrera artística, Backhaus vuelve al piano y toca el mismo **Impromptu** que cerrara su recital del día 26, el **Op. 142/2**. Ya no hay contención, pero tampoco histeria ni *pathos*. Backhaus, plácidamente, intemporalmente, desgrana las notas como si hubiera atravesado un umbral nuevo de conocimiento. Las notas de ese **Impromptu** están siendo el testamento artístico de un admirable ser humano, son *la victoria de la dignidad*. Cuando concluye y se retira, pierde el conocimiento. Muere poco después.

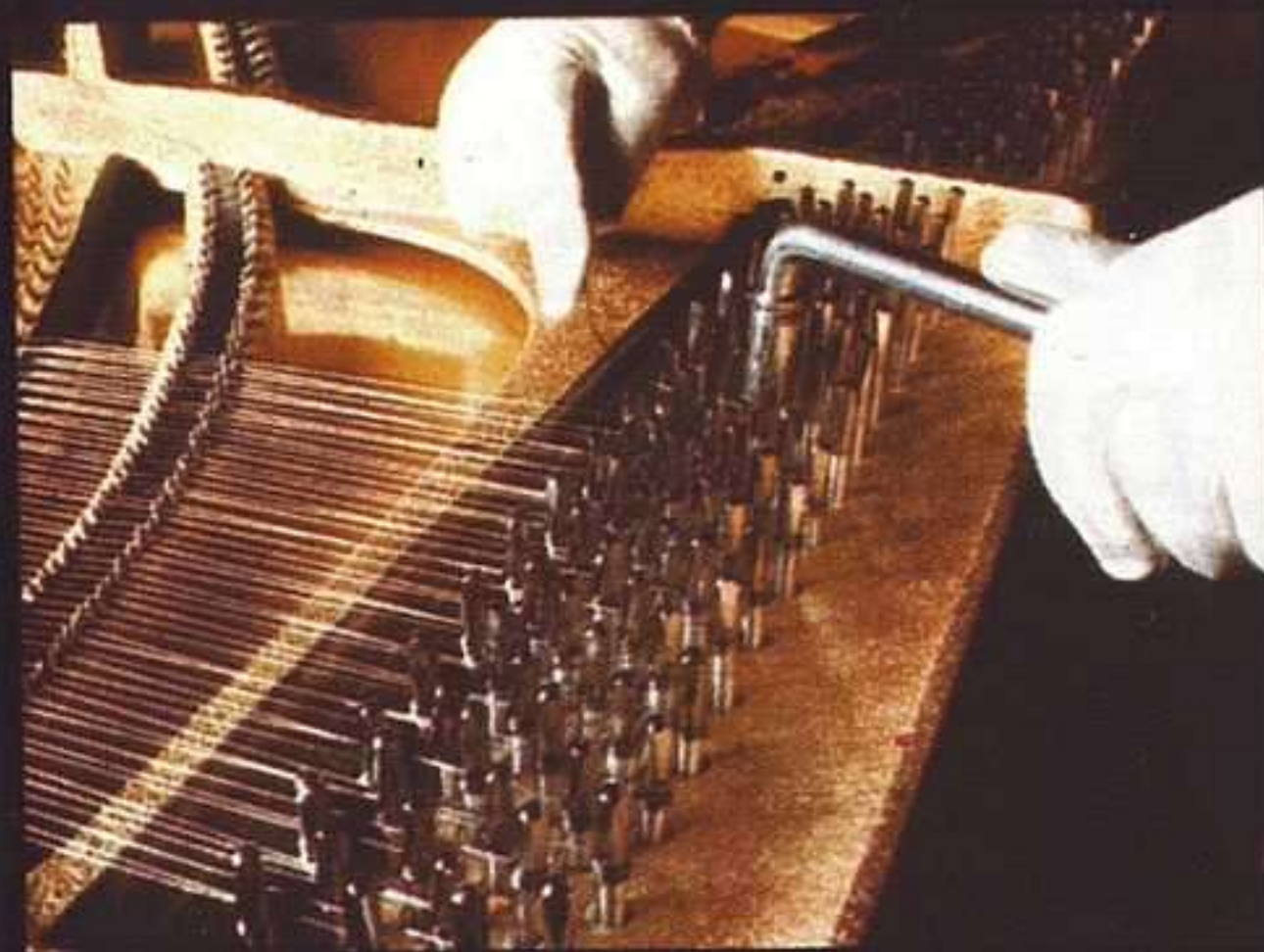
Oigo pocas veces este disco. Me siento un poco ladrón del alma de un gran intérprete. El **Impromptu** schubertiano se escapa a mi sentido de análisis. Todavía hoy me pregunto qué derecho tenemos a poseer este documento, y no he hallado respuesta. Tampoco estoy seguro de que la haya.

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-2

Discoteca básica

EL CUARTETO OPUS 131 NUMERO XIV, DE BEETHOVEN



Por Domingo del Campo

La composición de los cinco últimos cuartetos ocupó a Beethoven los postremos años de su vida. Empezó a trabajar en ellos en verano de 1824 terminando la tarea en noviembre de 1826, apenas cuatro meses antes de su muerte. El **Cuarteto en Mi bemol mayor Op. 127 (XII)** parece haberle ocupado desde mayo de 1824 a Febrero de 1825. El segundo cronológicamente, el **Op. 132 en La menor (XV)**, fue terminando en julio de 1825, aunque los esbozos se remontan a mucho antes. Concretamente el «Finale» procede de un esquema de su libro de notas de 1822-23 que había pensado usar en la **Novena Sinfonía** en unas fechas en que todavía no había descartado un «Finale» puramente instrumental. El Tercer **Cuarteto en Si bemol mayor Op. 130 (XIII)** fue pensado al mismo tiempo que el **XV** pero compuesto en su mayor parte entre agosto y noviembre de 1825, período extraordinariamente corto si se piensa que costa de seis movimientos y que el último es nada menos que la **Gran Fuga**.

Para evitar cualquier equívoco en cuanto a la sucesión de estas obras conviene recordar que los **Op. 128** y **129** no son destinados a cuartetos sino respectivamente al «lied» **Der Kuss** para voz y piano compuesto, en 1822 y al **Rondo a Capriccio en Sol mayor**. Entre noviembre de 1825 y julio de 1826 compuso el número **XIV en Do sostenido menor Op. 131**. El **XVI en Fa mayor Op. 135** fue comenzado en verano y terminado en octubre de 1826. Fue su última obra completa. Pero todavía compuso el nuevo final para el **Cuarteto nú-**

mero XIII del que se segregó la **Gran Fuga** que se publicó como obra aparte para cuarteto (**Op. 133**) y para piano a cuatro manos (**Op. 134**). Entre las nuevas composiciones que quedaron en proyecto, destaca por lo avanzado de su estado de desarrollo un quinteto que le había encargado Diabelli en verano de 1826 y en el que trabajó al mismo tiempo que en el **Cuarteto en Fa mayor** y el segundo «Finale» del **Op. 130**. No está claro cual iba a ser la instrumentación. En una carta Beethoven habla de un «quinteto para flauta» pero ninguno de los bocetos permiten afirmar el uso de este instrumento. Un movimiento «Andante maestoso» en Do mayor estaba casi completo en el momento de su muerte y Diabelli imprimió un arreglo. El resto quedó en simple bosquejo.

Se han hecho numerosos estudios y aventurado muchas hipótesis para articular estos **Cuartetos** en un ciclo, tratando de hallar un sentido cíclico a la serie. Así, se ha hablado de un núcleo central formado por el **XV**, **XIII** y **XIV** del que el **XII** sería una especie de introducción y, lógicamente, el **XVI** un epílogo. La idea es seductora pues no cabe duda de que existen relaciones temáticas entre los tres cuartetos centrales, aparte de que algún movimiento estuvo destinado en principio a un cuarteto distinto del que finalmente lo acogió. Especialmente chocante es la presencia de un tema de cuatro notas que procede del **Trio Op. 9 número 3 en Do menor** de su juventud y que ahora aparece en el comienzo del **XV**, en la **Gran Fuga** y en los tiempos primero y último del **XIV**, dando pie a ciertos analistas para hablar del despliegue de una idea única. Otros

comentaristas confrontan las obras tratando de comparar y poner al mismo tiempo de manifiesto la variedad y la capacidad de Beethoven de crear simultáneamente soluciones muy dispares. Es imposible en un breve espacio resumir todas las innovaciones que proponer. A lo sumo, lo único que cabe es resaltar muy por encima algunas de sus claves más llamativas, claves que, por otra parte, se apuntan ya en otras obras de los últimos años y especialmente en la **Novena Sinfonía**, en la que se anticipan muchas de las pautas por las que van a discurrir estos **Cuartetos**.

Se aprecia una creciente preocupación por el contrapunto a través de sus más diversas manifestaciones. En el área de la armonía, surgen nuevas ideas sobre la modulación, la estructura cadencial y la misma tonalidad, desde el momento en que se experimenta con los viejos modos eclesiásticos, como por ejemplo en la «Canzona» del número **XV**. La extraordinaria flexibilidad que adopta la forma, permite una asombrosa inmediatez que contrasta con el carácter críptico de ciertas soluciones. Beethoven parece necesitar desesperadamente la comunicación sin intermediarios, sin adornos ni fórmulas estereotipadas. En este orden de ideas es un dato decisivo el carácter cantable de muchos temas, que se presentan tanto al modo de esa especie de prosa musical que es el recitativo, como en formas más elaboradas de «aria», «lied», «himno», etc. Lo que Adorno calificará de *melodización* en Mahler, ya existe de forma muy destacada en el último Beethoven. Este lirismo nada sentimental que viene a echar por tierra muchos tópicos se da de modo excelso en movimientos como el «Adagio ma non troppo e molto cantabile» del **XII**, la «Gavatina» del **XIII** o el «Lento assai» del **XVI** que el propio Beethoven califica de «cantante e tranquilo», y viene en realidad a insuflar todo el curso del número **XIV**.

Otro procedimiento de inmediatez que se confunde en muchos casos con esa especie de impulso vocal, es la utilización de movimientos de danza muy sencillos y hasta elementales; modelos simples de ocho compases con armonías en muchos casos rudimentarias, sobre pedales o unísonos. Inocencia desinhibida y un poco *naif* que sorprende ya en ciertos momentos de la **Novena Sinfonía** (por ejemplo en el trío del «Scherzo» o en el «alla marcia» del «Finale») y que parece un lejano eco de las parodias a que tan aficionado era Haydn. Por supuesto se profundiza en la «Variación» como una constante expresiva de Beethoven en todas sus épocas, acentuándose su dimensión psicológica en mayor

grado que la estructural. Y algo parecido puede afirmarse de la forma «Sonata» dentro de la que se dan tales transformaciones, que es imposible ni siquiera enunciar dentro de los límites de este comentario.

El **Cuarteto número XIV** es la más profundamente integrada de todas las obras del compositor. A pesar de sus siete movimientos, que se tocan sin interrupción, y que Beethoven numeró uno por uno, parece como si un hilo invisible guiase el discurso musical desde la primera hasta la última nota dentro de una milagrosa unidad. Frente al **Cuarteto número XIII** que representa la disociación, la imposible reconciliación de fuerzas antagónicas desatadas, aquí todo es susceptible de acuerdo. Las ideas más heterogéneas *dialogan* sin perder por ello sus perfiles propios. La variedad no le impide ser un obra única y penetrar en fronteras nunca alcanzadas por la literatura cuartetística.

Se inicia con un fuga lenta y tranquila, «Adagio ma non troppo e molto espressivo» en Do sostenido menor (4/4). Técnicamente es una fuga con episodios de carácter libre. La melodía corre a cargo del primer violín, sin acompañamiento, en cinco compases. El segundo violín, la viola y el violoncelo entran a su turno. Cada entrada es separada de la anterior por el intervalo de cuatro compases.

El uso de la fuga por Beethoven ha sido analizado desde múltiples perspectivas. Pero cualquiera que sea la explicación (y aquí pueden recordarse las interesantes disquisiciones de Thomas Mann en **Doktor Faustus**), es un hecho que en los diez años anteriores al cuarteto, la fuga aparece de una u otra forma en las siguientes obras: **Sonata en Re mayor Op. 102 número 2** para violoncelo y piano (1815), **Sonata Op. 101 en La mayor** (1816), **Fuga para quinteto de cuerdas Op. 137** (1817), **Sonata Hammerklavier** (1818), **Obertura de la Consagración del Hogar** y **Sonata en La bemol mayor Op. 110** (1821), **Variaciones Diabelli Op. 120** (1822), **Novena Sinfonía** y **Misa en Re** donde, amén de varios «fugati», están las dos grandes fugas que, siguiendo la tradición, sirven para cerrar el Gloria («In gloria Dei Patris») y el Credo («Et vitam venturi»). Todo esto culmina en la **Gran Fuga del Cuarteto número XIII**. Parece que no cabía ir más allá, y sin embargo en el **Cuarteto XIV** se dá un nuevo paso. Hasta ahora la fuga había sido la mayoría de las veces la culminación final de obras conflictivas y disociadas. Es el caso de la **Gran Fuga** que no excluye elementos retóricos y enfáticos propios de un «finale», caracteres estos, que obviamente no se dan



en la fuga del número XIV, base y trampolín para lo que va a seguir. Precisamente su funcionalidad de punto de partida, le confiere una penetrante originalidad.

El tema se divide en dos motivos fuertemente contrastantes. El primero tiende hacia la tensión. Su carácter se ve reforzado por los signos dinámicos indicados por Beethoven; un regulador de «crescendo» bajo las tres primeras notas, seguido de un fuerte acento («sforzando») en la cuarta (La), inmediatamente relajado en la misma nota. Luego sigue la parte *distendida* del tema con la indicación de «piano». A lo largo de todo este tiempo los pasajes que contienen el primer motivo se hallan asociados con elementos de volumen sonoro y con movimientos que conducen a puntos de climax, mientras que los pasajes basados en el segundo motivo están general-

mente asociados con relajaciones y disminuciones de volumen. La fuga entera brota de las dos ideas germinales del tema, que se expanden poniendo de relieve la profunda dualidad expresada por el propio tema.

El Segundo movimiento es un «Allegro molto vivace» en Re mayor (6/8). La subida de un semitono hace penetrar en un paisaje bien distinto y homófono. El primer violín ataca «pianísimo» el primer tema delicadamente trabajado, disipándose la atmósfera anhelante y algo opresiva del movimiento anterior. Luego la viola retoma la idea inicial mientras el acompañamiento va arrimándose. Se incrementa la viveza rítmica y esto se mantiene durante el segundo tema. En realidad se trata de un «rondó» planteado sin prejuicios formales estrictos. Pero también cabe su lectura como la de una forma sonata sin desarrollo. Casi un *perpetuum mobile*, desempeña la función de un «scherzo» o movimiento de danza, único por su estructura y por su penetrante y gentil lirismo.

La tercera sección «Allegro moderato-Adagio en Si menor» (4/4) forma una especie de introducción al tiempo central. Consta solo de once compases y el pasaje «Adagio» se inicia en el séptimo. Surge un recitativo modulante; una frase del primer violín «piú vivace», declamatoria a la manera de Haendel y entramos en el Cuarto movimiento «Andante ma non troppo e molto cantabile» en La mayor (2/4). El tema, «*encarnación de la perfecta inocencia*» según Wagner, se despliega en treinta y dos compases y es delineado por dos frases de ocho compases. A continuación empiezan las variaciones. Al principio de la primera variación el tema con acento y ritmo alterados, alterna con una figura cromática. La polifonía se adensa y aumentan los contrastes de «crescendi» y pasajes de calma. La segunda variación «piú mosso» 4/4, se inicia en un ambiente pastoral y pronto adquiere un enérgico carácter rítmico. Se produce un efecto heroico cuando el motivo es oído en todas las voces al unísono. La tercera variación «Andante moderato e lusinghiero» (4/4), presenta un diálogo de gran simplicidad con imitaciones en canon. En la cuarta variación un «Adagio» 6/8, el primer violín dibuja un diseño melódico interrumpido por feroces «pizzicati» en el segundo violín y el violoncello «sforzato». La quinta variación «Allegretto» 2/4 contiene extrañas armonías y una especie de coral sostenido por largas notas. Al comienzo de la segunda sección un fragmento de melodía recuerda un motivo de la **Sonata Op. 101**. La sexta variación «Adagio ma non troppo e semplice» 9/4 y «Allegretto» 2/4, es tal vez el



SCHIMMEL

Pianos

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

Distribuidores en:

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

climax de todo el **Cuarteto**. Una profunda línea melódica es interrumpida bruscamente por una figura del violoncello que trae una sensación de inquietud por contraste. Sigue un romántico diálogo en recitativo; luego retoma el tema original («Allegretto» 2/4) en el estilo de una danza rústica y todavía es objeto de nuevas elaboraciones, algunas de ellas con exquisita ornamentación.



El Quinto movimiento es un «Presto» en Mi mayor (2/2). Se abre abruptamente con las primeras notas del tema en el violoncello «forte»; después el primer violín «piano» da el tema entero de ocho compases. Luego el germen del tema es distribuido entre las cuatro voces «pianissimo». En la sección alternativa o trío, el tema se toca al unísono a la octava por los dos violines y recuerda un idea de juventud del **Cuarteto en Sol mayor Op. 18 número 2**. Se trata de una a modo de canción pueblerina, construida sobre un bajo de cornamusa que guarda también parentesco con el trío del «Scherzo» de la **Novena Sinfonía**. El aire de festividad se anima con otro tema de carácter casi cómico a cargo del primer violín; de repente aparece una figura de «pizzicati forte» durante ocho compases. La última vez que aparece el primer tema se interpreta «sul ponticello» etéreo y distante. Después de un «crescendo», un vigoroso acorde en «fortísimo» pone fin al movimiento.

El «Adagio quasi un poco andante» en Sol sostenido menor (3/4) que sigue sólo tiene veintiocho compases. Una contenida resignación preside la emotiva frase de la viola, repetida por el primer violín. El diálogo de los dos instrumentos, con intervenciones de los otros, se liga por un recitativo del primer violín al Séptimo movimiento «Allegro alla breve» en Do sostenido menor. Este se abre con un motivo de tempestuoso y desafiante «fortísimo» al unísono de los cuatro instrumentos; después estalla, por así decirlo, una vigorosa canción en el primer violín sobre un implacable ritmo marcado en el bajo. El pasaje de transición está basado en un nuevo tema, inversión del tema inicial del **Cuarteto**. La relación se ve más clara cuando las voces superiores dan las tres primeras notas de dicho tema inicial y el diseño de la melodía aparece en el bajo. Sobre una vigorosa entrada en canon de los cuatro instrumentos, el primer violín eleva una

melodía de delicado lirismo. La viola y el segundo violín recogen esta encantadora figura antes de reaparecer bruscamente el tema inicial. El desarrollo sigue el plan de la forma sonata pero con gran libertad, haciendo uso de muy variados elementos de elaboración contrapuntística. En la reexposición, el segundo tema aparece mucho más desarrollado que en su primera versión. Una fuerza inextinguible tensa las ideas que se van sucediendo sin descanso hasta el momento final de vigorosa aseción. Este movimiento que tiene ciertos antecedentes en los finales de los **Cuartetos Op. 59 número 2 y Op. 59 número 3** y en los «scherzi» de los **Op. 74 y 95**, es seguramente el más grande final compuesto por Beethoven en forma sonata. En suma, el **Cuarteto**, dejando aparte los tiempos tercero y sexto, que tienen el carácter de puentes o introducciones, se compone de una secuencia de tres grandes cimas; Fuga (primero), Variaciones (cuarto) y Sonata (séptimo). Entre ellas, dos plácidas llanuras (segundo y quinto) de estructura ambigua, más laxa e informal. A diferencia de otras cosas, el camino va aquí desde la tensa pero contenida fuga, a la apoteosis de la forma sonata.

Como fácilmente puede suponerse, este **Cuarteto** ha sido objeto de múltiples versiones. La selección de las que

a continuación van brevemente a examinarse, obedece a razones prácticas de fácil acceso para el lector. Ni que decir tiene que todas ellas tienen la suficiente entidad interpretativa y estética como para ser recomendadas. Difieren lógicamente en los enfoques y planteamientos, pero sus méritos respectivos están fuera de toda duda, y sería muy difícil elegir una con total exclusión de las demás.

La interpretación del **Cuarteto Italiano** (Philips 6747272) es de una tersura diamantina, de un clasicismo elegante, sin caer por ello en ningún tipo de academicismo o amaneramiento. Los tiempos rápidos están tocados con enorme convicción pero sin estridencias, mientras que los lentos se van desgranando sin forzar soluciones expresionistas, ajenas, por otra parte, a estos pentagramas. El discurso cautiva por su serena nobleza. La fuerza no se desdeña pero queda siempre al servicio de una dimensión humanística llena de austera dignidad. Un triunfo, en suma, del clasicismo más vivo y antiacadémico.

El **Cuarteto Amadeus** (Deutsche Grammophon 138539) busca la expresión a través del sentimiento romántico. Las ideas van fluyendo sin aparente dificultad, sin atropellos, en una secuencia nítida e inteligible. La fuerza dionisiaca



en una caleidoscópica ronda de visiones fugaces, despliega desde la primera nota una dinámica que excluye el drama. Si el Cuarteto Italiano subordina la belleza y la efusión a la proyección del *ethos* humanista, el Amadeus por su parte, subordina el drama congelado y fatal a la apertura al mundo fenoménico, en marcha inexorable a la orgía del «Finale», donde el impulso carnal, la *encarnación de la Idea* alumbró el éxtasis de felicidad y plenitud.

El Cuarteto Vegh (SKA 25113 TEL.) se hunde en regiones metafísicas. Si se quiere es el suyo el Beethoven más tónico, desafiando al Destino y concentrándose en su interioridad, enfrentándose al mundo exterior como algo ajeno, extraño, enemigo. Ni la grandeza humanista, ni la sensibilidad del Romanticismo naciente, son armas adecuadas para esta lucha. La visión en su amargura tiene una grandeza de desolación trágica. No pretende soluciones porque en su intransigencia no cede a un entorno hostil. El Cuarteto LaSalle (Deutsche Grammophon 2563 784) sigue un poco esta línea si bien con gran audacia la despoja de cualquier ilusión idealista. El Beethoven del Cuarteto Vegh es un rebelde cuya voluntad indomable no cede ante el Destino. El Beethoven del Cuarteto LaSalle está dominado por la Necesidad, es un misántropo angustiado y sin esperanza. El juego es arriesgado, máxime cuando en la versión de este conjunto, el Cuarteto aparece como eslabón de un cielo que tiene su centro de gravedad en la *Gran Fuga* del número XIII, con lo que padece algo la especificidad de la Fuga inicial del número XIV y su carácter de etapa superior. En todo caso el LaSalle nos está invitando a oír la serie de últimos Cuartetos de Beethoven como un ciclo en el que las obras individuales se ponen al servicio del todo. El envite es fascinante a pesar de conllevar una dosis de intelectualismo que actúa de barrera distanciadora, y que tal vez no conviene a la generosa y cálida efusión de esta música. Con todo, y aún cuando esta interpretación no alcanza a superar las contingencias de la subjetividad, queda en pie el atractivo que se desprende de su radicalismo sin concesiones.

El Cuarteto Melos de Stuttgart (Intercord 17.1513) se declara heredero de las mejores tradiciones y busca una vía de eclecticismo. No se compromete porque, en el fondo, su tranquilidad de conciencia le hace ver el problema como un fenómeno que no puede ni debe superar el buen tono de un legado asumido y digno. El Cuarteto Juilliard (CBS 73319) por su parte, rechaza toda trascendencia. Tocan muy bien sus componentes individualmente y como grupo y buscan

el equilibrio físico. Su alquimia es seductora. No buscan la piedra filosofal porque en realidad no creen en ella. No se apoyan en la tradición sino en la ilusión tecnicista. Pero su positivismo no excluye una cadena de valores muy gratificantes, que difícilmente pueden negarse. El Cuarteto Búlgaro (Harmonia Mundi 2.471), en los antípodas del Juilliard, es todo fuerza, naturaleza y ritmo, antes que refinamiento. La calidad de sonido es inferior a la de la mayoría de los conjuntos examinados. Su Beethoven ya no es Prometeo sino Dionisos en medio de las bacantes. El empobrecimiento relativo que se deriva de la parcialidad de su enfoque, se compensa con la salud elemental que ahuyenta las sombras de la madurez.

Finalmente la versión para orquesta de cuerda a cargo de Leonard Bernstein al frente de la Orquesta Filarmónica de Viena (Deutsche Grammophon 2531077) tiene el gran atractivo de ser un registro en vivo. La tradición de traducir la literatura cuartetística a la orquesta, se remonta al siglo pasado y en principio puede considerarse una experiencia positiva, ya que favorece la difusión de un repertorio minoritario. En la presente

ocasión no siempre se han superado con éxito las dificultades que la empresa entraña. La orquesta no parece encontrarse en su mejor momento, y los efectos negativos de la multiplicación de cuerdas se hace demasiado ostensible. Los «pizzicati» cristalinos del quinto movimiento resultan demasiado borrosos. No menos las fantasías, ornamentos y recitativos del primer violín, cuya agilidad se ve lastrada por la pluralidad de instrumentistas. La ingravidez del bajo se ve comprometida por el mismo motivo, unido al hecho de que en ciertos momentos los violoncelos son doblados por los contrabajos, lo que no siempre salva el equilibrio general. La misma existencia de una mente rectora parece introducir un elemento de contradicción en la naturaleza *dialogante* predicable de todo cuarteto.

En conclusión, y con todos los matices que se quiera, podríamos formar un *Cuarteto ideal* integrado por el Italiano, el Amadeus, el Vegh y el LaSalle. Humanismo, sensibilidad romántica, rebelión y realismo radical: cuatro líneas de fuerza que estuvieron siempre presentes en las más grandes creaciones del compositor.



sus discos a su justo precio

Escorial, 100 • Tel. 214 09 04 • BARCELONA

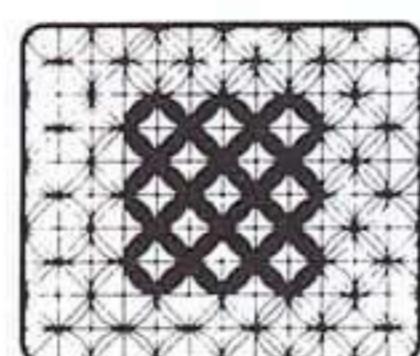
Paseo de Fabra y Puig, 50 • Tel. 311 44 61 • BARCELONA

MELODRAM

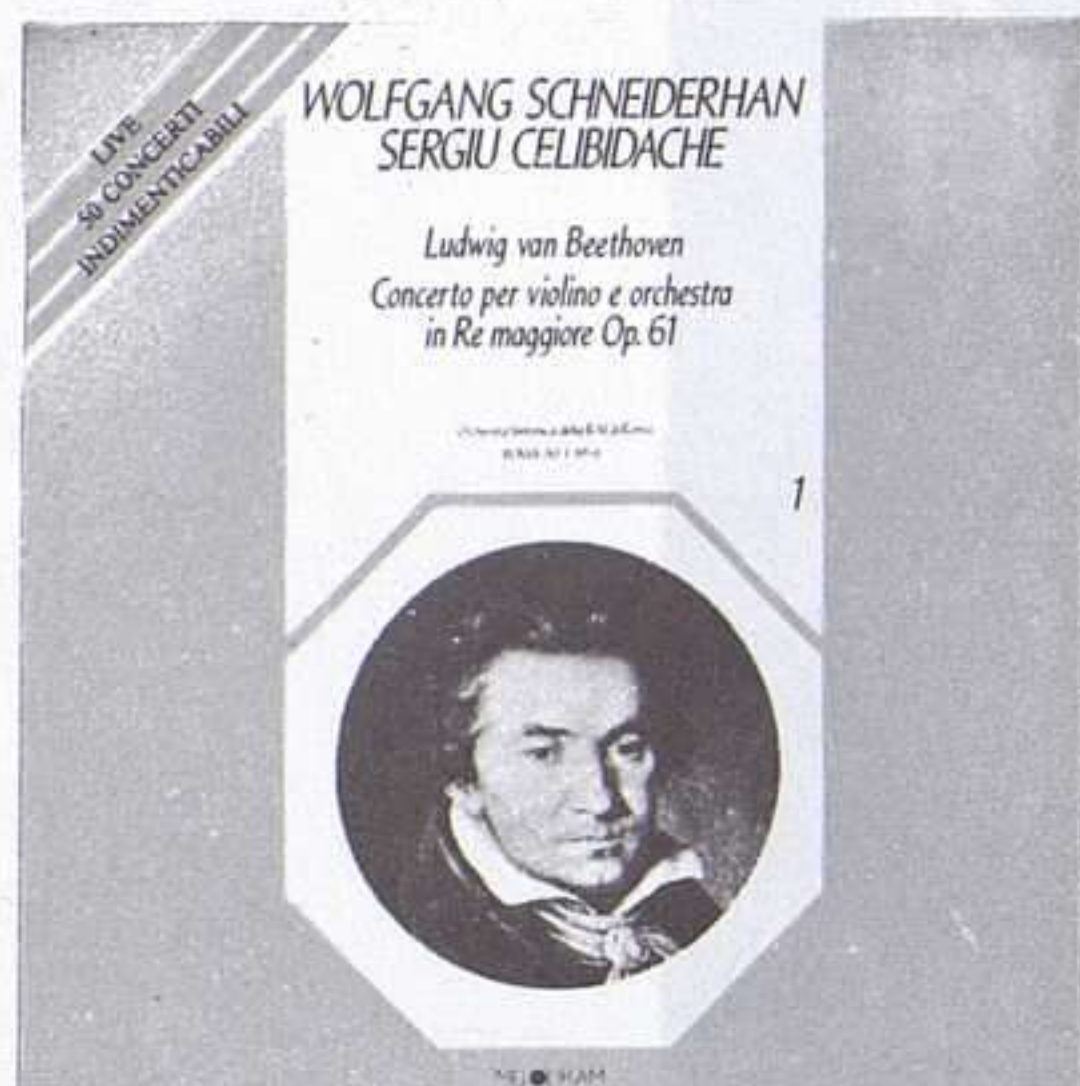
LOS GRANDES
MOMENTOS DE LA
MUSICA
EN VIVO



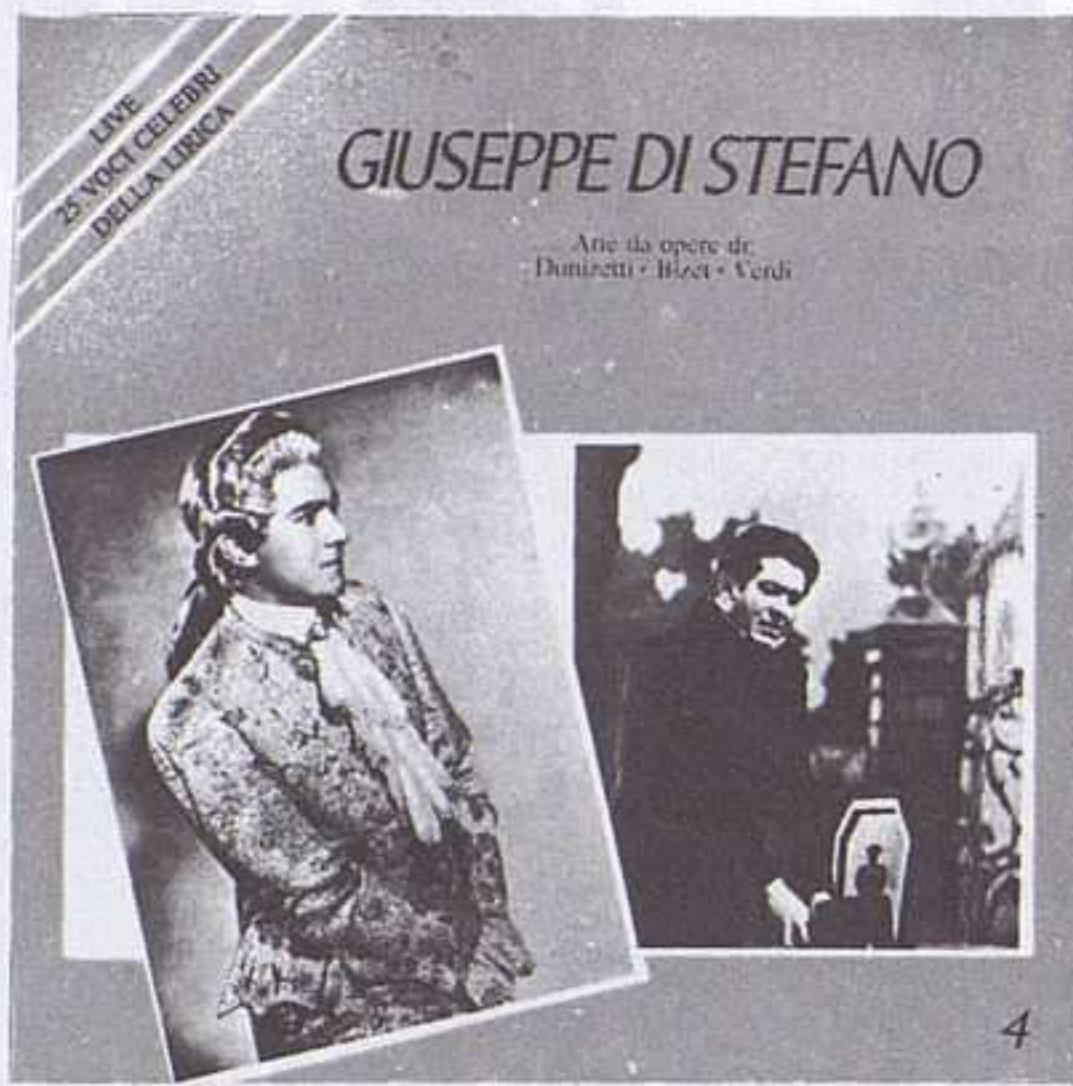
ferysa



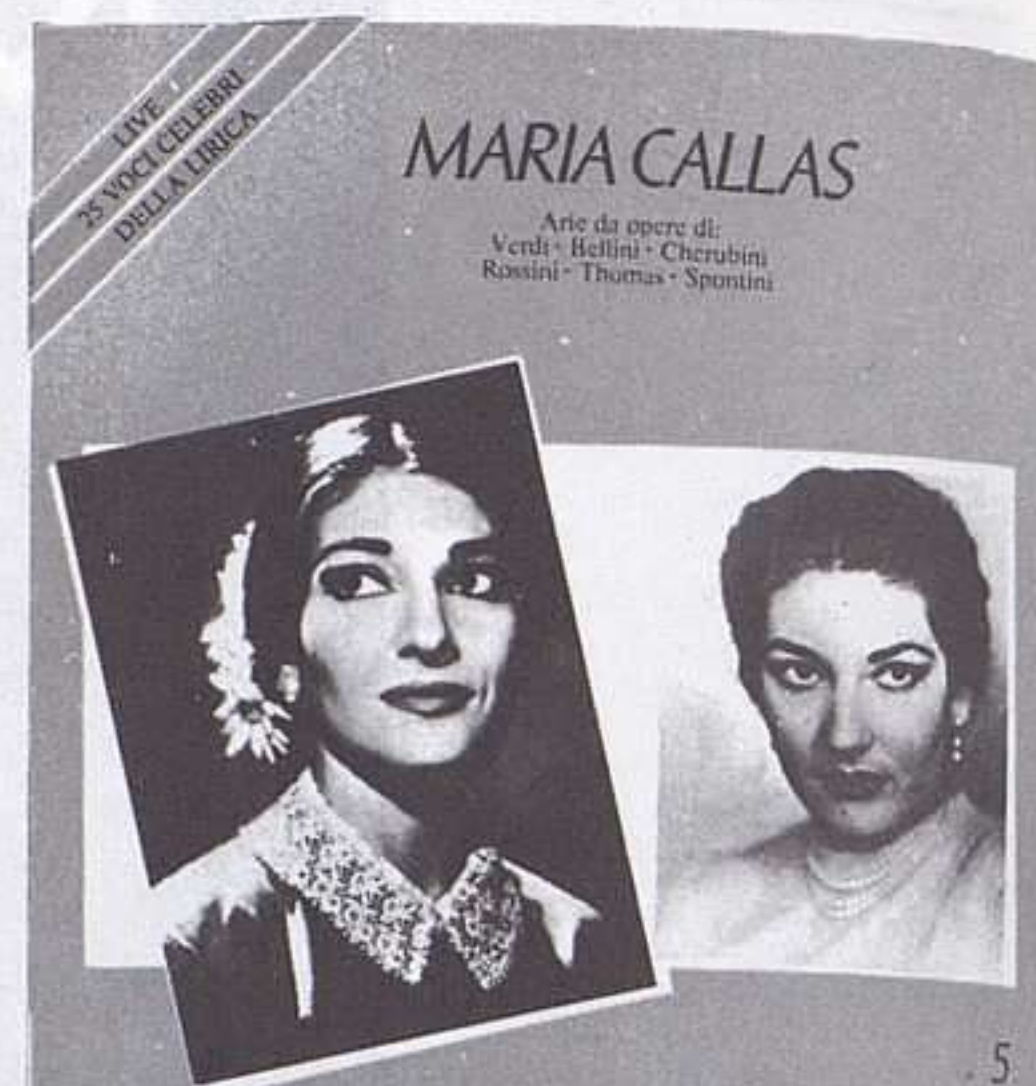
IMPORTADOR EXCLUSIVO PARA ESPAÑA



BEETHOVEN
 Concerto per violino Op. 61
 Roma 1954
 W. Schneiderhan - S. Celibidache
 MEL 201 (1) P. V. P.: 850 Ptas.



Giuseppe Di Stefano
 Arias de Operas
 MEL 078 (2) P. V. P.: 1.650 Ptas.



MARIA CALLAS
 Arias de Operas
 MEL 079 (2) P. V. P.: 1.650 Ptas.



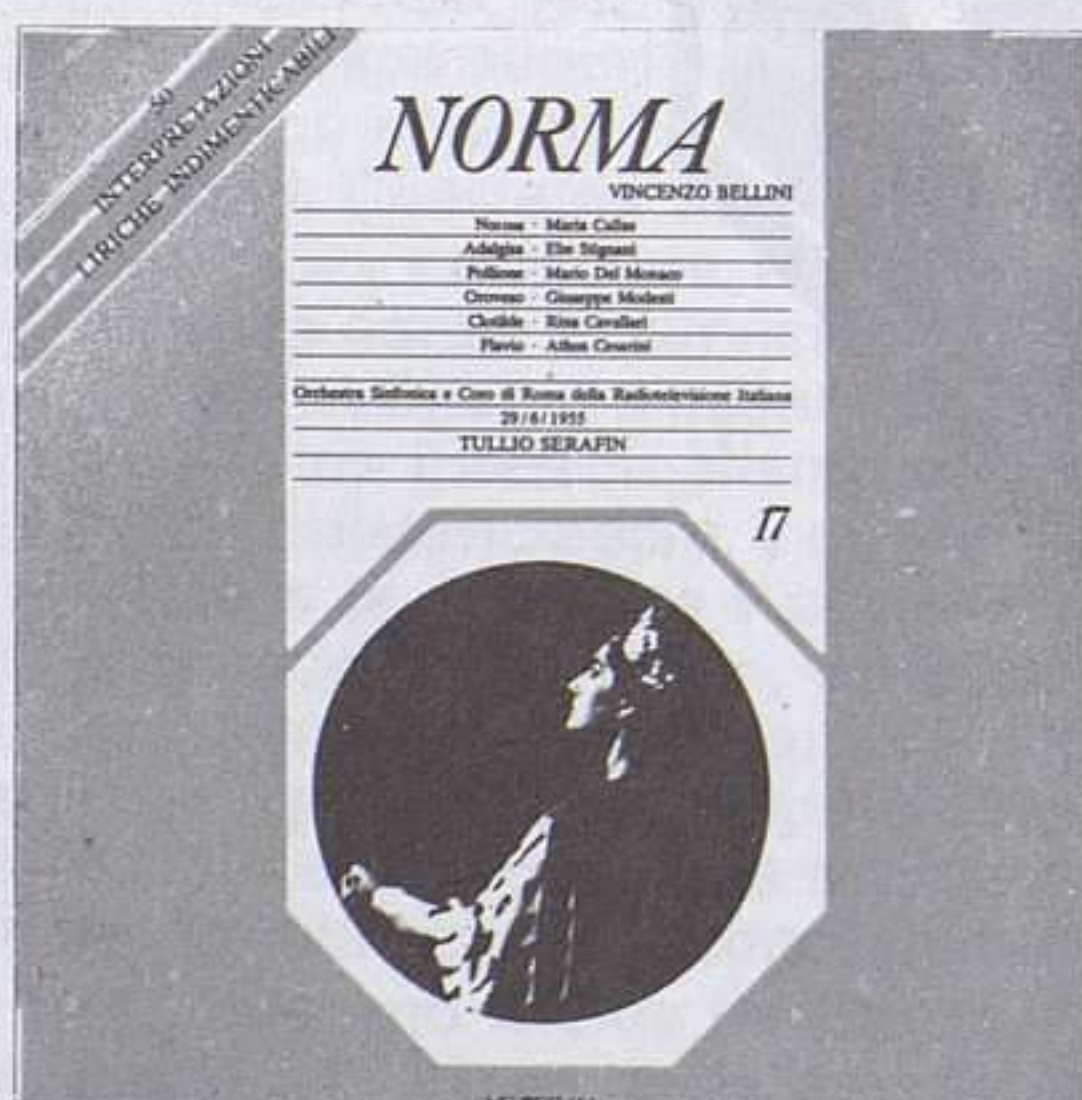
ETTORE BASTIANINI
 Arias de Operas
 MEL 080 (2) P. V. P.: 1.650 Ptas.



ELISABETH SCHWARZKOPF
 Arias de Operas
 MEL 082 (2) P. V. P.: 1.650 Ptas.



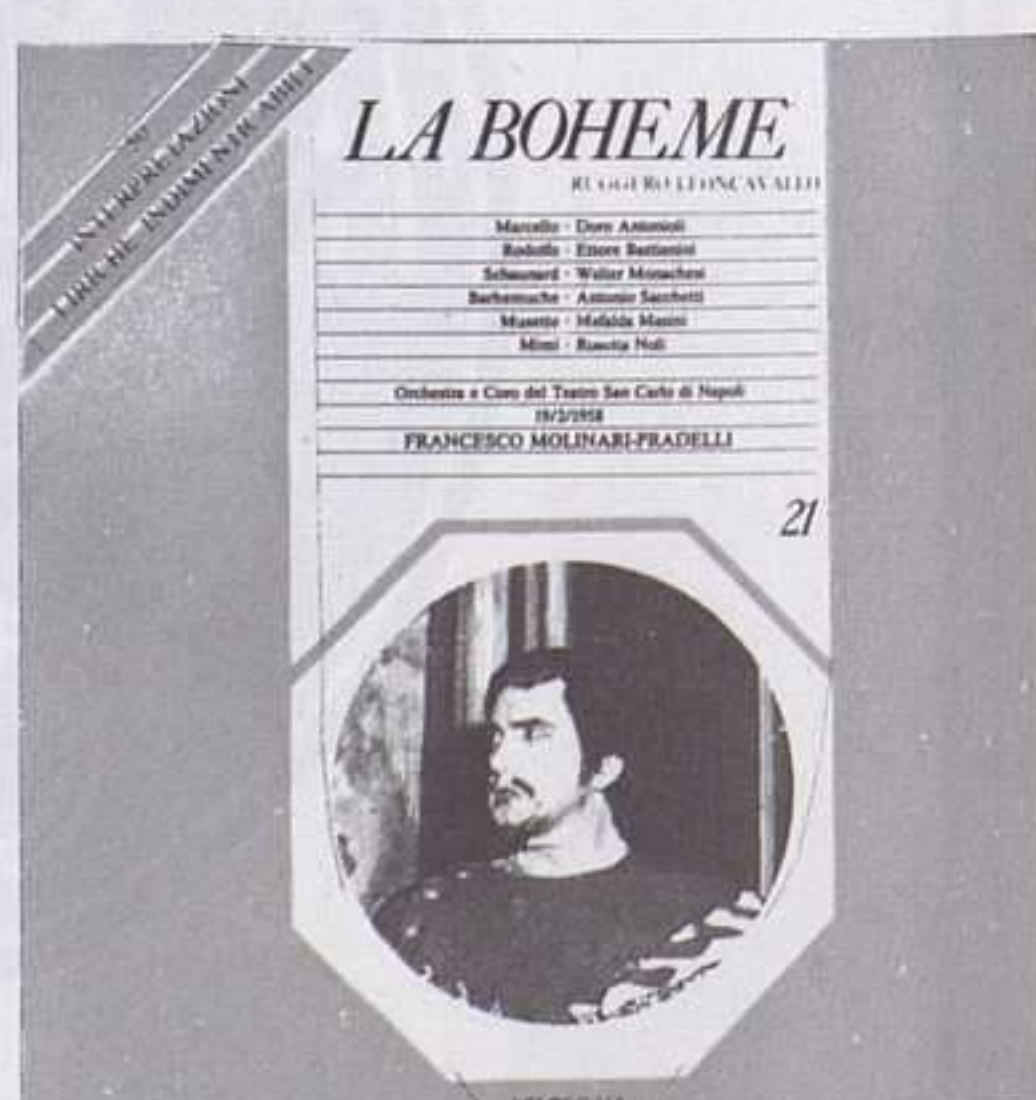
LA TRAVIATA
 Met 1957
 Tabaldi Campora, Warren
 Dir. Cleva
 MEL 013 (2) P. V. P.: 1.650 Ptas.



NORMA
 RAI 1955
 Callas, Stignani, Del Monaco,
 Modesti
 Dir. Serafin
 MEL 017 (3) P. V. P.: 2.475 Ptas.



LA CENERENTOLA
 Napoli 1958
 Berganza, Monti, Petri, Bruscantini
 Dir. Rossi
 MEL 020 (3) P. V. P.: 2.475 Ptas.



LA BOHEME
 Napoli 1958
 Bastianini, Antonioli, Masini, Noli
 Dir. Molinari-Pradelli
 MEL 021 (3) P. V. P.: 2.475 Ptas.



LA FORZA DEL DESTINO
Wien 1960
Stella, Simionato, Di Stefano,
Bastianini
Dir. Mitropoulos
MEL 023 (3) P. V. P.: 2.475 Ptas.



I PESCATORI DI PERLE
RAI 1960
Kraus, Taddei, Cava, Margarini
Dir. La Rosa Parodi
MEL 026 (2) P. V. P.: 1.650 Ptas.



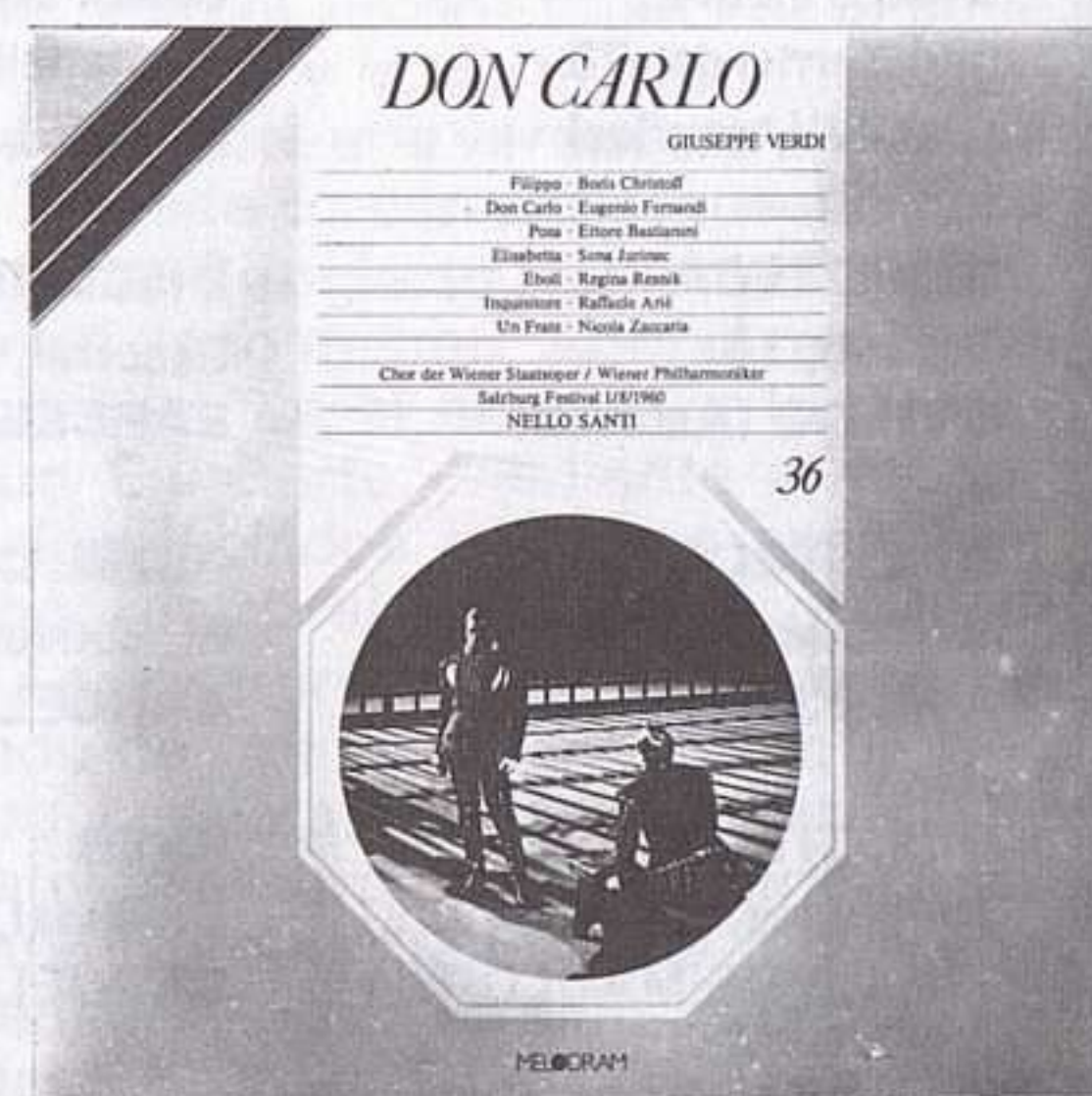
IL SIGNOR BRUSCHINO
RAI 1951
Bruscantini, Noni, Poli, Soley
Dir. Giulini
MEL 028 (2) P. V. P.: 1.650 Ptas.



IL FURIOSO ALL'ISOLA DI SAN DOMINGO
Siena 1958
Tucci, Tavolaccini, Maionica,
Savarese
Dir. Capuana
MEL 156 (3) P. V. P.: 2.475 Ptas.



HULDA
Rai 1960
Moscucci, Poli, Valentini, Cioni
Dir. Gui
MEL 155 (3) P. V. P.: 2.475 Ptas.



DON CARLO
Salzburg 1960
Christoff, Fernandi, Bastianini,
Jurinac, Resnik, Arié
Dir. Santi
MEL 036 (3) P. V. P.: 2.475 Ptas.

PARA REALIZAR SUS
PEDIDOS POR
EL SISTEMA DE VENTA
POR CORREO

Rellene el boletín adjunto, indi-
cando los discos que desea re-
cibir. Póngale un sello de 6 Ptas.
y dépositelo en cualquier buzón
de correos.

De esta forma, si usted reside
en alguna ciudad donde no
exista establecimiento distri-
buidor de FERYSA, recibirá los
discos en su domicilio a vuelta
de correo y contra reembolso
de su valor exacto, sin ningún
gasto de envío y empaquetado.

Recuerde →

Franquear
con
6
ptas.

TARJETA POSTAL

Apartado de Correos 151036 - Madrid

RELACION DE ESTABLECIMIENTOS DISTRIBUIDORES DE FERYSA

ALFARO Fueros, 21 VITORIA	ALGUERO Balmes, 199 BARCELONA - 6	ELISIA Duque de Tetuán, 15 CADIZ	UGARTE Fuenterrabía, 20 Paseo Colón, 17 SAN SEBASTIAN	CHASTON Mártires de la Patria, 45 PAMPLONA
DISCOTECA San Bernardo, 75 GIJON (Asturias)	CASA WERNER Fontanella, 20 BARCELONA - 10	ABRINES RADIO Dr. Ramón y Cajal, 12 JEREZ DE LA FRONTERA (Cádiz)	ELISIA Granada, 5 MALAGA	LA CASA DEL SIGLO XV Juan Bravo, 32 SEGOVIA
DISCOTECA Toreno, 14 OVIEDO (Asturias)	DISCO 100 Escorial, 100 BARCELONA - 24	ALMACENES FUENTES GUERRA Cruz Conde, 30 CORDOBA	S.A. LAINZ Puente, 2 SANTANDER	CASA DAMAS Sierpes, 61 SEVILLA
DISCOTECA José Cueto, 6 AVILES (Asturias)	FIDEL COLOR Pl. Universidad, 8 BARCELONA - 7	BAMBUCO Angel, 10 LA CORUÑA	DISCOS XIDAS Carmen, 5 LEON	VIUDA DE M. ROCA Cirilo Amorós, 8 VALENCIA - 4
DISCOTECA Jovellanos, 2 PALMA DE MALLORCA	PAER Diagonal, 590 BARCELONA - 21	MUSICAL EIXIMENIS Eiximenis, 18 GERONA	RADIO ALFA YEBENES Pl. del Callao, 8 MADRID - 13	MUSICA Y QUINIELAS Pl. Mayor, 15 VALLADOLID
AIXELA Rambla de Cataluña, 13 BARCELONA - 7	VIDOSA Balmes, 335-343 BARCELONA - 6	MUSICAL EIXIMENIS Vilafant, 51 FIGUERAS (Gerona)	LIBRERIA CARRERA Marqués de Valladares, 59 VIGO (Pontevedra)	PALACIO DE LA LUZ San Miguel, 10 ZARAGOZA

REFERENCIA	TITULO	P. V. P	PEDIDO (x)
MEL-13(2)	LA TRAVIATA	1.650	
MEL-17(3)	NORMA	2.475	
MEL-20(3)	LA CENERENTOLA	2.475	
MEL-21(3)	LA BOHEME	2.475	
MEL-23(3)	LA FORZA DEL DESTINO	2.475	
MEL-26(2)	I PESCATORI DI PERLE	1.650	
MEL-28(2)	IL SIGNOR BRUSCHINO	1.650	
MEL-36(3)	DON CARLO	2.475	
MEL-78(2)	GIUSEPPE DI STEFANO	1.650	
MEL-79(2)	MARIA CALLAS	1.650	
MEL-80(2)	ETTORE BASTIANINI	1.650	
MEL-82(2)	ELISABETH SCHWARZKOPF	1.650	
MEL-156(3)	HULDA	2.475	
MEL-156(3)	IL FURIOSO ALLA ISOLA	2.475	
MEL-201(1)	BEETHOVEN, Conc. Violín	850	

Marquesse con una (x) el disco(s) que se solicite(n)

PEDIDO DE FECHA:	
CIUDAD, PROVINCIA, DISTRITO POSTAL	TELEFONO
NOMBRE Y APELLIDOS	
DIRECCION	

FERYSA le ofrece el más los grandes momentos de la música en vivo, en discos de importación y a un precio altamente competitivo con los mismos en el resto de Europa.

Crítica discográfica



J. S. Bach.

BACH: Concerti, vol. II. Concierto para violín en Sol menor (del BWV 1056); Concierto para oboe d'amore en La mayor (del BWV 1055); Concierto para violín en Re menor (del BWV 1052). Concentus Musicus Wien. Nikolaus Harnoncourt, director. Telefunken «Das alte Werk» 6.42032.

Es conocida por todo aficionado la costumbre barroca de arreglar determinadas piezas para instrumentos diferentes del original, e incluso a veces, para instrumentos totalmente diversos. Y Bach no fue una excepción a la regla. Se sabe que los tres conciertos para clave BWV 1052, 1055 y 1056 son en realidad arreglos para el instrumento de teclado de otros conciertos cuya parte de solista original se ha perdido. Por eso hoy en día sólo conocemos tales conciertos a través de sus arreglos. Sin embargo, un grupo de musicólogos especializados en la obra de Bach, no contentos con ello, han intentado reconstruir a partir de todo el material disponible los conciertos originales. Y el resultado es, en parte, el recogido en este disco grabado en 1977.

Es interesante el **Concierto para oboe d'amore**, del que en España ya contábamos con una versión por Heinz Holliger (DG 1139 432). Pero lo son más aún las transcripciones para violín de los otros dos conciertos para clave. Del BWV 1056 ya conocimos una versión para

flauta por Karlheinz Zoller (en el mismo disco DG), por lo que es muy interesante comprobar como puede adaptarse también al violín, y las explicaciones que se dan en la contraportada en pro de esta solución.

Los solistas de esta grabación son Alice Harnoncourt (violín) y Jürg Schaeftlein (oboe d'amore), acompañados por Harnoncourt y su habitual conjunto, en las interpretaciones autenticistas ya conocidas de este director. Hay que decir en su mérito, el minucioso estudio que precede a todas sus interpretaciones, aunque ese estudio y esa erudición no contribuya demasiado a *embellecer* las obras a los oídos modernos: quizá le falte un ritmo más vivo y cálido (en suma, una mínima expresión de romanticismo bien entendido).—I.T.

BACH: Concierto en Re mayor BWV 972, Concierto Italiano en Fa mayor BWV 971, Obertura Francesa en Si menor, BWV 831. Trevor Pinnock: cémbalo. Archiv 25 33 424.

Contiene este recital del prestigioso cembalista inglés (de quien, por cierto, se han editado varios discos prácticamente a la vez) un interesante programa dedicado a J. S. Bach, que parece ser la gran especialidad del músico británico en su doble cometido de cembalista y director de la agrupación The English Concert.

Junto al archiconocido **Concierto Italiano**, este disco presenta una versión de la gran **Obertura Francesa**, y uno de los dieciséis conciertos que adaptó Bach para clave solo, partiendo de Conciertos de Vivaldi, Marcello, Telemann, Saxen Weimar y autores anónimos. El recogido en esta grabación es la transcripción del **Op. 3 número 9** de Vivaldi. Son obras de juventud y cabría preguntarse si esta serie de transcripciones fueron para Bach solo una forma de estudiar el estilo de esos maestros. En cualquier caso, resultan bellísimos ejemplos del arte de la transcripción, al que tan aficionado fue Bach, y no solo por estos dieciséis conciertos. Por cierto: ¿para cuando una grabación integral de la serie?

La **Obertura Francesa**, que muchos catalogan como **Séptima Partita** es una de las cimas de la composición clavicinística de su autor. Da la sensación de que Bach ha querido componer una gran «Suite» al estilo de las orquestales para clave, por supuesto inspirándose en el estilo francés de la época. Ya sabemos que el término «Obertura» podía designar indistintamente el movimiento ini-

cial o toda la obra. Para interpretar dicha «Obertura» es imprescindible un clavicémbalo de dos teclados, ya que en muchos pasajes, Bach pide una alternancia entre «Forte» y «piano», que puede lograrse pasando de un teclado con todos los registros metidos, al superior con solamente un registro de «ocho pies». Ello es sobremanera explícito en la «Overture» inicial y en el «Echo» final. Por la belleza de la música y la perfección formal, nos hallamos ante una verdadera obra maestra, no todo lo conocida que debiera.

En el **Concierto Italiano** sucede tres cuartos de lo mismo. Aquí el modelo que sigue Bach es el italiano, y la forma, la de un Concierto. Mediante el juego de los dos teclados podemos escuchar el diálogo entre el solista y la orquesta.

La interpretación de Pinnock, aún siendo de gran calidad, creo que no alcanza las cotas de las **Toccatas**. Comparativamente con la clavecinista canadiense Mireille Lagacé de quien acaba de editarse una versión del **Concierto Italiano** y de la **Obertura Francesa**, yo me inclino hacia la interpretación del británico. Habiéndome extendido sobre su modo de interpretar a Bach, en anteriores comentarios, creo que no es necesario hacerlo aquí y repetir, simplemente, que, reconociendo que se trata de grandes versiones, no llegan a la genialidad mostrada en las **Toccatas**. Grabación y presentación son excelentes.—P.C.C.

R BACH: Toccatas para clave BWV 913, 911, 914, 915, 916, 912, 910. Fantasía en Do menor BWV 906. Preludio y Fuga en La menor BWV 894. Fantasía Cromática y Fuga BWV 903. Trevor Pinnock, clave. Archiv 2533 402, 2533 403.

Puede decirse que ya tenemos entre nosotros una magnífica integral de las siete grandes **Toccatas** de Bach para clave. Digo esto porque la versión integral publicada también por Archiv en su Edición Bach no resiste la más mínima comparación con ésta, por muchos motivos que precisarían de más espacio para reseñar.



Sello de la familia Bach

Existían algunas versiones de alguna de estas obras (Puyana, Malcolm) de gran categoría por cierto, si bien el estilo no parece el más adecuado.

Creo que la interpretación de Pinnock es absolutamente perfecta en todos los sentidos. Empezaré por referirme a su registración: son escasísimos los cambios de registro dentro de cada uno de los «movimientos» de las **Toccatas**, como no sea que estén motivados por el propio Bach para destacar un súbito contraste «Forte-piano». En el resto de las obras, el clavecinista británico se mantiene dentro de una gran austeridad, lo que permite seguir perfectamente el desarrollo de la música. A esto contribuye la extraordinaria claridad con que Pinnock nos presenta esas obras, lo que sin duda es otro de los méritos del intérprete.

Estas siete **Toccatas** son como se sabe obras de juventud de Bach, pero quien de ello deduzca que se trata de composiciones de poca trascendencia creo que se equivoca completamente. Tenemos presentes en ellas todos los elementos del genio supremo del cantor de Leipzig. Yo me atrevo a afirmar que no tienen nada que envidiar a sus hermanas las **Toccatas para órgano**. Creo que se trata de un mundo en el que se pasa de la serenidad al desenfreno, de la tristeza a la alegría. Y todo ello con esa perfecta construcción propia de J. S. Bach. Hay pasajes fugados, movimientos que son casi improvisaciones, imitaciones de las **Toccatas italianas** (Frescobaldi, Rossi, etc.).

Es imprescindible una técnica soberbia y Pinnock la posee, como se demuestra con la audición de estos discos. El clavecinista inglés hace gala de un fenomenal dominio del fraseo y de la articulación, elementos ambos indispensables para la interpretación de esta música. Igualmente destacables son los «tempi». Pinnock evita en todo momento un encorsetamiento, tal y como la música lo pide y fluctúa todo el tiempo desde el «Prestísimo», hasta el «Andante» o «Adagio», dando a la vez (y esto es lo difícil) una sensación de perfecta cuadratura.

Junto a las famosísimas **Fantasia Cromática y Fuga**, y la **Fantasia en Do menor** (quizás en esta última podría pedirse un tiempo algo más vivo), aparece, creo que por primera vez en el mercado discográfico hispano, el **Preludio y Fuga en La menor**, obra bellísima y de gran interés ya que años más tarde, constituirá el núcleo del **Concierto para flauta violín y clave BWV 1044** del propio Bach. Ahora tiene el oyente la oportunidad de hacer la curiosa experiencia de comparar ambas versiones.—P.C.C.

BACH: La Ofrenda Musical, BWV 1079. Musica Antiqua, Colonia. Director: Reinhard Goebel. Archiv 2533 422. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director: Neville Marriner. Philips 95 00 585.

La aparición de estos dos álbumes en nuestro mercado supone una feliz coincidencia, si tenemos en cuenta el escaso número de versiones discográficas existentes de esta magnífica obra.

Diversos motivos hacen que el mundo sonoro de ambas grabaciones sea absolutamente diferente. A ello contribuye de modo decisivo el gran esquematismo del manuscrito bachiano, que puede dar lugar a que las partituras que se coloquen definitivamente en los atriles difieran notablemente entre sí, tanto en lo referente a la propia música a interpretar (elección de «tempi», resolución de los cánones, realización del bajo continuo) como a la instrumentación utilizada (Bach la indica sólo en dos de los cánones y la sonata a trío). El grupo germano sigue fielmente la edición preparada por J. P. Kirnberger, discípulo de Bach, mientras que Marriner emplea la suya propia. En cuanto a la instrumentación, Musica Antiqua interpreta toda la obra con un grupo reducido (dos violines, viola da gamba, flauta y clave), y Marriner, por su parte, lo hace con un gran número de combinaciones instrumentales, que van desde el clave u órgano solo hasta la cuerda completa de su magnífica orquesta londinense, decisión que no me parece muy afortunada, pues creo que la **Ofrenda Musical** es una obra esencialmente camerística.



El director de la Academy of St. Martin in the Fields, Neville Marriner.



Ciñéndonos al aspecto puramente interpretativo, los resultados son también muy dispares. El grupo colonés lleva a cabo una interpretación historicista, que se refleja tanto en el aspecto instrumental —cuerdas de tripa, arcos barrocos, viola da gamba— como en el estilístico —«vibrato» casi nulo, marcada separación entre ligaduras, profusión de ornamentación, etc.— y he de reconocer que su Bach me llega con dificultad, pero también es de justicia señalar la coherencia entre los presupuestos de que parten y los resultados finalmente obtenidos. La interpretación es, en general, de un buen nivel, alcanzándose las cotas más elevadas en la ejecución de los dos «Ricercars» por el clavecinista Henk Bouman.

En la versión de Philips se adivina una mayor originalidad, fruto sin duda de la fuerte personalidad del director inglés. Su Bach —como lo atestiguan otras grabaciones— es magnífico, pero tras escuchar este disco, tengo la impresión de que no ha captado suficientemente el espíritu de la partitura, en la que el compositor alemán hace gala de una capacidad de abstracción (el tema regio, germen de la obra, tiene ocho compases) sólo superada por él mismo en **El arte de la fuga**. Por ello, la expresividad de esta música, que casi me atrevería a calificar de *intelectual* o *cerebral*, ha de llegarnos a través de una interpretación rigurosa del discurso contrapuntístico bachiano, donde la sobriedad y la fidelidad a la partitura han de ser las notas predominantes. El ejecutar notas de adorno no escritas por Bach, o comenzar el segundo «ricercare» con seis instrumentos en «piano» y terminarlo con la cuerda completa tocando en «fortissimo», es poco compatible con esa sobriedad que la partitura requiere.

Mención aparte requiere la «Sonata a trío», interpretada de modo admirable por Iona Brown, Denis Vigay, Nicholas Kraemer y, muy especialmente, por el flautista William Bennett.

Si el altísimo nivel logrado en esta pieza se mantuviese a lo largo de todo el disco, no dudaría en recomendarlo. Las pequeñas concesiones de Marriner me impiden hacerlo.—L.C.G.



Solti realiza una versión agresiva y poderosa de la «Sinfonía» de Bruckner.

BRUCKNER: Sinfonía número 6, en La mayor. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir Georg Solti. Decca SXL 6946.

Dentro de las **Sinfonías** de Anton Bruckner, es la **Sexta** una obra de transición entre el grupo de las primeras, que culmina genialmente en la **Quinta**, y la trilogía formada por las tres grandes últimas sinfonías, siendo seguramente éste el motivo por el que es una composición aún poco conocida. Posee, con todo, una estructura rigurosa que tiene su culminación sintética en el «Finale», y uno de los «Adagios» más hermosos y líricos escritos por su autor.

Para enjuiciar la presente interpretación, he elegido como elemento de comparación la versión de Eugen Jochum (D G), porque me parece la más coherente y acabada de las existentes ahora en el mercado y además porque supone un enfoque totalmente antagónico de la de Solti. Frente a la visión intimista y recogida de Jochum, la versión de Solti se nos antoja poderosa, agresiva y, desde luego, más próxima al universo mahleriano que al misticismo

del organista de San Florián. En este sentido, mientras el sonido de Jochum se ajusta bastante al típico *sonido Bruckner*, de órgano, de iglesia; el sonido que Sir Georg arranca a la Sinfónica de Chicago nos admira por su poderío, brillantez y hasta violencia (sobre todo en algunos ataques en el primer movimiento, en los que el tratamiento de los metales resulta excesivamente ruidoso. Jochum concibe y realiza la obra como una lenta pero magistral progresión de intensidad hacia el movimiento conclusivo, y concretamente hacia su coda: Solti, en cambio, centra su visión en torno al maravilloso «Adagio», del que hace una singular recreación, desarrollando al máximo sus posibilidades expresivas. Versiones dispares en cuanto a concepción y a realización, más *ortodoxa* la primera, pero mejor realizada la de Solti, sobre todo desde el punto de vista orquestal: soberbia la cuerda, la madera y (con las reservas apuntadas) el metal, demasiado altisonante y chillón, en algunos momentos.

La toma de sonido es espectacular, aunque algo metálica. Es ésta una versión no del todo *bruckneriana*, pero muy bien realizada orquestalmente.—L.S

CODEX REINA: (Obras profanas de siglos XIV y XV). Guillaume de Machaut, Guillaume Dufay, Jacopo da Bologna, Francesco Landini, Anthonello de Caserta, Jacob de Senleches y otros. Syntagma Musicum. Marius van Altena, tenor. Rita Dams, mezzosoprano. Kees Otten, director. Telefunken «Das alte Werk» 642357.

El llamado **Codex Reina** es una colección de obras profanas que recoge una gran cantidad de «ballate», «madrigali», «virelais», «baladas» y «rondós» tanto italianos como de la escuela franco-flamenca de compositores que median entre las generaciones de Guillaume de Machaut y Guillaume Dufay, con mayor preponderancia de los contemporáneos de este último. Este disco pretende dar a conocer una selección de tales obras, escogiendo tanto obras vocales (una «a capella») como únicamente instrumentales. Son de destacar, en primer lugar, la balada doble **Quant Theseus / Ne quier voir** de Machaut, así como sus otras dos baladas **Gais et jolis** y **De toutes flours**. También la brevísima pieza instrumental de Dufay **Hélas, et quant vous verroy**, la complicada balada de Anthonello de Caserta **Beauté parfaite**, los dos «virelais» imitativos del canto de los pájaros en **En ce gracieux temps** de Senleches y **Or sus vous dormez trop**, Anónimo. Y en la primera banda del disco, el madrigal **Oselletto Selvaggio**, atrevido en sus melismas, que es un precedente del arte de Monteverdi.

Se trata, por tanto, de una selección que nos muestra lo mejor del arte musical profano que media entre las mitades de los siglos XIV y XV. La interpretación es muy acertada: los dos cantantes hacen gala de un estilo elaborado y con gran control sobre sus voces. Podría parecer discutible, en aras de la autenticidad, escoger una voz de mezzosoprano y no de contratenor, pero no debemos olvidar que no se trata de música religiosa, donde las mujeres no podían cantar, sino de música profana, donde es seguro que lo harían, sobre todo tratándose de canciones *de moda* como eran éstas.

El resto de la instrumentación, no recargada, ni demasiado cambiante a lo largo de todo el disco, está confiada fundamentalmente a un pequeño conjunto de flautas dulces, además de (en ocasiones) fidel, trombón, órgano portátil, laúd... La dirección de Kees Otten se muestra en un muy buen hacer general: propiedad de los ritmos y la dinámica, exacta acentuación y estilo, parece querer aligerar algo estas composiciones para hacerlas más agradables al oído actual.

En resumen, a este disco puede acercarse todo melómano no conocedor de la música antigua, pues la selección se hace realmente corta. Una lástima que el editor no haya incluido los textos cantados: ¿hay que repetir su necesidad?—I.T.

R CORELLI: Concerti grossi da camera Op. 6 muns. 9-12. La pétite bande. Director: Sigiswald Kuijken. Emi-Harmonia Mundi 10C 065-099 803.

Con la publicación de este tercer ejemplar queda completado el ciclo de **Concerti Grossi Op. 9** de Corelli en la interpretación de La Pétite Bande y Sigiswald Kuijken. Estamos pues ante el punto final y colofón de una de las más notables obras de Corelli en interpretación que ya fue calificada en su día en RITMO por Pablo Cano como «*el camino más válido en la interpretación de la música barroca*».

Los **Concerti Grossi números 9 a 12** de la **Opus 6** de Corelli poseen una característica que los distingue del resto de sus ocho compañeros de colección. En efecto, los ocho primeros conciertos pertenecen al grupo de los denominados «concerti grossi da chiesa» (conciertos sacros), mientras los que presenta este disco se adscriben a los llamados «concerti grossi da camera». Ello entraña diversas consecuencias, tanto en la concepción formal de las obras, como en el resultado estilístico que conlleva.

Razones de espacio nos impiden anotar las diferencias que se dan entre el «concerto da chiesa» y el «concerto da camera», y en general entre la «sonata da chiesa» y la «da camera». Por lo general Corelli comienza sus «sonatas da chiesa» de un modo majestuoso, pasando por otro resuelto y alegre, luego por un estado tierno y melancólico, para concluir de forma viva y luminosa.

En sus «sonatas da camera», sin embargo, utiliza una serie de danzas, de manera estilizada, pero no como una suite, sino a través de la forma del «concerto grosso», todas ellas encabezadas por un prelude. Este tipo de movimientos consta, en la mayoría de los casos, de dos secciones, cada una de las cuales se repite inmediatamente. La primera tiene una cadencia sobre la dominante, mientras que la segunda va desde la tonalidad mayor, a través de la dominante, volviendo a la tónica. «Gigas» no llamadas de ese modo, rápidas «Alemandas» y «Gavotas», y otras danzas, se incluyen en estos «concerti da camera», concebidas de un modo especialmente homofónico. Música, en cualquier caso de una belleza ejemplar y que en la



Corelli.

versión que nos ofrece la Petite Bande adquiere matices increíblemente expresivos. Aquí, en esta música, la utilización de instrumentos de la época, aparece realmente justificada.

La grabación es muy adecuada, así como el lugar elegido para la misma, la Cedernsaal del Palacio de Kirchheim, cuya encantadora reverberación sonora nos transmite perfectamente el disco. En conclusión un feliz final de la integral de la **Opus 6** de Corelli en una interpretación que colma las esperanzas puestas a priori en ella. No debe faltar en ninguna discoteca de los aficionados a la época barroca.—G.Q.LL.O.

CHARPENTIER: Te Deum, en Re mayor. Magnificat para tres voces masculinas. Tres villancicos (interludios para la Misa del Gallo). Miembros de Pro Cantione Antiqua de Londres. La Grande Ecurie et la Chambre du Roy. Director: Jean-Claude Malgoire. CBS 76891.

Un trabajo más del prolífico Malgoire en su ya conocida trayectoria reivindicativa de una manera de interpretar, basada en la reconstrucción histórica. Es un empeño loable e interesante y no cabe duda que a este tipo de experiencias, cada día más abundantes, no le falta un público incondicional. Muchas veces, demasiado incondicional.

A título estrictamente personal, creo que una interpretación a base de instrumentos antiguos y con criterios arqueológicos, al margen de su validez intrínseca, me sirve si es capaz de *movilizar mis papilas*; ahora bien, si exponerme a ella me va a costar un sacrificio intelectual (lease aburrir) entonces, por muy de agradecer que sea el que se hagan estas cosas, paso.

En la presente, y con respecto a otras anteriores, que en su día tuve la paciencia de escuchar, y en una ocasión de comentar desde estas mismas páginas, he de decir que los resultados me han sorprendido gratamente. Las voces utilizadas en el **Te Deum** y el **Magnificat** (salvo la soprano Mary Beverley) pertenecen a un grupo compuesto por nueve cantantes masculinos, al que admiro particularmente. Se trata de Pro Cantione Antiqua de Londres, grupo del que son conocidos excelentes trabajos para Archiv. Los instrumentos (¿habría que decir los instrumentistas?) esta vez no desafinan de forma estrepitosa y el criterio interpretativo de Malgoire deja de ser petulante y pretencioso, consiguiendo lo que la mayor parte de las voces, a mi juicio, es factor determinante en una realización musical de *época*: ingenuidad y frescura.

En cualquier caso, lo mejor del disco es la excelente interpretación del **Magnificat** donde parece estar claro la influencia ejercida por los miembros del grupo inglés en el resultado final de la ejecución. La grabación, realizada en la Iglesia de Notre Dame de Liban, de París, es excelente en la grabación los planos sonoros aunque el prensado español, una vez más, no pase de discreto.

Este es un disco necesariamente *curioso* y por lo consiguiente no imprescindible. Naturalmente, aconsejable a los amantes de la música *antigua* porque las obras que lo componen no lo son en sentido estricto, se trata de un producto que partiendo de ese concepto está lo suficientemente bien elaborado.—P. G.M.

CHOPIN: Concierto para piano y orquesta número 1. Murray Perahia, piano. Filarmonica de Nueva York. Director: Zubin Mehta. CBS 76970.

Resulta curioso apreciar cuán vanos pueden ser los juicios *a priori*, con el solo dato del conocimiento de la fusión de una pareja afamada en una grabación, y este es el caso de la versión que hoy se comenta.

De la partitura, de sobra conocida, sólo poner en relieve una vez más lo afortunado de su escritura pianística, que no por su asequibilidad melódica y marcado carácter romántico, deja de ser una prueba de estilo y técnica pianística capaz de atraer a público y artistas por igual. Pero dado que la orquesta está tratada como apoyo encastrador del protagonismo pianístico, es en este punto donde las versiones deciden su suerte.



Pierre Boulez, una versión muy poco haendeliana.

Y por ello, conectando con la introducción de este comentario, por lo que en esta versión, si bien resulta correcta, honesta y cuidada, encontramos que el soporte orquestal, de la mano del apasionado y a veces desbordante Zubin Mehta, no alcanza estos calificativos, pecando de una tibieza que a nuestro entender resulta impropio y no acorde con la personalidad del **Concierto**.

Del pianista puede decirse otro tanto, pues su magnífica técnica está al servicio, quizás, de unas impresiones algo juveniles que le impiden profundizar en la recóndita e intimista escritura pianística de Chopin. No obstante, la ejecución formal del **Concierto** es impecable.

Cabe decir que la versión es buena, sin más, y lo mejor de ella el segundo movimiento; la grabación, no muy afortunada, y el hacer de la Orquesta se encuentra condicionado no tan sólo por la partitura, sino por la concepción del conductor.—T.

HAENDEL: Música para los reales fuegos de artificio. Obertura de Berenice. Concerto a due cori número 3. Orquesta Filarmónica de New York. Miembros de la New Philharmonia. Director Pierre Boulez. CBS. 76834.

Las obras son de excelente calidad, y, salvo la **Obertura de Berenice**, llevadas al disco centenares de veces, en toda clase de combinaciones instrumentales, bajo las más diversas batutas y en formaciones orquestales múltiples. De la **Obertura de Berenice**, sólo señalar que es impecablemente haendeliana.

La interpretación es el *quid* de la cuestión. A estas alturas del siglo, con las nuevas técnicas interpretativas, con maestros y orquestas especializadas en la ejecución del estilo barroco, que Monsieur Boulez nos presente estas obras con el concurso de la Filarmónica de New York y de la New Philharmonia (**Berenice**), es cuando menos, una invitación a la crítica acerba. Y si tras la escucha del disco no podemos, con honestidad, borrar del mapa interpretativo esta grabación, sí debemos decir que la elección de la Orquesta Filarmónica de New York es un handicap casi insuperable. Es cierto que la batuta marca unos «tempi» vivos, alegres, de gran dinamismo, que los solistas de viento son excepcionales, pero el conjunto resulta a la postre muy poco haendeliano. En la **Obertura de Berenice**, con una orquesta más reducida, encontramos lo mejor de este disco.

La grabación es algo borrosa, escasamente brillante y el prensado, deficiente. Desde Mackerras a Leppard, pasando por Harnoncourt, Marriner, Richter, Szell, tiene usted tantas opciones de calidad, que le invito a prescindir tranquilamente de la presente.—G.Q.LL.O.

HAYDN, NERUDA, HUMMEL: Conciertos para trompeta y orquesta. William Lang: trompeta. Northern Sinfonia Orchestra. Christopher Seaman, director. Unicorn RHS 337.

Disco muy *de repertorio* cuando se dedica a una combinación como la presente. Quizás la novedad más significativa pueda estar en el **Concierto** de Neruda. Se trata de una obra más bien mediocre, de esas que se escuchan sin pena ni gloria. El **Concierto** de Hummel tiene ya más interés, con cierta influencia de Haydn y Mozart (es curioso observar la similitud que existe entre el comienzo de la obra y el principio de la **Sinfonía Haffner** de Mozart). Se trata, repito, de una obra de bastante más envergadura que la de Neruda. Se completa el disco con el archiconocido **Concierto en Mi** de Haydn, que sin duda oscurece totalmente a sus otros dos compañeros de grabación. Se trata, en verdad, de una obra genial que por mucho que se haya oído, nunca deja de resultar auténticamente una delicia.

El trompeta William Lang está en todo momento soberbio por técnica, sonido y afinación. Puedo decir que no me ha hecho añorar a Maurice André. Lo mismo puede aplicarse a la labor de la Northern Sinfonia bajo la dirección de Seaman. Se trata de una interpretación de tremenda claridad en la cual la música recibe en todo momento el carácter debido.

La grabación me ha parecido perfecta. Lástima que, salvo en el caso de Haydn, las obras no sean de primerísima categoría, pues la interpretación sí que lo es.—P.C.C.

HAYDN: Concierto para trompeta y orquesta en Mi bemol mayor. TELEMANN: Concierto para trompeta y orquesta en Fa menor. ALBINONI: Concierto para trompeta y orquesta en Re menor. MARCELLO: Concierto para trompeta y orquesta en Do menor. Maurice André, trompeta. Orquesta Filarmónica de Londres. Jesús López Cobos, director. EMI 065-003 350 Q.

No cabe duda de que Maurice André es uno de los mejores trompetistas que existen en la actualidad, si no el mejor. Sus numerosísimas grabaciones del no muy amplio repertorio (que se centra en el barroco) nunca dan la sensación de repetición. Concretamente, el **Concierto** más conocido de los que figuran en este disco, el de Joseph Haydn, es recreado por André con una sabiduría y un arte aún mayor que, por ejemplo, en la grabación con Staldmair del año 1968 (Archiv), y contando aquí con el acompañamiento fuera de lo común de López Cobos y la Filarmónica de Londres. En esta obra se consigue lo mejor del disco: tanto el solista como el director, exponen la obra con un *delecte* clasicista insuperable.



El trompetista Maurice André con Karajan y Glotz al piano.

Sin embargo, no tan acertado en el estilo se muestra López Cobos en las obras de los tres barrocos: Telemann, Albinoni y Marcello. La orquesta suena demasiado densa, demasiado numerosa y poco ágil, aun contando con un clave muy superpuesto en la grabación. En este aspecto, mejor el acompañamiento de Mackerras para otras obras barrocas con el mismo André (DG). No obstante, la trompeta de André y su increíble sonido, siempre aterciopelado, nunca agrio, perfecto en la afinación, hace más que recomendable la audición de estas obras, sobre todo del **Concierto** de Albinoni. Resumiendo, André puede seguir explorando el repertorio para trompeta, nos apuntamos a sus descubrimientos.—I.T.

PRIMERA COLECCION DE DISCOS DIGITALES



AUDIOPHILE PRESSING

DIGITAL RECORDING



35823
STRAVINSKY: PETROUCHKA
Filarmónica de Nueva York
Director: **Zubin Mehta**



35826
**RICHARD STRAUSS: DON JUAN
LAS TRAVESURAS DE TILL
EULENSPIEGEL
MUERTE Y TRANSFIGURACION**
Orquesta de Cleveland
Director: **Lorin Maazel**



35839
HAYDN: MISA TERESIANA
Orquesta Sinfónica de Londres
y coros
Director: **Leonard Bernstein**



35858
**GRANDES EXITOS DE 1790
BEETHOVEN: PARA ELISA;
MOZART: MARCHA TURCA;
BOCCHERINI: MINUETTO...**
Filarmónica Virtuosi de Nueva York
Director: **Richard Kapp**



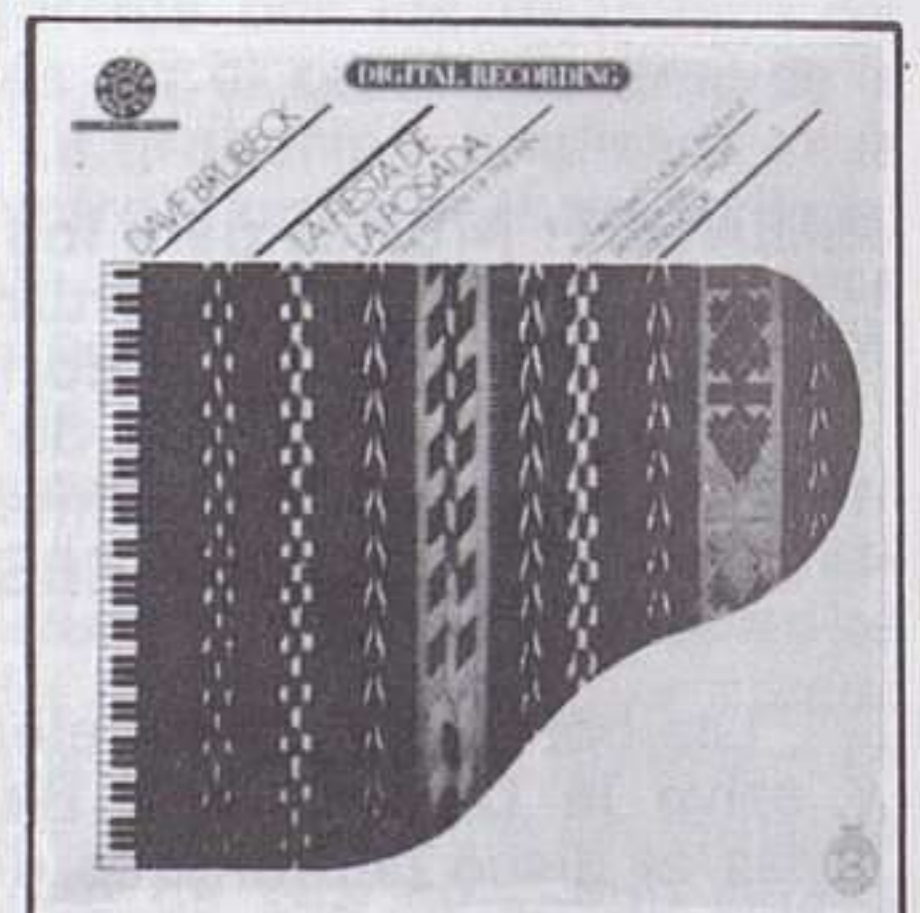
35877
PROKOFIEF: SINFONIA, N.º 5
Filarmónica de Israel
Director: **Leonard Bernstein**



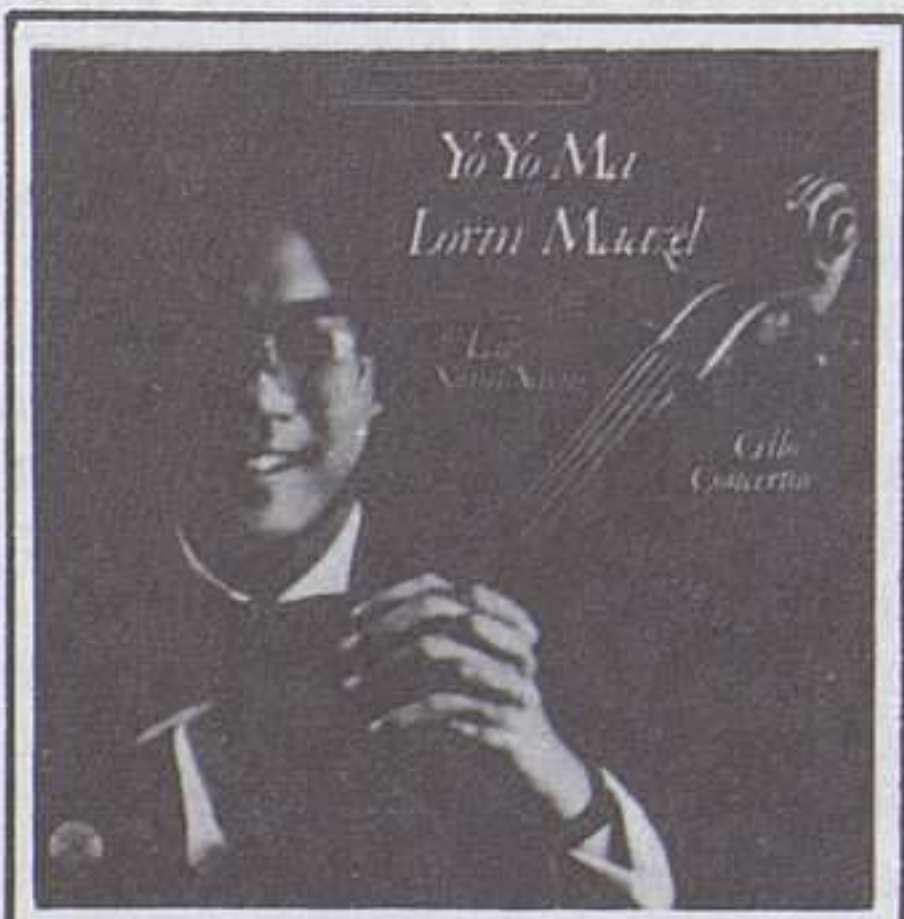
35854
**SHOSTAKOVICH:
SINFONIA N.º 5**
Filarmónica de Nueva York
Director: **Leonard Bernstein**



35888
**R. STRAUSS: ASI HABLABA
ZARATUSTRA**
Filarmónica de Nueva York
Director: **Zubin Mehta**

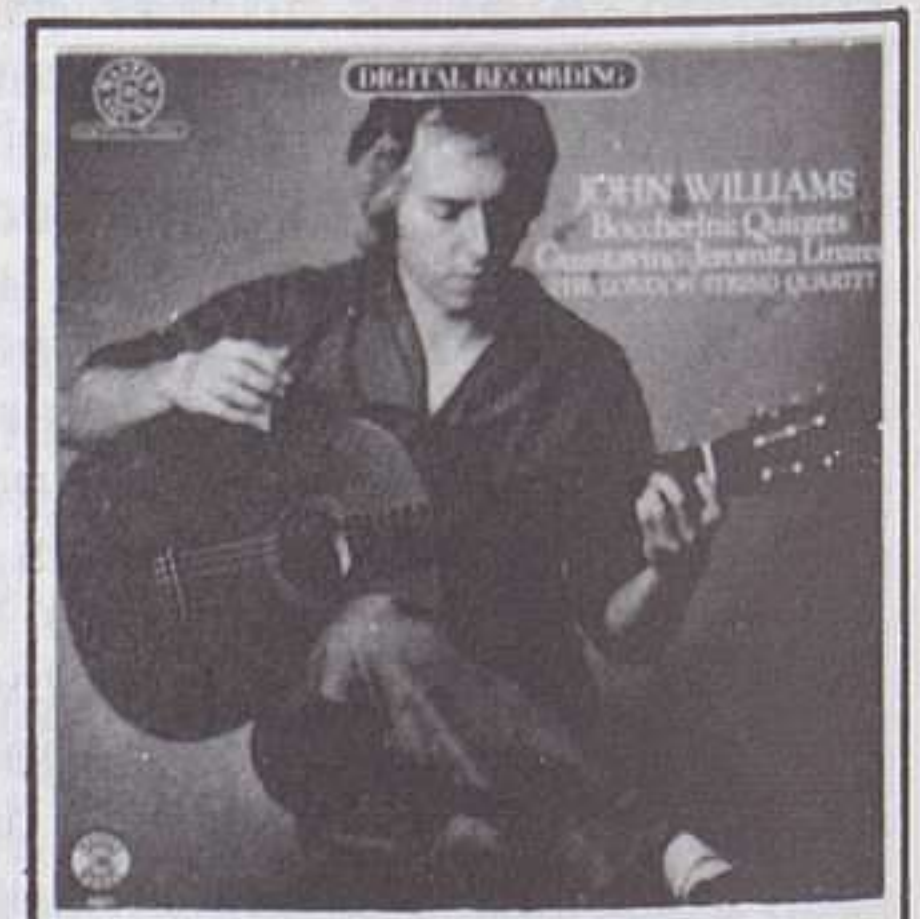


36662
**DAVE BRUBECK: LA FIESTA DE
LA POSADA**
Solistas, coro, grupo de jazz
Orquesta de Cámara St. Paul
Director: **Dennis Russell Davies**



35848
**SAINT-SAENS: CONCIERTO
PARA CELLO N.º 1
LALO: CONCIERTO PARA CELLO**
Orquesta Nacional de Francia
Yo-Yo Ma, Violoncello
Director: **Lorin Maazel**

**TODOS LOS DISCOS DIGITALES
MASTERSOUND
SON IMPORTADOS. ES POR
TANTO LIMITADO EL NUMERO
DE EJEMPLARES DISPONIBLES
DE CADA UNO DE ELLOS.**



36671
**BOCCHERINI: QUINTETOS
PARA GUITARRA 4 y 5
GUASTAVINO: JEROMITA
LINARES**
London String Quartet
John Williams, guitarra



El director español Jesús López Cobos.

HINDEMITH: Metamorfosis Sinfónicas sobre temas de Weber. Música para cuerdas y metal Op. 50. Orquesta de Filadelfia: Eugene Ormandy. EMI-Angel 10C 067-003505.

Hace poco comentábamos una lamentable versión de las *Metamorfosis*. El destino nos resarce ahora con el vigor, la delicadeza y la matización de la Orquesta de Filadelfia y Ormandy. Nos encontramos ante una lectura que potencia la obra, acaso la mejor manera de servirla: mediante esta versión se advierte que las *Metamorfosis*, obra dedicada a Stravinsky, es digna de su destinatario.

En cuanto al *Op. 50* (que no es la primera vez que lo lleva Ormandy-Filadelfia al disco, recordemos su versión para Philips, con la Sinfonía de *Matías el pintor*) también es de destacar la traducción tensa y poderosa de esa difícil página que es el «*Allegro moderato*», difícil por lo susceptible de interpretación plana, por lo aburrida que puede llegar a ser en inadecuadas manos, peligro de toda la música de Hindemith, y la visión contrastada de modo feliz de ese segundo movimiento triple (vivacidad-melancolía-cierta solemnidad) que cierra la conocida obra de un mal conocido compositor, secundario pero importante en la nómina de los creadores del siglo XX.—S.M.

MENDELSSOHN: Sinfonía número 3 en La menor Op. 56 «Escocesa». «Athalia» Op. 74: Obertura y Marcha guerrera de los sacerdotes. Orquesta Filarmónica de Viena. Christoph von Dohnányi, director. Decca SXL 6954.

Ultimamente se venía comentando en varias revistas europeas la contradicción que suponía el intentar cada vez mejores técnicas de grabación cuando la

técnica del prensado es todavía hoy muy poco satisfactoria. Y se mencionaba que los discos mal prensados estaban aumentando alarmantemente. Pues bien, este que aquí se comenta padece en grado sumo de tal defecto: un sonido inicial limpio y brillante se ve entorpecido por un prensaje desastroso. Aparte de un ruido de fondo como un vaivén, los *clics* son continuos y muy seguidos. Esperamos que se trate únicamente de nuestro ejemplar de prueba. Pero si no fuera así, sería de desear que se cuidara más este eslabón tan importante de la producción de un disco.

Christoph von Dohnányi continúa su serie de *Sinfonías* de Mendelssohn con singular acierto. Con ocasión de la *Oferta de Invierno* tuvimos ya ocasión de comentar su versión de la *número 2*. Pero la que ahora nos ofrece, la *Escocesa*, se nos presenta mucho mejor dirigida que la anterior, que no estaba nada mal. La inspiración del director es superior en esta obra, mucho más íntima y sin nada del efectismo de la *Lobgesang*. Desde el primer compás, Dohnányi acierta plenamente en el estilo recogido y a la vez intenso que debe contener esta sinfonía. Y aunque la competencia en el mercado español sea fuerte (Abbado, Decca; Karajan, DG; Muti, Emi), sale muy airoso de la prueba, convirtiéndose seguramente en la versión más equilibrada entre el sentimentalismo y la ligereza.

Se completa la grabación con dos números de la música de escena de *Athalia*, de la que únicamente la *Marcha guerrera de los sacerdotes* se interpreta en alguna ocasión.

La prestación de la Orquesta Filarmónica de Viena es, como siempre, muy buena, aunque no sea a priori la orquesta ideal para obras de Mendelssohn. Hubiera sido de desear que Dohnányi hubiera cuidado algo más la claridad de planos sonoros, que en alguna ocasión quedan algo borrosos.—I.T.

R **MOZART: Sinfonías números 32, 33 y 34.** Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director: Josef Krips. Philips 65 00 526.

El contenido del disco nos sitúa ante un Mozart si bien maduro, aún no en el cénit de su etapa creadora. Quizás por ello encontramos en estas páginas un espíritu de búsqueda de la forma que más tarde, en sus últimas sinfonías, cristalizaría en un hallazgo total.

Como es costumbre, la *Sinfonía número 33* aparece completa, pese a que el «minueto» fuese escrito posteriormente,

en la etapa vienesa. Cosa que no sucede con la *número 34*, que si bien nos ofrece la misma característica, en esta ocasión se ha suprimido el «minueto» que le corresponde.

La fresca estilística del maestro encuentra en esta versión uno de los mayores logros bajo la batuta de Josef Krips, que lejos de allanamientos gratuitos de las partituras, cosa que en otros casos conduce al confusiónismo estilístico y cronológico, se ciñe al mundo sonoro del compositor, y junto con su precisa técnica, concisa medida de tiempo y el hermoso sonido de la Orquesta del Concertgebouw, fielmente producido por la firma discográfica, nos sitúa ante tres modélicas interpretaciones.

Por tanto sólo puede hablarse de esta grabación a través de calificativos positivos.—T.

MOZART: Concierto para flauta y orquesta número 1 en Sol mayor KV 313 (285c). HAYDN: Concierto para flauta, cuerda y bajo continuo en Re mayor Hob. VII: D1. GLUCK: Danza de los espíritus, de «Orfeo ed Euridice». Auréle Nicolet, flauta. Orquesta Bach de Munich. Karl Richter, director. Telefunken «Aspekte» 6.41008.

Esta grabación de 1962, reeditada ahora en serie económica, es una de esas *escapadas* que Karl Richter hacía en el disco hacia obras no barrocas: justamente Mozart, Haydn y Gluck. De este último, hizo una memorable: la versión de *Orfeo y Euridice* con la Janowitz y



Numerosas reediciones de los discos de Karl Richter.

Fischer-Dieskau (DG, esperamos que se edite en la serie «Privilege»). Pero estas escapadas no siempre salían bien: la manera de dirigir de Richter, quizás apropiada a Bach, no siempre lo era a Mozart y Haydn. Un excesivo rigor métrico, un ritmo demasiado marcado y cierta falta de gracia clasicista solía faltar a sus interpretaciones. Y lo mismo sucede en este disco: Nicolet es un gran flautista (sin llegar a la altura inspirativa de un Rampal, pero de limpia y muy buena ejecución), pero Karl Richter no es el mejor acompañante para la obra de Mozart, aunque esté más acertado en Haydn. Lo mejor, por parte de la batuta, la **Danza de los espíritus** de Gluck.

No es tampoco, por lo dicho, una grabación absolutamente despreciable: se trata únicamente de concepciones de hacer una determinada música. La toma de sonido, no muy buena para la época, ha quedado hoy muy superada, sobre todo en la captación del sonido orquestal, pues la flauta aparece muy en primer plano.—I.T.

MUSICA ANTIGUA INGLESA PARA

LA NAVIDAD: «Rex virginum amator» (s. XIII); «Edi beo thu» (XIII); «Alleluia psallat» (XIII); «Angelus ad virginem» (XIV); «Qui creavit caelum» (XV); «Stampie» (XIV); «Nowell, nowell! This is the salutation» (XV); «Nowell, owt of your slepe» (XV); «Ther is no rose of swych vertu» (XV); «Lully, lulla, thou little tiny child» (XVI); «Tandernacken» (XVI); «All sons of Adam» (XVII); «Balulalow» (XVI); «Sueit smylling Katie loves» (XVII); «Now blessed be thou» (XVI); «Kathren oggie» (XVII); «Come my children dere» (XVII); «Green en grous the rusches» (XVII); «The old year now away is fled» (Green sleeves, s. XVIII). Conjunto de Música Antigua. Frederick Renz, director. Hispavox «Nonesuch» S 60.506.

Este disco pretende dar un rápido recorrido por los villancicos navideños ingleses desde el siglo XII hasta la adaptación de la famosa melodía **Greensleeves** del siglo XVIII.

El conjunto, en sí mismo considerado, es interesante en tanto es una buena selección: se ha querido dar algo del «Ars antiqua», del «Ars nova», del Renacimiento y del Barroco: lo que podría ser un *potpourri* sin sentido queda unido por la temática escogida: la Navidad.

Lástima que la interpretación no esté a la altura de las obras. El conjunto de

Música Antigua de Nueva York, si bien cuenta con buenos instrumentistas, no lo son tanto sus solistas vocales: el contratenor tiene una voz poco dúctil, forzada y de poca sensibilidad. La soprano que se hace cargo de las partes de tesitura aguda tampoco cumple los mínimos. Lo peor para ambos (Daniel Collins y Johana Arnold, respectivamente) es el tener que afrontar tantos estilos interpretativos diferentes. Pues si bien su actuación es pasable en las obras más antiguas, se hace bastante deficiente en las barrocas.

Frederick Lenz logra conjuntar bien la interpretación general, dotando a las obras que lo requieren de una instrumentación variada y adecuada a la época. Tal es la variedad, que ni en una sola composición se repite la misma distribución instrumental.

Muy interesantes las notas de contraportada de Peter M. Lefferts, sobre todo en el análisis de cada obra. Y, una vez más, se echan a faltar los textos cantados, imprescindibles para entender la letra.—I.T.

S. PROKOFIEV: Sinfonía número 2, el amor de las tres naranjas. London Philharmonic Orchestra, Director, Walter Weller. Decca SXL 6945.

En sus siete sinfonías, Prokofiev nos describe un universo sonoro que, en consonancia con caminos iniciados por sus contemporáneos, nos lleva hacia regiones llenas de contrastes, de brillantes y redundancia temática.

En el disco Decca se nos ofrece una versión de la **Segunda Sinfonía** de 1924-25 junto con la Suite de la ópera **El amor de las tres naranjas** de 1921, adaptada en 1924 en forma de concierto. Nos encontramos, pues, ante una selección de obras hechas con coherencia cronológica, opción ésta más aceptable que la simple aproximación por necesidades de espacio a la que tan acostumbrados estamos en nuestros días.

La London Philharmonic Orchestra supera con elegancia la tentación de la estridencia a la que con facilidad cederían otros intérpretes mediocres: los «tutti» orquestales ofrecen toda la gama de matices que el compositor pensó sin privar por ello del efecto sorpresa que todo «tutti» puede suponer.

Esta misma delicadeza interpretativa permite apreciar en toda su belleza los instrumentos más abandonados en las interpretaciones mediocres, el arpa, el contrabajo, la tuba o el contrafagot.

Las modulaciones expresivas con-



Serge Prokofiev (1891-1953)

ducidas con maestría por Weller permiten apreciar en todo su valor las obras escogidas para esta grabación, obras que de otro modo se convertirían en insufribles cascadas de notas luchando entre sí y que a buen seguro, desvirtuarían el contenido musical y temático. Disco, por lo tanto, recomendable para todo aficionado al devenir musical contemporáneo.—X.A.

PURCELL: Te Deum. Oda: Yorksire Feast. Solistas miembros de Pro Cantione Antiqua, de Londres. Coro de la Iglesia Colegiata de St. Mary in Warwick. Director: Andrew Fletcher. La Grande Ecurie et la Chambre du Roy: Jean-Claude Malgoire. CBS Masterworks 76925.

Es este un nuevo disco que nos aporta la recuperación fonográfica de un autor antes poco presente en los microsuros, autor que por otra parte, nunca fue olvidado por sus compatriotas. Tenemos aquí una obra sacra y otra profana que sugieren hasta qué punto la música *inglesa* de circunstancias de Händel, supone una continuidad de los hallazgos de Purcell. La interpretación—que potencia este parentesco—se realiza en base a esa especial vía elegida para el Barroco por Malgoire y su Grande Ecurie, la de un moderado arqueo-

logismo que carece de las pretensiones del modo *Hannoncourt* pero que ha rechazado la interpretación tradicional cuya base es la utilización de instrumentos actuales, al margen de la investigación del instrumento original propio de las otras vías.

El resultado es en esta ocasión de mucho interés. En la interpretación del *Te Deum* opta Malgoire por una religiosidad sensualista y satisfecha, por la utilización de una musicalidad gozosa de sí, que llama a los sentidos y que acaso por eso cree la fiel interpretación de una especial suerte de espiritualidad. En la *Oda* se renuncia a la solemnidad para acentuar la alegría de una fiesta elegante. Los solistas de ambas obras suelen estar magníficos (Eswood, Brett, Beverly, Grenat, Georges, Thomas y otros, todos de Pro Cantione Antiqua). También los coros, aunque es inevitable alguna inflexión incorrecta del subconjunto.—S.M.

RACHMANINOV: Danzas Sinfónicas, Op. 45, Rapsodia rusa, para dos pianos. André Previn, Vladimir Ashkenazy. Decca SXL 6926.

Combinar en una misma grabación a Previn y Ashkenazy para interpretar a Rachmaninov puede ser un gran acierto dada la calidad de las partes implicadas en el empeño.



Vladimir Ashkenazy obtiene sus mejores galardones interpretando a Rachmaninov.

Previn ha logrado cotas muy altas en la interpretación, tanto en su rol de director al frente de la London Symphony Orchestra, la Chicago Symphony Orchestra, y la Pittsburgh Symphony Orchestra como en el piano interpretando a Mozart, Ravel o Shostakovitch.

Lo mismo puede decirse de Ashkenazy que, aunque director con la L.S.O. y la New Philharmonia, ha ganado sus mejores galardones en las interpretaciones pianísticas de Beethoven, Brahms, Mozart, Mussorgsky y sobre todo Rachmaninov, con cuyas obras lleva ya muchos años.

Rachmaninov resulta un autor siempre difícil de interpretar por su ímpetu virtuosístico ante el teclado; el resultado de la combinación es extraordinario. Los dos pianos en las *Danzas Sinfónicas*, versión ésta generalmente olvidada frente a la orquestal, o en la *Rapsodia rusa*, obra de juventud, abarcan toda la gama de timbres, inusitados algunos, que pueden producir cuatro manos expertas.

El interés de la grabación se ve aumentado por un nivel de grabación muy apto para permitir distinguir por separado la labor de los pianistas que nos ofrecen un verdadero concierto sinfónico con sólo dos teclados.

Desde el punto de vista negativo, y tan solo a nivel de anécdota, veríamos con buenos ojos la mejora de la impresión del texto que aparece invertido en el lomo del disco lo que dificulta la colección.—X.A.

RAVEL: Trío para violín, violoncello y piano. FAURE: Trío para violín, violoncello y piano, Op. 120. Patrice Fontanarosa, violín; Renaud Fontanarosa, violoncello; Frederique Fontanarosa, piano. Columbia («Aristocrate») SXL 27396.

Obras poco habituales, tanto en concierto como en grabación. El *Trío* de Ravel es, junto al *Cuarteto para cuerda* y la *Sonata para violín*, lo más significativo de la producción camerística raveliana. Composición típicamente impresionista, por el tratamiento colorista de los instrumentos y por el máximo desarrollo de los efectos tímbricos, es, por otro lado, una obra de acentos graves y a veces melancólicos. El disco se completa con un *Trío* de Gabriel Fauré, compuesto en su ancianidad, que no aporta ninguna particularidad especial, aparte de ser una obra esencialmente melódica.

La interpretación es muy correcta desde el punto de vista instrumental. La obra de Ravel es traducida de acuerdo



Maurice Ravel retratado por Ouvre.

con su espíritu impresionista, con bastante colorido y fuerza sonora, pero parece advertirse un poco de distancia emocional y de frialdad en los intérpretes. Algo más de calor se percibe en la obra de Fauré, sin llegar a una total convicción. A buen nivel el piano y el violín y, algo menos, el violoncello.

Es bastante buena la toma del piano, y algo distantes los instrumentos de cuerda, sobre todo, el violoncello.—L.S.

ROSSINI-RESPIGHI: La boutique fantasque. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Lamberto Gardelli. Emi. 10 C 065-003 367.

Obra divertida pero superficial. Divertida por rossiniana y superficial por la brillante y huera adaptación de Respighi. Resultado: un «ballet» decimonónico que nada aporta a la historia de esta música. En todo caso destaquemos la mano maestra del orquestador, adquirida por conocimiento directo de las obras de Strauss y Debussy y por su etapa de alumno de Rimski-Korsakov.

Constatamos una vez más que la Orquesta Sinfónica de Londres es un conjunto sensacional, pletórico de sonoridad en maderas y metales y dúctil y flexible en la cuerda. Gardelli lo conduce todo con mano maestra y acierta con el espíritu de cada uno de los fragmentos del «ballet». Mejor, sin duda, en los «Vivaces», «Allegros», «Tarantella», etc... que en el «Andantino mosso» y el «Vals lento».

La grabación es excelente, a cargo de Christopher Parker. Música grata de oír en interpretación y grabación adecuadas, pero que nada aporta al catálogo español. Primera opción frente a la versión de la orquesta Filarmónica Checa y Neumann.—G.Q.L.L.O.

SOLER: Sonatas para clave. Gilbert Rowland; clave. Nimbus 2128.

La discografía española sobre Antonio Soler cuenta desde ahora con un nuevo volumen dedicado a una selección de sus numerosas **Sonatas para clave**, en interpretación de Gilbert Rowland, en una grabación inglesa importada por Ferysa.

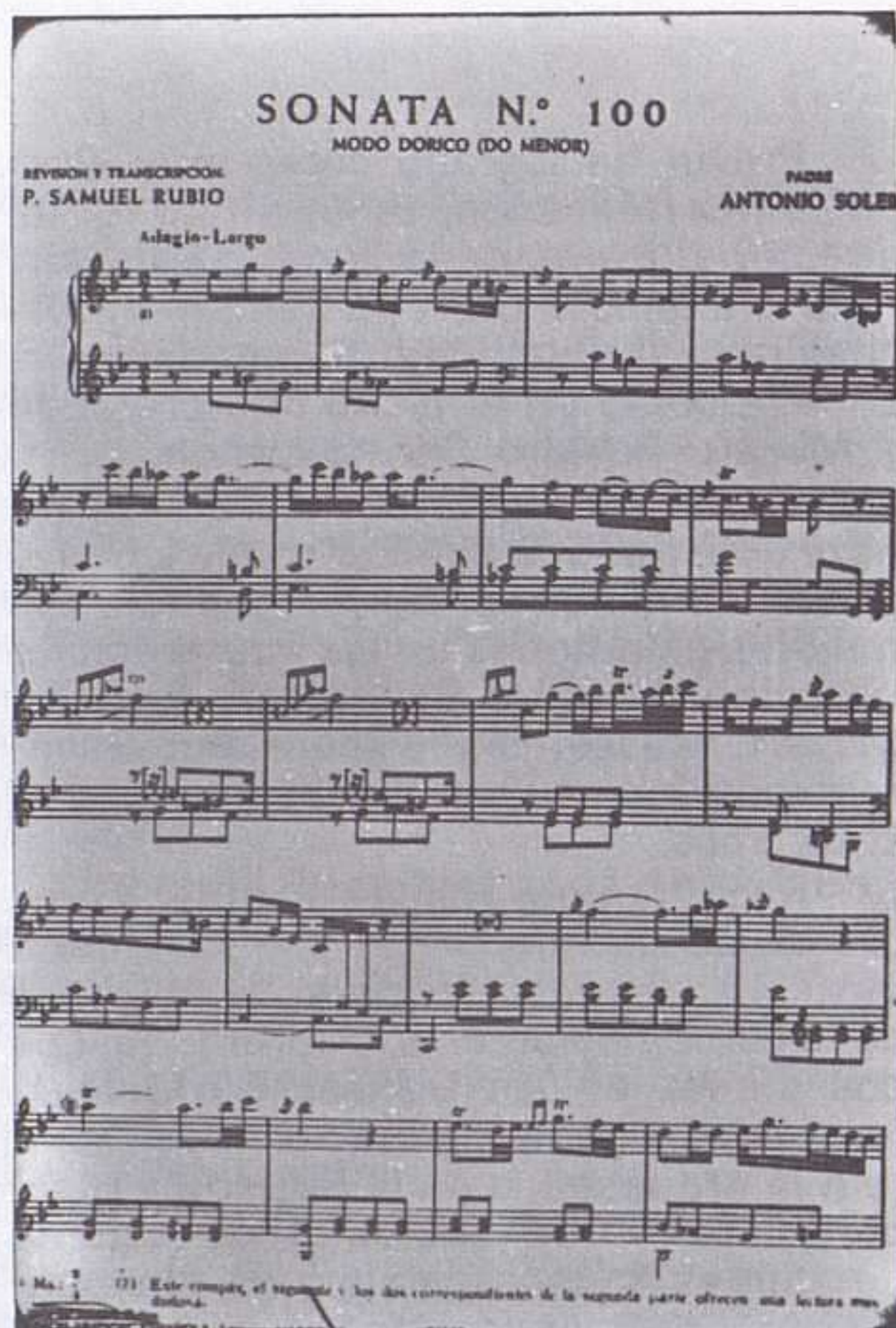
Desgraciadamente no parece que este disco aporte gran cosa, pues se trata de interpretaciones más bien grises por parte de Rowland. Resulta un Soler tremendamente frío e inexperto, cuando precisamente el compositor gerundense, con sus frecuentes citas de ritmos populares, requiere una gran dosis de *gracia*, algo de lo que carecen las versiones de Rowland, quien, en las **Sonatas** lentas, carece asimismo de la más elemental expresividad.

Por otra parte no se vislumbra en las citadas interpretaciones el menor fraseo ni articulación. Hay que resaltar igualmente la abundancia de notas falsas, cosa que, actualmente, con la cantidad de recursos técnicos de que dispone la industria del disco, pueden perfectamente evitarse. Comprendería la existencia de algún error en una interpretación verdaderamente sentida y con valor expresivo, en una palabra: cuando se está haciendo *música*. Pero este no es el caso, y, repito, la inseguridad técnica de Rowland llega a hacerse insoportable.

La grabación es de alta calidad. Como dato curioso, el disco es de 45 r. p. m. ya que, según se dice en la contraportada, de esta manera se consigue una mejor escucha y se disminuye el nivel de distorsión. En fin, no nos hallamos, ni mucho menos, ante el Soler ideal.—**P.C.C.**

R SOLER: Seis Conciertos para dos instrumentos de teclado. Kenneth Gilbert y Trevor Pinnock: clavincémbalos y fortepianos. Archiv 2533445.

Con algunos meses de retraso pública en nuestro país Archiv este precioso disco conteniendo esa serie de **Conciertos** compuestos por el P. Soler y dedicados a su discípulo el Infante Don Gabriel de Borbón. Hubiera sido interesante que su aparición tuviese lugar, como en el resto de Europa, coincidiendo con el aniversario de su nacimiento, ya que, sin duda, se trata del mejor disco de los publicados sobre Soler, con motivo de dicho aniversario.



Por lo general, y personalmente, prefiero la interpretación de estos conciertos en el clave: creo que es muy difícil que en el órgano pueda lograrse la transparencia que en ellos es una característica permanente. Ello no quita para que haya habido espléndidas versiones de esas obras al órgano, como una de Alain-Tagliavini, desgraciadamente descatalogada hace años. A propósito: durante mucho tiempo se ha creído que estos **Conciertos** fueron compuestos para interpretarse en los dos grandes órganos existentes en la Basílica del Monasterio de El Escorial. Pero, como se ha demostrado con la práctica, ello era imposible por la distancia existente entre ambos instrumentos que imposibilita la escucha de cada uno de ellos desde la consola del otro. Hay que concluir que para la interpretación de esos conciertos se usarían órganos de cámara, clavicémbalos o fortepianos. La presente versión nos ofrece cuatro conciertos al clave y dos al pianoforte. Quizás, y pensando en una mayor variedad, podía haberse usado la combinación órgano-clave.

Los intérpretes son dos de los mejores especialistas de la actualidad: el canadiense Kenneth Gilbert y el británico Trevor Pinnock. Su labor es realmente espléndida. Su fraseo y articulación son perfectos. No hace falta mencionar su fenomenal técnica, de una limpieza absoluta. En lo que se refiere a la interpretación en los claves, hay que alabar además su austeridad en la registración. Los instrumentos utilizados son dos bellísimos claves basados en dos cémbalos italianos de la época de Soler. Ello significa que poseen un solo teclado con

dos registros. Quiero decir, que históricamente está demostrado lo inadecuado de un constante cambio de registros cuando se interpreta esta música. Algo que también sucede con Scarlatti. Igualmente ocurre cuando Gilbert y Pinnock interpretan en los fortepianos. Los instrumentos son también *copias* de fortepianos de la época.

Es la suya una versión que transmite perfectamente toda la alegría y optimismo que estas páginas, de gran simplicidad, destilan. El mayor elogio merecen también los «tempi» utilizados por los dos instrumentistas. A destacar la *gracia* con que a veces añaden ornamentos a la música, práctica muy común en la época.

La grabación, para que nada falte, es espléndida, lo mismo que la presentación. En suma, disco imprescindible.—**P.C.C.**

TCHAIKOVSKI: Primera Sinfonía, Marcha Eslava. Los Angeles Philharmonic Orchestra. Director: Zubin Mehta. Decca SXL 6913.

Zubin Mehta es un director indiscutiblemente de primer orden en el momento actual. Ahí están sus actuaciones con orquestas de la categoría interpretativa de la Israel P. O., la London P. O., Los Angeles P. O., la New Philharmonia, la New York P. O., la O. F. de Viena, etc. con las que se ha lanzado a dirigir obras que abarcan todas las cimas del sinfonismo de los siglos XIX y XX. Una experiencia y unos resultados sin duda apreciables y que ya han encontrado eco en estas páginas.

Esta vez nos encontramos ante una magnífica versión de la **Sinfonía número 1 en Sol menor Op. 13** y la **Marcha Eslava** de Tchaikovski, obras escritas en 1866 y 1876 respectivamente.

Todas las **Sinfonías** del ruso han sido grabadas ampliamente respondiendo así al prestigio que tienen entre el público melómano. La primera, duramente criticada en su momento, abrió insospechados caminos en el último tercio del siglo XIX; conserva el esquema habitual para tal tipo de composiciones pero ya anuncia novedades que más tarde serán connaturales a su labor sinfónica, sobre todo la grandiosidad y la presencia del programa en el contexto musical.

El equilibrio entre las familias sonoras y la calidad del viento hacen de la grabación de Decca, una obra interesante; como colofón la **Marcha Eslava**, también muy apreciada por el público,

Todo es excepcional en Plácido Domingo: su carrera, su voz, su Rolex.

Excepcional. Esta es la palabra que acompaña a Plácido Domingo y a todo lo que le rodea.

Excepcional es ser como él es. Excepcional es conseguir lo que él ha conseguido. Excepcional es el fervor de sus seguidores.

Y es que Plácido Domingo se ha convertido en un mito. Un mito por el que se forman largas colas delante de los teatros de Hamburgo, París, Londres o Nueva York.

“Sólo puedo cantar cinco o seis obras al mes —dice— para poder dar, en cada representación, todo lo que el público espera de mí”.

Plácido Domingo es un nombre conocido por todo el mundo, incluso por aquellas personas que nunca han pisado un teatro de ópera. Para sus admiradores es simplemente “El Tenor”.



Pero Plácido Domingo es bastante más que “El Tenor”. Es un músico completo. Virtuoso del piano y director de orquesta.

“Para comprender realmente cada una de mis interpretaciones comienzo por estudiar a fondo la partitura y el texto. Esta es para mí la única forma de transmitir lo que el autor ha querido expresar. ¡Qué suerte tengo de poder hacerlo!”

El reloj que Plácido Domingo ha escogido es un Rolex Oyster GMT-Master en oro de 18 quilates.

“Es el reloj perfecto para mí. Me indica simultáneamente la hora en dos países distintos, lo cual, teniendo en cuenta lo que yo viajo, me es de una gran utilidad. Además es infatigable. Ojalá pudiera yo decir lo mismo”.

Para el músico completo, el reloj completo. Rolex.


ROLEX
of Geneva



Rolex GMT-Master en oro de 18 quilates o acero, con brazalete a juego.

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



Una primera figura de la dirección, Zubin Mehta.

ampulosa sin estridencias, que conserva toda la fuerza de la marcha y la riqueza de los ritmos eslavos a los que quiere referirse, permiten hablar de una grabación interesante incluso para introducirse en la música del ruso.—X.A.

VIVALDI: Cinco Conciertos para oboe, cuerda y continuo. Heinz Holliger, oboe. I Musici. Philips 95 00 604.

De los **Cinco Conciertos** recogidos en este disco, ni uno solo estuvo pensado desde un principio para ser tocado, en su parte solista, por un oboe. Esta fue

una forma normal de trabajar en una época en la que copiar y copiarse, estaba al orden del día. Y mucho más, quizás, en el caso del prolífico Vivaldi.

Si nos atenemos a la numeración debida a Peter Ryom y como explica Michael Talbot en un sencillo pero eficaz comentario de contraportada, el **RV 448** fue escrito originalmente para fagot; el **449**, en principio, estaba incluido en la **Op. 8 (El cimiento dell'armonia e dell'invenzione)**; del **456** ni siquiera se puede asegurar si fue compuesto por Vivaldi; en el **543** sólo en el primer y tercer movimientos aparece un oboe, y tocando al unísono con el primer violín; en cuanto al **548** se puede interpretar con dos violines o con violín y oboe.

Puestas así las cosas, y por mucho que le pese a más de un detractor del músico veneciano, las transcripciones resultan ser perfectas. Mucha música hay en este disco y por si fuera poco, servida de forma impresionante. Efectivamente, el tandem Holliger-I Musici compone una ejecución delirante, mágica, luminosa, enormemente latina en suma y técnicamente envidiable. Ahondar más en el concepto vivaldino de I Musici, hoy por hoy, sería ocioso, pues es de sobra conocida por el lector la enorme trascendencia que dicha agrupación ha tenido y sigue teniendo en la evolución interpretativa de la música del maestro italiano. Si a lo dicho hasta aquí añadimos que esta grabación Philips es de las de *quitarse la gorra* no hay más remedio que acabar recomendado efusivamente su adquisición.—P.G.M.

WOOLFENDEN: Music for the Royal Shakespeare Company. RSC's Wind Band. Abbey LPB 657. Importa: Ferysa.

La música grabada en este curioso disco fue compuesta durante 1966-68 por Guy Woolfenden para ilustrar algunas de las representaciones que en esas temporadas tuvo en cartel la Royal Shakespeare Company. Antes que ninguna otra consideración, es necesario recalcar la *funcionalidad*, de esta música como punto de partida para su concepción y, tratándose casi por completo de piezas episódicas que subrayan o caracterizan determinadas escenas, su interés decrece al ofrecérsenos en su sola dimensión musical.

Excelentemente interpretadas por la pequeña banda de la Royal Shakespeare Company (flauta, oboe, clarinete, fagot, trompas, trompetas, trombón, guitarra y percusión) que fundara Raymond Leppard en 1959, las piezas aquí grabadas constituyen un mosaico variado que incluye fragmentos de sabor Shakespeariano, danzas a la manera de Arbeau o Praetorius, canciones que recuerdan a Dowland, fanfarrias y muestras de acentuada expresividad, incluso con acentos bartokianos, de indudable eficacia para la función descriptiva y dramática a que están destinadas.

El registro es muy limpio, con nítidas diferenciaciones de timbres y planos; a pesar de ello, en pasajes de alto nivel acústico se oyen pre y post ecos.—R.G.

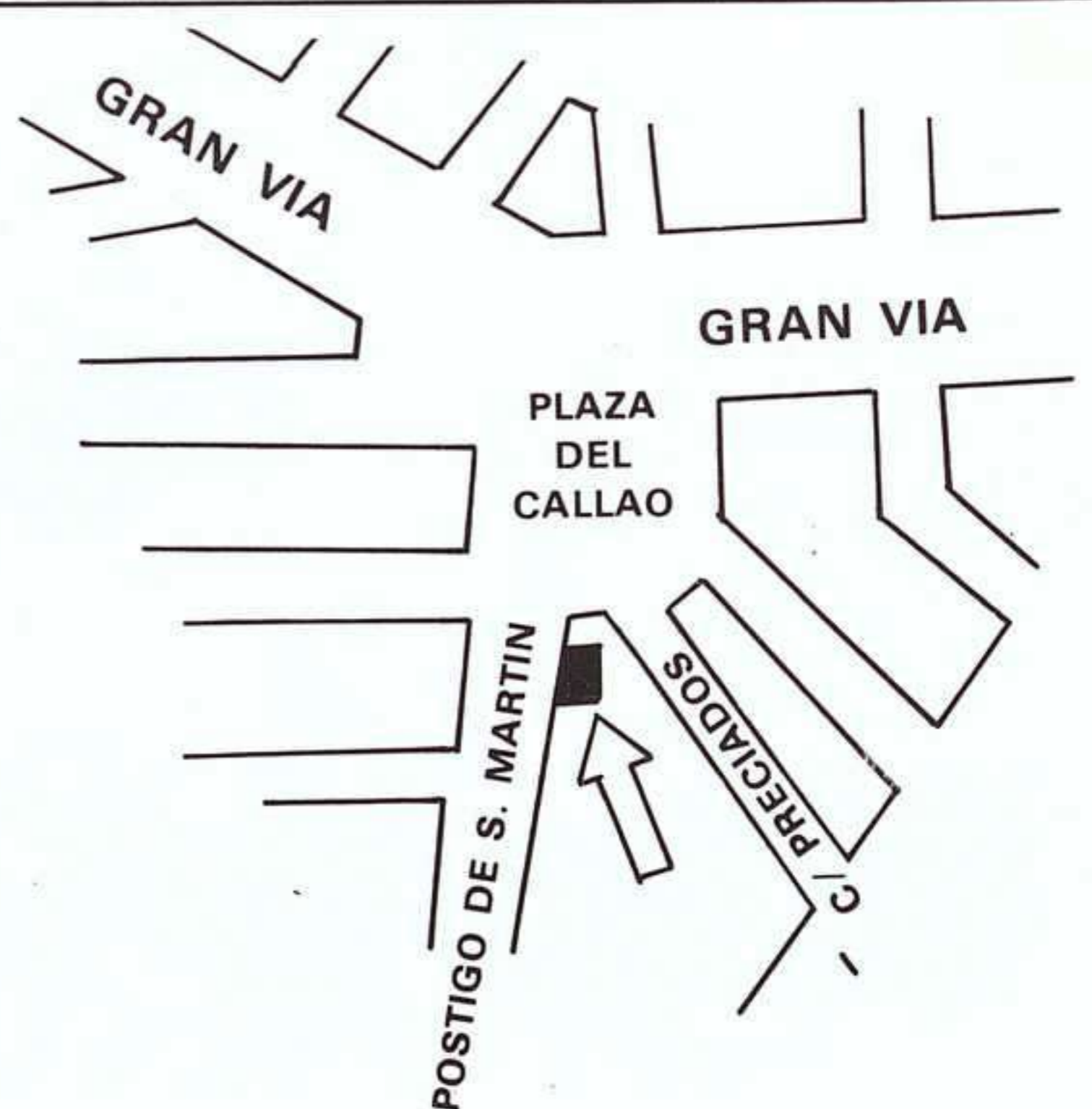
Escridiscos

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

20% Descuento permanente

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

Teléfono 222 84 64 • MADRID - 13



Libros y partituras



Cano utiliza una original combinación tímbrica.

FRANCISCO CANO: Quinteto Hedonista. Editorial EMEC. Madrid, 1981.

Escrito en 1979, este **Quinteto** fue estrenado en Madrid ese mismo año por el grupo LIM, que lo grabó en 1980 para Televisión Española. En 1981 fue interpretado en Niza por el grupo Diabolus in Musica, al que está dedicado, y grabado por Joan Guinjoan en un disco de la ACSE.

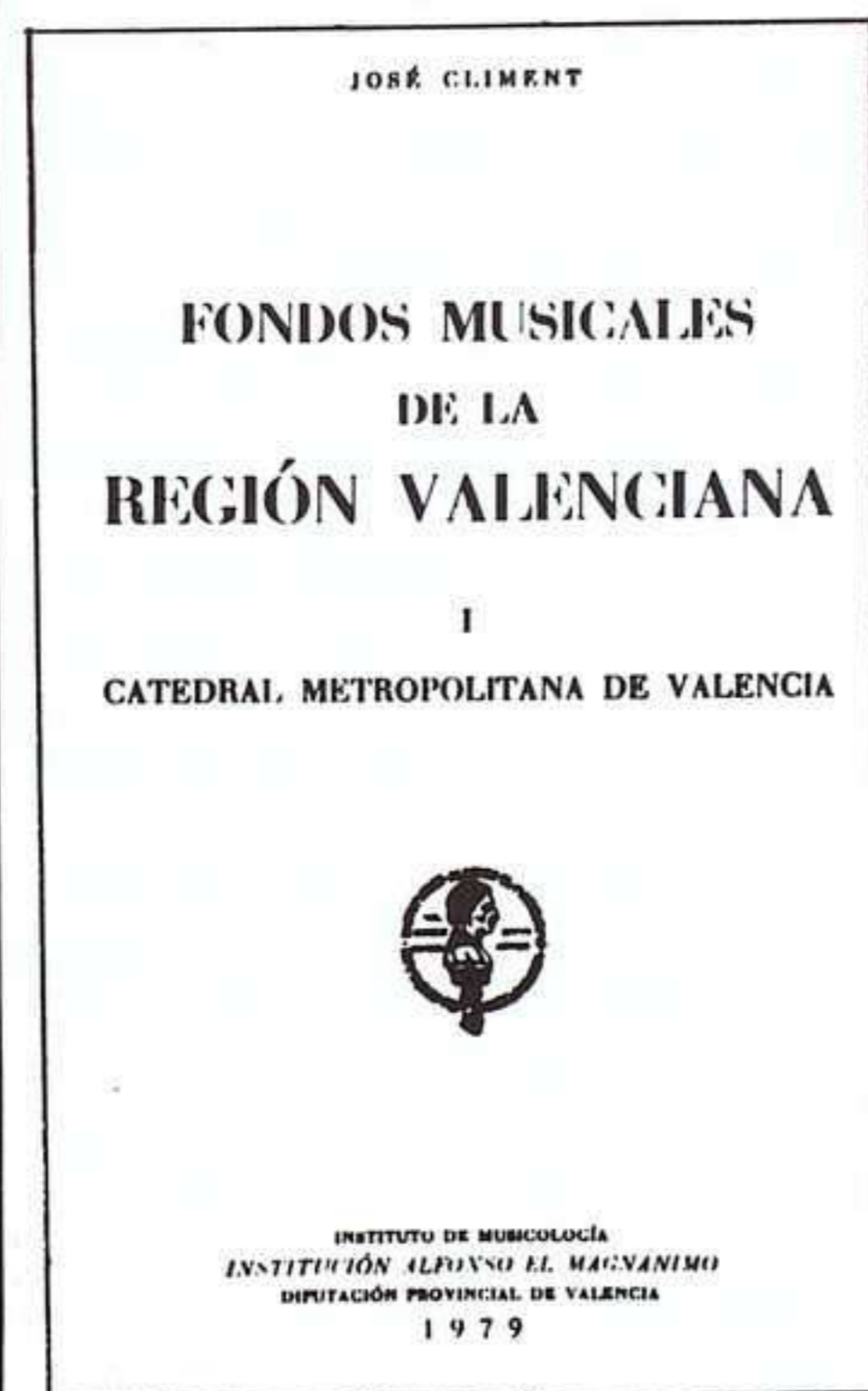
Cano ha utilizado un grupo compuesto por clarinete, violín, violoncello, vibráfono y piano, en el que la combinación de timbres depende siempre del desarrollo armónico. Este es muy original, utilizando una estructura de doce acordes diferentes cuyas apariciones colorean los pasajes sin provocar nunca contrastes violentos. A través de una sencilla forma A-B-A, el **Quinteto hedonista** obtiene constantemente aspectos nuevos por medio de sutiles variantes melódicas, instrumentales y de registros. Una armonía que podríamos llamar atonal (o pantonal, en el sentido de Alois Hába de considerar emparentados todos los acordes), pero muy eufónica, produce una textura delicadamente fluida y cambiante.

La escritura es admirablemente clara y eficaz. Sin ninguna de las innecesarias y gratuitas complicaciones métricas y rítmicas que embotan gran parte de la música contemporánea, la partitura de Francisco Cano es transparente, alegre, encantadoramente vitalista y refrescante.—R.B.

CLIMENT: Fondos musicales de la región valenciana. I. Catedral Metropolitana de Valencia. Institución Alfonso el Magnánimo (Diputación Provincial de Valencia). Valencia, 1979.

El organista y musicólogo José Climent nos tiene acostumbrados a sorpresas siempre muy agradables, con sus publicaciones musicológicas, que se vienen sucediendo con regularidad constante y que siempre resultan de gran variedad y seriedad metodológica.

La obra que ahora comento no es excepción. Y sin duda constituye una aportación fundamental en la empresa de dar a conocer la música antigua que existe en España. Desde los tiempos del P. Guzmán y de Ripollés se sabía que los fondos antiguos que guarda el archivo musical de la Catedral de Valencia eran muy importantes. Pero hasta que Climent publicó el presente catálogo se puede decir que las noticias eran del todo vagas. Ahora no: ahora sabemos con precisión que lo que Guzmán y Ripollés habían anunciado responde a una realidad. Una realidad muy venturosa, en verdad. Recorriendo este catálogo se ve la riqueza notable que guarda la Catedral de Valencia. Sobre todo de música del siglo XVII, ese siglo XVII tan interesante y todavía tan desconocido, en



parte porque en casi todas las catedrales se ha perdido su música.

El catálogo está hecho con todo rigor científico. Esto es más de agradecer en la descripción de las composiciones; que aunque Climent, para ahorrar espacio, usa de varias abreviaturas, éstas son pocas, se repiten mucho y están hechas de forma que se comprenden sin dificultad alguna. Las obras son siempre perfectamente localizables, ya que se cita en cada una el legajo y número de obra. Sigue un orden alfabético de autores, y dentro de cada autor primero las obras en latín y luego las en vulgar, por orden alfabético de géneros e «incipits» literarios. Es fácil hacerse al sistema adoptado, con lo que el uso del catálogo no ofrece problema alguno.

Una sección muy de agradecer la constituyen los datos biográficos que ofrece de no pocos autores. Datos que tienen un doble origen: publicaciones recientes (que Climent siempre cita) o documentos de la misma Catedral, sobre todo de las actas capitulares. Estos últimos sorprenden por su abundancia y precisión, y muestran que Climent ha trabajado mucho en el estudio de las actas capitulares de Valencia, pues suponen mucho estudio y trabajo. Naturalmente, no son más que apuntes o simples notas, pero muy de agradecer, pues aclaran biografías que no se conocían o se conocían imperfectamente.

En el prólogo anuncia otros catálogos semejantes y alude a la necesidad de la inclusión en ellos de los «incipits» musicales, para la perfecta identificación de eventuales duplicados, así como a la otra gran empresa de musicología que en Valencia se está llevando a cabo bajo la dirección del Padre Vicente Tena, de recopilación, en partitura, de todos los fondos musicales de la región valenciana. Indudablemente la obra del Padre Tena y la de Climent se complementan mutuamente.

Ojalá que la Institución Alfonso el Magnánimo siga patrocinando esta gran obra que son los catálogos que Climent anuncia en su prólogo y de los que el presente es una magnífica primicia.—J.L.C.

COMPOSIZIONI INEDITE

DAI "FLORES DE MUSICA"
DI ANTONIO MARTIN Y COLL
(organo - clavicembalo)

a cura di
CARLO STELLA e VITTORIO VINAY



EDIZIONI SUVINI ZERBONI - MILANO

COMPOSIZIONI INEDITE DAI «FLORES DE MUSICA» DI ANTONIO MARTIN Y COLL (organo-clavicembalo). A cura di Carlo Stella e Vittorio Vinay. Edizioni Suvini Zerboni, Milán, 1979.

Dos aspectos se pueden considerar en esta obra: el contenido y la forma; en otras palabras, la música y la manera de presentarla. En cuanto al primer aspecto hay que decir que esta publicación entra en el número de las varias que, con periodicidad constante, se han sucedido a partir de Monseñor Anglés, con el objeto de utilizar ese rico filón que es la colección del Padre Martín y Coll. Pero no es una publicación más: las composiciones que la integran han sido escogidas con tanto acierto, ofrecen tantos elementos interesantes sobre la música española para órgano en el siglo XVII, que convierten a esta breve colección en una de las más originales e importantes de las similares que hasta ahora han visto la luz pública.

En cuanto a la presentación, los autores han seguido la práctica habitual en este tipo de publicaciones: a la edición de la música han antepuesto una breve introducción y el «aparato crítico»; la introducción está en italiano, inglés y alemán, el aparato crítico en italiano. La introducción sintetiza (con una claridad y precisión tales, que uno siente que sea tan corta) los datos conocidos por la bibliografía especializada sobre estos temas, incluidos los estudios últimos de Louis Jam-

bou. Más importante todavía el aparato crítico por el análisis que hace de algunas composiciones y los problemas que plantea su transcripción.

Finalmente en cuanto a la edición de la música, sólo se puede poner un calificativo: estupenda. Estupenda por la precisión y rigor en la transcripción, por la claridad con que los autores separan lo que está en el manuscrito y lo que ellos han añadido, y — *last but not least* — por la nitidez y elegancia de la impresión. Se pueden, naturalmente, discutir algunas de las opiniones de los autores, como la sugerencia que hacen en el compás 37 del **Baile del Gran Duque**, de autor anónimo (pág. 60), que no me parece justificada (pero ya se sabe que «*tot capita tot sententiae*»), y otras, como la del compás 79 de la bellísima **Idea buena y Fuga**, de Diego Jaraba (pág. 4), que es, evidentemente, tal como está escrita, una errata (mi-mi en vez de re-fa); y, por supuesto, lo de «*órgano-clavecín*» del título, que se prestaría a un comentario más amplio del que aquí se puede hacer.—J.L.C.

PABLO BRUNA (1611-1679): Cinque composizioni inedite per organo. Transcrizione e revisione di Carlo Stella. Edizioni Suvini Zerboni. Milán, 1979.

Cuanto se dice en la reseña de la obra anterior vale para ésta, con algunas pequeñas diferencias entre ellas la de que la introducción está en italiano, español, inglés, francés y alemán.

Cuando el joven organista y musicólogo Carlos Stella, apasionado admirador de la música española para órgano de los siglos pasados, preparaba esta edición no sabía que estaba en marcha el proyecto de la publicación de las obras completas de Pablo Bruna por Julián Sagasta, por cuenta de la Institución Fernando el Católico, que serían publicadas por esta benemérita Obra Cultural de la Diputación de Zaragoza el mismo año de 1979.

Ambas publicaciones tuvieron un mismo motivo inmediato: la celebración del tricentenario de la muerte de



Bruna y se complementan, sobre todo, por los diferentes puntos de vista que Sagasta y Stella adoptan en las respectivas introducciones.

Y no fue inútil esta duplicidad. ¡Muy al contrario!, pues plantea un problema muy serio a la musicología española. Un problema que yo no puedo discutir aquí con toda la extensión y detalle que merece para ser tratado adecuadamente. Sólo podré enunciarlo. Y me duele en el alma tener que hacerlo, ya que comprendo muy bien las graves consecuencias que su simple enunciación va a traer. Pero no tengo más remedio que hacerlo.

Es éste: todas las composiciones que publica Stella aparecen, lógicamente, también en la edición de Sagasta, pero en primer lugar con importantes variantes a veces, sin que ni uno ni otro de los transcritores aludan a ello en los respectivos aparatos críticos. Esto es más visible cuando la fuente de la composición es única. Porque, en este caso (y me limito a éste, por ser el más evidente), uno de los transcritores ha transcrito mal.

En segundo lugar las fuentes no siempre coinciden, mejor dicho, casi nunca. Quiero decir: si uno de los dos transcritores cita, en el «aparato crítico», para la pieza X, el manuscrito Y, al folio Z, resulta que el otro transcriptor da a dicho manuscrito Y, folio Z como fuente de otra composición totalmente distinta. Más aún: alguna composición aparece en las dos ediciones con nombres distintos.

Como se ve, un perfecto galimatías. Pero un galima-

tías muy grave, que conviene aclarar, para bien de la musicología española, ya que errores tan graves como los que aquí se nos dan como *ediciones críticas* echan un borrón en nuestra credibilidad.

Bien comprendo yo que podía haberme callado todo esto, para evitar un bochorno muy serio. Pero pienso que tal actitud equivaldría a la defensa del avestruz, que ante el peligro esconde la cabeza pensando que si él no ve, tampoco le ven a él. Porque no se trata de esos errores en que todos caemos, por la imposibilidad de localizar, en un momento dado, toda la bibliografía sobre un tema, etc. No: los errores que aquí denuncio implican deficiencias muy profundas, que conviene subsanar cuanto antes. De lo contrario, bien podían gentes de otras naciones y otras escuelas musicológicas tildarnos de pseudo-musicólogos de quienes uno no se puede fiar.—J.L.C.

LOPEZ-CALO: La Música en la Catedral de Palencia (Vol. I). Instituto «Tello de Meneses» de la Excelentísima Diputación Provincial. Palencia, 1980.

El valor de publicaciones como la que nos ocupa viene dado por la necesidad apremiante de elaborar lo que en otro lugar he llamado *trabajos de base* para la musicología y para la historia musical de nuestra nación.

No faltan, es verdad, esfuerzos perseverantes que procuran remediar esta necesidad pero, si obras son amores, a ellas hemos de remitirnos, y de ahí nuestra satisfacción ante la que ahora el P. López-Caló nos ofrece y que lleva dedicatoria al P. Samuel Rubio, «*primer guía en el estudio de los archivos españoles*» para el autor y que, no hace mucho, publicaba también otro importante catálogo: el del Archivo de Música de El Escorial, y aún más recientemente el crítico de Antonio Soler.

Inicialmente patrocinada por la Fundación Juan March como parte del trabajo desarrollado en catedrales de Castilla la Vieja, la obra ahora

publicada por la institución «Tello de Meneses» de la Diputación Provincial de Palencia es una revisión completa con sustanciales ampliaciones y el añadido, importantísimo, de los «incipits» musicales, siendo éste el primer catálogo publicado de un archivo de música española que los incluye, como con toda justicia se proclama en el mismo.

Se articula esta monumental obra en tres grandes partes. La primera es el catálogo propiamente dicho del Archivo de Música, desglosado a su vez en una parte descriptiva de la música conservada y otra con los «incipits» musicales de cada una de las composiciones. En cuanto a la parte descriptiva comienza con los volúmenes encuadernados, respetando la ordenación de Gonzalo Castrillo, maestro de capilla de la Catedral de los primeros años de nuestro siglo y autor de la primera catalogación de su archivo de música. Sigue luego la relación de obras de aquellos compositores mejor representados, por orden cronológica desde el siglo XVII hasta el propio Castrillo, y a continuación las de otros compositores españoles, que alcanzan el nada desdeñable número de doscientos cincuenta y tres, y las de otros noventa y dos autores extranjeros, a las que siguen las anónimas.

Suma el catálogo un total de mil setecientos noventa y nueve obras, descritas con singular esmero, de todas las cuales (salvo las de autores extranjeros) se ofrecen asimismo las diez o doce notas primeras de su música. Esta parte de incipits melódicos tiene el destacado interés de servir para comparar obras que, como es común en las misas, motetes, salmos, etc., llevan los mismos textos, ayudando eficazmente a establecer comparaciones y discernir repeticiones o autorías.

La tercera de las grandes partes de la obra la constituye un prolijo documentario extraído en su mayor parte de las actas capitulares, que se conservan desde 1413 y que han sido concienzudamente expurgadas de las noticias de interés musical consignadas en ellas. Presentado en forma cronológica y resumida, que se amplía con citas textuales



cuando su importancia lo requiere, este repertorio documental significa en su conjunto una aportación de la mayor valía para el conocimiento de nuestro pasado musical, pues sólo en el primer volumen son dos mil doscientas noventa y seis las noticias de la más diversa índole que contribuyen a esclarecer la vida musical de la Catedral de Palencia hasta el año de 1.684; los años siguientes figurarán en el segundo volumen que, además, incluirá datos de otros fondos documentales del Archivo y una selección de documentos que, por su especial relevancia, se reproducen íntegros.

Para ese segundo volumen se promete también la inclusión de un índice alfabético general que, a mi juicio, marcará la pauta definitiva para que obra tan compleja adquiera toda la utilidad que puede dar de sí. Un repertorio nunca vale más de lo que valen sus propios índices, que son los que nos permiten transitar a su través. Confiamos en que los de este Catálogo no desmerecerán de su contenido y en ellos se resuelvan las imprescindibles referencias cruzadas de un «Capitán, maestro» que no figura en «Romero» o «Rosmarín», un «Hita, maestro» que tampoco en «Rodríguez» o un «Salazar, Juan» que convendría vincular a «García de Salazar». Por otra parte, nos queda la zozobra de saber si dicho índice incluirá también los «incipits» literarios, aunque no cabe pensar que una obra de tanta envergadura y tan primorosamente realizada como la que nos ocupa vaya a omitir dichos aspectos tan de bulto.

En suma, un acometimiento musicológico que merece, en primer lugar, todo nuestro respeto y admiración por lo ambicioso de su planteamiento y lo logrado de su consecución, y luego nuestras felicitaciones al P. López-Calo, a los patrocinadores, editores y a los componentes de este equipo inicial cuyos nombres echamos de menos y que, sin duda, contribuyó eficazmente a hacer realidad las directrices del autor. A todos, enhorabuena.—J.C.

SAPORTES: História da Dança em Portugal. Fundação Calouste Gulbenkian. Edição do Serviço de Música. Lisboa, 1970.

El «ballet» es un arte que, como va señalando el autor a lo largo del libro y de la historia de Portugal, fue cultivado, al menos de tres siglos a esta parte que es el que más propiamente se puede denominar «ballet» (bailado) de una manera muy esporádica, por llamarle de alguna manera a la actuación de figuras o compañías extranjeras que de vez en cuando venían a actuar a la capital. Anota Sasportes todas las oportunidades históricas que hubo de formar una escuela de «ballet» en Portugal, oportunidades que, como siempre, fueron desaprovechadas, supeditando a intereses económicos del momento o a la abulia, la posibilidad de la creación de una tradición artística propia. Por lo que respecta al siglo XX, hace un objetivo comentario de lo que realmente significó la compañía de *diletantes* que fue Verde Gaio, el trabajo de Margarita de Abreu y otras iniciativas que desembocaron en el actual Grupo Gulbenkian de Bailado.

Por lo que respecta a la historia de la danza de la Edad Media y de la Edad Moderna, el autor se ha visto obligado a hacer investigación histórica, constituyendo los capítulos correspondientes a este período —salvo algún caso, como el dedicado a Gil Vicente— documentación histórica casi inédita. «A História da Dança em Portugal era, pois, uma obra que estava por fazer, e que, afinal,

nao tinha sido feita por total falta de solicitação do meio. Hoje, parece ter chegado o momento em que se deve e pode pensar um pouco mais estruturadamente sobre este tema. Donde a possibilidade deste livro, que nao esgotará a matéria e que representa a obra que o momento actual da dança no nosso país pode solicitar e merecer. Este livro encerrará, pois, a apesar do imenso esforço de informação e crítica que o envolve, o mesmo carácter de promessa de grande obra futura que define a presente actividade do Bailado em Portugal». En estas palabras del «Introito» del libro quedan reflejadas tanto las pretensiones como el espíritu de crítica que presidió el trabajo de su autor. Por esta razón —y por el gran trabajo de investigación que requirió—, este libro significa un avance en el conocimiento de la materia, así como también, por sus juicios de valor, se arriesga a *envejecer* en el futuro, si se llega a escribir esa *grande obra futura*, para la cual significará este trabajo una gran aportación, y sin el cual sería más difícil llevar a cabo.

El libro se complementa con varios apéndices: «Do ensino da dança», «Índice de coreógrafos e bailarinos que actuaram em Lisboa e no Porto de 1752 a 1910», «Índice de bailados dançados de 1793 a 1910», «Arte de dançar á francesa, Facsímile do livro traduzido por Joseph Thomas Cabreira. Lisboa, 1760. Biblioteca Nacional de Lisboa», amén de una «Bibliografía sumaria», un «Index» —quizá no muy completo—, un «Índice das ilustrações» y un «Índice geral».

En resumen, un tratado de historiografía de la danza como es debido y, por ello, recomendable a cualquier interesado en el tema. A esto se añade el atractivo de un precio, debido al cambio de moneda, impensablemente económico.—M.S.V.

OBRAS RECIBIDAS

En esta sección se incluirán los libros que los autores o Editoriales envíen a la Revista. Su inclusión en ella no implica compromiso por parte

de RITMO de la publicación de una reseña individual de todos y cada uno de los títulos.

BACH: Invenciones y Sinfonías (Invenciones a dos y tres voces). Edición según los autógrafos y primeras copias con comentarios de Erwin Katz y Karl Heinz Füssli / Digitación de Oswald Jonas. Edición española: Daniel S. Vega. Real Musical. Madrid, 1979. Wiener Urtext Edition, UT 50042a.

BACH: Pequeños Preludios y Fugas. Edición crítica según los autógrafos y manuscritos con digitación, revisada por Walter Dehnhard. Versión española: Daniel Vega. Real Musical. Madrid, 1978. Wiener Urtext Edition, UT 50041.

CLAUSSE: Giacomo Puccini. Traducción del francés por Víctor Andresco. Espasa-Calpe. Madrid, 1980.

CLAUSSE: César Franck. Traducción del francés por Víctor Andresco. Espasa-Calpe. Madrid, 1980.

CAMPOS: Nocturno Congoleño (Quinteto de viento y Percusión). Piles, Editorial de Música, Valencia, 1980.

CASTILLO DIDIER: Caracas y el instrumento rey. Catálogo de los órganos tubulares del Distrito Federal y Estado Miranda. Consejo Nacional de la Cultura. Caracas, 1979.

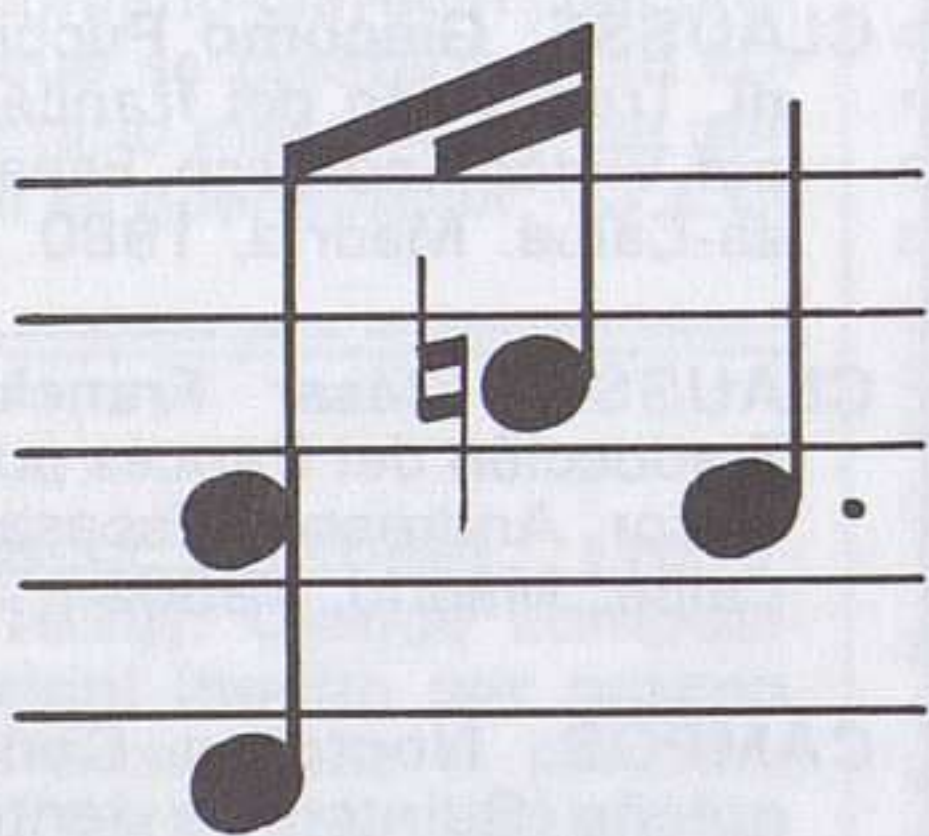
DERNONCOURT: Mahler. Traducción del francés por Felipe Ximénez de Sandoval. Espasa-Calpe. Madrid, 1979.

GAUTHIER: Hónegger. Traducción del francés por Chantal Chartier. Espasa-Calpe. Madrid, 1979.

PEREZ GUTIERREZ: El universo de la música. Sociedad General Española de Librería. Alcobendas (Madrid), 1980.

FE DE ERRATAS

En varias de las recensiones que he publicado en los últimos números de RITMO se han escapado varias erratas que el buen sentido de los lectores habrá sabido subsanar. Pero hay algunas que, me parece necesario recordar aquí: en el número 505, pág. 51: la fecha de la zarzuela **Salir el Amor del Mundo** es 1696, no 1966. En el número 506, columna 3ª, línea 11ª del penúltimo párrafo: en vez de **documento** debe leerse **documentario**. En el número 507, columna 3ª, línea 5ª: en vez de **Las publicaciones... por sí mismo** debe leerse **por mí mismo**. Y en el número 508 (recensión de **Frau Musika**, de Alberto Basso): columna 1ª, párrafo 2º: la fecha de nacimiento de Bach es 1685, no 1865; columna 1ª, último párrafo, y columna 3ª, también último párrafo: en vez de **bibliográficos** y **bibliografía** debe leerse, respectivamente, **biográficos** y **biografía**.—J.L.C.



Viene de la página 37

MOZART: Requiem. Auger, Watkinson, Jerusalem, Nimsgern. Gächinger Kantorei. Collegium Bach, Stuttgart. Director, H. Rilling. CBS S 76819.

ORFF: Trionfi (Carmina Burana, Cautulli Carmina, El Triunfo de Afrodita). Solistas, Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Leipzig. Director, H. Kegel. Philips 6768070, 3 discos. Precio oferta: 1.710 ptas.

PALESTRINA: Los Improperios del Viernes Santo. Cuatro Motetes. Coro Concinite, Lovaina. Director, K. Aerts. Hispavox S 60.595.

SCHONBERG: Gurrelieder. Norman, Troyanos, McCracken, Scown, Arnold, W. Klemperer. Coro del Festival de Tanglewood. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, S. Ozawa. Philips 6769038, 2 discos. Precio oferta: 1.140 ptas.

VIVALDI: Dixit Dominus. Stabat Mater. M. H. Smith, A. Bernardin, H. Watts, I. Partridge, I. Caddy. Coro y Orquesta del Festival Bach, Inglaterra. Director, J. C. Malgoire. CBS S 76682.

V. OPERA

BEETHOVEN: Fidelio. Behrens, P. Hoffmann, Adam, Sotin, Ghazarian, Kuebler, Howell. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca D 178 D-1/3, 3 discos.

HAENDEL: Ariodante. Baker, Mathis, Burrowes, Bowman, Rendall, Ramey. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, R. Leppard. Philips 6769025, 4 discos. Precio oferta: 2.280 ptas.

MOZART: El Rapto en el Serrallo. Ed-da-Pierre, Burrows, Lloyd, Burrowes, Tear. Coro y Academia de St. Martin-

in-the-Fields. Director, Sir C. Davis. Philips 67 69 026, 3 discos. Precio oferta: 1.710 ptas.

PUCCINI: Tosca. Freni, Pavarotti, Milnes. Coro y Orquesta Nacional Filarmónica. Director, N. Rescigno. Decca D 134 D-1/2, 2 discos.

VI. RECITALES

«**CONCIERTOS PARA FLAUTA DEL BARROCO NAPOLITANO**» de **BARBELLA, MANCINI, SARRI y VALENTINE.** G. Heyens. Música Antigua, Colonia. Archiv 25 33 380.

«**MUSICA CORTESANA DEL BARROCO**» de **BIBER y MUFFAT.** Concentus Musicus, Viena. Director, N. Hannoncourt. Archiv Privilege 25 47 004.

«**MUSICA DE DANZA**» de **PRAETORIUS, SCHEIN y WIDMANN.** Collegium Terpsichore. Cémbalo y director, F. Neumeyer. Archiv Privilege 25 47 005.

«**MUSICA ITALIANA ANTIGUA PARA VIOLIN**». Obras de **BUONAMENTE, FARINA, FONTANA, G. GABRIELI, MARINI y ROSSI.** Musica Antiqua, Colonia. Violín y director, R. Goebel. Archiv 25 33 420

«**OBERTURAS**». **MOZART:** Las Bodas de Fígaro, Così fan tutte. **NICOLAI:** Las Alegres Comadres de Windsor. **ROSSINI:** El Barbero de Sevilla. **J. STRAUSS II:** El Murciélago. **WAGNER:** El Holandés Errante, Los Maestros Cantores. **WEBER:** El Cazador Furtivo. Orquestas. Directores: Abbado, Böhm, Jochun, Klee y C. Kleiber. Deutsche Grammophon 25 36 383.

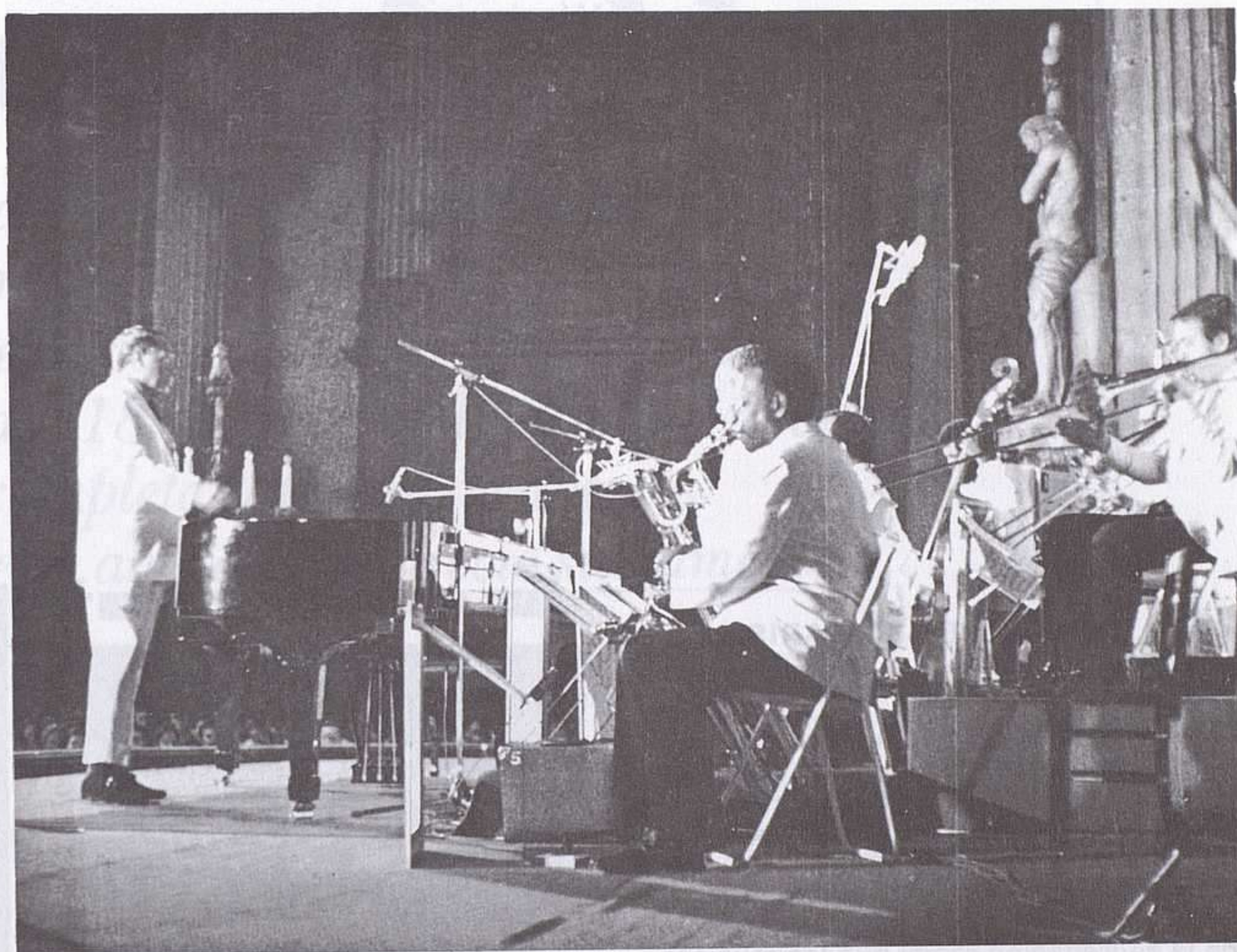
SCHWARZKOPF, Elisabeth: «A MIS AMIGOS». Lieder de **BRAHMS, GRIEG, LOEWE y WOLF.** Con G. Parsons. Decca SXL 6943.

alfa-yébenes, s. l.

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

SE SIRVE A PROVINCIAS

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

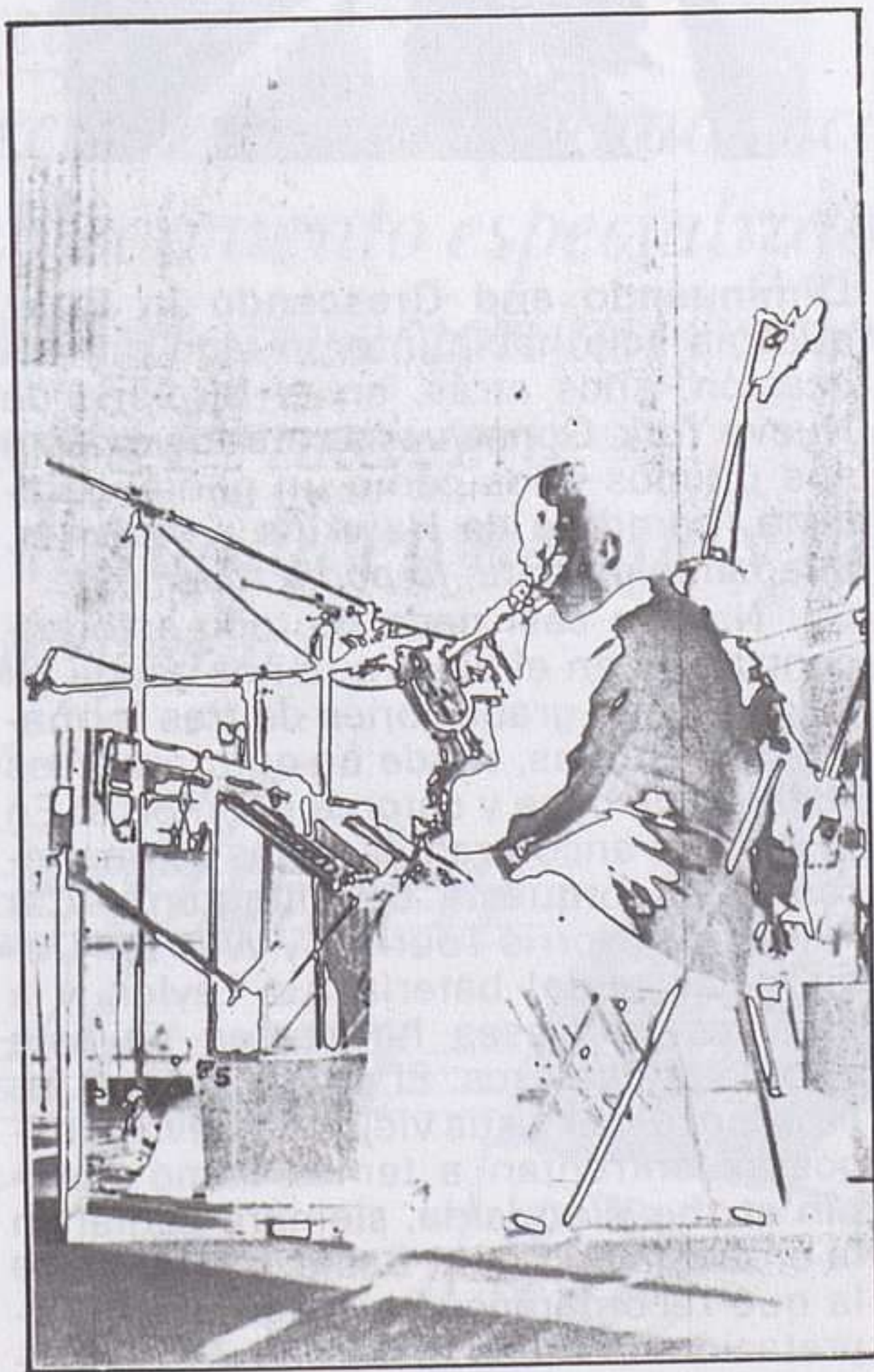


LOS PRECIOS DE LOS CONCIERTOS DE JAZZ

Por Javier de Cambra

En las últimas semanas el aficionado madrileño ha tenido la posibilidad de escuchar en vivo ni más ni menos que a la Clark Terry Big Band, George Coleman-Billy Higgins, Ron Carter y los siempre penúltimos Jazz Messengers de Art Blakey. Un plantel auténticamente de primera línea. La creciente afición al Jazz en España está demostrando que aquí también se pueden organizar conciertos. Aunque el precio de las localidades varíe excesivamente. De las trescientas cincuenta pesetas de los conciertos patrocinados por el Ayuntamiento o el Colegio Mayor San Juan Evangelista, a las ochocientas que se paga por una butaca en los teatros Salamanca o Alcalá Palace, hay un buen trecho.

Es el momento de dar aliento a la creación de clubs de Jazz, de aulas de conocimiento jazzístico... Quizá algún día los Jazzmen que nos visitan puedan estar quince días en pequeños «clubs» de distintas ciudades españolas, y no, como ahora, una sola velada en un gran local. Lo agradeceríamos todos... menos Jaime Marqués.



DISCOS EN LA CASA DEL LIBRO

La Casa del Libro, en la Gran Vía madrileña, dedica su tercera planta a las Bellas Artes. En su sección de discos, siempre ha prestado importancia a nuestra música. Esta dedicación nos ha dado una nueva sorpresa al presentarnos ni más ni menos que doce apartados de discos de importación. En un primer vistazo se encuentra discos de hombres tan imprescindibles y de discografía tan pobre en España como Charlie Parker, Lester Young, Cannonball Adderley, Clifford Brown, por citar unos pocos e imprescindibles nombres.

Junto a los ya clásicos, encontramos también a los modernos. Y al precio de setecientas cincuenta pesetas, cifra ya habitual en los catálogos nacionales. No es una selección de *lo mejor de lo mejor*, pero sí, desde luego, una más que importante y nueva oferta al aficionado.

DISCOS

HEIKKI SARMANTO: «NEW HOPE JAZZ MASS». Finlandia Records FA 201 LP2. Importado por Ferysa.

El pianista finlandés Heikki Sarmanto llega a nuestro país avalado por sus éxitos en los festivales de Montreux y Newport y sus trabajos con gente de la calidad de Art Farmer, Sonny Rollins o Ben Webster. En este —creo— primer disco al acceso del aficionado español encontramos a un ambicioso compositor. Dos discos de larga duración nos presentan el trabajo **New Hope Jazz Mass**, en el que Sarmanto cuenta con el acompañamiento de su combo finés, el Gregg Smith Vocal Quartet y la Long Island Symphonic Choral Association. Más de ciento.

A Duke Ellington y John Coltrane está dedicado este trabajo que no es sino unos cantos corales dedicados a la St. Petters Church de Nueva York. Y a

pesar de las dedicatorias, que nadie pretenda encontrar aquí algo más que vagas resonancias de esas obras maestras que fueron el **A love supreme** de Coltrane y los **Conciertos Sacros** de Ellington. Sarmanto parte de diversas fuentes inspirativas, desde el folklore finés a los ya citados maestros, traduciendo su mensaje —y los textos, del nuevo rito luterano— a lo que se ha venido a llamar lenguaje jazzístico. ¿El resultado? Quizá algo que ya no sorprende tanto en celebraciones de misa como en la serena audición en nuestro hogar. A pesar del virtuosismo en los arreglos —tampoco demasiado imaginativos—, la brillantez de sus masas corales, el sonido impecable de algunos saxos..., **New Hope Jazz Mass** nos hace recordar una celebrada frase según la cual el Jazz de hoy se divide en *eso ya lo he oído* y *eso no lo volveré a escuchar*. Quizá otros oídos serán más atentos a la palabra del Señor dictada por Sarmanto.—J.C.

«**PAUL GONSALVES EN PARIS**». Movieplay 17.2535/8.

París también fue una capital del Jazz. La vanguardia parisina encontró un nuevo *ismo* en el «Jazz-bandismo» de definición Ramoniana. Las grandes orquestas cruzaban el Atlántico para encontrar un público fiel, adicto, respetuoso, y, no hay que olvidarlo, bien lejos de la segregación racial que los músicos negros sufrían en su propia tierra. Los conciertos en la Sala Pleyel, han pasado a la Historia del Jazz como auténticos hitos. Baste recordar los conciertos registrados por las orquestas de Duke Ellington o Dizzy Gillespie.

Las casas grabadoras francesas no desaprovechaban la ocasión. Se escogía a tal o cual solista en alza, se le citaba en el estudio y allí mismo le eran presentados algunos de sus acompañantes. Apenas una sesión de grabación y los franceses añadían un título más a su archivo jazzístico. Esta fórmula, de pura aventura, no dejó de dar algunas sesiones memorables. No es este el caso del recientemente editado **Paul Gonsalves in Paris**, que recoge material grabado en los años 69 y 70.

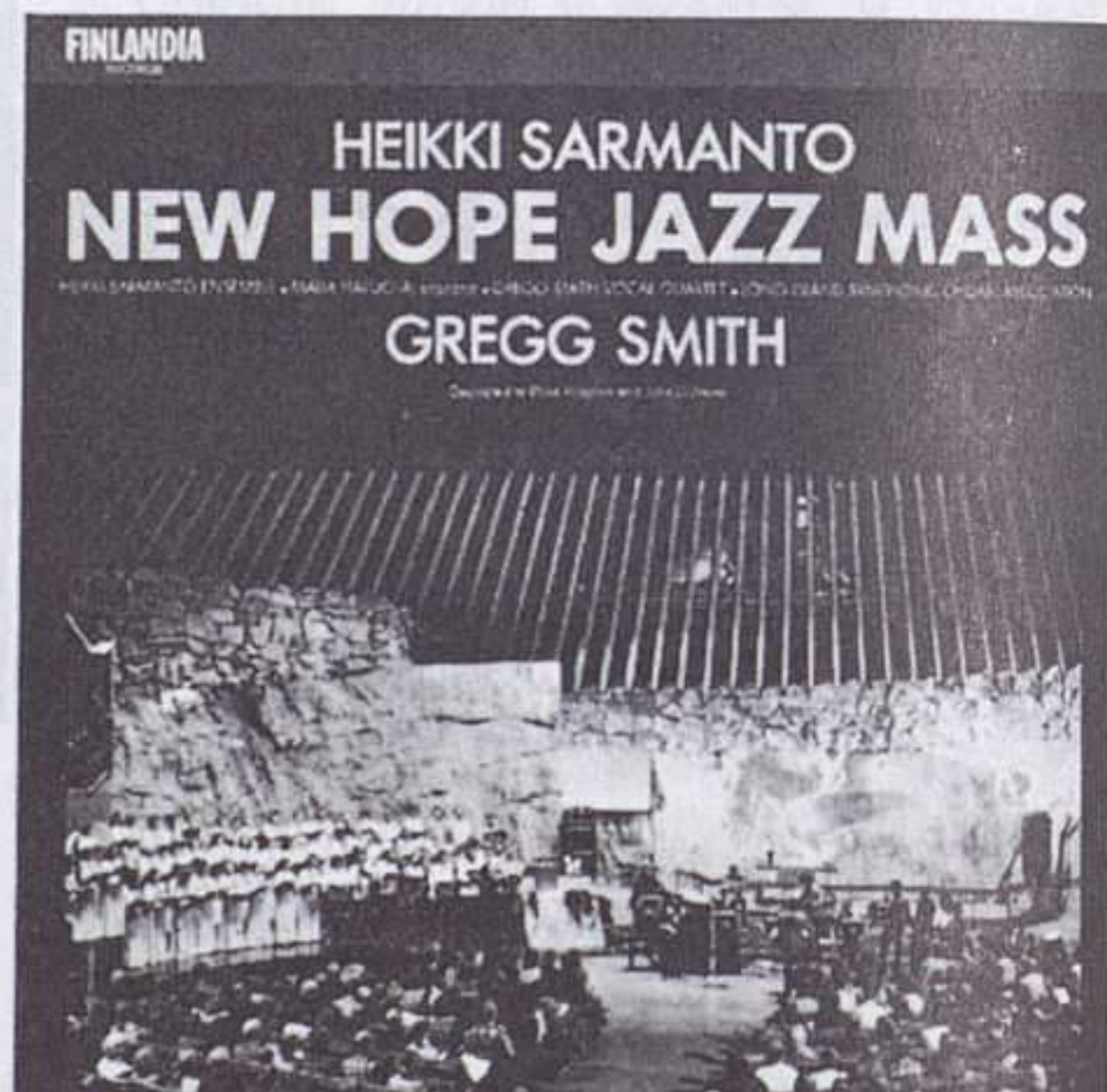
Paul Gonsalves dio el gran aldabonazo en la Historia del Jazz en el Festival de Newport de 1956. Seis años antes había entrado en la orquesta de Duke Ellington como *el hombre que puede hacer lo que hacía Ben Webster*. En el 56, cuando más de uno había dictado la sentencia de muerte a la orquesta de Duke, Gonsalves enfervoriza a una generación de aficionados más próximos al modo de hacer del Jazz moderno, con un larguísimo solo en el que desgrana cuarenta y ocho coros. Se trata de la pieza

HOUSE OF JAZZ VOL. 7
"PAUL GONSALVES IN PARIS"



Diminuendo and Crescendo in Blue, que tan sólo había interpretado en una ocasión, años atrás, en el Birdland de Nueva York. Gonsalves se mantuvo hasta sus últimos años como un genial baladista, heredero de Hawkins y Webster, que, simplemente, *lo podía tocar todo*.

Nada o casi nada de todo esto encontramos en el disco que nos ocupa. El disco recoge grabaciones de tres formaciones distintas, desde un quinteto a dos «bands» de once y catorce miembros. En la nómina encontramos viejos compañeros de la orquesta de Ellington —Cat Anderson, Norris Tournay y Wild Bill Davis—, al genial batería Art Taylor, y a músicos franceses habituales en este tipo de encuentros. El producto final falla. Gonsalves y sus viejos y nuevos amigos se enfrentan a temas como **Jumpin' at the Woodside**, siempre genial en la orquesta de Count Basie, o **Walkin'**, de la que recordamos una magnífica interpretación de Miles Davis con J. J. John-



son, Lucki Thompson, Horace Silver, Percy Heath y Kenny Clarke, sin apuntar nada nuevo, ofreciendo un sonido realmente pobre. Los trombones galos no funcionan, al pianista local tampoco se le oye, cuando Teddy Martin sustituye a Art Taylor a la batería encontramos una nueva vía de agua. Quizá Wild Bill Davis tenga los mejores momentos, pues Paul Gonsalves, el genial Gonsalves, tampoco hace brillar su talento no sólo cuando encuentra acompañamiento en una pobre sección de metales sino cuando como protagonista interpreta baladas como **I cover the waterfront**, en la que el lirismo se llega a confundir con la blandenguería. Un disco, en definitiva, en el que no encontramos al Paul Gonsalves del que Duke dijo «*es un músico maravilloso. Altamente capacitado, puede tocar cualquier cosa que se le ocurre*». Gonsalves sigue estando en los mejores discos de la orquesta de Ellington en los años 50 y 60.—J.C.

Una colección de música clásica inimitable ahora a precios incomparables

Venga a conocer más ampliamente la Oferta Primavera '81 de Philips Música Clásica.

La mejor colección de álbumes jamás presentada: 18 volúmenes de absoluta novedad y el más completo catálogo de autores e intérpretes, ahora a un precio sumamente reducido.

Además, al adquirir cualquiera de estos álbumes, Vd. puede llevarse otro, que contenga el mismo número de discos, a mitad de precio.

Una ventaja que se extiende también a todo el catálogo Philips Música Clásica de discos y musicassettes.

Aproveche esta excepcional ocasión; En su establecimiento especializado obtendrá una amplia información así como folletos de esta Oferta de Primavera.

Oferta limitada en tiempo y número de ejemplares.



*Música
Clásica*



Don Taddeo in Barcellona

Por I TADDEI

«Parsifal» en concierto

El patronato Pro-Música ofreció su tercera versión en forma de concierto de una ópera y por tercera vez dicha versión ha constituido el vértice de la temporada musical barcelonesa. Una ópera en forma de concierto es un tema que da lugar a múltiples opiniones sobre su validez. En los últimos años se han multiplicado las versiones de este género, debido principalmente a los costos enormes que supone la escenificación, costos a añadir a los implícitos de la producción musical. Los títulos operísticos *en concierto* son habitualmente obras raramente representadas y cuyo interés reside en la exhumación para unas pocas (a veces una única) audiciones. Lo curioso es que Pro-Música, hasta el presente, ha elegido tres óperas del repertorio corriente, nada menos que tres títulos wagnerianos, y ha acertado plenamente en los tres casos. Aún sin la escena (siempre, por parte de los intérpretes, con movimientos y actitudes sugerentes de la misma; en **Parsifal**, por ejemplo, la entrada y salida de las «Hijas Flores»), se demuestra que cuando la versión es de la máxima solvencia musical, la validez de la ópera es incuestionable. Porque para lograr esta máxima versión, Pro-Música nunca ha regateado esfuerzos, centrados en repartos deslumbrantes y en numerosos ensayos orquestales, con lo que la Orquesta de la Ciutat alcanza, desde luego, un nivel de notable dignidad, a las ór-

denes de directores no de primera fila pero sí con enorme experiencia de las óperas elegidas y sabios preparadores a la hora de hacer trabajar a nuestro primer conjunto sinfónico. Hans Wallat (**La Walkyria**) y Franz-Paul Decker (**Tristan y Parsifal**) son el tipo de directores que precisa la Orquesta de la Ciutat para exceler en versiones operísticas (y wagnerianas) de este género.

A priori, **Parsifal** en concierto era un riesgo superior a sus antecesores **Walkyria** y **Tristan** fundamentalmente a causa de su estatismo intrínseco, que raramente (en el Segundo Acto) cambia a través de su enorme duración. Pero precisamente este estatismo puede ser quizá la característica que haga a **Parsifal** apto también para el concierto, convirtiéndolo en una especie de Pasión, de drama sacro. Ya antes del estreno en España tras los años de prohibición desde la muerte de Wagner, el Orfeó Catalá había ofrecido en concierto fragmentos de **Parsifal** con Francisco Viñas como protagonista (quien asimismo estrenó después la ópera completa en el Liceo). Y hace sólo unos diez años, el mismo Pro-Música programó fragmentos de la ópera también en el Palau (recordamos en esta ocasión una estupenda «Kundry» de Irene Dalis).

Ahora el éxito ha sido nuevamente grande. En Barcelona sólo Pro-Música

tiene los medios (y la voluntad, lo que ya es de agradecer) para realizar más de diez ensayos orquestales. La Orquesta de la Ciutat, dentro de sus características actuales conocidas por el lector a través de nuestros habituales comentarios, logró la notable dignidad de la que hablamos más arriba. Corrección en las maderas y aún excelencia en el metal; dentro de la cuerda, fueron superiores las violas, violoncelos y contrabajos a los violines. Y como hemos dicho, Franz-Paul Decker no es un director excepcional pero sí un buen profesional, un verdadero músico experimentado que sabe perfectamente qué resortes tocar para que la Ciutat de Barcelona funcione. Inteligentemente, impone un «tempo avanti», aunque siempre escrupulosamente respetuoso con las indicaciones de la partitura.

El Orfeón Donostiarra sigue siendo el mejor coro de España. En estas dos audiciones mostró la supremacía de las voces masculinas bajas sobre el resto del conjunto. Con todo, las femeninas estuvieron simplemente perfectas en afinación y ductilidad en los difícilísimos finales del Primer y del Tercer Acto. Deberían haber cantado en la parte superior del escenario, a los lados del órgano y frente al público, porque el Palau, como sala de conciertos, no está preparado para efectos sonoros *especiales* como se pueden lograr en los escenarios de los teatros de ópera. Comprobar una vez más que el Orfeón de Antxon Ayestaran muestra calidad de voces jóvenes, empaste de conjuntos, «fortes» cantados y nunca *gritados* y afinación siempre indesmayable, es un hecho que, al tiempo que admiración por el Orfeón, debe hacernos meditar mucho sobre nuestra realidad coral en Barcelona.

Naturalmente, las «Hijas Flores» (como los «Caballeros» y los «Escuderos») fueron *importadas* y presididas por Barbara Carter como la «Primera» (¿quién recuerda ya que Conchita Badía lo fue en el estreno de fragmentos en el Palau, o que su discípula Montserrat Caballé debutó en la Scala de Milán con este papel?). Hubo corrección, y otra estupenda intervención de las voces femeninas del Orfeón.

Jon Vickers demostró ser aún el único verdadero «Helden-Tenor» hoy existente, capaz, vocal e interpretativamente, de hacer palidecer a cualquiera de los tenores habituales en Bayreuth o Salzburg. Cualquier mínima limitación del instrumento (cuyo timbre, dicho sea de paso, nunca ha sido de excepcional calidad), producida por el paso de los años,

«Parsifal» resucita la vieja relación Wagner-Barcelona



se desecha ante la conciencia de hallarnos ante un tenor de *verdad* en Wagner, como *los de antes*. Pero no es sólo una cuestión de la pervivencia de la potencia y mordiente admirable de la voz, sino del fenómeno interpretativo que es Vickers. Escuchándole cómo cantar (todavía «pianos» en su Tercer Acto), declamar o *hablar* a «Parsifal», nos quedamos (como sucedió con «Tristan») como anonadados o electrizados ante la inmensidad de una interpretación. Se canta y no se grita a Wagner, y todavía se hace más que cantar: se ofrece Música y Teatro en mayúsculas por un Intérprete también en mayúsculas. Algo realmente emocionante.

Otro veterano en interpretación de gran clase: Theo Adam. Línea y nobleza de canto configuradora de un «Gurnemann» modélico. ¡Cuánto conocimiento profundo de música y texto estructura su serenidad en el Tercer Acto! Al mismo tiempo comprobamos que la voz, como la de Vickers, sigue superando los embates del tiempo (al menos en «Gurne-

manz») a pesar de una tan dilatada carrera.

Al lado de Vickers y de Adam, Dunja Vejzovic es la juventud triunfante en el terrible «role» de «Kundry» («role» que la soprano viene representando habitualmente en Bayreuth y en Salzburg). Se trata de un instrumento bellissimo, homogéneo y potente en todos los registros (en el agudo, suficiente), guiado por una técnica respiratoria de primer orden. Muy de vez en cuando hay alguna ligera imprecisión en la afinación. Interpretativamente se juega la baza hierática y misteriosa del difícil personaje; no se trata del apasionamiento que otrora poseyeran Varnay o Modl, es otra concepción distante y abstracta, seguramente influida por Karajan, que precisamente en concierto resulta adecuadísima. A pesar de su juventud no hay duda de que nos hallamos ante la mejor «Kundry» del momento.

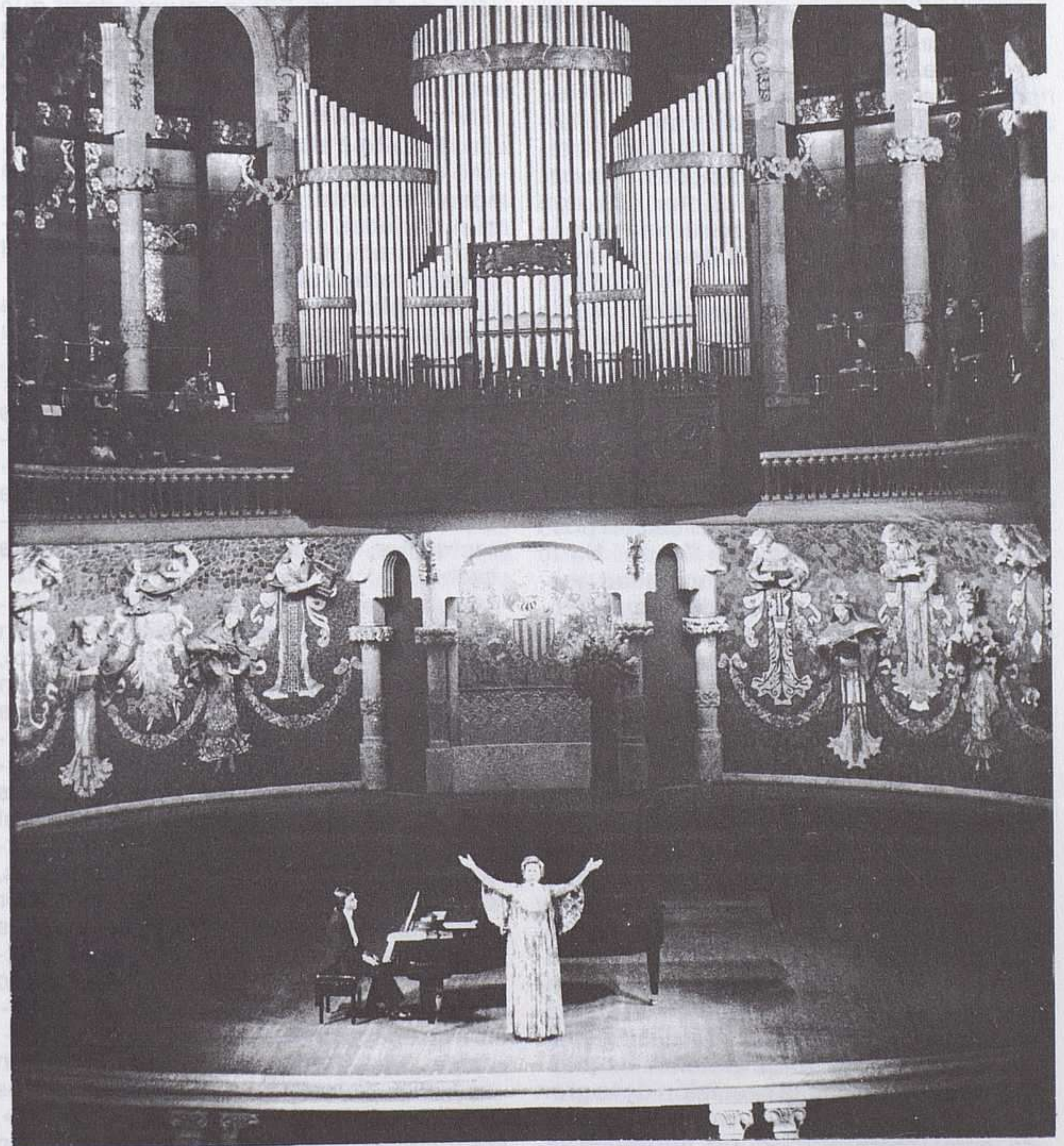
James Johnson, sustituyendo al indisputado Siegmund Nimsgern, como

«Amfortas» y Rolf Kühne como «Klingsor» son aquellos cantantes sin calidad especial de voz pero musical e interpretativamente sin un reparo a sus versiones de la partitura (superior en todo caso Kühne a Johnson, claro que éste fue *reclutado* en el último momento para la sustitución de Nimsgern). Mención especial para Kurt Rydl como «Titurël» y como el «Segundo Caballero»: sólo han transcurrido cinco años de su Segundo Premio Francisco Viñas y quizá cuatro de su debut en el Liceo; en ellos, la voz ha doblado su volúmen, siempre conservando su calidad intrínseca en la cuerda de bajo-barítono, y el momento presente permite augurar, dada la juventud del cantante, futuras grandes interpretaciones de «roles» mayores.

Por todo lo expuesto debemos felicitar al Patronato Pro-Música por una realización de esta envergadura. A juzgar por la reacción del público, Barcelona recuperó fugazmente con este *Parsifal* su tradición y espíritu wagnerianos de otra época.

Ludwig: «Lieder» faltos de sutileza

Christa Ludwig reapareció en Barcelona para Pro-Música (6-3-81) tras varios años de ausencia en nuestra ciudad, con un programa arquetípico basado en algunos de los *grandes* del «Lied» germánico (Schubert, Brahms, Mahler, Strauss), amén de las siempre bellas canciones de Liszt. Indiscutiblemente poseedora del *bagaje vienés*, Christa Ludwig no ha sido nunca en el «Lied», sin embargo, algo semejante a las Schwarzkopf o Seefried de entonces o a la Normann de hoy. Es decir, la voz, magnífica en rotundidad y en belleza de sonido, ha estado siempre falta de una cierta dosis de imaginación al ser aplicada a los «Lieder». No hay reparos a estilo o musicalidad, es simplemente el no alcanzar la cota máxima por una cierta sensación de pesantez provocada por la reiteración en un cierto tipo de «Lied» predominantemente lento (no es la primera vez que escuchamos a Ludwig en un programa de estas características) y por la falta de sutileza o gracia que precisa el «Lied» del estilo del de *Die Forelle*, por ejemplo. Con todo, Christa Ludwig es difícilmente superable en la profundidad, sensibilidad y elegancia que es capaz de aplicar en grado sumo a «Lieder» como *Der Tod und das Mädchen* de Schubert, *Auf dem Kirchhofe* de Brahms o *Um Mitternacht* de Mahler. Vocalmente, el paso de los años se evidencia en la disminución del volúmen; el color y la homogeneidad de registros se mantienen, al menos en esta actuación (no sabemos en una ópera). De todos modos, escuchar todavía a una de las grandes figuras de una cierta *escuela vienés* hoy prácticamente inexistente, sigue siendo un placer. Mediocre acompañamiento pianístico de Edelmiro Arnaltes, vulgar y ruidoso en demasía para Schubert.



Christa Ludwig, la última cantante de una cierta escuela «vienés».

La Orquesta Philharmonia hizo una feliz interpretación de Haydn



Un músico integral: Lovro von Matačić.

Dentro del ciclo de Pro-Música, es habitual que anualmente se presente en Barcelona la Orquesta Philharmonia sola o acompañada del coro del mismo nombre. Este curso lo han hecho con un programa poseedor del atractivo de escucharles en grandes obras corales. Lovro von Matačić ha sido esta vez el director al frente de las famosas agrupaciones londinenses. El primer día, con un programa eminentemente clásico: la **Sinfonía número 82 «El Oso»** de Haydn y la **Gran Misa en Do menor KV 427** de Mozart; el segundo, romántico: el **Te Deum** de Dvorak y la **Misa número 3 en Fa menor** de Bruckner.

La lectura de la **Sinfonía «El Oso»** fue una de las más felices interpretaciones de Haydn que se hayan podido escuchar últimamente en el Palau. Lovro von Matačić, director ya muy mayor (81 años), demostró una comunicación poco común con el *espíritu* de Haydn. No le hace falta a Matačić gran variedad gestual: su economía de medios, sus indicaciones algo grotescas (que hacían recordar al oso de la **Sinfonía**), distraídas y aparentemente deshilvanadas, un poco al estilo de Karl Böhm, son más que suficientes para lograr mantener a la orquesta en continua atención a sus indicaciones, consiguiendo versiones muy trabajadas y al propio tiempo muy naturales. De la **Sinfonía** de Haydn debe destacarse el primer movimiento, «Vivace assai», dicho con verdadero ímpetu y alegría vital, y sobre todo el «Minuetto», donde Matačić destiló todo el sabor popular que suelen tener tales movimientos en Haydn. También el cuarto movimiento, donde las continuas indicaciones gestuales a los violoncelos (contestando éstos con la precisión de la gran orquesta que es la Philharmonia) hicieron de esta interpretación un auténtico *divertimento* para los oyentes.

La **Gran Misa en Do menor** de Mozart constituye seguramente una de las mejores obras religiosas de toda la historia musical, pero al mismo tiempo es también de las más intrigantes, dada la falta de homogeneidad en sus partes y su misma inconclusión, y de las más difíciles de interpretar, tanto para solistas (sobre todo ambas voces femeninas) como para la dirección orquestal.

Lovro von Matačić partió de una concepción un tanto *romántica* de la obra. Aunque no faltara claridad, sus exposiciones de los temas, especialmente de las «fugas» del «Hosanna» y del «Cum Sancto Spiritu», del arcaizante tema del «Qui tollis», estuvieron revestidas de cierta pesadez, excesiva firmeza para una obra de Mozart. Ello no quiere decir que la obra estuviera mal dirigida, por el contrario, no dejó de ser una versión sutil en los detalles. La misma exposición del «Kyrie» fue muy bella.

El Coro Philharmonia es, hoy por hoy, uno de los mejores del mundo: afinación absolutamente perfecta, cohesión, ataque perfecto, matización dinámica. Domina en absoluto toda la gama desde el «pianissimo» al «fortissimo». pueden serle de aplicación todos los calificativos favorables que pueda sobrellevar una agrupación coral. Y ello, curiosamente, con una edad media de sus componentes no precisamente muy joven, como se puede observar: la bondad de sus interpretaciones se basa antes en una experiencia enorme que en la frescura de unas voces jóvenes. La respuesta al director fue, en ambas sesiones, siempre exacta.

A priori, no contaba la **Misa** de Mozart con malos solistas: Helen Donath (soprano), Marie McLaughlin (mezzo), Keith Lewis (tenor) y Richard van Allan (bajo). La *estrella* de la **Misa** es, desde luego, la soprano. Desde el «Et incarnatus est» hasta todos los demás números, interviene en cada una de las partes para solistas y además con el cometido principal. Y Helen Donath estuvo a la altura de las circunstancias, dentro de lo que puede estarlo cualquier soprano que intente superar las terribles exigencias de Mozart en cuanto a tesitura. La Donath fue sutil y la voz estuvo en buenas condiciones. Marie McLaughlin, que sustituyó a la previamente anunciada Julia Hamari, estuvo correcta, aún con alguna pequeña dificultad en los trinos y agilidades del «Domine Deum», también tan difícil para las «mezzos» (en realidad, otra parte de soprano). De las



La clase de siempre de Helen Donath para el «Oratorio».

voces masculinas, mejor el tenor que el bajo.

El **Te Deum** de Dvorak programado el segundo día es una obra sin especial relevancia, a nuestro juicio, dentro de la literatura musical religiosa. Pomposa, bastante vacía y carente de un espíritu definitorio. Sirvió muy bien para lucimiento del coro y de la orquesta, aunque podría haberse programado otra obra. Muy destacada la labor de Helen Donath, que cantó su parte con una musicalidad encomiable. A mucho menor nivel el bajo Richard van Allan.

La **Gran Misa en Fa menor** de Bruckner plantea al intérprete el problema de cómo mantener vivo el aliento en una obra de tamañas proporciones. Y que no posee la genialidad de las **Sinfonías** ni del **Te Deum**. Lovro von Matačić, protagonista absoluto de la versión, optó por la vía de explotar al máximo la grandeza y solemnidad de la obra, empleando «tempi» lentos, que incrementaron la longitud de la **Misa**, pero permitieron desarrollar todo su esplendor sonoro. Faltó, sin embargo, una buena dosis de viveza, transparencia y contraste, características perfectamente compatibles con las anteriores y esenciales a la música de Bruckner, tal como demuestra otro *patriarca* bruckneriano como Eugen Jochum. En todo caso, von Matačić se mostró profundo conocedor de todo el misticismo y la religiosidad que laten en el corazón de esta música, y así supo transmitirlo a sus intérpretes, que en todo momento respondieron con disciplina y entusiasmo admirables. Los solistas se mostraron al mismo nivel que en las demás obras reseñadas, destacando sobre todos una Helen Donath espléndida. La contralto que actuó en esta ocasión, Alfreda Hodgson, no estuvo a la notable altura de otras veces. Grises el tenor y el bajo.

SALVADOR MAS Y ROS MARBA CON LA ORQUESTA DE LA CIUTAT

Jacques Mercier fue el director invitado los días 24 y 25 de enero, con un programa Berlioz, Ligeti y Ravel, sin olvidar, como no, al inevitable Bartók, esta vez con el **Concierto número 2** para piano.

Interesante concierto el de los días 31 de Enero y 1 de Febrero por el doble motivo de que en el programa figuraba, entre otras obras, el poco conocido, aunque bello, **Concierto para viola y orquesta** de Béla Bartók, y por los buenos resultados obtenidos por todos los intérpretes que intervinieron. Es el mencionado **Concierto**, junto con el tercero para piano, obra postrera de su autor. Ambos coinciden ampliamente en su estructura y en su característica común de ser obras de predominio melódico, muy maduras y cargadas de una profunda emotividad. El viola Bruno Giuranna dio una versión escrupulosamente correcta, sobria y contenida, pero un tanto fría y cerebral, restando así posibilidades expresivas a los temas de la obra, sobre todo en el «Andante». Sin embargo, el sonido cálido y entrañable de su instrumento resultó altamente cautivador. El difícil acompañamiento orquestal de esta obra fue correctamente servido por Salvador Mas, quien condujo la orquesta con buenos resultados a lo largo de toda la sesión.

Completaron el programa una buena, aunque algo precipitada, ejecución de la **Obertura Coriolano** de Beethoven y la **Segunda Sinfonía** de Brahms. Mas enfoca esta obra por su vertiente lírica y, apoyado en una buena planificación sonora, logra unos resultados más que estimables, que se sitúan a mucha distancia de la gris versión que nos diera el pasado curso de la **Primera Sinfonía** del mismo autor, lo que habla bien a las claras de la favorable evolución que está experimentando nuestro primer director. Un solo reparo plantearíamos hoy a Salvador Mas, en lo tocante a su excéntrica manera de dirigir, que fue en esta ocasión muy evidente. Creemos realmente que nuestra Orquesta —como cualquier otra— se beneficia más de una gesticulación clara, racional y metódica, que de confusos movimientos y vehemente agitación de extremidades superiores (no siempre dentro de compás), por muy grande que sea el entusiasmo vivido por el director. Prueba de ello son los falsos ataques y las imprecisiones ocasionales

que pueden llegar a empañar versiones por lo demás irreprochables como ésta.

Tras una reaparición de Ros-Marbá (31-1 y 1-2-81) con un programa Stravinsky, Prokofiev, Benguerel y Ravel, la Orquesta Ciutat de Barcelona se puso a las órdenes de un nuevo director invitado, esta vez el israelita Gabriel Chmura que, a pesar de sus esfuerzos no logró homogeneizar la formación sinfónica tanto por lo que a las diferentes partes se refiere como a las obras que componían el programa, tan variado como se quiera.

Parece como si la orquesta solo se preocupara de los momentos más significativos del concierto, el principio y el final, dejando para mejor ocasión las obras intermedias. Así, en la **Sinfonía número 8** de Schubert el conjunto ofreció un «Allegro moderato» dicho con maestría que permitía saborear los más delicados «pianísimos» y los «fortes» contrastantes, donde el viento sonó con aquella precisión que deseamos oír siempre aunque en demasiadas ocasiones no nos sea posible. Pero el conjunto orquestal empezó a deteriorarse en el «Andante con moto»; como es ya normativo en los últimos conciertos, los violines no lograban ponerse de acuerdo en el tono, repitiendo incluso fragmentos tan desafinados como la primera vez o diciéndolos con excesiva dureza.

El **Concierto número 23 KV 488** de Mozart siguió en la línea anterior, si bien el pianista Ramón Coll, siempre artista considerable, dio una versión de su parte extremadamente pulcra y cuidada. El resultado fue un concierto para piano de trámite similar en el adjetivo al **Pelléas**

et **Mélisande** de Fauré, obra dicha sin entusiasmo lo que acrecentó todavía más su falta de elementos sugestivos.

Todo estaba preparado para la apoteosis final: **El Pájaro de Fuego** de Stravinsky es una obra muy significativa en el proceso evolutivo del compositor ruso y todavía más en su concepción escénica y rítmica. El ballet está lleno de aquellos contrastes sonoros que tanto placen a nuestra primera formación orquestal y en ellos se apoyaron para ofrecer una obra conjuntada, estimulante y viva. Como viene siendo habitual, la parte de los violoncelos y su primer instrumentista en particular, estuvieron mejor que sus colegas violines. El director se lanzó en cuerpo y alma para conseguir el efecto deseado, un final apoteósico que dejara a un lado los errores anteriores; con todo, concierto sin trascendencia.

Corto y desigual concierto nos ofreció de nuevo la OCB los días 21 y 22 de febrero, contando esta vez con la colaboración de Arturo Tamayo en la batuta; corto porque a causa de una programación a todas luces inadecuada, como venimos diciendo constantemente, el público salió del Palau de la Música Catalana casi una hora antes de lo habitual y desigual porque hubo de todo. Enriqueta Tarrés cantó con su bella voz, estilo adecuado y suficiente expresividad los **Rückert Lieder** de Mahler que fueron lo mejor del concierto. Las otras piezas, el **Ancora una volta** de Coria y **El Mandarín Maravilloso** de Bartók mejor será olvidar su interpretación, sobre todo la de la última que no fue sino un frenesí de notas ensordecedor.





José María Colom es uno de nuestros primeros valores pianísticos en alza

El «empacho bartokiano»

Fue el concierto de los días 7 y 8 de marzo una de esas sesiones en que percibimos algo que en otro lugar ya hemos comentado y que podríamos calificar, si se nos permite la expresión, de *empacho bartokiano*. Si bien las dos obras del compositor húngaro programadas en esta ocasión, el **Concierto número 3 para piano y orquesta** y el **Concierto para Orquesta**, son obras maestras dentro de la producción de su autor y de una categoría indiscutible, hubiera resultado tal vez más atractiva su programación separada. Más discutible aún resulta la inclusión en este programa de tres **Danzas eslavas** de Dvorák que, aunque seguramente basada en la intención de dar a este programa un carácter monográfico en torno al nacionalismo eslavo, no hizo sino cargar las tintas.

Indiquemos de entrada que el punto de mayor interés de esta velada se dio en la interpretación del mencionado **Concierto número 3 para piano**. De gran categoría fue la versión que nos ofreció el pianista catalán Josep María Colom que conectó a la perfección con el carácter post romántico de la obra, llegando a extremos de profundidad y hermosura notables en el «Adagio», segundo movimiento del **Concierto**. En todo momento se nos evidenció Colom como un pianista muy dotado y con grandes posibilidades de desarrollo. Especialmente satisfactoria fue su interpretación de una **Zarabanda** de Bach que regaló al final de su actuación, de una transparencia y limpidez admirables. A gran altura el acompañamiento orquesta dispensado por Salvador Mas en el **Concierto** de Bartók, teniendo en cuenta las dificultades de la partitura. No obstante, en el segundo movimiento fueron muy perceptibles desagradables desafinaciones provinientes como siempre de la madera.

No tan bien estuvo Salvador Mas en la traducción del **Concierto para orquesta** del compositor húngaro. Obra

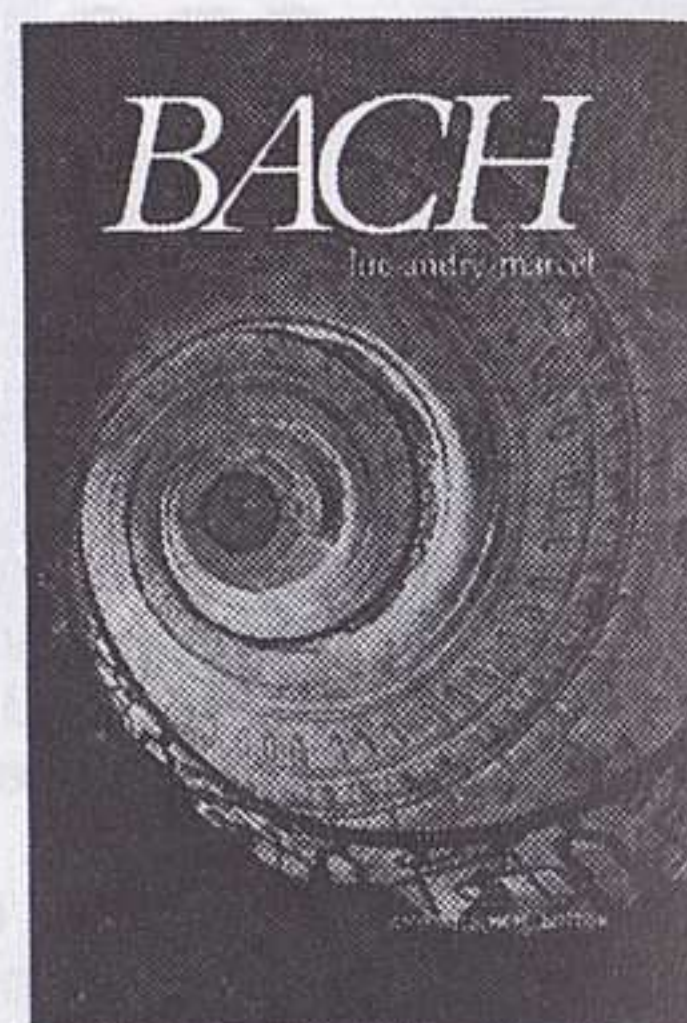
brillante y compleja, constituye un excelente test para orquestas, por el virtuosismo instrumental y por el colorido y riqueza de matices que requiere del conjunto. Como quiera que, desgraciadamente, la OCB no posee ni una ni otra cualidad, no le quedó más remedio al director que jugar la baza del efectismo sonoro. Pocas veces ha sonado nuestra Orquesta con tanta potencia como en esta ocasión, lo que, aparte de ensordecernos, tiene el inconveniente de que aún contribuye a poner más de manifiesto algunos de los defectos y desequilibrios del conjunto, como la intolerable estridencia de las trompetas y la inveterada desafinación de las maderas. En el aspecto positivo debemos consignar la buena actuación de las trompas, siempre seguras y musicales, y también la buena labor de contrabajos y violoncellos, que esta temporada nos están sorprendiendo por su afinación y empaque. Interpretación, pues, poco madurada por parte del director, en la que el importante carácter húngaro de la obra brilló por su ausencia. Enfáticas, exultantes y excesivamente sonoras resultaron también las tres **Danzas eslavas números 1, 3 y 8**, de Dvorák, interpretadas al principio, aunque aquí sí acertó Salvador Mas en el acento eslavo y, desde luego, la realización orquestal fue superior.

FE DE ERRATAS

En nuestro comentario del número anterior de RITMO, cuando hacíamos referencia a la interpretación por parte de la Scottish Chamber Orquesta de la **Suite número 2** de la **Música Acuática** de Haendel, se deslizó un pequeño error ya que nuestro comentario correspondía a la interpretación de la **Suite número 3** de la misma **Música Acuática**, que fue la efectivamente ofrecida por la orquesta, aunque en el programa figurara la **número 2** y con los subtítulos de la **número 1**.

Biografías de músicos

Antoni Bosch, editor, S. A., inicia la publicación en castellano de la prestigiosa Colección **Solfèges** de biografías de músicos publicada en París por **Seuil**. Colección que ofrece al lector de lengua española unos libros a la vez rigurosos y amenos, con gran profusión de ilustraciones, idóneos para una aproximación seria a la vida y obra de los grandes compositores occidentales.



Bach

LUC-ANDRÉ

Traducción de Josep Elias

400 ptas.

Beethoven

ANDRÉ BOUCOURECH LIEV

Traducción de Graziella Bodmer

400 ptas.

Mozart

J.-VICTOR HOCQUARD

Traducción de Graziella Bodmer

400 ptas.

Wagner

MARCEL SCHNEIDER

Traducción de Josep Elias

400 ptas.

En prensa

Debussy

JEAN BARRAQUE

Schumann

ANDRÉ BOUCOURECH LIEV



Antoni Bosch, editor, S. A.

St. Pere Claver, 35 Barcelona-13

Tel. 203 90 97

De Madrid al cielo

Por Arturo Reverter



Claudio Arrau: el poso de los años.

TU, CLAUDIO

Hay artistas que aparecen en todo momento rodeados de una especie de aureola, de un halo entre místico y mítico, que les acompaña a lo largo de los años y otorga carácter a sus interpretaciones. Algunos, al cabo del tiempo se muestran como transfigurados, tocados de esa gracia *divina* que sólo es patrimonio de los elegidos. Uno de estos artistas-músicos es Claudio Arrau, pianista chileno de origen, que, a sus setenta y ocho años, y ya bastante disminuido físicamente, es capaz todavía de brindar lecciones de equilibrio, sensibilidad y profundidad interpretativas, virtudes obtenidas y acrecentadas a través de una continua, seria y entregada labor de décadas. Para Arrau —como para muy pocos— el paso del tiempo, a pesar del *peso* que tal circunstancia ejerce sobre las facultades físicas y mentales, podría traducirse por el *poso* del tiempo. Un poso que ha ido formándose poco a poco, creciendo, ensanchando a partir de las permanentes aportaciones personales del instrumentista, de sus vivencias y experiencias, de sus conocimientos. Un poso que enriquece y matiza cualquiera de sus interpretaciones, nimbadas por ello en todo instante de un perfume singular, do-

tadas de un sabor añejo, provistas de una sustancia musical indiscutible.

Y no ha sido nunca el instrumentista nacido en Chillán, y nacionalizado actualmente norteamericano, lo que se ha dado llamar un *virtuoso* o un *monstruo del teclado*, como se ha definido superficialmente a otros grandes (Horowitz, Rubinstein, Richter, Berman...). Ha sido, por el contrario, un hombre sensible que, provisto naturalmente de una excelentísima técnica, ha ganado a pulso un sitio por los caminos de la hondura expresiva, de la línea cuidada, lejos de brillantes mecánicas, de alharacas formales, que en ocasiones esconden defectos de auténtica formación musical. Arrau es hoy, en plena madurez-vejez, más bien un pianista-artista verdaderamente serio, sólido y sincero. Ha tenido siempre un sentido de las proporciones, una capacidad constructiva, una visión de la medida y de la planificación y unas dotes de matización que sólo los mejores poseen a este nivel. Intellectualmente equilibrado y lúcido, se sirve con el máximo rigor de dos fundamentales cualidades: dominio del pedal y, en gran parte en base para ello, pureza de fraseo. Pocos pianistas consiguen como él

una articulación tan matizada y variada; tan *cantada*. Pocos también poseen un sonido tan redondo, denso y hermoso; tan propio del pianismo puramente *romántico*. Tan efusivo y poético, válido lo mismo para musitar como para declamar. Tan cálido y terso. Un piano con ecos de otra época. Lo que no quiere decir, en pureza, que Arrau sea un pianista anticuado; pero sí un pianista *al viejo estilo*. Se da en él eso que es tan difícil y tan definitivo: la ideal correspondencia entre pensamiento y técnica, que es lo que después de todo, proporciona al discurso musical una auténtica dimensión. Si hace unas semanas con Ashkenazy, habíamos podido admirarnos ante la solidez y coherencia de unos planteamientos musicales al ciento por ciento, con Arrau nos adentramos en el cálido y efusivo mundo de los valores poéticos contenidos en la serenidad y madurez de un estilo.

Las características básicas de éste pianismo *esencial* hacen que tengan menor importancia los posibles fallos mecánicos o determinados confusionismos en las voces porque, en definitiva, lo que prevalece es la bondad de la concepción, la pureza del canto, el gusto y la elegancia del fraseo, la densidad del acento. Así, notas erradas, pasajes más o menos trabucados, trinos irregulares pasan muchas veces desapercibidos, o al menos no se les da demasiada importancia, más externos y anecdóticos que nunca, en las manos cada vez menos firmes del pianista chileno porque, con todo, sigue siendo un maestro, un artista. Y lo demostró de nuevo a lo largo de sus recientes actuaciones madrileñas. Demostración palpable a pesar de que, al lado de aquellas irregularidades, el músico puso en evidencia una cierta debilidad física y una apreciable falta de reflejos, producto fundamentalmente de su avanzada edad.

Por ello tiene más mérito el que, huyendo de lo fácil y de lo cómodo, con un espíritu realmente juvenil, montara un recital (10-3-81) constituido nada menos que por las siguientes obras: **Sonata en Mi bemol mayor Op. 27, número 1** de Beethoven, **Estudios Sinfónicos Op. 13** de Schumann, **Estampes** de Debussy, **Fantasia en Fa menor Op. 49** de Chopin, y **Fantasia-Sonata después de una lectura de Dante** de Liszt. Verdaderamente maratoniano: casi dos horas de

música plasmada en algunas de las composiciones más difíciles de las escritas para el instrumento. Como los monumentales **Estudios sinfónicos** (incluyendo, además, las variaciones "postumas"), en donde el pianista pudo mostrar lo mejor de su arte, de su capacidad introspectiva y lírica. Por eso resultaron más convincentes y mejor tocados algunos de los Estudios "lentos", como el **II** o el **XI**, en los que el talento fraseológico de Arrau brilló a gran altura. Otros sin embargo, estuvieron algo borrosos y, en cierto modo, caídos, faltos de temperatura y vibración: **IV**, **VIII**, el **Finale** ... En general una excelente versión, bien dicha y casi siempre expuesta, pero sin la contundencia exigida en determinadas variaciones y sin que en todo momento se consiguiera la dimensión pictórica y caleidoscópica; la variedad de colorido pedida, la personalidad *sinfónica* que, a fin de cuentas, posee la composición. El pianista tiene ahora mismo muy limitada su gama dinámica que se ha estrechado en buena medida, al tiempo que se ha ido diluyendo la fuerza y rapidez del ataque (muchas veces se vislumbró incluso una pérdida rítmica en pasajes que exigían una especial celeridad), que es menos incisivo de lo que podía esperarse. En cualquier caso, el "forte" es lo suficiente corpóreo. Versión, pues, muy notable, aunque sin poseer los brillos, irrisaciones y amplitud de acentos y de dinámicas de la de un Pollini, por citar un nombre de pianista que ha interpretado la obra no hace mucho en Madrid.

De excelente puede calificarse la versión de la **Sonata** beethoveniana, que tuvo un aroma, un *savoir faire* y *savoir dire* sensacionales, cosa que con sólo escuchar el "Andante" inicial quedaba ya más que demostrado. Aunque después, en el "Presto" final hubiera sus más y sus menos. Chopin fue lo menos bueno: regular de realización, pálido y algo balbuceante. Desigual Liszt, sin dar la medida última del virtuosismo inherente a la endemoniada página, pero con momentos magníficos. Extraordinario, en cambio. Debussy, que fue expuesto con exquisita delicadeza, con refinada pulsación, con maravillosa diferenciación de timbres, con un encanto y una matización acentual como hace mucho no se escuchaba por aquí.

No fue tan alto el nivel alcanzado en conjunto —al menos el viernes 13 de marzo— por el instrumentista en el **Concierto "Emperador"**, de Beethoven. Perjudicado por un mal acompañamiento orquestal de la Nacional y del director húngaro Miklós Erdélyi, falto de vitalidad y de claridad, tosco y amazacotado, Arrau tocó como cansado, sin brío, con las fuerzas muy justas. Dejó constancia, claro, de su clase en muchos momentos, pero no pudo mantener una línea coherente a lo largo del ciclópeo "Allegro" y defraudó un tanto en el "Adagio", expuesto sin excesiva concentración, demasiado rápido. Lo mejor fue el "Rondó", en donde el pianista se encontró a sí mismo acertando con la rítmica adecuada y ordenando fenomenalmente el discurso, en especial al anunciar los episodios situados entre las repeticiones del tema.

«BARBAZUL» POR GIORGY MELIS

El protagonismo del compositor húngaro, del que se trataba aquí hace unas semanas, continuó en este final de temporada. Dos obras de bien distinto signo se han colocado en los atriles de la ONE: **El Castillo de Barbazul** y el **Concierto para viola y orquesta**. Aquella, una composición auténticamente maestra, síntesis de tantas tendencias, depositaria de tantas influencias, hábil y originalmente recreadas por el compositor. Tuvo una interpretación digna, que en muchos momentos rozó lo excelente, en particular cuando se producían las intervenciones del barítono György Melis, cantante de gran categoría del que se tenían algunas referencias, mejoradas luego por la realidad. Hombre ya mayor (cincuenta y siete años), de elevada estatura, mostró virtudes hoy por desgracia, cada vez más infrecuentes. En primer lugar, que se trata de un barítono *barítono*, un barítono de verdad, con graves, con centro, con agudos (éstos ya algo comprometidos); con timbre específico, pastoso, lleno, efusivo, ampliamente lírico. El instrumento es dúctil y flexible, de buen volumen; la emisión es correctísima (dentro de las coordenadas fonéticas del idioma), el sonido, siempre fuera, arriba,



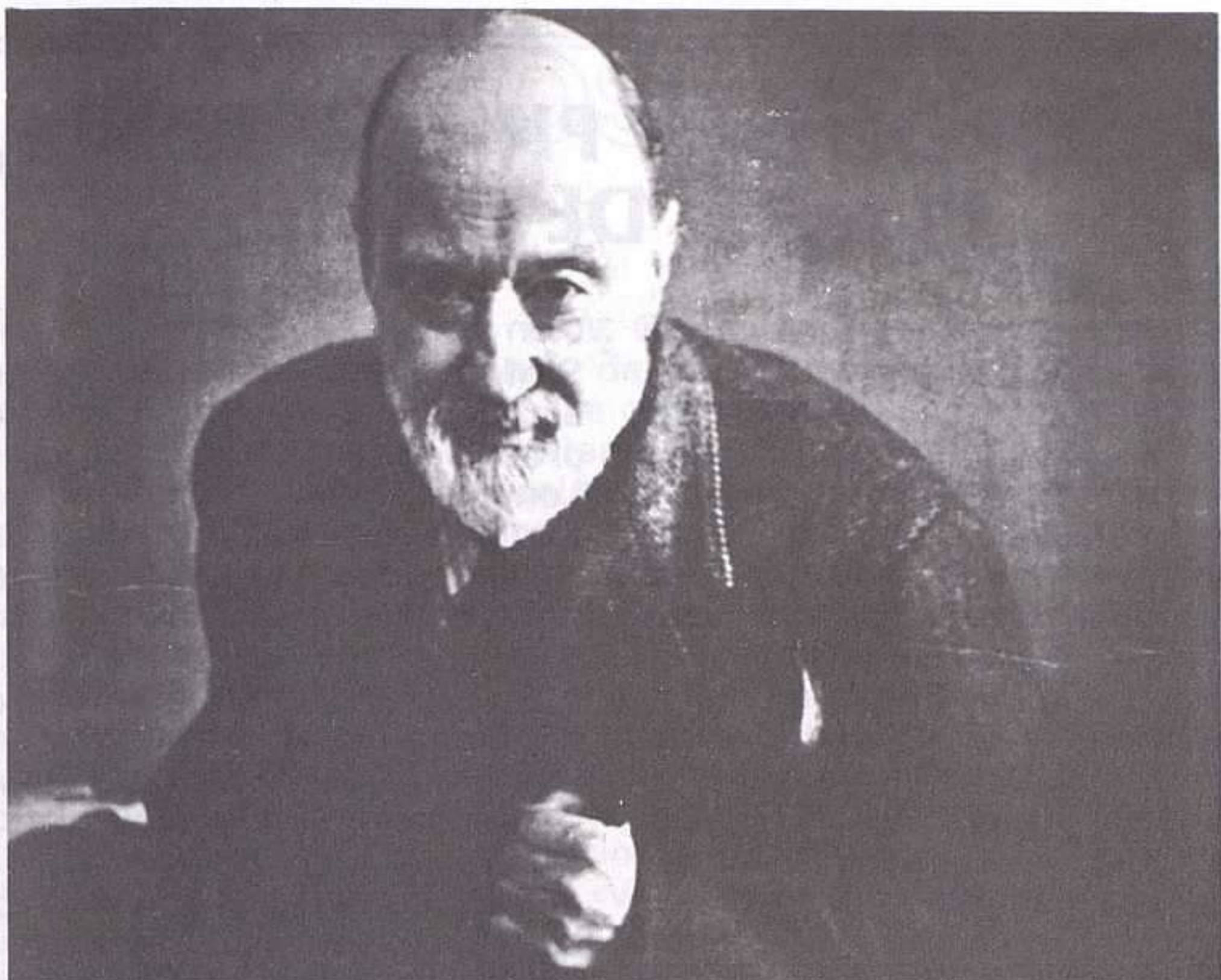
Melis es un barítono de verdad.

vibrando. Y la técnica y la dicción son justas y claras, utilizadas sabiamente con base en un temperamento cálido y sensible. Su "Barbazul" fue modélico, extraordinariamente dicho y *representado*, vivido y *cantado* nota a nota, afortunado tanto en las amplias y extensas frases de la quinta puerta como en los tenos ruegos a su esposa, o en las efusivas frases amorosas que le dedica. A su lado no desentonó (aunque su afinación no fuera siempre precisa) la "Judith" de Katalin Mészoly, "mezzo" de notable potencia y extensión, aunque de timbre algo gutural y con cierta tendencia a destemplar en la zona superior. Otorgó temperatura y densidad a su parte, aunque encontraba grandes dificultades para conseguir una media voz o un simple "piano". Ambos estuvieron bien arropados por orquesta y director. Aquella ha vuelto a demostrar que se encuentra mucho más a gusto en este tipo de composiciones que en las clásicas o románticas. Erdélyi se halló a sí mismo después de su mal Beethoven, obteniendo un resultado musical bastante plausible en obras más afín a sus maneras y que conoce ampliamente. Reveló corrección y suficiente sentido teatral. Es, en todo caso, un director mediano, un probo funcionario del que no cabía esperar que, buceando en la obra y su entorno cultural, lograra reflejar toda la tremenda carga simbólico-expresiva que alberga, poner en evidencia ese sombrío y nocturnal mundo marcado de vez en vez por fugaces rayos de luz. La obra pudo seguirse en lo literario de manera muy clara gracias a la excelente traducción de Santiago Martín, autor también de unas completísimas notas al programa. El **Concierto para viola**, obra de última época, que el compositor no llegó más que a esbozar y que se encargó de terminar Tibor Serly, requiere un virtuoso de la viola. Lo tuvo en Bruno Giuranna, poseedor de un sonido no muy grande, pero sí muy bello y manejado con suma habilidad. Venció casi todas las dificultades y mostró un fraseo exquisito, especialmente en el segundo tiempo. Encinar y la ONE prestaron una discreta colaboración.

LA VALENTIA ES UN GRADO

Cuando se hizo público el avance de programas de la Orquesta Nacional se citó aquí como uno de los conciertos más interesantes sobre el papel el protagonizado por José Ramón Encinar, que había reunido las siguientes obras: **Antilogía** (aunque en aquel momento no se conocía el título), estreno absoluto de Villa Rojo, el citado **Concierto** de Bartok y la **Sinfonía número 1** de Ives, estreno para la orquesta. Programa difícil, auténtica prueba para el joven director madrileño, que se presentaba al público con la agrupación ofreciendo un concierto serio y comprometido, cuando podía haber cumplido poniendo simplemente una

obra base trillada. Puede decirse que Encinar, compositor antes que director, salió airoso aunque el resultado distara mucho de ser bueno. Reveló un saber estar en el podio (a pesar de su juventud lleva ya años al frente del grupo KOAN) y puso de manifiesto una técnica gestual clara, firme y sencilla, aunque un tanto genérica, falta de pulimento y de profundización. Posee un criterio musical correcto y sabe distribuir con habilidad los bloques sonoros, si bien no esté aún en el secreto de la sutil diferenciación de intensidades ni sea siempre suficientemente expresivo, incisivo o contundente. La interpretación de la Pri-



Primer contacto con la obra sinfónica de Charles Ives.

mera Sinfonía de Ives, obra prolija, epigonal en muchos aspectos (Dvorak, Tchaikovsky...), pero no desprovista de encanto, tuvo dos caras: la buena, centrada en los dos primeros movimientos, aseadamente reproducidos, en particular el segundo, un agradable "Adagio sostenuto", y la mala, ocupada por los otros dos, que debieron ser ensayados muy poco o nada. El "Allegro molto" sobre todo fue bastante penoso; no llegaba a acabarse nunca (Encinar no realizó ningún corte, como suele hacerse habitualmente). La labor de director y orquesta en *Antilogía*, estreno absoluto del clarinetista y compositor Jesús Villa Rojo, fue digna y suficiente para apreciar los valores de la obra. No es esta demasiado original en sus procedimientos (por lo que extraña un tanto que en el concierto del sábado hubiera airadas protestas y

que incluso los instrumentistas crearan problemas en algún ensayo) ya que incide en la línea que desde hace algunos años cultiva el autor en el campo de la experimentación tímbrica y de las nuevas técnicas instrumentales. La composición, dividida rigurosamente en tres grandes secciones, se edifica sobre una sencilla célula temática, que «*adopta diversas fisonomías instrumentales*», como resalta Encinar en sus notas al programa. Se suceden pasajes temperados y no temperados, "cadenzas" de los distintos grupos, combinaciones, efectos sonoros bien ideados. El resultado, en una duración de unos doce minutos, es grato y produce una sensación de equilibrio y de concisión —correlación entre lo que se quiere decir y el material de que se dispone— que pocas obras actuales poseen.

LORENGAR: EQUILIBRIO, COHERENCIA Y PUREZA

La cantante española se mantiene (a pesar de haber doblado ya hace algún tiempo la cincuentena) en excelente forma y continúa colocada en un lugar preferente dentro del firmamento canoro internacional. No es frecuente desde luego el caso, y menos cuando atrás queda una larga carrera de treinta y cinco años de ininterrumpida actividad. Para ello hace falta poseer además de voz, claro está, inteligencia, preparación, conocimiento de las propias posibilidades para seleccionar el repertorio, condiciones que adornan a muy pocos interpretes vocales. Y no es que la soprano aragonesa cuente con un instrumento lo que se dice fuera de serie: no es mórbido ni grande, no destaca tampoco por su facilidad para la producción de sonidos aflautados o para la emisión de exquisitas o aterciopeladas medias voces. Pero es una voz fácil, extensa, muy personal, dotada de un característico trémolo y de una homogeneidad ejemplar. Y la técnica, apoyada en una gran faci-

lidad natural de emisión, es excelente, de tal forma que el canto se produce espontáneamente, sin dificultades, sin problemas en el paso. El "fiato" es más que suficiente y las agilidades son reproducidas sin ninguna traba. La expresión, adecuadamente utilizada, sin desbordamientos apasionados, pero también sin frialdades, es ceñida, justa, siempre musical. En la línea que (en el campo tenoril y salvando todo lo salvable) mantiene un Kraus. Intérprete, pues, de clase, no provista de un instrumento sensacional pero sí suficiente. Su canto ha destacado siempre por su equilibrio, por su coherencia y su pureza, características que le han aproximado, junto a determinados aspectos tímbricos, a una Grümmer (de quien recibió directa influencia), aunque no posea la luminosidad, el brillo y la efusión de ésta. Dentro del campo de los cantantes españoles tampoco pueden encontrarse demasiadas afinidades entre Lorengar y por ejemplo Victoria de los Angeles, de instrumento más cálido

y rico. Muy distinta también la voz de Montserrat Caballé, más amplia y bella, con mayores posibilidades y mayores cualidades *instrumentales*; o la de Teresa Berganza, más colorista e incisiva.

Muchas de la cualidades que adornan la personalidad vocal de Pilar Lorengar quedaron puestas nuevamente de manifiesto en su última actuación madrileña, un recital en el Real a beneficio de la Asamblea provincial de la Cruz Roja de Madrid (2-4-81), aunque por lo que respecta a las virtudes, ya no con el brillo de antaño. Sigue conservando de forma admirable la personalidad del timbre, siempre muy lírico, ya menos fresco y directo, pero todavía dotado de pureza en muchas de las notas de la tesitura, sobre todo en las centrales y en el primer agudo. La extensión continúa siendo importante, si bien la firmeza en los ataques no sea la misma y, en general, dé la impresión —al menos en este concierto— de que el volumen ha perdido enteros, quizás por un cierto agotamiento tímbrico y por determinadas dificultades (cosa rara en ella) de emisión. El trémolo se ha acentuado y ello motiva que en ocasiones se produzca una falta de se-



Pilar Lorengar lleva una carrera larga y coherente.

guridad en la afinación. Con todo, lo bueno que todavía queda, que es mucho, proporcionó momentos interpretativos de gran nivel en este recital centrados en la segunda mitad, cuando la voz y la propia cantante se *calentaron*. Así pudimos degustar como segunda propina un sensacional "O mio babbino caro", en donde el timbre y la intención brillaron extraordinariamente, en una ajustada traducción de lo escrito. Excelente también el fragmento de **La Rondine**, con Do natural incorporado, y notable alto para el conjunto de las **Siete Melodías gitanas** de Dvorak. A magnífico nivel el Fauré de "Aprés un reve" y el Schubert de "Fischerweise" y de "Gretchen am Spinnrade", expuestos con pureza en la línea y de articulación. Lo peor se dió en "Rastlose Liebe", también de Schubert, en "Fleur Jetée", de Fauré, "V'adoro pupile", de Haendel y "Come scoglio", del **Cosi fan tutte** de Mozart, tremenda página ésta que requiere otro tipo de voz que la de la cantante española, insuficiente en graves, tirante en agudos, monótona en el color, no del todo segura en la afinación en este momento concreto. Bien cantadas las mediocres canciones del desconocido Ferdinand von Preussen. Entre las propinas hay que destacar también un lentísimo y matizadísimo "Zweignung", de Richard Strauss.



Rattle, el benjamín de los directores ingleses, convenció en el Real.

LA ORQUESTA PHILARMONIA, PLACER DE DIOS

Acostumbrados a como estamos a soportar a lo largo del año tantos mediocres conciertos, a escuchar tantos sonidos mal articulados, supone un raro placer el tener, de vez en cuando, la oportunidad de asistir a una manifestación musical sinfónica en la que todo está en su sitio, en la que todo funciona. En la que se parte de una base tan sólida y necesaria, tan fundamental y prioritaria como es la de la bondad del instrumento productor del mensaje sonoro. Es una sensación inigualable, casi más puramente física que psíquica, la que supone por ejemplo oír el timbre, la igualdad de un Stradivarius. Sensación similar es la que nos embarga ante el sonido de una orquesta sinfónica en plenitud, redonda, equilibrada, afinada, flexible, capaz de ascender del susurro a la más vibrante peroración. Sensación que recientemente hemos tenido ocasión de experimentar durante el concierto que, con fecha 5 de abril último, ofreció en el Real la Orquesta Philharmonia de Londres, dentro del ciclo de la Nacional.

Esta agrupación, creada en 1945 por Walter Legge con una finalidad preferentemente discográfica, posee una historia singular, ha sido dirigida en su no muy larga existencia de modo permanente por las más grandes batutas: Furtwängler, Karajan, Markevitch, Kletzki, Klemperer... Su titular actual es Riccardo Muti. El conjunto se encuentra en un momento extraordinario, manteniendo las virtudes que en su día le hicieron famoso. Aparte de la igualdad, el empaste y la homogeneidad tonal, la redondez y calor de su timbre; y el colorido, propio de un cuadro de Turner o de un paisaje al pastel de Gainsborough, que posee en todo momento. La cuerda, no especialmente poderosa, tiene una igualdad y una conjunción casi camerística, así como una personalidad sonora de gran nobleza. La madera es fenomenal, con un auténtico solista en cada atril, destacando particularmente un mágico clarinete y una transparente flauta. El metal impresiona por su poder y por su brillo absolutamente alejados de cualquier estridencia. Magníficos los trombones, capaces de tocar en "pianissimo" sin perder tersura ni belleza, como si de trompas se tratara (palpable demostra-

ción en el segundo movimiento de la **Sinfonietta** de Janacék). La percusión, al mismo nivel. Gran orquesta, pues, probablemente ahora mismo la mejor de Londres al lado de la Sinfónica, conjunto quizás más incisivo y luminoso, más *mediterráneo*, más propio para la música postromántica, impresionista y contemporánea.

Sorprendió gratamente su ocasional director, el joven Simon Rattle (veintiseis años), aunque ya se tenían muy buenas referencias. Reveló seguridad, claridad, soltura, equilibrio e insólita madurez, cualidades servidas por una técnica moderna, ágil, un poco *a lo Abbado*, precisa y contundente al tiempo que elástica y sugerente. Brindó una **Sinfonietta** brillante, clara en el contrapunto, muy correcta en la difícil rítmica, cuidada en lo tímbrico. Acompañó excelentemente a Rosa Sabater, que tocó muy bien el **Concierto en Sol** de Ravel, quizá algo descolorida en el primer movimiento, pero encajada en los otros dos. Las **Variaciones Enigma**, de Elgar, resultaron prácticamente perfectas por color, tono, expresión y sentido de los contrastes. Prometedor futuro el de este joven director británico, que si evoluciona como hasta ahora lo ha hecho puede llegar a las cimas más altas de un campo en el que cada vez escasean más los valores auténticos.



Sabater hizo un Ravel no muy colorista, pero medido y musical.



JOSE NAVARRO BOTELLA
Gran Avenida, 36 - Teléfono 38 28 76
Martínez Anido, 37
ELDA (Alicante)

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

DISCOS. Seguimos enviando por correo los que nos piden.

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

Cursos, becas y concursos

□ En Benicasim (Castellón), la corporación municipal ha convocado la XV edición del **Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega»**. Este concurso se celebrará los días 24 al 28 de agosto y el primer premio está dotado con trescientas mil pesetas. Información en la Comisión Organizadora del XV Certamen Internacional «Francisco Tárrega», Ayuntamiento de Benicasim (Castellón).

□ Otro importante certamen de guitarra es el **XIV Concurso Internacional «Città di Alessandria»**, convocado por el ayuntamiento de esta ciudad italiana y cuyas inscripciones deberán llegar antes del 20 de septiembre del año en curso. El jurado está presidido por Alirio Díaz. Información en la «Segreteria del XIV Concorso Internazionale di Chitarra Clasica», Conservatorio di Musica «A. Vivaldi», via Parma, 1. 15100 Alessandria (Italia).

□ Del 20 al 28 de junio se celebrará el **XII Concurso Internacional para cantantes «Toti dal Monti»**, dentro de la estación lírica del Teatro Social de Rovigo (Italia). El concurso tiene por objeto cubrir los papeles principales de la ópera **Las Bodas de Fígaro** de Mozart, y los ganadores realizarán los papeles de «Almaviva», «Rosina», «Figaro», «Susana», «Cherubino», «Barbarina», «Bartolo», «Marcellina» y «Don Basilio», durante el mes de octubre y noviembre. Información en el XII Concorso Internazionale pero Cantanti «Toti dal Monte», Ente Teatro Comunale, Treviso (Italia).

□ El **V Concurso Internacional de Guitarra «Alirio Díaz»** se celebrará en el mes de noviembre en Caracas (Venezuela) y la edad máxima de los participantes es de treinta y cinco años. El plazo de inscripción de este concurso que presidirá el famoso guitarrista, termina el 17 de octubre. Información en el Consejo Nacional de la Cultura, Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales «Vicente Emilio Sojo». Apartado Postal 70537, Caracas (Venezuela).

□ Para los creadores, este **Concurso Internacional de Composición musical de Opera y Ballet**, que convoca la ciudad de Ginebra en colaboración con la Radio Televisión suiza. Las obras a concurso deben ser composiciones inéditas y sin límite de tiempo. Información en «Concours International de Musique de Ballet 1981», Maison de la Radio, Case Postale 233, Boulevard Carl Vogt 66 CH-1211 Geneve 8 (Suiza).

□ Con motivo del Festival de Jazz de San Sebastián que se celebrará este año del 15 al 19 de julio, habrá un **Concurso de Grupos Aficionados de Jazz**. Para participar en él hay que enviar una cinta grabada y no habrá distinción entre estilos y tendencias del jazz. Paralelamente, se convoca otro concurso, esta vez limitado a los grupos procedentes del País Vasco. Información en el Festival de Jazz, Centro de Atracción y Turismo, San Sebastián (Guipuzcoa).

□ Los jóvenes cuya carrera va orientada hacia la dirección de orquesta pueden participar en este **XXXI Con-**

curso Internacional de Jóvenes Directores de Orquesta que se celebrará en la ciudad francesa de Besançon durante el mes de septiembre. La información la pueden obtener escribiendo al «Concours International de Jeunes Chefs d'Orchestre», 2d, rue Isenbart, 25000 Besançon (Francia).

□ Hasta el 10 de julio de 1981 está abierto el plazo de inscripción para participar en el **XIII Certamen Internacional de Masas Corales** que se celebrará en Tolosa (Guipuzcoa). Hay varios premios para las modalidades de canción vasca, folklore y polifonía y los coros pueden ser mixtos o iguales. Información en el Centro de Iniciativas Turísticas calle S. Juan s/n, Tolosa (Guipuzcoa).

□ En Hungría y organizado por la Universidad de Duna-kanyar, habrá un **Curso de Pedagogía Musical «Kodaly»** que se impartirá en castellano del día 14 al 31 de julio. Para información acerca del viaje, alojamiento inscripción al curso, hay que dirigirse a «Ferysa», apartado de Correos 151036, Madrid.

□ En Nueva York un **Concurso Internacional de Música Americana** se desarrollará durante el verano y estará consagrado al piano, canto y violín. El primer premio está dotado con diez mil dólares (aproximadamente, ochenta mil pesetas) y ha sido organizado por la Fundación Rockefeller. Información en «International American Music Competition», Carnegie Hall, 881, Seventh Avenue, New York 10019 (Estados Unidos).

□ La Facultad de Música de la Academia de Artes y Músi-

ca de Praga (Checoslovaquia) organiza del 2 al 24 de julio los **XII Cursos Magistrales Internacionales de Verano**, para las especialidades de piano y órgano, los profesores serán Frantisek Rauch y Milan Slechta. Para informarse hay que escribir al Secretariado de los Cursos Magistrales Internacionales de la AAM, 110 01 Praga 1, Alsovo nábr. 12, POB 55, Checoslovaquia.

□ En Montreux-Vevey (Suiza) se ha convocado el **IX Concurso Internacional de Piano «Clara Haskil»**. La fecha tope de inscripción es el 10 de julio. El jurado estará presidido por el pianista Nikita Magaloff. Para mayor información dirigirse al Concurso «Clara Haskil», Case Postale 124, CH-1820 Montreux (Suiza).

□ En el Festival de Música de Brujas habrá un **Concurso de música Antigua** en el que podrán participar solistas y conjuntos de esta especialidad. Habrá siete preselecciones públicas y una final que se celebrará en el Teatro Municipal de esta ciudad belga. Inscripciones e información en el «Sekretariat Festival van Vladeren-Brugge, C. Mansionstraat, 30, B. Brugge (Bélgica).

□ La Sociedad Artística Riojana ha convocado un **Concurso de Composición para Cuarteto Clásico de laúdes**, al premio (de doscientas mil pesetas) podrán acceder partituras inéditas escritas para conjunto de: laúd, tiple, laúd tenor, laúd contralto y archilaúd. Para informarse hay que escribir a la Sociedad Artística Riojana, Pasaje General Franco-Duquesa de la Victoria, entreplanta, Logroño.

COMPRO- VENDO. Esperamos sus anuncios en nuestra sección de compro-vendo. Durante los primeros meses, la inserción de estos anuncios breves, es completamente gratuita.



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

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

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

QUE ES LA ALTA FIDELIDAD DIGITAL

Las grandes empresas del sonido han comenzado ya a lanzar al mercado el sistema de discos digitales. Pero ¿qué es la Alta Fidelidad digital? ¿cuales son sus fundamentos físicos y técnicos? ¿cómo son los discos digitales lanzados por cada marca comercial? En este artículo se explica detalladamente esta nueva concepción de alta fidelidad.

Los técnicos de las empresas dedicadas a la fabricación de equipos de sonido llevan muchos años empeñados en una lucha por conseguir la perfección. Los frutos de estos esfuerzos son bien conocidos: nuevas técnicas y modelos de combinaciones de altavoces cada vez más potentes y exactos en su reproducción, amplificadores con respuesta totalmente lineal y sofisticadas posibilidades de compensación (o manipulación) del sonido, magnetófonos extendiendo su banda de registro y mejorando su precisión de paso de la cinta,... pero hay dos aspectos en que hasta ahora el aficionado a la alta fidelidad perdía la batalla:

— Los discos y las cintas se deterioran con el uso y, aunque se los cuide al máximo, terminan por producir más pena que placer.

— El tratamiento electrónico de la señal, tanto en los estudios de grabación, como en la radio o en el equipo del aficionado, introduce ruido de fondo y distorsión; también estos extremos se han reducido enormemente en los últimos años, pero a costa de complicar y encarecer la cadena de alta fidelidad.

Ahora, por fin, hemos llegado al umbral de una nueva concepción de la alta fidelidad, con la eliminación de los dos defectos gracias, esencialmente, a la sustitución de la señal de sonido pura por impulsos codificados, y de la aguja del tocadiscos por el láser. Vamos a describir sucintamente estas técnicas.

SEÑAL ANALÓGICA Y DIGITAL

La señal de sonido, tal como se maneja en un equipo electrónico, es una suma de señales de diversas frecuencias, comprendidas entre 25

Hz y 20.000 Hz, y toma todos los valores posibles entre cero (silencio) y el máximo (volumen a tope). (Ver figura 1.)

Esta variación continua, con todos los valores entre cero y el máximo, se conoce como analógica.

En los equipos actuales, que manejan esta señal, un elemento que responda mejor a señales fuertes que a señales débiles, o que aumente más la señal a 30 Hz. que a 10.000 Hz. introducirá distorsión, y todo lo que se puede hacer es compensarla para reducirla a niveles muy pequeños, a costa de una complejidad, y por lo tanto un precio, un tanto exagerado de los equipos.

También, una perturbación, por pequeña que sea, que se introduzca en cualquier punto del equipo, se transmite con igual fidelidad hasta el final.

Además, las emisoras de radio necesitan disponer de zonas amplias de las bandas de transmisión para enviar el sonido perfecto; la proliferación de emisoras y la imposibilidad de aumentar las bandas de transmisión inclinaron a los técnicos a ensayar otra posibilidad para reducir la anchura de banda necesaria para transmisión: el uso de señal cuantificada o digital.

Para transformar una señal analógica en digital (ver figura 2) se escogen varios niveles de referencia (en el ejemplo se han escogido diez) entre el nivel cero y el máximo, se mide la señal a intervalos regulares de tiempo y se considera que el nivel de la señal no varía hasta la siguiente medida.

La señal se transforma así en la señal digital equivalente, o aún más concreto, en una serie de números que indican los niveles sucesivos de la señal.

DIGITAL

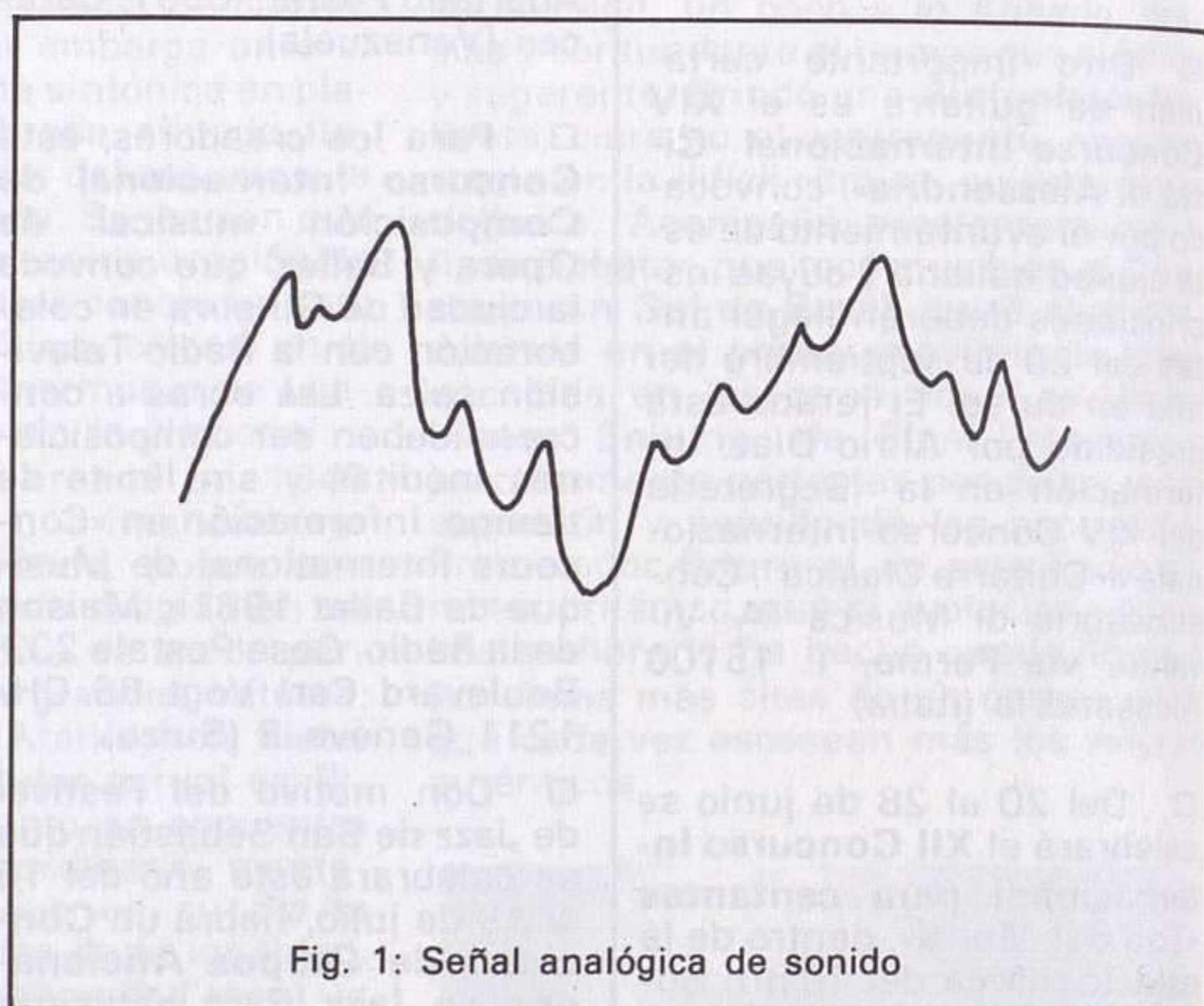


Fig. 1: Señal analógica de sonido

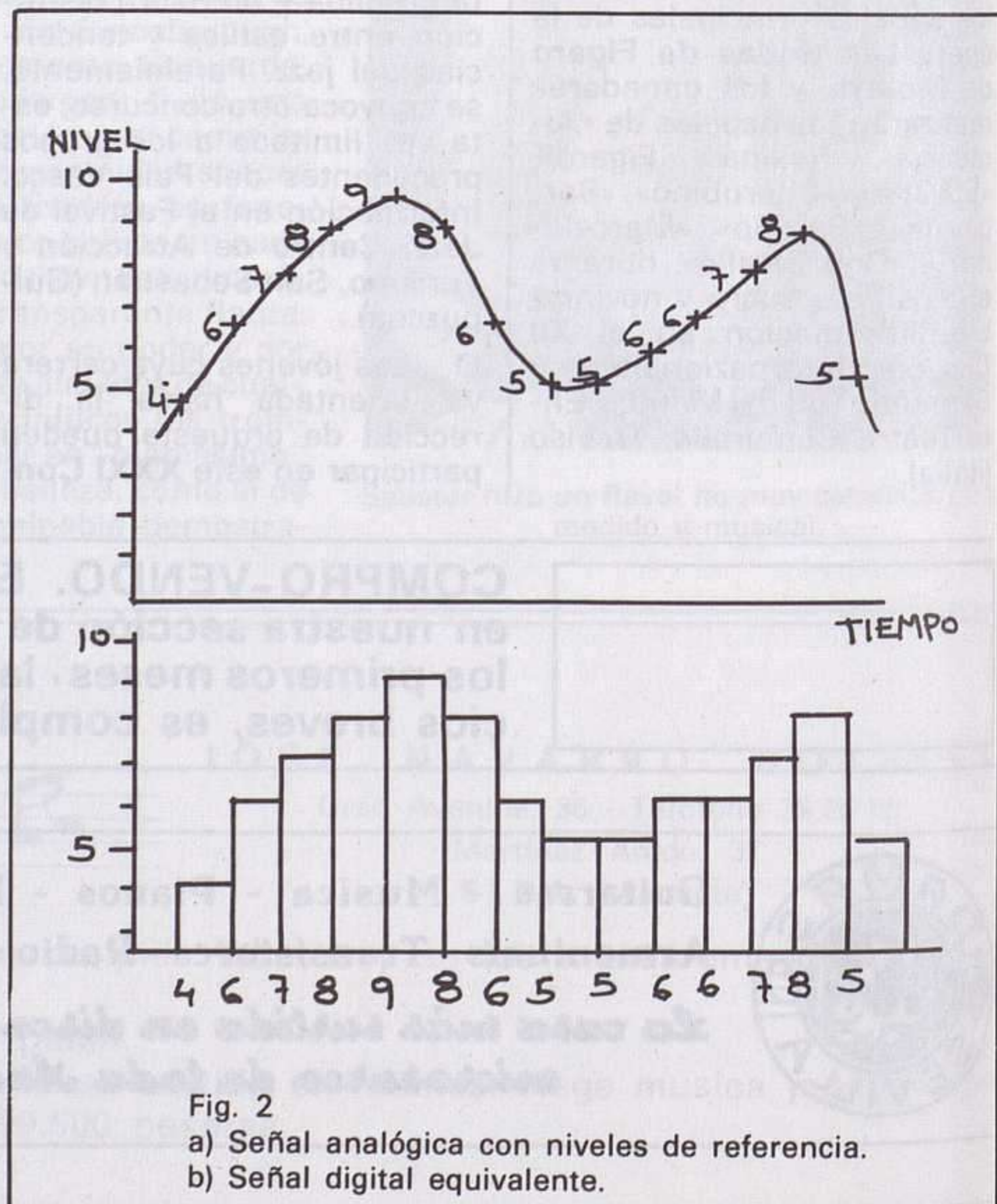


Fig. 2
a) Señal analógica con niveles de referencia.
b) Señal digital equivalente.

ORGANOS YAMAHA

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



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

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

HAZEN

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

Aunque parezca extraño, tomando dos o trescientas mil medidas por segundo, y con sencillos métodos de regeneración de la señal en el extremo de la cadena de sonido, no hay prácticamente diferencia entre la señal analógica y su equivalencia digital. De este modo se consiguen ya dos efectos importantes:

— Por razones, y mediante equipos que nos llevaría muy lejos describir, se pueden comprimir más emisoras de radio en cada banda.

— La señal de sonido es mucho menos sensible a perturbaciones, ya que éstas deben ser de una amplitud tal que hagan pasar la señal de un nivel al inmediato para tener efecto en ella. El ruido electrónico generado internamente por cada elemento de la cadena se hace inapreciable.

IMPULSOS CODIFICADOS

Una vez iniciado este camino, el siguiente paso para hacer la señal insensible a distorsiones y perturbaciones lo proporciona el álgebra binaria, en que todos los números se reducen a potencias del número dos, en lugar de potencias del número diez, que usamos habitualmente. Así:

$$\begin{aligned} 3 &= 0 + 1 \times 2 + 1 = 011 \\ 7 &= 1 \times 4 + 1 \times 2 + 1 = 111 \\ 4 &= 1 \times 4 + 0 + 0 = 100 \\ 2 &= 0 + 1 \times 2 + 0 = 010 \end{aligned}$$

y una señal analógica que se hubiese transformado en una serie de niveles 3742... quedaría finalmente de este modo en representación binaria: 011 111 100 010... (Figura 3).

Todas las posibilidades quedan encerradas en una sucesión de dos niveles, el cero y el uno.

Se ve inmediatamente que, con sólo dos niveles de señal que utilizar, desaparece totalmente la influencia de las perturbaciones y del ruido de fondo, así como la posibilidad de que se distorsione la señal, ya que la amplificación de la señal no necesita ser lineal.

LA AGUJA DE LASER

Ahora bien, todo este flujo de unos ceros que se suceden a un ritmo aproximado de un millón por segundo, necesita un útil muy fino tanto para grabarse en un disco co-

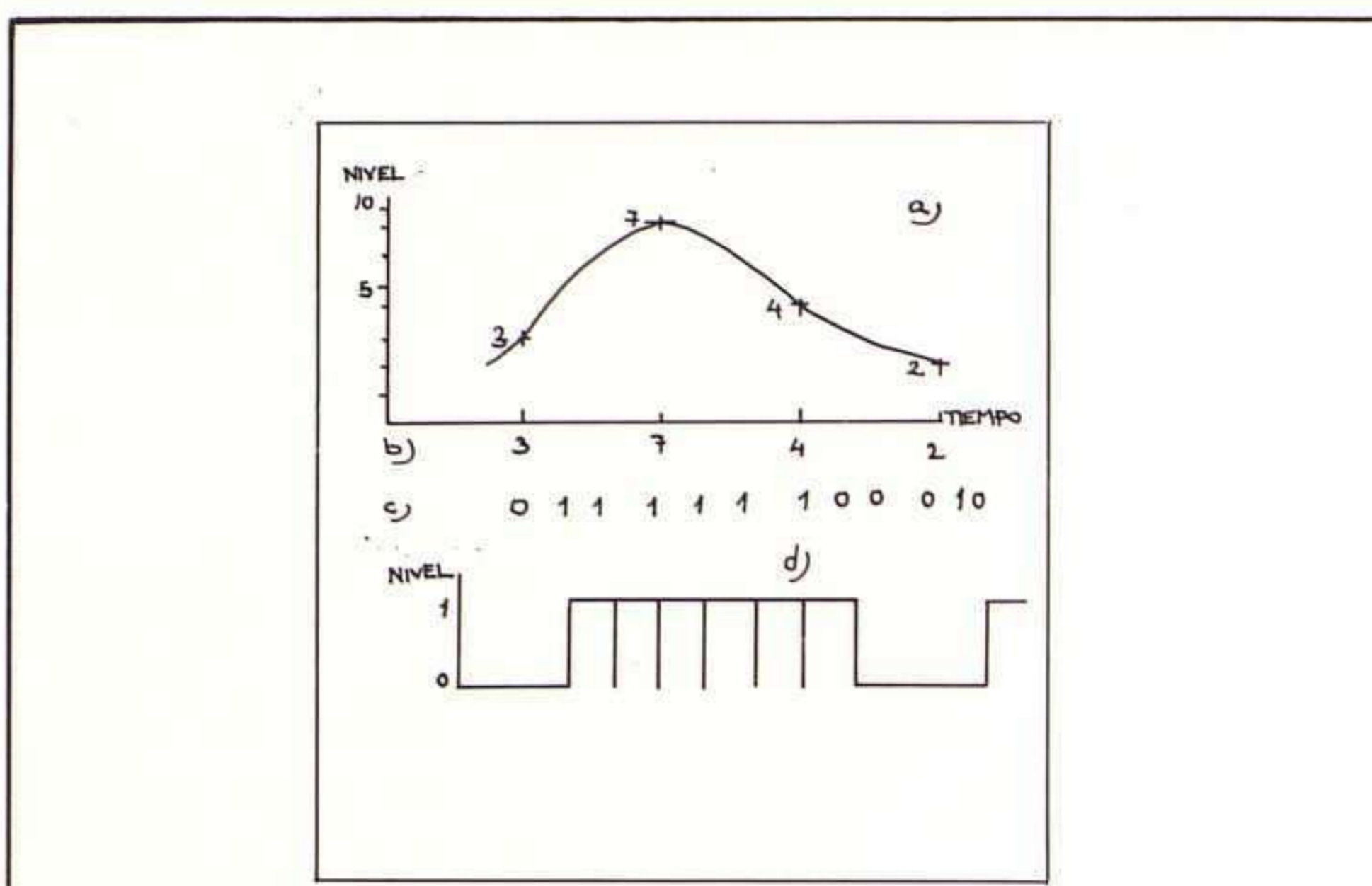


Fig. 3
a) Señal analógica
b) Serie decimal equivalente
c) Serie binaria equivalente
d) Señal binaria equivalente a la analógica.

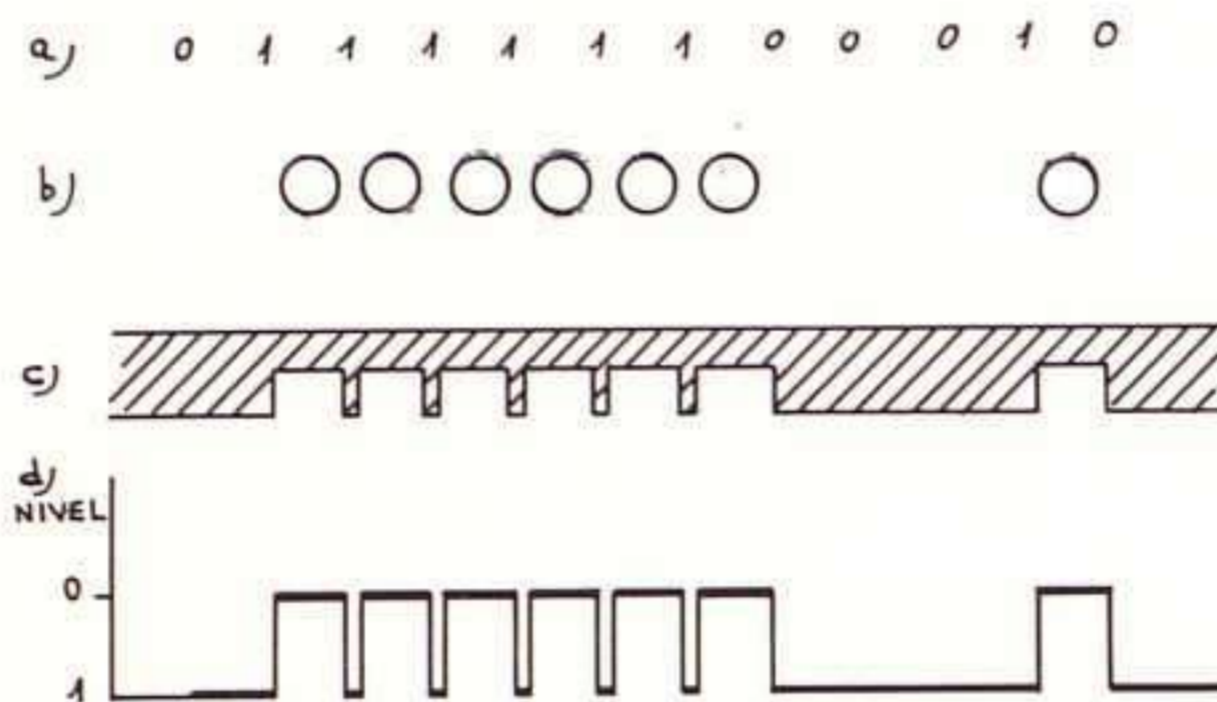


Fig. 5:
a) Señal codificada.
Surco correspondiente a la señal:
b) Vista superior.
c) Corte del disco.
d) Señal eléctrica obtenida.

mo para recoger esta información del mismo.

Este útil lo forma un conjunto que contiene un láser emisor de luz, un sistema de lentes para concentrar esta luz y un diodo detector. (Figura 4). Todo ello tiene aproximadamente quince milímetros de diámetro y cincuenta milímetros de altura.

El láser produce luz con dos características específicas: es coherente y es monocromática, o sea tiene una longitud de onda determinada para cada material que se use como fuente resonante.

Al ser coherente resulta muy fácil modular su intensidad para que transporte una información, por ejemplo la señal de sonido, sobre todo una vez transformada en señal binaria o de impulsos codificados.

Al ser monocromática se puede enfocar por medio de lentes hasta concentrarse en un punto de diámetro inferior a 1 μ m, una millonésima parte de un metro, con lo que se puede condensar gran cantidad de información en superficies muy pequeñas.

El láser empleado actualmente utiliza como fuente el

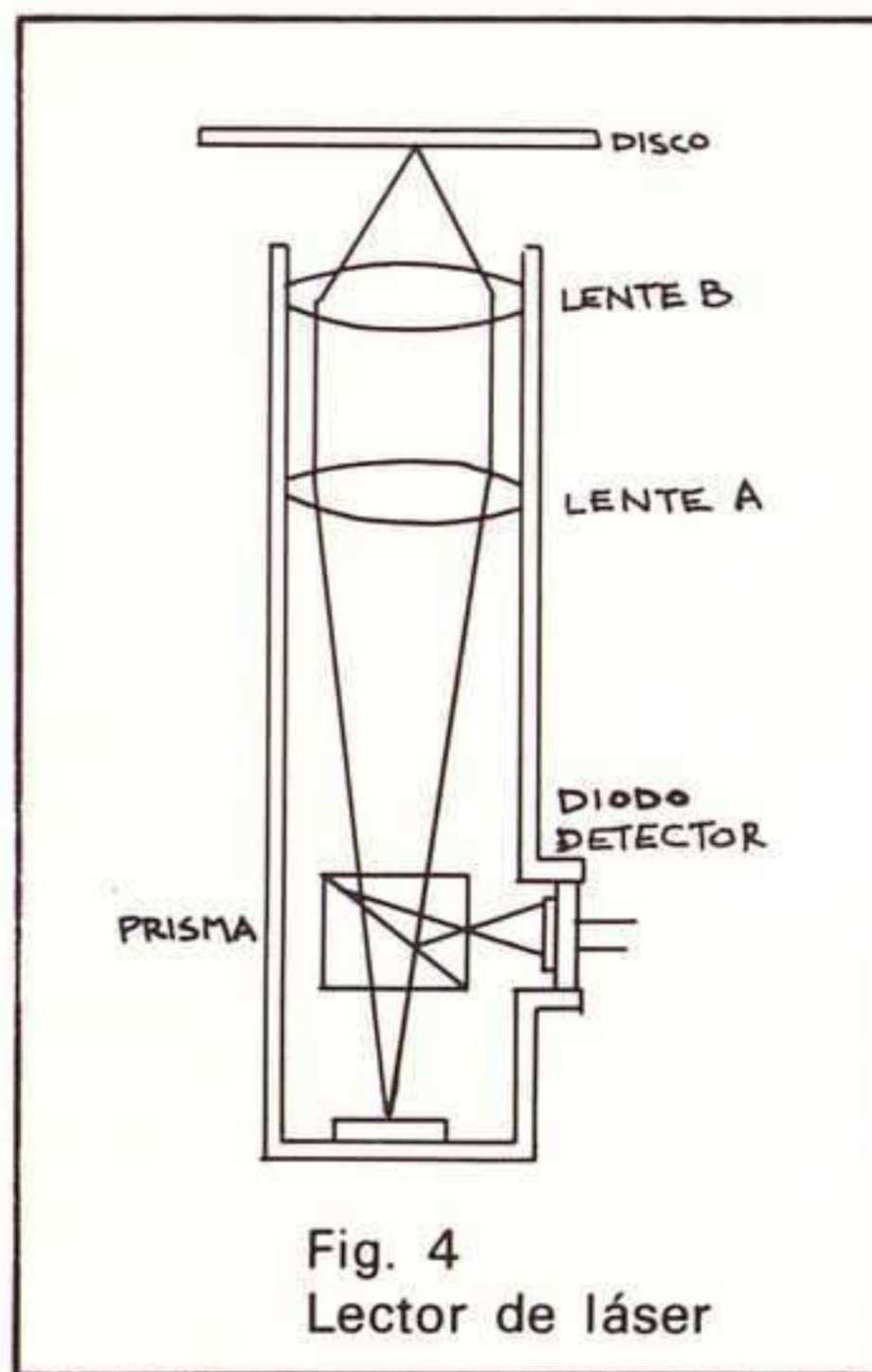


Fig. 4
Lector de láser

arseniuro de aluminio-galio (AlGaAs), que produce una luz de longitud de onda 0,82 μ m, adecuada para esta aplicación y, como ya se ha dicho, de dimensiones adaptadas a las de una cadena de alta fidelidad actual o previsible en los próximos años.

El haz que produce el láser es divergente, pero el conjunto de las lentes A y B lo concentra en la superficie del disco, que se coloca encima del lector. La luz se refleja en

el disco y vuelve siguiendo el mismo camino hasta el prisma semirreflectante, que desvía gran parte de la luz hacia el diodo detector, en donde esta luz, modulada por ceros y unos, se transforma en una señal eléctrica que, tras ser amplificada y transformada en analógica, nos devuelve el sonido original de la grabación.

UN DISCO INSENSIBLE AL USO Y AL PASO DEL TIEMPO

Este haz de luz se va moviendo al revés que la aguja de un tocadiscos, del centro al borde de un disco previamente grabado con surcos formados por una serie de depresiones casi circulares, correspondientes a los unos de la señal codificada, mientras los ceros coinciden con la superficie original del disco, tal como se ve en la figura 5.

Estas depresiones están grabadas en espiral, del centro al borde, de forma similar a los surcos de los discos actuales, aunque por sus dimensiones no pueden distinguirse a simple vista.

Al pasar sucesivamente el haz de láser por estos surcos produce la señal indicada en la figura 5 d, muy parecida a la de la figura 3 d, y que fácilmente se puede transformar en ella electrónicamente.

A partir de ella, como ya se ha indicado, se puede restituir en toda su pureza el sonido original, eliminando todo peligro de distorsión, ruido, etc., con el aliciente añadido de que la *aguja* de láser no desgasta el surco aunque nos deleitemos miles de veces escuchando la misma composición.

Eso sí, el láser se agota: los que se fabrican actualmente tienen una garantía de duración mínima de dos mil horas de uso, aunque normalmente duran mucho más, y cabe esperar que se irá progresando en este camino para conseguir mayor duración, menor consumo y enfoque más fino.

Finalmente, para conseguir que el disco tenga una duración ilimitada, protegido esencialmente de la contaminación y el maltrato, la base del disco se protege, una vez grabado, con una fina película metálica (aluminio evaporado en vacío, por ejemplo) que aumenta la reflexión de la luz del láser, y por último se recubre con una capa transparente que lo protege muy eficazmente de rayas, huellas de dedos, cenizas.

VENTAJAS DEL SISTEMA

En resumen, con la introducción de discos grabados con impulsos codificados y su lectura por medio de un haz de láser se obtienen:

—Una grabación de duración ilimitada, inmune a las causas de deterioro que terminan por arruinar nuestros actuales discos y cintas.

—Un tratamiento del sonido en forma digital, con la desaparición de la distorsión y del ruido de fondo como consecuencia.

Todos debemos prepararnos, pues, para ir colocando al lado de nuestro equipo actual el nuevo equipo digital, pero sin prisas, ya que todavía no está enteramente definida la técnica que se vaya a adoptar universalmente, y una precipitación en estos momentos nos puede meter en casa un equipo que dentro de cinco años sólo sirva para exhibirse en un Museo de la Técnica. Además, por ahora la selección de discos digitales en el mercado es prácticamente nula.

Los videómanos europeos, por ejemplo, se vieron sorprendidos hace menos de diez años por diferentes sistemas que ofrecían cada uno *enormes ventajas* frente a sus competidores y que, lógicamente, aspiraban a conquistar una parte importante del mercado de video, para imponer finalmente su sistema. Esto es lo que ha ocurrido, pero a uno solo de los sistemas, al triunfador, mientras los entusiastas compradores iniciales de los otros sistemas han tenido que arrinconarlos y comprar su segundo equipo de video.

Actualmente los sistemas de disco digital se debaten entre hacerlos compatibles con los discos de video o no, usar el disco de base totalmente lisa o con ligeras estrías en espiral para sincronización, buscan el mejor compromiso de velocidades de rotación (que puede ser constante o variable), toma de señal, tamaño del disco, sistemas de codificación.

Paciencia, pues, y a esperar dos o tres años, que nos darán la respuesta sobre la potencialidad real y la evolución de los sistemas actuales, entre los que destacan:

Telefunken usa un disco grabado digitalmente, con aguja piezoeléctrica. Es el primero en el mercado, pero inevitablemente la grabación se irá deteriorando con el uso. Muy buena respuesta en frecuencia (veinte a veinte mil Hz.) y tamaño reducido (catorce cms. de diámetro para

una hora de duración en cada cara).

Pioneer, disco digital y lector de láser. Respuesta algo floja en baja frecuencia (cuarenta a veinte mil Hz.) y tamaño grande (treinta y un cms. para una hora).

Philips, disco digital y lector de láser. Buena respuesta en frecuencia (veinte a veinte mil Hz.) y tamaño pequeño (doce cms. para una hora).

Sony, disco digital y lector de láser. Buena respuesta en frecuencia (dos a veinte mil Hz.) y tamaño grande (treinta y un cms. para dos horas y media).

Y esto es sólo el comienzo: los otros grandes del sonido están a punto de anunciar

su entrada en esta técnica; algún fabricante de memorias para ordenador (que ya comienzan a usar esta misma técnica) puede sentirse tentado este campo; **JVC** prepara

el disco digital con imagen de video asociada, por ahora fija; **Philips** anuncia para 1983 más duración de música en el mismo tamaño; **Sony** lanza el primer magnetófono estéreo..

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:

□ **Lecciones sobre los sistemas de telecomunicación.** J. M. Hernando. Universidad Politécnica de Madrid. 1975.

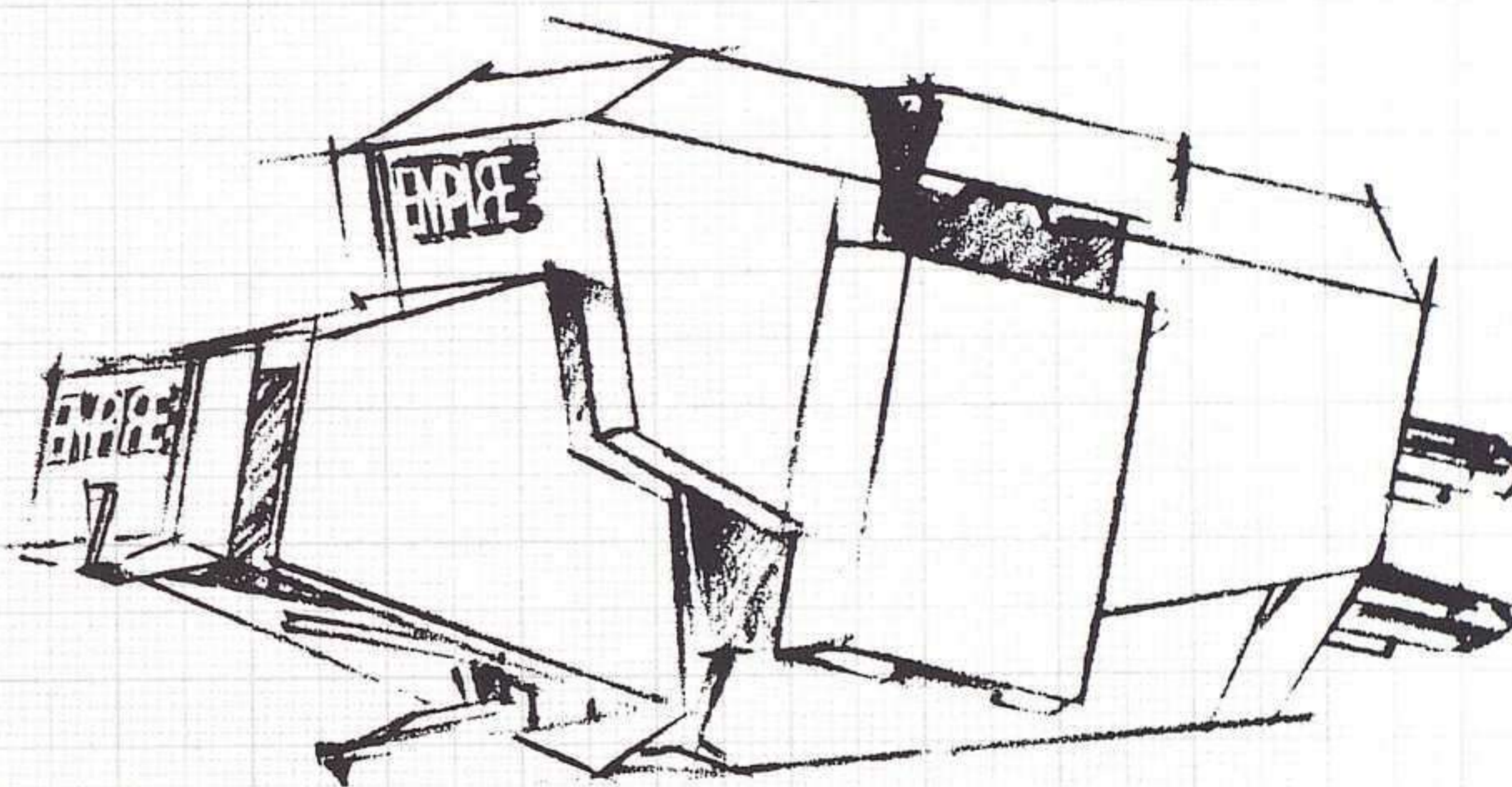
□ **Les lasers. Principes, réalisations, applications.** A. Orszag. Masson et Cie. 1968.

□ **IEEE Spectrum.** The Institute of Electrical and Electronics Engineers. Agosto 78, Febrero 79, Agosto 79, Enero 81.

□ **Revista Española de Electrónica.** Ediciones Técnicas REDE. Julio 79.

□ **Electronics in Japan 80-81.** The Electronics Association of Japan, 1980.

SERIE CONTACTO DINAMICO



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

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

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

Busque lo perfecto. Descubrirá **EMPIRE**.

EMPIRE

cápsulas magnéticas
Porque existe lo perfecto.

Representante exclusivo para España

ASTEC
actividades
electrónicas sa

Pº de la Castellana, 268-270 - MADRID-16
Telf. 733 67 42 - TELEX 44481 ASTC E

LOWREY

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



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

País musical



El Cuarteto Tomas Luis de Victoria actuó bajo la dirección de José Ramón Rementería

BILBAO

LA «PASION SEGUN SAN LUCAS» DE BACH

Tal como ya lo habíamos anunciado en ocasión anterior. La Asociación de Música de Cámara de Bilbao, ha presentado, ha presentado el «II Ciclo de Música Religiosa de Bilbao» con motivo de La Semana Santa. El pregón, ha corrido a cargo del Crítico Musical de «La Gaceta del Norte», D. Sabino Ruiz Jalón, que ha tratado con sabiduría y acierto sobre el tema **Música sacra para Semana Santa**. Después hubo actuación de la Escolania Loyola y Orquesta de Cámara de Pamplona, con la obra **Stabat Mater** de Pergolesi, con las solistas Erika Wahl (soprano) y Arantza Gallastegui (contralto).

En la segunda sesión, ha intervenido el Coro y Orquesta «Ars Nova» de Madrid, con el director Sabas Calvillo, presentando obras de Telemann, Vivaldi, Bach, Mendelssohn y Mozart.

El tercer concierto, ha sido extraordinario, con el magnífico estreno en España de la obra **Pasión, según San Lucas** de J. S. Bach, interviniendo el Coro de Cámara de Bilbao, Orquesta de Cámara de Guipúzcoa, Cuarteto solista Tomás Luis de Victoria de Madrid, todos bajo la dirección de José Ramón Re-

mentería. Un buen plantel de artistas para esta obra tan espléndida: «Evangelista», Vicente Encabo; «sirvienta» Erika Wahl (soprano; «Pedro» y «Criado», Jorge Cortés (tenor); «ladrón de la derecha», Ramón Hernández (bajo); «ladrón de la izquierda», Alfonso Davalillo (tenor); «Centurión», Ramón Hernández, (bajo); «Pilatos», José Manuel Vázquez (bajo); órgano, Josu Soldevilla y clave, Margarita Lorenzo.

Esta **Pasión, según San Lucas**, ha sido un espectáculo extenso y denso que abarrotó la Iglesia de San Francisco de Asís. El público escuchó con un silencio absoluto las dos horas y media, que casi duró dicho suceso. Es de elogiar a todos, Coro de Cámara de Bilbao, Orquesta de Cámara de Guipúzcoa, Cuarteto solista Tomás Luis de Victoria y demás solistas; buena la labor de Josu Soldevilla al órgano y Margarita Lorenzo al clave y muy digno también tener en cuenta, la labor de José Ramón Rementería, que ofreció una versión muy expresiva, dentro de la sobriedad obligada. Es pena que por falta de espacio, no podamos hacer un verdadero relato, de cuanto aconteció en este, acto que resultó muy emotivo y de un éxito verdaderamente brillante. Los organizadores pueden sentirse muy orgullosos de este II Ciclo, que terminó con la actuación del Coro Easo, con la Orquesta «Pro Arte» de San Sebastián, dirigidos por Tomás Aragüés.—**JOSE DE URQUIJO.**

GUIPUZCOA

CENTENARIO DE IPARRAGUIRRE

José Maria Iparraguirre, autor del **Guernikako arbola**, es una figura consecuencia de la primera guerra carlista. Desde Madrid en casa de sus padres y siendo alumno del Colegio de San Isidro, a los 14 años de edad, abandonó el hogar y se fue andando al País Vasco para unirse a las fuerzas de Zumalacárregui. Este detalle (el constante deambular) va a ser el *leitmotiv* de su vida. Después del Convenio del Abrazo de Vergara (sin convenio y sin abrazo), como tantos otros voluntarios, prefirió el exilio y con la guitarra al hombro, compañera y confidente de sus canciones, recorrió media Europa y participó en la Revolución de 1848 en París y, a causa de haber cantado **La Marsellesa**, le pusieron en la frontera italiana entre una pareja de gendarmes.

Cuando volvía al País Vasco fue a visitar a su madre en Madrid, en el Café de San Luis de la calle de la Montera, hoy desaparecido, entonó el **Gernikako Arbola** (canto a la Libertad en la Paz) que a los dos años de permanente éxito le provocó un nuevo periplo,

siempre a pie y con la guitarra al hombro, por Santander, Asturias, Galicia, Portugal. Entró de nuevo en España por Extremadura y volvió al País Vasco cantando siempre en las plazas públicas, conoció el exilio en América (Buenos Aires y Uruguay), donde sobrevivió haciendo el oficio de pastor de ovejas. Regresó el año 1877 a su pueblo natal, donde murió el 6 de Abril de 1881.

Su centenario ha sido recordado con mucho cariño, sobre todo por ser el autor del **Guernikako Arbola**. Se inauguró un mausoleo y se prodigaron las conferencias y conciertos. Entre otros homenajes su figura ha sido glosada por el Instituto «Juan de Garay» en una conferencia del P. Bonifacio de Ataun, y la prensa y las revistas han dedicado artículos elogiosos al bardo guipuzcoano cuyas melodías tienen la gracia de llegar al *melos* del pueblo que ha hecho suyos los famosos *zortzikos*.

En la Semana Santa la polifonía ha prestado su perfume y su mística a los conciertos vespertinos. El Coro Easo con la orquesta Pro Arte, la Coral Santa Cecilia, el **Requiem** de Mozart, por la Coral del Corazón de María y el Coro Andra Mari de Rentería, han actuado en un noble esfuerzo de elevación espiritual. Ahora que las procesiones de tanto arraigo en San Sebastian han desaparecido y son tan añoradas, el público se reúne en las iglesias para escuchar las



Carmelo Bernaola, recientemente nombrado Director del Conservatorio de Vitoria, con Ros Marbá.

yor; **Toccata, adagio y fuga en Do mayor; Toccata y fuga en FA mayor; Toccata y fuga en Re menor.** Un gran triunfo del organista Luis Elizalde, músico bien conocido en Navarra, por la gran labor pedagógico-musical que realiza y que ahora nos ha obsequiado con este gran concierto, abordado desde el único punto de vista que se podía abordar, ya que no contamos con organo barroco.—FRANCISCO JAVIER MONREAL ARIZMEN

TENERIFE

ENCOMIABLE LABOR DE LA ORQUESTA DE SANTA CRUZ

Es de absoluta necesidad elogiar las labores de una Orquesta que con los medios de que dispone es capaz de acometer con dignidad un repertorio sinfónico amplio. Su director titular, Armando Alfonso, hombre de gran cultura musical y formación técnica, tiene a su cargo la interpretación de la mayoría de los programas a lo largo de la temporada. En el primer trimestre de la presente, la Orquesta Sinfónica de Tenerife, ha interpretado en el Teatro Guimera de Santa Cruz cuatro programas distintos, dentro de la actividad que viene desarrollando el Patronato de la Orquesta del Excelentísimo Ayuntamiento. Tres de ellos fueron interpretados por Armando Alfonso y uno por el director y compositor mejicano (discípulo de Carlos Chavez y Rodolfo Halffter) Hector Quintanar. Este último con la «Obertura» de **La Forza del Destino**, la **Sexta Sinfonía** de Beethoven y la obra de Shostakovich **Concierto para piano, trompeta y cuerda op. 35**, con los solistas Juana Peñalver y Agustín Ramos.

Armando Alfonso, enriqueciendo la programación de la Orquesta incluye junto a obras de repertorio como la:

Novena Sinfonía de Dvorak, **Segunda Sinfonía** de Beethoven, o **Segundo Concierto para piano y orquesta** de Chopin, otras de ejecución menos frecuente, como son la **Sinfonía** de Arriaga, **Sarka** de Smetana, o las **Danzas Rumanas** de Bartok. Le acompañan solistas como: Takashi Shimizu (violín), Schiff (piano), Guillermo González (piano), respectivamente con, **Concierto op. 64** de Bruch, **Segundo Concierto** de Chopin, y **Tercero** de Bartók.

De todos los programas, destacaría en primer lugar por la calidad de su solista, la interpretación del **Concierto número dos** de Chopin, a cargo de Schiff, pianista bien co-

mio Nacional del Disco. El artista tejineño obtuvo muy buenos resultados del **Concierto número Tres** de Bartok, obra que a su vez ha interpretado en los programas de la Orquesta Nacional.

Es el momento de resaltar la labor de Juana Peñalver (piano) y Agustín Ramos (trompeta), artistas y profesores del Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz que se enfrentaron con el inhabitual concierto de Shostakovich.

Un único violinista conocimos en este primer trimestre, el japonés Takashi Shimizu, con el **Concierto** de Bruch. Músico de sonido bello, pero limitado frente a una orquesta. Hizo una adecuada



El Director de la Orquesta de Santa Cruz de Tenerife, Armando Alfonso.

nocido en la Isla por sus numerosas visitas. Nos ofreció un **opus 21** cargado de emoción y expresividad, aunque en determinados momentos no se apoyaran en una seguridad técnica absoluta.

También Guillermo González, pianista al que escuché por vez primera el pasado verano, en las encomiables Jornadas Culturales de las Islas Canarias organizadas en Garachico anualmente, en donde interpretó a Teobaldo Power, músico del que ha realizado una magnífica grabación para EMI que recibió el Pre-

lectura de su obra, sin grandes momentos artísticos, pero apuntando lo que puede llegar a ser.

Armando Alfonso tanto en las obras orquestales como en las que acompañó a algún solista, intentó siempre encontrar la expresión adecuada, alcanzando buenos resultados en obras tan populares y por ello tan temidas, como la **Sinfonía** de Dvorak antes citada y a veces hasta sorprendernos en otras de menor entidad como la **Sinfonía** de Arriaga o la **Obertura La Grueta de Fingal**. No es este el

momento de criticar tal o cual instrumento, ni siquiera de ensalzarlos individualmente o dentro del grupo orquestal, ni de hablar del Director, suficientemente conocido en nuestro mundo musical, sino de aplaudir a toda la agrupación musical y a todas las personas que de alguna manera trabajan con ella para que todo siga adelante, luchando contra cualquier impedimento y siendo, que duda cabe, el sostén musical básico de la Ciudad de Santa Cruz y de toda su provincia insular. Espero que pronto podamos hacer una revisión histórica de lo que ha sido un Patronato que ha llevado a cabo cerca de los mil recitales.—MANUEL GOMIS GAVILAN.

VALENCIA

EL CONCIERTO DEL DIA DEL GOLPE

La cicatería que rige la vida musical en Valencia hace que sean muy pocas las ocasiones que tiene el aficionado para escuchar a solistas y conjuntos de relieve. Uno de esos raros momentos lo ofreció el espléndido programa Bach con que celebraba la Sociedad Filarmónica su concierto número mil quinientos. La Filarmónica es, desde su fundación (1912) uno de los pocos ejemplos de permanencia y seriedad que se han dado en la *epiléptica* vida cultural de Valencia, tan pródiga en arranques *brillantes* como avara en continuidades calladas y eficaces.

El «Thomanerchor» y elementos de la Orquesta de la Gewandhaus, de Leipzig, dieron aquella tarde (23-2-1981) una auténtica lección de cómo se debe *interpretar* —y no sólo *ejecutar*— la música barroca. Pudimos percartarnos de la calidad intrínseca de los instrumentistas —admirables la flauta y el violín—, del empaste y brillantez de la cuerda —*con violines que sonaban a violín*— y de la es-

CHECO MUSICA 1981 EN REAL MUSICAL DE MADRID

En la sala del Real Musical de Madrid y con motivo de esta exposición de CHECOMUSICA 81, se realizará el programa cultural «Música entre amigos», consistente en coloquios, conferencias y recitales. Del 12 al 30 de mayo tienen lugar estas manifestaciones que posteriormente serán retransmitidas en diferido en el espacio de la Cadena Ser «De música», emitido a las diez de la noche por frecuencia modulada. En este programa actuarán la *Camerata Nova de Praga*, grupo *Koan*, dúo *Gurbindo-Lera* de acordeón y piano, dúo *Del Barco-Colmenero* órgano, y trompa, la arpista *Calvo Manzano*, los pianistas *Esteban Sánchez* y *Guillermo González*, dúo *Garcés-Gorostiaga* de clarinete y piano, dúo *Miján Fajardo de saxo y piano*, dúo de pianos *Nely* y *Jaime Ingram* y los siguientes críticos: *Fernández Cid*, *Andrés Ruiz Tarazona* y *Enrique de la Hoz*.

CHECO MUSICA 1981

Los instrumentos musicales checoslovacos figuran entre los artículos tradicionales del comercio exterior checoslovaco. Checoslovaquia, país de rica tradición musical, exporta los instrumentos musicales a numerosos países de los cinco continentes. Uno de los clientes tradicionales es también España, país que, especialmente en los últimos años, pertenece a los mayores importadores de instrumentos musicales de Checoslovaquia.

Decidimos por ello organizar en colaboración con nuestros «partners» comerciales, compañías REAL MUSICAL Y SPAMUSIC de Madrid, la primera gran exposición de instrumentos musicales checoslovacos que tendrá lugar en espacios reservados para esa finalidad por las dos firmas mencionadas del 17 al 30 de mayo de 1981.

Nuestra empresa MUSICEXPORT Praga exhibirá el surtido entero de instrumentos suministrados para España. El primer lugar corresponderá a los instrumentos de teclado de las marcas PETROF, WEINBACH, ROSLER, SCHOLZE. Los pianos verticales y de cola de dichas marcas son productos de empresas con más de cien años de tradición en

El embajador de Checoslovaquia en Madrid, que presidió la Checomúsica 81, con Ramón Jiménez, director de Real Musical y Tomás de Julián, director de Spamusic.



que la habilidad artesanal es entregada como legado de generación a generación.

La historia de la marca más popular, la Petrof, remonta al año 1864 cuando su fundador Antonín Petrof hizo su primer piano. La compañía obtuvo notables éxitos comerciales ya en el transcurso del siglo pasado. Entre las dos guerras mundiales, los pianos Petrof se llevaron toda una serie de reconocimientos de exposiciones y ferias internacionales. Al cabo de los últimos treinta años, la producción de la empresa ha incrementado sustancialmente. El piano de maestría PETROF I recibió la medalla de oro y diploma de honor en la muestra mundial de Bruselas de 1958. Numerosos virtuosos dan preferencia a los pianos de dicha marca. Son, por ejemplo, A. B. Michelangeli, Sviatoslav Richter, Charles Aznavour, etc.

El piano magistral PETROF I -Mondial constituirá la dominante de la exposición de Madrid. La colección de pianinos contendrá además los instrumentos de época PETROF 100 Barroco, 115 Demichippendale, 114 Chippendale y Weinbach 102 Antik.

Los instrumentos de percusión y de viento estarán representados en la exposición por la empresa AMATI Kraslice. La tradición de esta empresa es aún más larga que la de la producción de pianos. Ya en el siglo XVI fueron registradas las primeras noticias sobre la producción manufacturera de instrumentos musicales en Kraslice, ciudad situada en una región montañosa cerca de la

frontera occidental de Bohemia. La empresa moderna produce más de trescientos cincuenta modelos de instrumentos de viento. Entregamos para España saxofones, clarinetes, instrumentos clásicos de madera, trompetas, trombones de varas, altos, tenores, trompas de armonía y tubos. El surtido será presentado en la exposición de Madrid completado por una nueva serie de trompetas, (modelos 1011-1014).

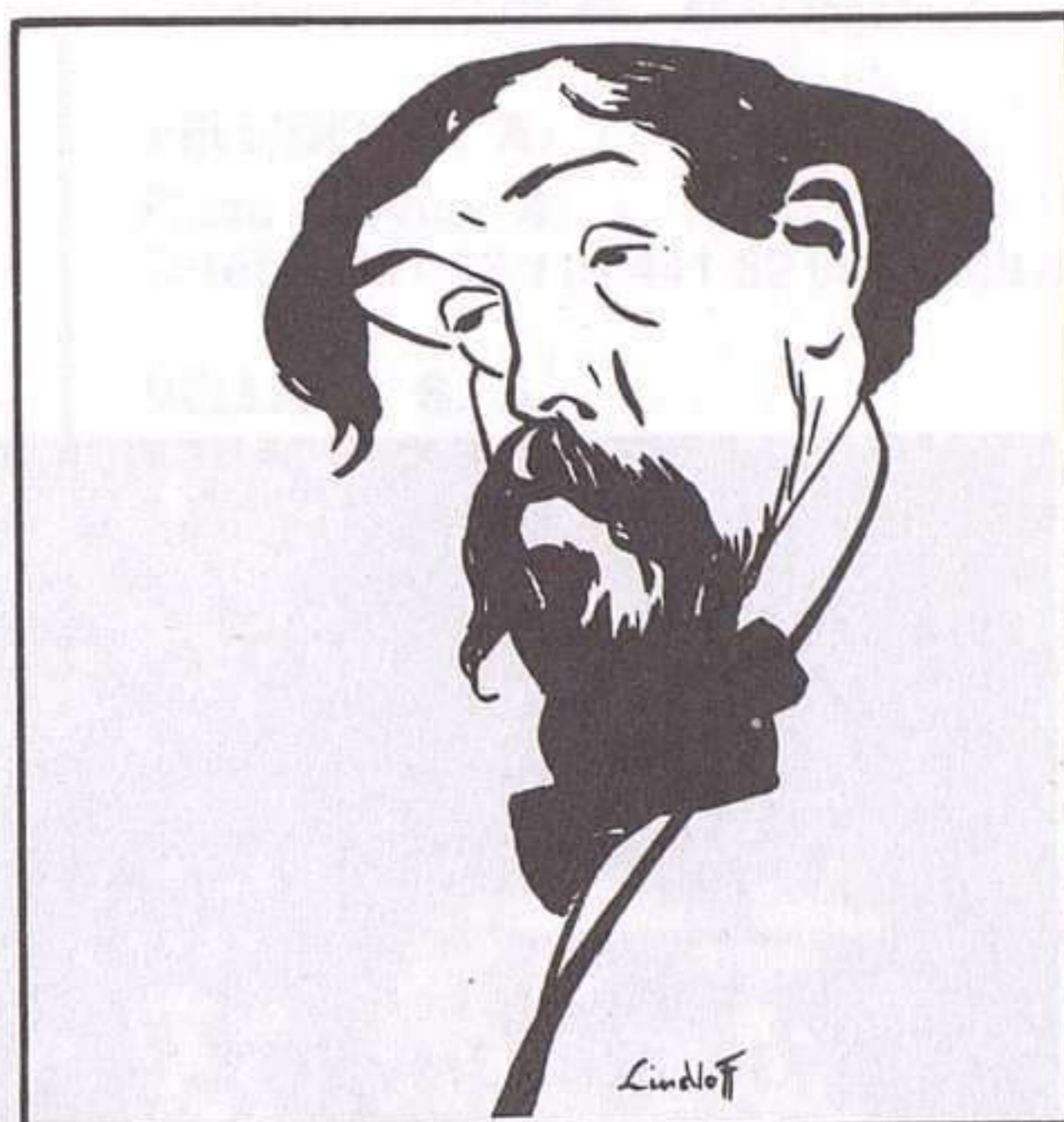
Cerca de Kraslice se encuentra la pequeña ciudad de Luby en donde se concentró la producción de instrumentos de cuerda. La nueva y moderna empresa Cremona produce todos los tipos de dicho surtido que será representado en Madrid por una colección de instrumentos clásicos como violines, violas, violoncelos, contrabajos, guitarras y mandolinas. Los instrumentos para escuela y concierto serán completados con varios instrumentos de maestros.

La producción de armónicas y acordeones constituye un ramo moderno de la industria musical. Son productos de la empresa Armónica de Horovice que presentará en la exposición una colección de acordeones y armónicas, inclusive las de teclado.

Concluimos nuestra presentación de los instrumentos musicales de Checoslovaquia por la empresa órganos de Krnov en donde se fabrican órganos clásicos de tubos, marca Rieger-Kloss. Presentaremos en la exposición un modelo de órgano de concierto moderno, hecho para la emisora de radio de la capital eslavaca, Bratislava.

Músicos del siglo XX

CLAUDE DEBUSSY



VIDA Y OBRA

Por Joaquín Rubio Tovar

Posiblemente sean Schönberg y Debussy los compositores que más sendas han abierto en la música de nuestra centuria. Un afán divulgador un poco simplista quizá, se apresuró a calificar las composiciones del músico francés con el marbete de *impresionistas*. Con el marbete de pintores como Manet, Monet o Renoir, la crítica tomó de la pintura un rótulo para aplicárselo a su música. Pero sólo si la escuchamos superficialmente (y no en muchas obras),

la consideramos impresionista. No son desde luego impresionistas la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven ni la *Sinfonía Alpina* de Strauss ni el Mendelssohn de la *Gruta de Fingal*. Bien es cierto que la actitud estética de Debussy es radicalmente opuesta a la de estos músicos pero tampoco es del todo acertado llamarle *impresionista*. El compositor francés no pretende imitar la naturaleza con la música, no la transcribe a la orquesta o al piano, tan sólo la evoca. Debussy no da sentido al paisaje, ni se sumerge en un pantefismo, ni impone nada. En su obra *El Mar* parece como si el músico hubiese estudiado su ritmo, el vaivén de sus olas y lo hubiera transmitido al pentagrama. Al oír la obra, se siente el mar, se evoca el mar, pero no a través de la onomatopeya. Por otra parte, Debussy no creó unas convenciones, ni un modelo formal que fuera después continuado y completado o variado por otro. Tuvo seguidores que aprovecharon sus descubrimientos armónicos y tímbricos. Sin Debussy, Ravel, Falla o Schmitt no hubieran sido los músicos que hoy conocemos, sino otros. Lo mismo podría decirse de Messiaen o Lutoslawski.

Claudio-Aquiles Debussy nace el 22 de Agosto de 1862 en Saint Germain en Laye. Comienza sus estudios musicales con Madame Mauté de Fleurville, que había sido alumna de Chopin. La impronta del músico polaco se remonta pues a la infancia del joven estudiante y a Chopin acabaría dedicándole los *Preludios* («*La música de Chopin es una de las más bellas que se han escrito jamás*», escribe en las líneas de presentación de la obra.) Descubre en un viaje a Rusia (1879) la música de Mussorgsky y Borodin, que le causa una gran impresión. En 1884 obtiene el premio de Roma con la cantata *L'Enfant prodigue*, muy influida por Schumann e inevitablemente por Delibes. A las influencias de Chopin, Mussorgsky o Schumann, podría sumarse la de Wagner (*Tristán e Isolda*, *Parsifal*), Franck y desde luego Couperin y Rameau («*Couperin, el máxi-*

mo poeta de nuestros clavecinistas», escribía), pero ninguna influencia puede explicar la creación de un lenguaje absolutamente nuevo en la historia de la música. 1894, año del *Preludio a la Siesta de una Fauno* resulta crucial en la evolución de su música. En esta obra está ya en buena parte la nueva manera de expresión.

Las innovaciones que introduce Debussy en su música no son tan radicales como las schönberguianas. El músico francés innova al margen de la tradición germánica, al margen de la línea evolutiva que iría de Haydn a Mahler (Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Bruckner...). Se opone a las formas y a la armonía clásica (abandonó indignado el estreno de la *Segunda Sinfonía* de Mahler) en las que se había movido la tradición citada, porque para él se habían explotado ya hasta la saciedad.

Debussy empleó la armonía tradicional con una libertad enorme, la diluyó y consiguió unos resultados sorprendentes. El tipo de escala que utilizó modificaba por fuerza los acordes que se tornan insólitos e imprevisibles, al no regirse por las leyes que determinaba la tradición. Cada acorde se justifica ahora por sí mismo; es independiente. Las disonancias no se resuelven, con lo que la música da a veces la sensación de fluir con una libertad absoluta.

Esta aparente vaguedad llevó a algunos músicos a interpretar sus obras de una manera lánguida y difuminada. Sin embargo, bajo este supuesto *desorden*, reina un rigor extremo. «*La escritura rítmica* —escribe Strobel a propósito de *El Mar*— *es de tal variedad que sobrepasa todo lo que hasta entonces había hecho la música sinfónica en este terreno.*» Lo mismo sucede en *Pelleas et Melissande*. Bajo un argumento en el que parece no suceder nada, se acumula poco a poco una formidable tensión al no resolverse las disonancias. La enorme duración de este proceso es la razón de tan extraordinaria violencia interior.



OBRAS

Resulta difícil catalogar buen número de obras de Debussy, si se parte de una clasificación tradicional. El **Preludio a la siesta de un fauno** no es propiamente un preludio, y es difícil catalogar **Péleas** como una ópera o **El Mar** como una sinfonía. Citaremos sólo unas cuantas:

- 1884: **El hijo pródigo.**
- 1892/4: **Preludio a la siesta de un fauno.**
- 1887: **La Demoiselle élue.**
- 1899: **Tres Nocturnos.**
- 1902: **Pelleas et Melissande.**
- 1905: **El Mar.**
- 1908: **Children's Corner.**
- 1909: **Homenaje a Haydn.**
- 1910: **Rapsodia para clarinete y orquesta.**
- 1911: **El Martirio de San Sebastián** (en colaboración con d'Annunzio).
- 1912: **Doce Preludios.**
- 1913: **Sonata para viola, arpa y flauta.**
- 1915: **Doce Estudios.**

DISCOGRAFIA:

de **Pelleas et Melissande** en los que el músico francés interpreta la parte dedicada al instrumento («Voix de son maître» 33019; RCA Víctor RCC 107; Vi IRCC 106). Al margen de estos discos y de algunos rollos de pianola en los que se recogen interpretaciones del propio Debussy, hay una serie de nombres que merecen un lugar destacado como intérpretes de la música del compositor francés. Los pianistas Walter Gieseking, que grabó prácticamente toda la obra y Alfred Cortot. En otro campo hay que recordar a D. E. Inghelbrecht que se consagró como un formidable director de esta música (**El Mar**, **Nocturnos**, **El martirio de San Sebastián**, etc.).

En la actualidad hay excelentes intérpretes de Debussy. Existe para empezar una muy digna versión de la obra completa para orquesta a cargo de Froment con la Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión de Luxemburgo (HVO 810-11/6 HIS). Sin embargo, no es Froment uno de los grandes intérpretes a los que me he referido antes. Es fundamental conocer, si se quiere tener una visión nueva del compositor, los trabajos de Pierre Boulez. Todo lo que el director francés ha grabado de este músico, es una versión de obligada referencia: **Imágenes** con la Orquesta de Cleveland (CBS), **El Mar**, **Nocturnos**, el **Preludio**. Una versión menos cerebral, quizá menos precisa pero bellísima, es la debida a J. Martinon (**Jeux**, **El Mar**). Del **Preludio**

para la siesta de un fauno existen varias versiones. Recordemos la de Karajan (DG), otro formidable especialista, y la de Barenboim (CBS). El propio Barenboim es autor de una soberbia versión de **El martirio de San Sebastián** con la Orquesta de París (DG). En cuanto a **Pelleas et Melissande**, citaremos sólo una interpretación: la de Karajan, que recibió uno de los premios RITMO no hace mucho.

Por lo que a la obra para piano respecta, yo destacaría dos nombres: Benedetti Michelangeli y Friedrich Gulda. El único defecto de Benedetti es que no graba más obras de Debussy. Su **Children's Corner** y su versión de **Imágenes** son sencillamente maravillosas. No merece tampoco la fantástica versión de los **Preludios** de F. Gulda (BASF). Muy dignas son a su vez las versiones de Vasary (DG). En cuanto a la música de cámara, destaquemos la bellísima **Sonata para viola, arpa y flauta** en versión de Menuhin, Laskine y Debost (EMI) y la **Sonata para violín y piano** por Menuhin y Fevrier (EMI). Finalmente, quisiera recomendar a cualquier interesado en la música de Debussy, que no deje de asistir, si tiene ocasión, a cualquier concierto en el que Celibidache interprete alguna obra del músico en cuestión. En una sola audición se comprende por qué escribía un crítico que la columna vertebral de la música de Debussy era más el timbre que la tonalidad. Es una experiencia inolvidable.

Se conservan algunas grabaciones discográficas de las que es protagonista el propio Debussy. Algunas canciones para voz y piano, y algunos fragmentos

Directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

BILBAO TRADING, S. A.

Marqués del Puerto, 9.
Teléfonos 415 52 55 - 415 52 44.
BILBAO-8.

BILBAO TRADING, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfs. 637 10 04-08-012.
LAS ROZAS (Madrid).

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

HAMMOND IBERICA, S. A.

Bolivia, 239.
Teléfono 307 47 12
BARCELONA-20.

HAZEN

Juan Bravo, 33.
Teléfonos 411 28 48 - 411 24 06.
MADRID-6.

JORQUERA UPIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades
de Concierto.

Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfonos 319 60 96 - 310 69 12.
BARCELONA - 3.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.
MADRID-13.

MAXPER, S. A.

Carretera de Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00 - 04 - 08.
GETAFE (Madrid).

POLIMUSICA, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59-14 - 419 29 19.
MADRID-4.

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.

GITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

J. L. ALBERDI

Instrumentos de música

Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.
Teléfonos 228 81 02 - 228 81 34.
BARCELONA-12.

Calle Galileo, 26-28.
Teléfonos 448 85 64 - 448 86 64.
MADRID-15.

CAPRICE, S. A.

Cuerdas para guitarra
Padre Urbano, 1.
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

GARRIDO

Instrumentos de música

Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3
(detrás Telefónica).
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.

JUAN ESTRUCH, S. A.

C/ Vallés, 47. Teléfono 674 06 82.
SAN CUGAT DEL VALLES (Barcelona).
Servicio postventa en Barcelona:
C/ Ample, 30. Teléfono 315 44 07.
BARCELONA-2.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.
MADRID-13.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.
MADRID-13.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

INSTRUMENTOS DE ARCO

Violines, violas, violonchelos
y contrabajos

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS**EDICIONES QUIROGA**

Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
MADRID-9.
Canuda, 45.
Teléf. 231 08 86.
BARCELONA-2.

MUSIC DISTRIBUCION, S. A.

Tallers, 9, pral. A.
Teléfonos 302 27 44 - 302 25 92.
BARCELONA-1.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

DISCOS, CASSETTES, MUSICA CLASICA COMERCIOS ESPECIALIZADOS**LINACERO**

San Miguel, 49.
Teléfono 23 75 26. ZARAGOZA-1.

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

EMPRESAS DISCOGRAFICAS**DISCOS COLUMBIA, S. A.**

Avda. de los Madroños, 27.
Parque Conde de Orgaz.
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

HI-FI**ATAIO INGENIEROS**

Enrique Larreta, 12.
Teléfonos 733 05 62 - 733 37 00.
MADRID-16.

COMERICA HI-FI

General Cabrera, 21.
Teléfonos 270 28 51 - 279 80 21.
MADRID-20.

COMERCIAL EAR

Avda. de Sarriá, 67 bis
(esquina Taquígrafo Garriga).
Teléfono 239 31 03. BARCELONA-29.

EAR

H. Fournier, 21.
Teléfono 25 34 11. VITORIA.

FOX IN-DEL-SON

Agujas y fonocápsulas
Calle Alta, 58.
Teléfono 23 97 66. SANTANDER.

TRINGENIER

Compañía de Electroacústica Española, S. L.
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.

**Discos.****Alta Fidelidad.****Sonido.**

Bravo Murillo, 6.
Teléfonos 445 12 59 - 448 03 14.
MADRID-3.

DEEP SOUND HI-FI**Un nuevo concepto de «ver» la música**

Amplificadores. Receptores.
Grabadoras. Video tapes.
Giradiscos. Discos.
Goya, 5 (Pasaje Carlos III).
Teléfono 276 16 47. MADRID-1.

HOTELES - PARADORES

Pl. General Queipo de Llano, 3.
MERIDA (Badajoz).
Teléfono (924) 301540/41/42.

MECANICOS AFINADORES**MAXPER, S. A.**

Carretera Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00 - 04 - 08.
GETAFE (Madrid).

RINCON MUSICAL

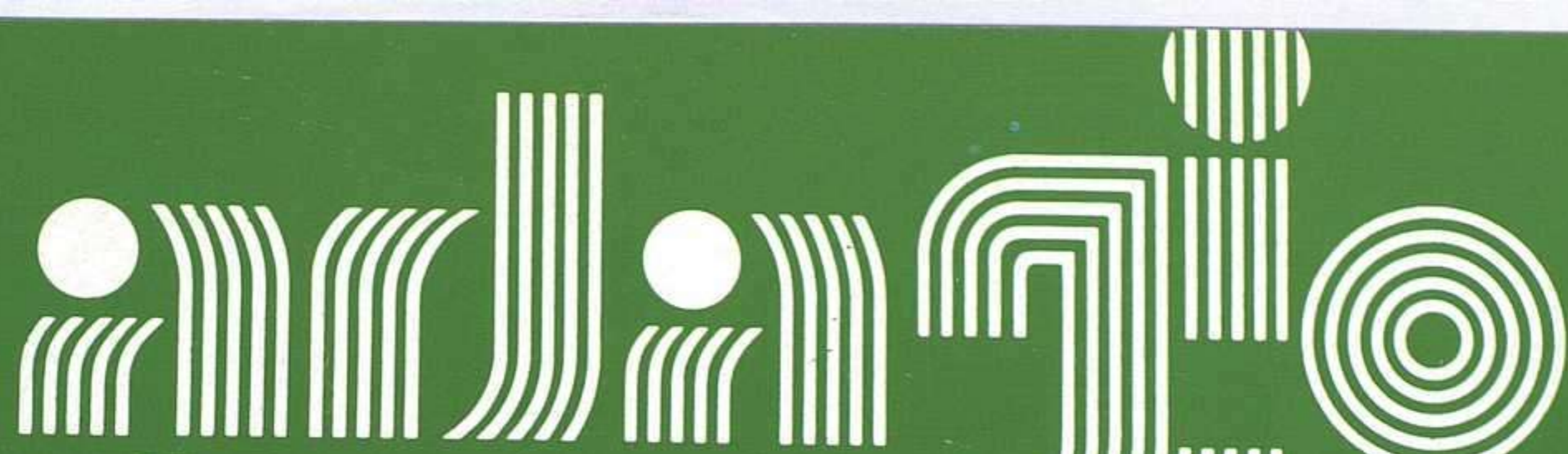
Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14 - 419 29-19.
MADRID-4.

POLIMUSICA, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

INDICE DE ANUNCIANTES EN ESTE NUMERO

	Pags.
Adagio	39, 82, 99
Alfa Yebenes	64
Astec	81
Bilbao Tranding	42, 100
Bosch	72
Casa Damas	77
Casa Wagner	76
CBS	54
Disco 100	44
Escridiscos	60
Ferysa	45 - 48
Fonogram	67
Gaplasa	19
Giménez de los Galanes ...	87
Hazen	2, 79
Máxper	22
Polydor	4
Sonimag	31
Sonola	92
Rólex	59
Werner	91



La mayor
organización
al servicio de la música

PIANOS

Bechstein
Dietmann

DOINA

HORUGEL

Kemble

OTTO BACH

SAUTER

TOYO

ORGANOS

Domus

GRANADA

 **JEN**

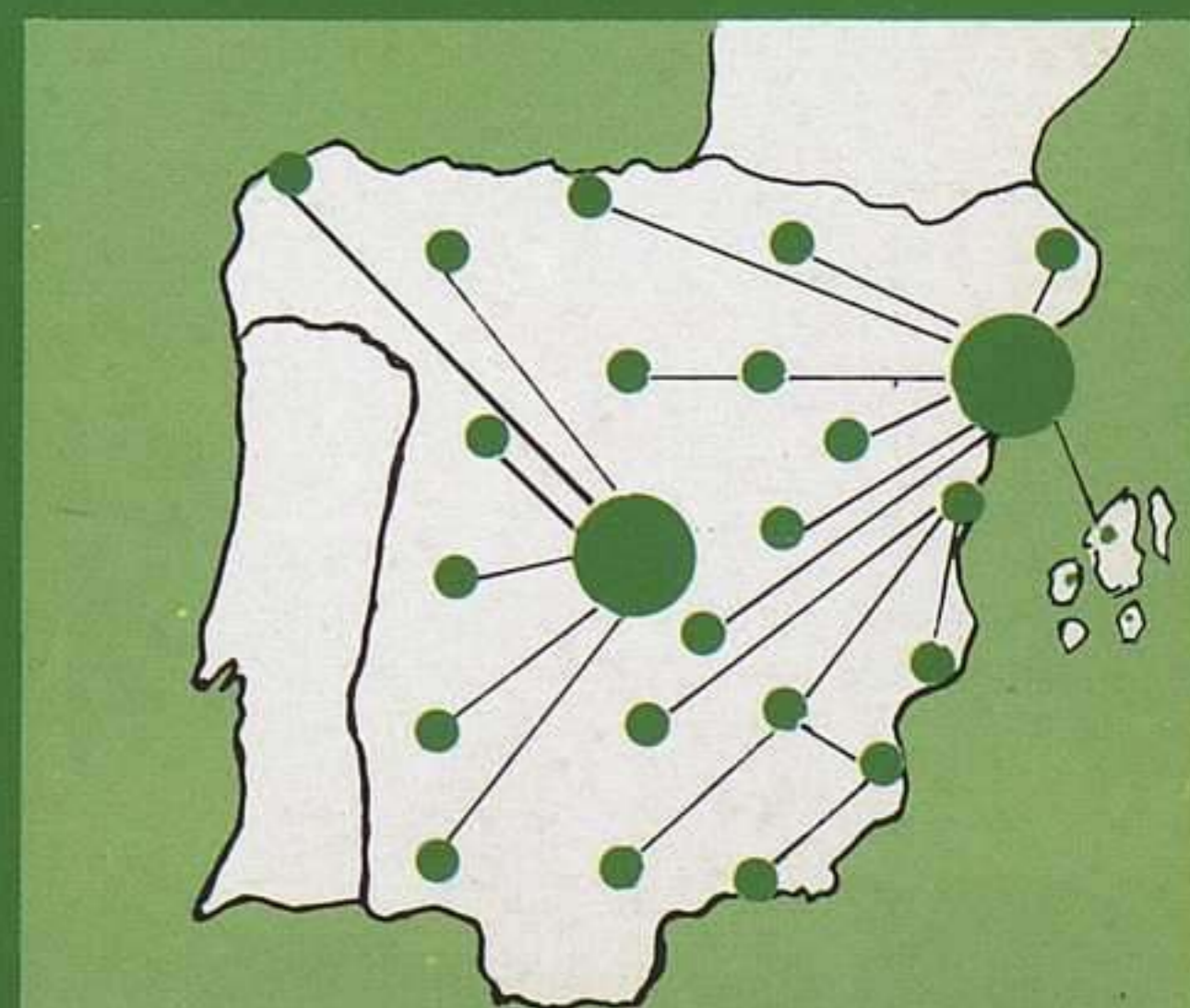
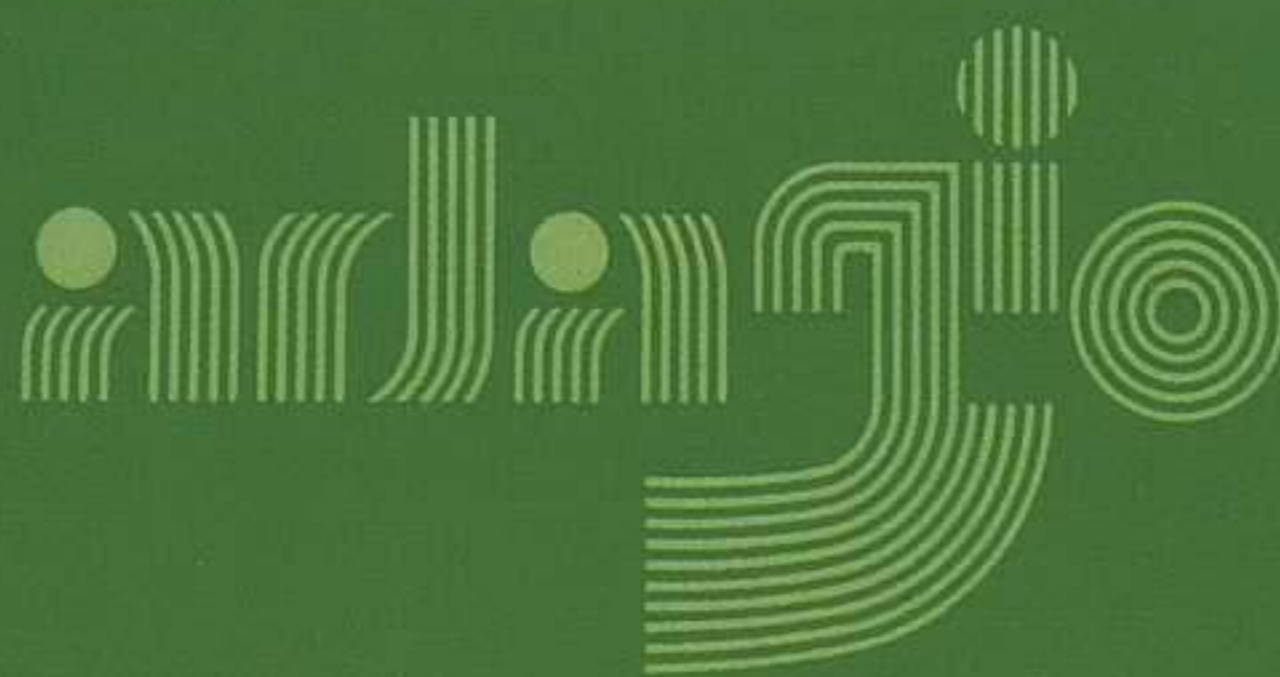
 **LOWREY®**

Y....

PRESENTA LA NUEVA FRONTERA DEL SONIDO CON:

CASIO®

DISTRIBUIDORES EN TODA ESPAÑA



Oficinas y Almacenes

Laforja, 75 - Tels. (93) 209 33 00 - (93) 200 18 67 - BARCELONA-21

KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende



Distribuidores en:

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