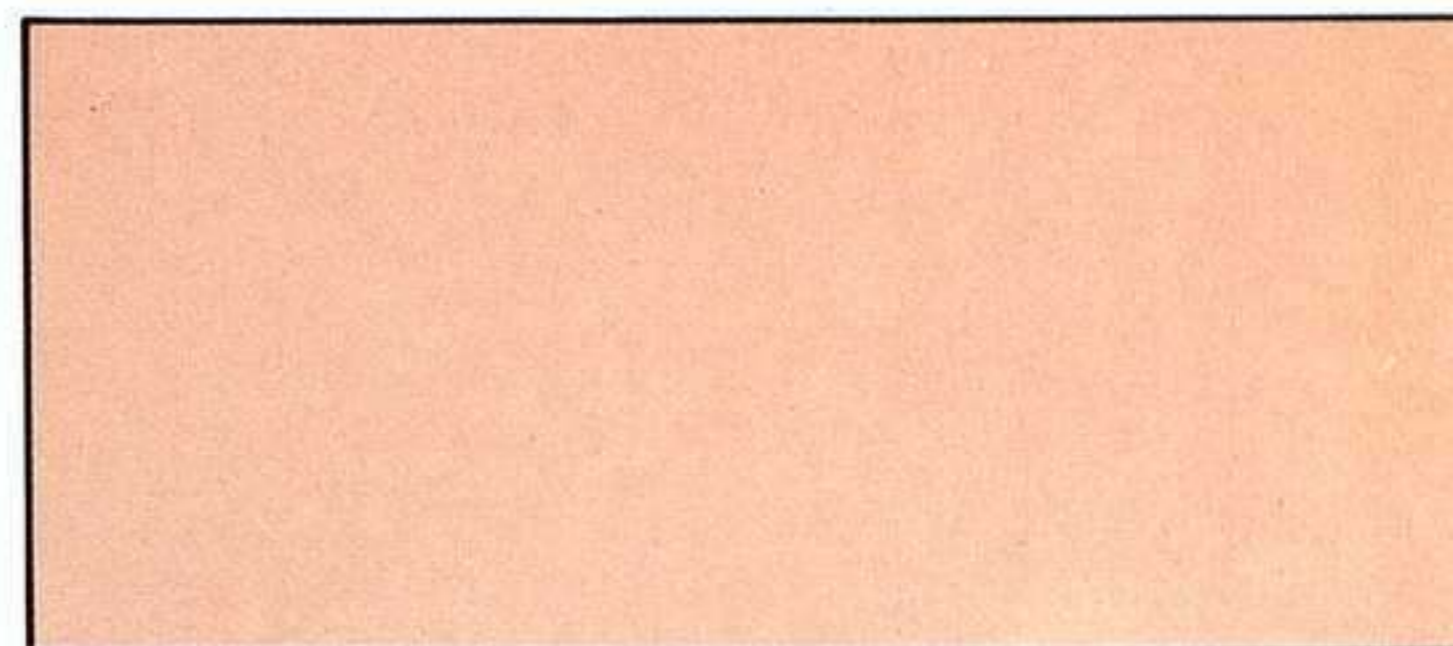


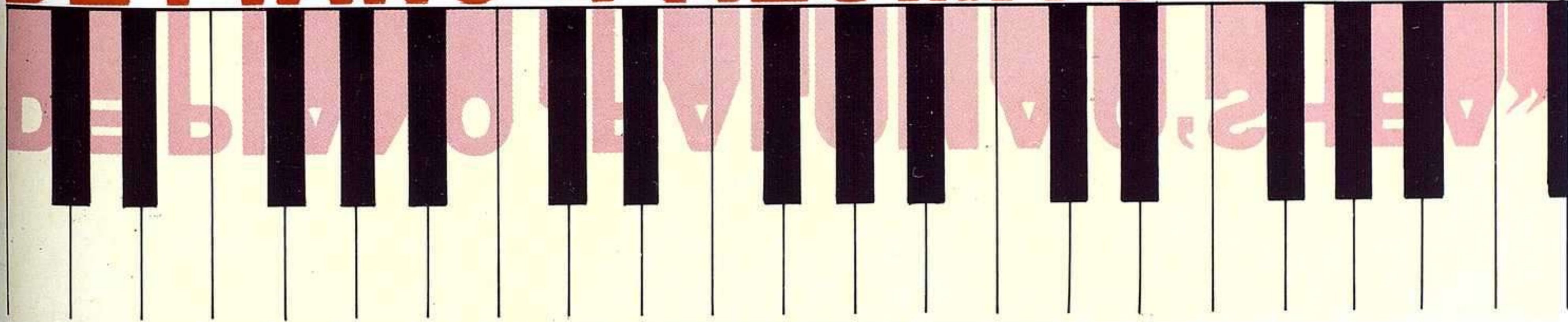
RITMO

AÑO LII • NUM 525 • SEPTIEMBRE 1982 • PRECIO 275 PTAS.



La entrega de Premios del Concurso, con la presencia de S.A.R. la Infanta Doña Margarita, la Ministra de Cultura y la fundadora del certamen. A la derecha, esta última con el gran triunfador del «Paloma O'Shea» 1982, el sudafricano Marc Raubenheimer.

CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO «PALOMA O'SHEA»



Franz Joseph Haydn (1732-1809)

Entrevista con Antonio Sabat

Las canciones del Trienio Liberal

YAMAHA

prestigio y calidad
en la más amplia gama
de instrumentos musicales



Importador:

HAZEN

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

RITMO

AÑO LII • NUM. 525
SEPTIEMBRE 1982

FUNDADA EN 1929
AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

Fundador

Fernando Rodríguez del Río.

Director

Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector

Ramón Barce.

Adjuntos a la Dirección

Angel Carrascosa y Manuel Chapa Brunet.

Jefe de Redacción

Amelia Die.

Colaboran en este número:

Juan Luis Bardisa, Pablo Cano, María de los Angeles Cosculluela, Francisco Chacón y Marín, María A. Ester Sala, María del Carmen Farah Martín, Angel Ferriz, Luis Carlos Gago, Pedro González Mira, Javier López de Guereña, Rubén Lorenzo, Hans Kristian Lorenzo, Juan Vicente Mas Quiles, Manuel Moreno, Alfredo Orozco, Rafael Pérez Arroyo, Gerardo Queipo de Llano, Arturo Reverter, Daniel Stefani y Colectivo «Tartessos».

Diagramación

Antonio Roca.

Fotografías

Pedro Guardón, Agustín Muñoz y Paco Tur.

Corresponsales:

Ricardo Ruíz-Barquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Joan Company (Balears), «I Taddei» (Roger Alier, Xosé Aviñoa, Santiago Bueno, Miguel Lerín, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilar-del) (Barcelona), Patrocinio de los Ríos (Burgos), Francisco Vicent Domenech (Castellón), Carlos Villanueva (Galicia), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas), Francisco J. Monreal Arizmendi (Navarra), Juan Urteaga (San Sebastián), Ricardo Hontañón (Santander), Francisco Melguizo (Sevilla), Gonzalo Badenes, Blas Cortés, José Domenech (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Vizcaya), Nicolas Koch Martín (Bélgica), Didier de Cotignies (Inglaterra), Nicos Velissiotis y Fausto Barzaghi (Italia), Leticia Pagano (Brasil), Nestor Echevarría (Argentina), Gerardo Antonio Leyser (Austria).

Director Comercial

Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad

José María Ketterer

Delegado Comercial para Cataluña

Jordi Padrol.

Distribuye

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

Suscripciones: ESPAÑA: Año 2.650 Ptas.; número suelto 275 Ptas.; atrasado 300 Ptas.; extraordinario 350 Ptas. **Extranjero:** Vía terrestre o marítima, 45 dólares USA; vía aérea 65 dólares USA.

Redacción y Administración:

Virgen de Aránzazu, 21 (Edificio Falla), Madrid-34.

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

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

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

Sumario

EDITORIAL

La academia Española en Roma

5

CARTAS

6

ENTREVISTA

Antoni Sabat, Cap del Servei de Música de la Generalitat

8

HISTORIA

Las canciones de la libertad

12

PEDAGOGIA

XXXI Congreso Internacional de Rítmica «Dalcroze»

16

DANZA

II Premio Internacional de Danza de Francia

20

ENSAYO

Franz Joseph Haydn (1732-1809)

22

MUSICOLOGIA

Importante descubrimiento de instrumentos renacentistas en la Catedral de Salamanca

34

JAZZ

XXVII Festival de San Sebastian: la calidad inaudita

37

REPORTAJE

Los músicos podrán enseñar música

58

CRITICA DISCOGRAFICA

43

DISCOS CRITICADOS

57

LIBROS Y PARTITURAS

60

CURSOS, BECAS Y CONCURSOS

61

DE MADRID AL CIELO

Estrenos en Madrid

63

DON TADDEO IN BARCELONA

II Festival de Opera

67

INTERNACIONAL

71

XXXI FESTIVAL DE MUSICA Y DANZA DE GRANADA

78

PAIS MUSICAL

83

CARTELERA

90

NOTICIAS

92

MUSICOS DEL SIGLO XX

Alberto Ginastera

97

EN NUESTRO PROXIMO NUMERO

CENTENARIO DE KAROL SZYMANOWSKY

Rubinstein habla de Szymanowsky.

ELECCIONES 82

La Música en los programas electorales de los partidos políticos.

DISCOTECA BASICA

El Concierto para piano de Schumann.

LA OPERA

Y SUS DIVOS



PARTE SEGUNDA, AMPLIADA

LA MAYOR OFERTA DE OPERA JAMAS PRESENTADA

Desde el 27 de septiembre al 31 de diciembre de 1982,
DECCA, DEUTSCHE GRAMMOPHON y PHILIPS
le ofrecen 148 grabaciones de Opera a precio de oferta especial.

En esta segunda parte, ampliada de «La Opera y sus divos», usted encontrará:

- **Las mejores voces:** Plácido Domingo, Montserrat Caballé, Luciano Pavarotti, Teresa Berganza, José Carreras, Joan Sutherland, Mario del Monaco, Renata Tebaldi, Dietrich Fischer-Dieskau, Janet Baker, Carlo Bergonzi, Birgit Nilsson, Nicolai Ghiaurov, Leontyne Price, Mirella Freni, Katia Ricciarelli, Ruggero Raimondi...
- **Las mejores orquestas:** Filarmónica de Viena, Filarmónica de Berlín, Sinfónica de Chicago, Covent Garden, Scala de Milán, Festival de Bayreuth, Philharmonia...
- **Los mejores directores:** Karl Böhm, Herbert von Karajan, Sir Georg Solti, Sir Colin Davis, Claudio Abbado, Carlo Maria Giulini, Daniel Barenboim, Zubin Mehta, Lorin Maazel, Claudio Scimone...

Pregunte por esta Oferta en su establecimiento especializado.



LA ACADEMIA ESPAÑOLA EN ROMA

Hace más de un siglo que existe en Roma una institución muy peculiar: la Academia Española de Bellas Artes. En ella residen durante uno o dos cursos los becarios y pensionados españoles que, en el terreno de la plástica o de la música, esperan así completar su formación y sus conocimientos.

El edificio en el que está la Academia se llama San Pietro in Montorio, y está en una colina del Trastevere, muy cerca de la gigantesca fuente Paulina y del monumento a los héroes del Risorgimento. El conjunto histórico —la iglesia, el convento, las dependencias— incluye construcciones desde el siglo XVI al XIX, sin olvidar que en su interior, en su patio, se encuentra el Templete de Bramante, el modelo de la apoteosis matemática de la arquitectura, y visita obligada para los turistas. El jardín, creado por Giulio Fontana, tiene el encanto de tantos jardines romanos, diseñados o rehechos en la época romántica, pero apoyándose en una ininterrumpida tradición clásica. Pinos y magnolios centenarios sombrean las flores, las gradas y balaustradas. En el claustro pueden verse los naranjos que plantó Valle-Inclán cuando fue director de la Academia, en 1933. A la espalda del edificio principal, el jardín se vuelve selvático y refugio de innumerables gatos. Por todas partes hay estatuas, bustos, torsos. Esa mezcla de museo, taller y jardín es admirablemente renacentista.

Los estudios y talleres de los jóvenes becarios son amplios, luminosos, un poco el ideal que un artista querría para poder trabajar a gusto, sin prisas y sin trabas. Cada uno puede distribuir su tiempo como desee, en el estudio o en Roma, aprovechando las infinitas posibilidades artísticas que la ciudad ofrece. Entre los becarios y pensionados —que raramente pasan de catorce o quince— hay pintores, escultores, grabadores, dibujantes, compositores. Es una pequeña y bien avenida colonia de artistas jóvenes que esperan algún día poder sintetizar la enseñanza romana con su raíz española, como en

otro tiempo hicieran Velázquez o Tomás Luis de Victoria.

Pero habría muchas cosas que mejorar en la Academia. En primer lugar, el importe de las becas, de las que, deducidos los gastos de estancia y manutención, quedan para los pensionados unas cinco mil pesetas al mes, cantidad con la que no es posible cubrir los gastos mínimos que en una ciudad se originan. Después, la dotación de la Academia misma, que es exigua, ya que no permite dispendios tan elementales como la adquisición de libros, discos, partituras, revistas, reproducciones y materiales de trabajo. Los compositores no disponen de partituras de estudio ni de grabaciones. Los artistas plásticos han de comprar ellos mismos todos los materiales, incluso las planchas para el grabado. Parecería justo que hubiera en la Academia una abundancia de materiales de todo tipo, tanto musicales como plásticos. Y, por último, es importante que la Academia tenga su propia actividad cultural: que organice constantemente exposiciones y conciertos a los que afluyan el público romano y los estudiantes extranjeros —de la misma manera que los españoles han de ir a la Villa Médici (la Academia Francesa) para asistir a manifestaciones artísticas importantes. Nuestra Academia no puede permitirse organizar nada, pues carece de los medios económicos mínimos.

Nos consta que el actual director —el escultor Venancio Blanco— se está esforzando hasta el máximo por superar estas deficiencias. Quisiéramos, desde estas páginas, recordar al Ministerio de Asuntos Exteriores —del que depende la Academia— que esta institución despierta en Roma un verdadero respeto; sería una aportación positiva a nuestro prestigio en Italia el mejorar las condiciones económicas de la Academia, posibilitándole los medios para una vida más activa y con una efectiva incidencia en la cultura romana. Como en otros casos, la cultura bien administrada no es cara, y, sin embargo, es profundamente rentable.

Cartas

A DON GONZALO ALONSO RIVAS Y CINCO MAS, SOBRE PLACIDO DOMINGO

Como liberal y demócrata convencido, admito el desacuerdo de don Gonzalo Alonso Rivas, don Francisco Chacón Marín, don Luis Carlos Gago, don Pedro González Mira, don Juan Ignacio de la Peña y don Juan Alfredo Redondo con mi artículo sobre el tenor Plácido Domingo, publicado en esta revista en su número 521, correspondiente al mes de abril del año en curso, pero consecuente con lo que en él manifesté —que no es actitud dogmática ni intransigente sino deseo de evitar discusiones pasionales sobre el tema, pues, como decía el maestro Ortega, «Tenemos el ánimo hecho a las admiraciones integrales y, exentos de hábitos críticos, toda continencia en el loor nos parece una censura general. Y es que alabamos y contradecimos con los nervios, los cuales son esencialmente irreflexivos y funcionan por descargas, brutalmente, con un carrete Rumford»— no voy a polemizar ni me voy a molestar en rebatir sus sofismas, que no merecen mi atención.

Comprendo que el señor Alonso Rivas se sienta impulsado a salir a la palestra dialéctica en defensa de su admiradísimo Plácido Domingo —no es cierto que admire a Alfredo Kraus (al que cito porque lo he estimado conveniente, y no me considero obligado a dar explicaciones ni a justificarme por ello. ¡Estaría buenol) porque puedo reseñarle numerosos comentarios suyos en esta revista en los que enumera a sus primeros tenores del mundo, omitiendo siempre al tenor grancanario —Kraus— (que para él y sus acólitos debe ser poco más o menos un tercera fila), profesional paradigmático y modélico y máximo belcantista de nuestra época a su despecho, y son palabras de Giacomo Lauri-Volpi, (léanse en la edición francesa de *Opera Internacional*, número 50, de junio de este año. un

artículo de Sergio Segalini titulado «Les Dieux du bel canto toujours au sommet», donde le llama *Alfredo il Divino*; y, en la sección de discos, su crítica a la grabación de *La Traviata*, dirigida por Muti, e interpretada por Scotto, Kraus y Bruson— pues tiene fuertes razones para ello, pero demuestra padecer una preocupante amnesia que le impide recordar lo que en otras ocasiones ha escrito en las páginas de esta revista sobre el controvertido cantante madrileño. Para ayudar a su memoria, me voy a permitir reproducir algunos de sus textos más significativos, que confío le sirvan de revulsivo para sus recuerdos. Algo así como una busca de la memoria perdida.

En el número 474 — agosto - septiembre de 1977—, en la sección «Música en Vivo», firmado por don Gonzalo Alonso Rivas, se lee en su comentario a una representación de *Tosca*: «Plácido Domingo llegó a Munich a las cinco de la tarde, cuando la función comenzaba a las siete y treinta, tras una mañana de ensayos en el Covent Garden. Todo un récord que, indudablemente, no puede beneficiarle a largo plazo.» (A esta conducta profesionalmente irresponsable —no tiene otra denominación a su pesar— la califica eufemísticamente de «record», como si de una manifestación deportiva se tratara. Un cantante consciente elige uno de los dos teatros. Y sus directores no deberían consentir estas «veleidades» y exigir un comportamiento responsable). «Muchas veces hemos pensado en la necesidad de un «manager» que frene los impulsos de los artistas y no los potencie pensando en su futura comisión. ¿Será éste el caso de Domingo? A pesar de tal ajetreo, su interpretación tuvo exactitud y pasión, aunque el cansancio se reflejase también en el justísimo «Si» de «La vita mi costasi», y especialmente en el Tercer acto».

Y en el número 503, correspondiente a julio-agosto de 1980, al comentar la *Manon Lescaut* del Metropolitan neoyorkino, dijo textual-

mente: «Para Plácido Domingo no es el «Des Grieux» un personaje fácil; su abundante tesitura en torno al La y Si bemol puede ocasionarle problemas algunos días, como le sucedió en Madrid, e incluso en el mismo «Met», el día de la «première». Sin embargo, consciente de la responsabilidad de la representación televisada, se mantuvo descansando durante casi una semana, con fin de dar lo mejor de sí mismo» (las restantes funciones no televisadas no entrañaban responsabilidad alguna, y no había por qué presentarse descansado para dar «lo mejor de sí mismo»; el público no lo merecía). «Y lo consiguió. Hacía muchos años que no oíamos a un Plácido tan seguro, con la voz tan lírica y fresca, totalmente ausente de engolamientos... ¿Cuándo podremos oírle en Madrid una función así? Si demuestra que con ganas puede cantar como lo ha hecho en esta «Manon», lógico que haya quien aquí se lo exija». Ante estos dos ejemplos tan elocuentes, sobran más comentarios. Si don Gonzalo Alonso Rivas hubiese sentido vocación por el Derecho, me temo que no hubiera sido un abogado muy lucido, pues las pruebas que aportase a favor de su defendido se volverían en contra de éste, como éstas que acabo de reproducir, y que sintetizan perfectamente lo expuesto en mi artículo replicado.

Cierto que la voz evoluciona con el paso de los años; pero esta evolución puede ser producida por su normal proceso o artificial, provocada por ejercicios o por la ejecución de un repertorio no idóneo a las peculiaridades de las cuerdas vocales; y el caso de Domingo es el último. Tuve entrañable amistad con Giacomo Lauri-Volpi desde el año 1961, y mantuve con él correspondencia hasta pocos días antes de su óbito; conservo todas sus cartas, escritas a mano, como un preciado recuerdo, y en ellas me ratificó mis opiniones sobre Plácido Domingo —entre muchos otros cantantes cuyos nombres no vienen al caso— y sobre la inconveniencia de

su repertorio. Y me lo corroboró en una entrevista que le realicé para el periódico *La Provincia*, de esta ciudad —Las Palmas de Gran Canaria—, publicada el 12 de noviembre de 1975. En esta entrevista, Lauri-Volpi me decía que no comprendía la obsesión de los tenores actuales por ensanchar el centro de su voz y reforzar los graves: «El tenor ha de ser TENOR, brillar en los agudos y tener el timbre claro» (me dijo). Y se ha llegado a tal extremo de confusionismo en este aspecto —a despecho de don Gonzalo Alonso Rivas y sus correligionarios— que un comentarista musical nacional destacado, y muy buen amigo mío, elogió en Plácido Domingo —al que admira fervientemente, aunque reconoce sus defectos y limitaciones y que no es el mejor— su registro grave (¡!). La inclusión del paralelo Kraus-Domingo en su libro *Voci parallele* es relativamente reciente, pues en la versión española de la obra —edición de 1974— se sustituyó el original Kraus-Bergonzi, por serle aconsejado así, me informó el querido amigo y legendario tenor. Y siento tener que volver a disgustar a los firmantes del desacuerdo, pero Plácido Domingo, al no presentarse siempre en las más óptimas condiciones de relajamiento y descanso físico y al no poseer una formación técnica completa y un estilo depurado, hace a la Música esa *violencia* de la que habla el prestigioso director hispano Jesús López Cobos en la entrevista publicada en el número 512 —junio de 1981— de RITMO.

Y quiero elucidar de una vez por todas que los vocablos virilidad y sensualidad no son en modo alguno sinónimos, como parecen dar a entender el señor Alonso Rivas y sus compañeros de firma. Según el diccionario de la Real Academia Española editado por Espasa-Calpe, S.A. en 1979 —que es el que corrientemente uso—, Virilidad significa: Calidad de viril/Edad viril o adulta; Sensualidad: Calidad de sensual/Sensualismo. Y las acepciones de Sensual son las siguientes:

Sensitivo, perteneciente a los sentidos/Aplícase a los gustos y deleites de los sentidos, a las cosas que los incitan o satisfacen y a las personas aficionadas a ellos/Pertenece al apetito carnal. Finalmente, las de Erótico son: Amatorio, perteneciente o relativo al amor; la de Erotismo: Pasión fuerte de amor. Antes estas definiciones, confieso que no entiendo en qué medida la voz humana cantada —especialmente— puede admitir los adjetivos sensual —en su último sentido— y erótica. No he leído todavía ningún tratado, ensayo o estudio de sexología —desde Freud, Jung, Reich, Marcuse, etc.— que la incluya como estimulante del apetito carnal y como agente provocador del erotismo, con independencia de las palabras que pronuncie.

Olvida el señor Alonso Rivas —y su corte— que si muy bien puede usar su indiscutible derecho de discrepar con mi valoración de Plácido Domingo, yo también puedo hacerlo en la misma medida para expresar mi desacuerdo más rotundo con la suya —y así lo hago ahora— en la que se le ha llenado la pluma proclamándole como el «mejor y primer tenor del mundo» —alabanzas grandilocuentes donde las haya— y otorgándole generosa y arbitrariamente unas virtudes técnicas y estilísticas de las que carece totalmente.

Tengo sobre mi mesa varias críticas de la prensa vienesa a su último *Otelo* en la Staatsoper de la capital austríaca, y la mayoría coinciden en que en esta obra Domingo está al límite —o sobre él— de sus posibilidades, destacando a Mirella Freni como la gran triunfadora. Su interpretación de *Andrea Chenier*, en el mismo teatro, fue tan deficiente que el público vienés —tan proclive a entusiasmo desbordado— reaccionó fríamente, siendo la figura de la velada el barítono Piero Cappucilli —sin embargo, en España, algunos críticos, que todos conocemos, le han encumbrado como el gran triunfador—. En el número 95 de *Monsalvat* —junio último— Mariella Busnelli, comentando su reciente *Otelo* en la Scala, escribe: «Plácido Domingo estaba visiblemente fatigado...». Muntañolas, en un gracioso recuadro en *La Vanguardia* titulado «Las acusaciones», acusa a Plácido Domingo, entre otras cosas, de *Cantar La Bohe-*

me como si fuera a la guerra. De que su «Rodolfo» se inventara notas. De que entusiasmará más a las cazadoras de autógrafos que a los cazadores de «gallos». De que esta vez, Plácido Domingo no propiciara un «plácido jueves». Enrique Pérez Adrián, en su comentario a la grabación de *Rigoletto*, dirigida por Giulini, publicado en la *Revista de Occidente* —núm. 5, abril-junio 1981— dice: «De Plácido Domingo puede decirse de todo menos que canta bien». Y Fernando Peregrín, en *El País* —9 de abril del año en curso— en su trabajo titulado «Los intérpretes españoles dominan en Manhattan», al comentar la reposición de *Los cuentos de Hoffmann* en el Metropolitan, expone «...Domingo cantó con apasionamiento y entrega un «Hoffmann» que, incomprensiblemente, hace su aparición en el prólogo en estado de avanzada embriaguez. Le faltó el canto ligado, la depuración estilística, la delicadeza en el fraseo, la correcta articulación del texto, factores todos ellos que distinguen al «maestro» (el entrecomillado es mío) del cantante generosamente dotado por la naturaleza. Y a esto se podría añadir su nada brillante intervención en el programa televisivo. «Recordando a Caruso», y ...les recomiendo la lectura, en el número 69 de *Monsalvat* —febrero 1980— de un trabajo de don Luis Angel Catoni, titulado «Más sobre Plácido Domingo», en la sección «Rincón del aficionado», sumamente elocuente en cuanto a actuaciones deficientes.

Lo que sí me sorprende es que estos discrepantes no hayan manifestado con anterioridad su disconformidad con las críticas de don Arturo Reverter, muy en línea con mi juicio, y con la de otros colaboradores, y sí ahora con mi artículo. ¿Es porque estoy bastante más lejos geográficamente y no pueden verme personalmente con la frecuencia que al señor Reverter? Por esto no es nada creíble su alegato para justificar su escrito discrepatorio; su trayectoria y su devoción es supersuficientemente conocida como para que ni remotamente pudieran ser identificados con mi opinión sobre Plácido Domingo. Y tal aclaración, por elemental principio periodístico, corresponde a la dirección de la Revista. Nada más lejos de mi ánimo que incluir a Don Gonzalo Alonso Rivas y con-

firmantes entre los que se encuentran sumergidos en «un mar de tinieblas», ya que sé que son, precisamente, oficiantes en esta ceremonia de la confusión lírica.

En mis inicios de aficionado operístico, en lo que podría denominarse mi «Prehistoria lírica», me habría deslumbrado y entusiasmado con Domingo, y lo habría considerado el *súmmun* del canto, pero por fortuna mi nivel estético, mi capacidad analítica, mis facultades auditivas y mis conocimientos no se estancaron, sino que fueron evolucionando positivamente, depurándose y enriqueciéndose con la observación minuciosa, el estudio y la consulta, pero esto no lo comprende la pequeña gente que citaba Nietzsche en *Así habló Zaratustra*.

Y aquí pongo punto final y definitivo a mi intervención en este debate ratificando todo lo que manifesté en mi disidente trabajo sobre Plácido Domingo —sin dogmatismos ni soberbia, pero sí con absoluta convicción—. Y termino con una cita de Menken, sumamente ilustrativa al respecto: «La crítica no tiene que ser constructiva para estar justificada. Basta con que sea verdadera, pues la destrucción de una falsedad es un bien positivo».—
CARMELO DAVILA NIETO.

Me mueve a escribir, la enojosa crítica que, firmada por los señores Macías y Romon, apareció impresa en el número 522, correspondiente al mes de mayo, de la revista RITMO. También me decide a hacerlo el ver compartido mi desagrado por algunos amigos míos aficionados y profesionales de la música que residen en Vigo, suscriptores algunos y lectores todos de la mencionada revista.

En conjunto, el desacertado y parcial comentario del Primer Festival Municipal de Opera en Vigo a que me refiero, no es sino la versión en castellano, quizá realizada por el señor Romon, de las erróneas críticas que, escritas en gallego firmó el señor Macías con el seudónimo «Spartaco» en *La Voz de Galicia*, y que si allí y entonces no merecieron mucha atención, resultan irritantes en la revista de gran difusión que es RITMO. Se insiste en destacar aspectos extramusicales pero *escandalosos...*, y se miente: no fueron catorce

millones sino nueve con trescientas ochenta y nueve mil trescientas sesenta y siete pesetas lo que costaron las cuatro, que no tres, funciones a que se refiere (1). Y poco puede decir de lo que Sergio de Salas desafinaba o no en un determinado momento de su actuación, acompañado de una orquesta ciertamente pésima, quien como el señor Macías, especialista en pésimos trabajos de artesanía electrónico-acústica, con dificultad distingue un contratenor de una soprano ligera (y es mucho suponer que sepa lo que es un contratenor): la voluntaria ignorancia de Enrique X. Macías en técnica e historia de la música, teniéndose a sí mismo como compositor, es sobradamente conocida en los ambientes de afición a la música en Vigo. Es lo peor su maligno afán de parecer entendido *cargándose* con saña lo que es bien notorio que resulta muy fácil atacar: con su *método crítico* serían punibles las más recientes representaciones de ópera en el Teatro de la Zarzuela o en el del Liceo barcelonés. Sirva de muestra de la supina ignorancia de lo que pretende *criticar* ese señor, su opinión, que leo en RITMO, de que los coros, en la tercera ópera puesta en escena en Vigo, *Don Carlos*, «mantuvieron la tónica de sus intervenciones anteriores»: los coros que cantaron en esa ópera no fueron los mismos que en las anteriores. Procedían de la Escuela Superior de Canto de Madrid y actuaron bastante bien, por cierto. No tuvieron «anteriores intervenciones» en el festival criticado. De ser yo miembro de ese coro me sentiría injustamente tratado, ofendido.

Muchos defectos tuvo el Festival de Opera de Vigo, y fácil, muy fácil, resulta denunciarlos, pero, por lo menos, que quien lo haga sepa lo que se dice y el por qué de lo que ataca.

Me permito pedir la publicación de estas líneas si quiera sea para excusar el justificado enfado de quienes en Vigo, dirigiendo coros, impartiendo enseñanza, vendiendo instrumentos musicales u organizando difícilísimas temporadas de conciertos y de óperas, luchan muy en serio por la difusión y comprensión, por la divulgación de la música.—**ENRIQUE C. ABLANEDO (Vigo).**

(1) Dato obtenido directamente del concejal de Cultura y a la vista de los comprobantes.

Con **ANTONI SABAT,** **CAP DEL SERVEI DE MÚSICA DE** **LA GENERALITAT DE CATALUNYA**

Por **María A. Ester Sala**

El pasado mes de febrero, en el palacio de la Generalitat de Catalunya, se presentó a los medios de comunicación social el **Llibre Blanc del Servei de Música. La política musical**, promovido y editado por la Generalitat. El Conseller en Cap del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, Max Cahner, presidió el acto de presentación, siendo acompañado, entre otras personalidades, por los miembros que componen el Servei de Música, Antoni Sabat, Salvador Pueyo y Jordi Mas, así como también de los miembros de la Comissió Assessora del mencionado Departamento, que son: Montserrat Albet, Josep Casanovas, Enric Gispert, Oriol Martorell, Manuel Valls y Lluís Virgili.

A raíz de este acontecimiento, nos pusimos en contacto con el Cap del Servei de Música, Antoni Sabat, a fin de que tuviera a bien efectuar unas declaraciones para la revista RITMO sobre la publicación de dicho libro y sobre las líneas maestras de la Dirección General que representa.

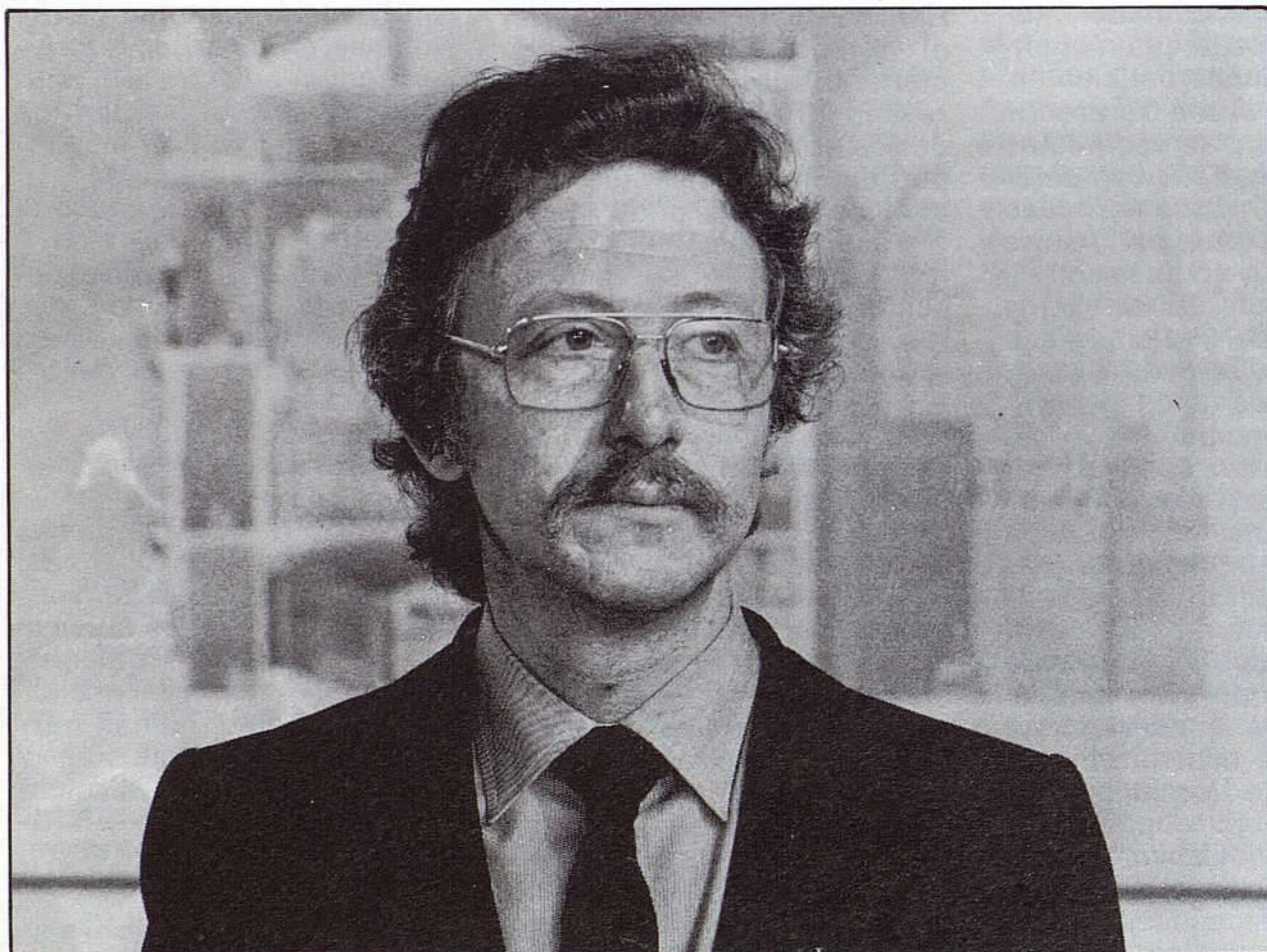
El Servei de Música ha asumido las funciones y los servicios que el Estado prestaba en Cataluña en materia de música, concretamente las propias de la Dirección General de Música y Teatro, a excepción de las relaciones en los ámbitos estatales e internacionales, reservadas explícitamente a la Administración del Estado, según consta en el decreto correspondiente. Cabe recordar que el Estatut d'Autonomia de Catalunya atribuye a la Generalitat las competencias exclusivas sobre Cultura. El Servei de Música fue creado por un decreto del 3 de octubre de 1980 y depende del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, quedando integrado en la Direcció General d'Activitats Artístiques i Literaries. Sus objetivos fundamentales se centrarían en velar la actividad musical que se realiza en Cataluña efectuada por músicos catalanes.

MARIA ESTER.— **La creación del Servei de Música, ¿representa algo nuevo en la vida musical catalana, o bien enlaza con alguna propuesta existente en la Generalitat de la época de la República?**

ANTONIO SABAT.— Es posible que existiese una idea embrionaria en la anterior Generalitat. De hecho, la actuación no muy claramente definida, pero, en cambio, sí muy eficaz de Robert Gerhard como responsable de algunas cuestiones en la Generalitat anterior, no tenía este carácter que tiene hoy de un organismo, propiamente dicho, o bien de una Dirección con toda una serie de competencias y atribuciones a desarrollar tan claras como las actuales. De todos modos, la labor de Gerhard, lamentablemente, fue de muy corta duración, debido a los acontecimientos que todos sobemos, y, por ello, tuvo muy poco tiempo para señalar lo que podía haber sido una política de la Generalitat de aquellos años. En realidad, lo que hizo fue dar un impulso a la creación a través de los premios de música, e iniciar una serie de colaboraciones con otras personalidades musicales. En definitiva, yo diría que éste es un Departamento completamente nuevo, si bien la labor de Gerhard y de otras personalidades son un precedente importante.

M.E.— **¿Cómo está estructurado el Servei de Música?**

A.S.— En primer lugar, y enlazando con lo que decíamos anteriormente, sería interesante conocer las últimas actividades de Gerhard en la anterior Generalitat, a fin de llegar a averiguar los caminos ya trazados en una planificación de la música en Cataluña. Es un tema a desarrollar por aquellas personas que conocen la vida y la obra de Gerhard y que creo que nos harían un gran favor a todos los que trabajamos en el campo de la música. Entrando de lleno en la pregunta, el Servei Música, y perdona la redundancia, es un *servicio de la música* y, muy especialmente, en estos momentos de puesta en marcha de toda una política cultural concreta de nuestro país a través de los poderes públicos de la Generalitat. De momento, el Servei Música es un pequeño Departamento que se compone de dos secciones: una de promoción y otra de coordinación de la actividad musical. En estos primeros tiempos de rodaje nos ha preocupado enormemente establecer, o intentar lograr, una mínima infraestructura. Más que grandes creaciones, lo primero que nos importa es la promoción, para que no decaigan, de aquellas iniciativas que ya poseen un cierto camino recorrido, y no hace falta decir el interés que nos



«Queremos demostrar que la música no es una actividad elitista, ni sólo una distracción, sino un bien cultural».

mueve a la potenciación de la iniciativa privada, sin olvidar la coordinación de diversas actividades musicales dispersas por toda la geografía catalana, y que con una excelente buena voluntad y, generalmente, con escasos recursos, se están realizando. Lo que nos preocupa es hallar una rentabilidad cultural, y ahí es dónde se sitúa la coordinación, lo más amplia posible, del Servei Musica con otros profesionales.

M.E.— Además de estos dos ejes centrales de promoción y de coordinación de la actividad musical en Cataluña creo que también existe una Comisión Asesora relacionada con su Departamento.

A.S.— Todos los servicios constan de una Comisión Asesora integrada por personas competentes; en el campo de la Música, cada elemento es especialista en su propio terreno; son personas suficientemente conocidas por sus trabajos en estos últimos años. Fueron escogidos, simplemente, como colaboradores-asesores y nunca como definidores de la política musical. Forman parte de un órgano consultivo pero no decisorio.

M.E.— Podría hablarse de dos posturas diferentes entre Cataluña y Madrid, en el sentido de que usted está al frente de la política musical catalana desde el mismo momento de la creación del Departamento, mientras que en Madrid, con cierta frecuencia, se van produciendo cambios en la dirección de la política musical. Estas dos posturas, este cambio de personas, ¿no puede ser un obstáculo en el momento de llevar una gestión musical entre Madrid y Barcelona?

A.S.— Ciertamente, puede ser. Me parece que las personas deben estar en su lugar en función de su eficacia; por supuesto que no lo digo por mí. Antes de ocupar este cargo, en muchos sectores yo no era un desconocido, debido a mi actividad en el campo de la música, y, sobre todo, en el de la organización de diversos aspectos musicales. En mi opinión, ésta fue una de las razones por las que me llamaron o, mejor dicho, me invitaron a participar en la política musical. Después de un tiempo de reflexión, acepté con todas sus consecuencias. En cuanto a la segunda parte de la pregunta, debo decir que con el actual Director General de Música, Juan Antonio Cambreleng, no es difícil el diálogo, entre otras razones debido a la amistad que nos une desde hace años, lo cual, sin lugar a dudas, facilita el intercambio de ideas. Puede hablarse de algunos aspectos concomitantes, mientras que, en otros casos, las posturas pueden ser diferentes y perseguir otros objetivos, no sólo por razón de las personas, sino por la forma tan distinta de verse el funcionamiento de la música por el Estado central y la Generalitat. Nuestra labor es muy clara: se trata de ir a buscar la misma realidad musical, prescindiendo de otros muchos aspectos, que podrían ser más triunfalistas o más brillantes. A nosotros nos interesa más conseguir ser eficaces sin hacer demasiado ruido, y hallar unos caminos en los que la música puede desarrollarse con menos inconvenientes de los que ha tenido hasta el momento.

M.E.— ¿Podría proporcionarnos las cifras transferidas por el Estado central a la Generalitat, y más concreta-

mente al Servei de Música?

A.S.— Textualmente, el presupuesto económico transferido por el Estado, y que corresponde al primer año, ha sido de 41.244.500 de pesetas. Si tuviera que calificar estas cifras, diría que son irrisorias, teniendo en cuenta que reúnen solamente aquellas acciones dispersas que el Estado central subvencionaba a diversos organismos, entidades y profesionales de nuestro país. Pero, en cambio, para lo que se precisa de una manera grave en Cataluña, es decir, para la infraestructura, no se ha transferido nada en ningún concepto (nos referimos a subvenciones a orquestas, coros, conservatorios, edificios, etc.). Todo esto, que desde hace muchos años existe ya en nuestro país, puede decirse que es fruto de la iniciativa privada, o bien, que está asumido por corporaciones tipo ayuntamientos o diputaciones. A estos millones, que corresponden a subvenciones que recibían entidades diversas, deben restarse 12.000.000 de pesetas transferidos para la Orquesta Ciutat de Barcelona. Otras partidas que podrían explicar estos números totales transferidos se justifican a través de diversos conceptos evidentemente ridículos, como por ejemplo: «Gastos especiales para la adquisición de libros, partituras, revistas, periódicos, fonogramas, fotografías, material audiovisual y bibliográfico, publicaciones, ediciones y documentos musicales y teatrales: 50.000,-ptas; gastos especiales para cursos, concursos, seminarios, congresos, exposiciones y celebraciones de actos y efemérides musicales y teatrales: 1.335.000 pesetas». Y así sucesivamente. Me he referido a la terminología que nos llega detallada en el presupuesto del Estado. Diversas partidas, como éstas, hacen la suma total que he proporcionado al inicio de esta respuesta.

M.E.— Usted considera irrisorio el presupuesto musical transferido. Dentro de este presupuesto estatal, ¿hay alguna partida incluida para el Teatro del Liceo?

A.S.— La cantidad es ridícula. Pensar que la vida musical catalana pueda desarrollarse con 41.244.500 de pesetas anuales es casi un insulto. Se siguen unos criterios que, aunque no están escritos o expuestos claramente, parece que en estos últimos años los directivos de la vida musical han tenido muy clara su práctica. Es decir, que en Cataluña la iniciativa privada ya se preocupaba de la vida musical y que, por lo tanto, no hacía falta apoyar demasiado a una actividad que, en definitiva, consideraban periférica y que, en algunos casos era, evidentemente, superior a otras actividades musicales del resto del Estado español y, concretamente, de Madrid. Si, como dijimos anteriormente, en el presupuesto estatal consta una partida para la Orquesta Ciutat de Barcelona, en cambio, nada se indica para el Teatro de la Opera del Liceo. Como todos sabemos, existe un nuevo Consorcio o un nuevo organismo que rige desde hace más de un año las actividades del Liceo: se trata de un Consorcio integrado por la Generalitat de Cataluña, el Ayuntamiento de Barcelona y la Junta de propietarios del Liceo. Hasta el momento, y tampoco anteriormente, el Estado no ha aportado ni un céntimo para este nuevo organismo y, por consiguiente, el presupuesto sale

del propio Consorcio: la Generalitat ha facilitado 25.000.000 de pesetas y tanto el Ayuntamiento de la ciudad como la Junta de propietarios del teatro han facilitado iguales cantidades. A pesar de ello, el balance económico de esta primera temporada se ha saldado con un déficit importante. La Generalitat, a fin de paliar el escaso presupuesto estatal ha proporcionado 65.000.000 de pesetas durante el año 1981 para poder desarrollar, de este modo, una política de descentralización y de colaboración con otras entidades, organismos y profesionales de toda Cataluña. El presupuesto del Servei de Música, en el último año, ha sido de 106.000.000 de pesetas, suma total del presupuesto estatal y de la Generalitat, cantidad que sigo considerando irrisoria.

M.E.— Además de esta nueva política de descentralización dentro del área geográfico de Cataluña, ¿se ha previsto algún tipo de interrelación con el resto del Estado e incluso con otras autonomías?

A.S.— A mí me gustaría trabajar en este sentido. Respecto al resto del Estado, parece ser que en la valoración de traspasos la Administración central se ha reservado unas cantidades destinadas a aquellas actividades musicales a realizar en todo el Estado en las que la Generalitat no participa. Mi opinión es que deberíamos entrar en un diálogo inmediato, para encontrar una concreción que se plasmara en una eficaz colaboración con el resto del Estado y, por supuesto, con las demás entidades autónomas. En este sentido, y como iniciativa de la Generalitat, puedo decir que se han iniciado ya los primeros contactos (algunos de ellos pronto se verán) con el País Vasco, País Valenciá y Mallorca. Son unas áreas de actividad cultural y musical lo suficientemente importantes como para que una propuesta hecha desde la Generalitat pueda beneficiarlas del mismo modo que otras iniciativas que surjan del resto de las autonomías pueden tener cabida en la vida catalana. Es un diálogo de suma importancia para enriquecer no sólo la música sino la cultura de cada comunidad autónoma.

M.E.— ¿Qué es el Llibre Blanc del Servei de Música. La política musical?

A.S.— Yo lo calificaría más bien de libro abierto, puesto que en definitiva un libro blanco lo que pretende, al menos en parte, es la justificación de unos hechos pasados, y si bien en estas páginas se expone de manera clara, abierta y sintetizada cuáles han sido los criterios manejados por el Servei de Musica, me parece que el escaso rodaje que tiene dicho Servicio no creo que justifique lo que un libro blanco debe ser. Esta publicación expone las primeras realizaciones cumplidas y cuál va a ser el proyecto inmediato a poner en marcha. En resumen, como el título indica, es el reflejo de la política musical del Servei de Musica.

M.E.— Visto que la edición del Llibre Blanc debe entenderse como una publicación abierta, ¿podría interpretarse como punto de partida para un diálogo entre distintos sectores y tendencias de la vida musical catalana, para, de este modo, ampliar y modificar conceptos de esta nueva política musical?

A.S.— La creación del Servei de Mu-



Antoni Sabat con la entrevistadora, María A. Ester Sala.

sica y la puesta en marcha de una serie de actividades desde una acción de gobierno comporta un riesgo. Por una parte, el hecho de ser de nueva creación y no arrastrar defectos puede tener ventajas; pero, por otra parte, tiene sus inconvenientes, como son la aparente improvisación y el esfuerzo inicial de una labor que queremos que sea sólida y no fantástica. Esta primera fase, que podríamos denominarla *de rodaje* y que, modestamente, creo que está dando buenos resultados a la vista de las realizaciones, está abierta a la crítica pública, al comentario, al diálogo y, por supuesto, a la colaboración de todas aquellas entidades, organismos, particulares y profesionales que trabajen en la música. Unos y otros podemos trabajar conjuntamente coordinados, aunque con puntos de vista distintos, pero con acciones concretas a desarrollar a la hora de buscar una eficacia, ya que no es misión exclusiva del Servei de Música, sino que es competencia de todo el país y, concretamente, de sus sectores culturales.

M.E.— En esta primera etapa de rodaje, ¿podría hablarse de una política de colaboración a propuestas concretas presentadas al Servei de Música, más que de una planificación específica por parte de la Generalitat?

A.S.— Entiendo que el Servei de Música debe recoger todas las iniciativas válidas, y éstas son muchas en Cataluña. La experiencia de estos años nos lo ha demostrado; así pues, se trata de recopilarlas y potenciarlas para que no mueran.

En todo caso, hay lagunas que la iniciativa privada no ha cubierto por diversas razones, y es justamente ahí donde debe incidir más la política de nueva creación. Es importante no duplicar esfuerzos y menos todavía poner obstáculos a actividades que ya existen; todo lo contrario: se trata de andar conjuntamente y no por separado.

M.E.— En la Introducción al Llibre Blanc se dice: «La situación presente no es sencilla, puesto que en los últimos años la actividad musical ha sufrido los efectos perjudiciales del centralismo y de una política triunfalista que la ha tratado no como un bien cultural, sino como un pretexto de prestigio y de propaganda, en base a apariencias externas (por ejemplo, la concentración de orquestas y de corales en Madrid, y el favor de un tipo de concierto convencional y rutinario)». Valoración valiente y clarificadora en la que muchos estamos de acuerdo. Sería interesante conocer cómo a nivel práctico se articula esta sustancialmente distinta manera de abordar el fenómeno sonoro en Cataluña.

A.S.— Esta valoración no sé si es o no valiente, pero sí que es realista y sincera. Lo que no podemos hacer es engañarnos. Mi trabajo como Cap de Servei de Música no pretende ningún lucro personal, sino simplemente, realizar un servicio a la música, del mismo modo que todos los que trabajan en el Departamento. ¿Cómo se debe realizar?

Un poco ya se ha hecho a lo largo de este último año, al poner en funcionamiento una serie de actividades en el campo de la creación (ayudas a los compositores), difusión (llegar a todos los sectores posibles) e infraestructura (locales, instrumentos, nuevas vías profesionales). Una de nuestras finalidades es la de acrecentar la actividad musical y demostrar que la música no debe ser una actividad marginal, complementaria, elitista, o simplemente de distracción, sino un elemento de diálogo constante en una comunidad para ser verdaderamente un bien cultural. Deseamos que después de esta etapa inicial poco brillante y difícil, podamos pasar a otra etapa de consolidación y de absoluta normalización.

M.E.— En esta etapa de consolidación, en la que uno de los aspectos más importantes debería ser la enseñanza musical, ¿cómo incidiría el Servei de Música en la formación musical si ésta depende de la Conselleria d'Ensenyament? ¿No puede esto conllevar problemas de organización, ideológicos y burocráticos?

A.S.— En mi opinión, y aunque no sea mi misión, antes que una actividad concertística es fundamental la formación musical. Considero que se trata de la piedra clave para todo lo que significa música. Es un campo que nadie puede olvidar, y en el que es necesario dedicar el máximo de esfuerzos para lograr una total eficacia en la enseñanza de la Música como en la Música en la enseñanza.

Por cuestiones de trabajo y de orden interno, ocurre en todos los países, la Conselleria d'Ensenyament tiene las competencias sobre lo que entendemos por enseñanza. También aquí cabe resaltar que quien la ha llevado a cabo, hasta ahora, en nuestro país, exceptuando algunos organismos oficiales, ha sido la loable iniciativa privada. Ahora bien, existen una serie de concomitancias a desarrollar de manera complementaria como es la actividad musical en centros de formación, y que es importante que lo haga el Servei de Música en estrecha relación, evidentemente, con la Conselleria respectiva. A partir de ahí, se ha constituido una comisión mixta para planificar, unificar y canalizar esfuerzos y encontrar una eficacia en el conjunto de estas actividades. También existen otros puntos en los que el Servei de Música puede actuar, y son los de dar soporte y ayudar a la consolidación de las primeras tentativas de los jóvenes intérpretes, en su futuro como profesionales de la música, lo cual se podría lograr si se amplían las actividades musicales que darían más salidas profesionales en los años futuros, puesto que ahora no las encuentran y tienen que emigrar o prescindir profesionalmente de su vocación. En definitiva, la formación musical es básica y lo que puede hacer el Servei de Música en colaboración con la Conselleria d'Ensenyament, aunque sea dentro de su área de cultura, es muy importante.

M.E.— A lo largo de esta entrevista, usted ha hecho hincapié en la importante labor de promoción y formación musical desarrollada en Cataluña por parte de la iniciativa privada. También esta idea surge explícitamente en el Llibre Blanc. Se trata de la vinculación entre la entidad privada Forum Musical, S.A. y la Generalitat, a través de convertirse esta última en accionista mayoritario de la sociedad anónima Forum Musical. Esta vinculación, ¿no puede condicionar e hipotecar la labor pública del Servei de Música?

A.S.— En absoluto. Si se ha pensado de esta manera, es para conseguir todo lo contrario. Con esta decisión se evita duplicar esfuerzos, ya que de no haberla tomado, hubiera tenido que crearse una estructura similar a Forum, mientras que así el Servei de Música se sirve de una entidad de probada experiencia, que había demostrado en el campo de la organización unos resultados, probablemente, satisfactorios, y que puesta a su alcance le facilita una infraestructura y una colaboración con otras entidades. La colaboración con Forum Musical ha sido absolutamente positiva, a pesar de las primeras reacciones adversas y de distinto tipo que se produjeron, y que, tal vez, surgieron por falta de conocimiento u otras razones que no son del caso. Si no hubiera existido Forum Musical, el Servei de Música hubiera tenido que crear otra entidad afín, o similar, con capacidad de organización y no de decisión, para llegar a todos los rincones de Cataluña. Con todos los riesgos que ello comporta, las decisiones son tomadas por el Servei de Música, pero la puesta en marcha de algunos aspectos de la organización musical son encargados a Forum. Lejos de subordinar una cuestión técnica de política musical de la Generalitat a los intereses de

una sociedad privada, lo que se ha hecho en sumar una acción beneficiosa.

M.E.— ¿Tiene prevista el Servei de Música una política de subvenciones a algún tipo de conciertos, a fin de lograr que las entradas no estén a unos precios prohibitivos para la gran mayoría de público?

A.S.— Como ya hemos dicho, gran parte de la actividad musical en Cataluña se lleva a cabo gracias a la iniciativa privada o bien a entusiastas organizadores que, a menudo, terminan con déficits importantes. Ojalá que en la música se pudiera ganar dinero; por supuesto, no se trata de eso, y quiero decir que, si así fuera, la actividad aún sería más amplia. Contestando a tu pregunta, diría que el Servei de Música, a través de las actividades que ha ido organizando, ya ha previsto unos precios políticos. Se trata de lograr una doble promoción de la música, así como también de hacer música en diversos puntos de la geografía catalana y de hacerla dentro de unos precios asequibles. La música no puede regalarse, pero, al menos, en este primer tiempo de promoción y de difusión, tiene que ser asequible a todos. En el futuro, todas las acciones que realizará el Servei de Música estarán presididas por esta condición esencial de conseguir que la música esté al alcance de cualquier persona.

M.E.— ¿No le parece que importantes iniciativas apoyadas por el Ser-



vei de Música han tenido poca difusión en la vida social? ¿Podría ser debido a la falta de buenas campañas de propaganda, o bien a la falta de un apoyo rotundo por parte de su Departamento?

A.S.— Todas las propuestas que se nos han hecho han sido bien recibidas y bien aceptadas, y la colaboración del Servei Música ha sido clara. Si no se ha articulado una colaboración total e ideal como quisiéramos ha sido únicamente por problemas de presupuesto. Estoy completamente de acuerdo en que muchas veces se realizan cosas meritorias y no son conocidas. Por lo tanto, lo que debe hacerse es centrar todos los esfuerzos para dar a conocer cualquier actividad. A veces, debo confesar que en el momento de planificar las cosas quizá ha faltado cierta visión: se ha considerado que no era necesaria tanta publicidad (no obstante, no debe olvidarse que ésta es muy cara y aumenta aún más los presupuestos). Es un arma de

doble filo, pues cuanto menos difusión se da, menos la gente sabe lo que se le ofrece.

M.E.— ¿Podría ampliar y precisar el texto de la orden del 28 de octubre de 1981 que dice: «...autoriza al Servei de Música a utilizar la denominación de Centro de Documentación Musical en determinadas actividades»? ¿No existe una cierta contradicción en este planteamiento en cuanto a los objetivos que promueven ambas instituciones?

A.S.— La Generalitat ha recibido un legado, concretamente, una finca cedida por los herederos del mecenas señor Bartomeu, con la condición de que se dedicara a una actividad musical. Por las características que posee el lugar de ubicación de esta finca, no se puede dedicar ni a un centro de formación, ni a un centro de actividades, pero sí, en cambio, ha parecido idóneo instalar allí un futuro Centro de Documentación Musical. No se trata en absoluto, y lo afirmo de una manera rotunda, ni de suplir, ni de copiar, ni de anular todos aquellos esfuerzos que realizan entidades similares en el campo de la investigación musicológica. En todo caso, se trata de un centro que podría servir a todas estas instituciones y que básicamente tendría como finalidad concreta recopilar en ficheros exhaustivos cualquier noticia y documentación sobre música y músicos catalanes de todos los tiempos, como pistas de trabajo para los estudiantes y también para los profesionales de la investigación. Este centro, aparte de los primeros contactos con otras entidades similares y del primer fondo del musicólogo José Subirá, su misión es únicamente la de ofrecer unas pautas, unas orientaciones para la realización de trabajos. No se trata propiamente de un Instituto de Musicología o similar, sino que sería un Centro de orientación, en el que, de forma centralizada, cualquier persona podría saber dónde se hallan las fuentes documentales, sin que ello signifique que éstas deban estar en este centro, pues sería completamente absurdo duplicar o crear una macro-estructura que no conduciría a nada.

M.E.— ¿Cómo valoraría las críticas sobre algunos aspectos de la política musical llevada a cabo durante estos últimos años, crítica normal de ser formulada al analizar la actividad de un servicio público?

A.S.— Mi opinión es que las críticas han sido muy necesarias e importantes, pues al final permanece lo que es debido. Las críticas debemos aceptarlas; no nos deben molestar y, a veces, las debemos provocar. La cuestión es que se haga Música, pero que se haga de una manera seria, prescindiendo en muchas ocasiones de opiniones partidistas y de tendencias que pueden dividir más que unir en la realización de una labor positiva. En resumen, las críticas han de hacerse, incluso desde dentro, y yo soy el primero en criticar. En el fondo, ayudan a clarificar acciones, aunque se trate de críticas en su mayor parte minoritarias, partidistas y personalistas. La crítica hecha desde una perspectiva profesional, sincera y clara beneficia al país, y no, en cambio, la que busca el beneficio de unos sectores y de unas personas concretas.

G. N.—Forman parte de la misma campaña de creación de una conciencia popular en favor del liberalismo, de difusión de una forma elemental, pero muy positiva. También en estas sociedades, junto a la lectura de papeles públicos, de discursos, con frecuencia se cantan canciones. Pero eso puede tener aspectos negativos. Cuando en 1821 se establece de hecho un gran moderantismo y se someten las llamadas **Tertulias Patrióticas** a control gubernativo, esto se convierte en algo de tipo administrativo, sin valor real, hasta que con el 7 de julio de 1822 recuperan su autenticidad. Continúa, después de 1833, una larga etapa, cuya historia está por hacer: creaciones originales, reencarnaciones, nuevas letras, nuevas actitudes, una completa **hagiografía** liberal, que se conserva a niveles populares, mientras que a niveles oficiales hay un olvido casi total de ella.

M. C.—En determinados acontecimientos históricos las canciones patrióticas han sido también protagonistas...

G. N.—Cuando Riego viene a Madrid en agosto-septiembre de 1820, se prepara la gran *tostada* contra él. Se da una representación en el Teatro de la Cruz, a la que asiste el jefe político de Madrid, señor de Rubianes. Se canta el **Trágala**, y esto sirve para que Riego sea desterrado rápidamente a Asturias, pierda la capitánía general de Galicia, y comience la gran represión en ese momento contra los elementos significados del liberalismo. Hay textos que se publican bajo el título **La canción que cantó Riego en el teatro de la Cruz**; hay también una nota de los ayudantes de Riego, que yo encontré en un periódico, en la que decían que «el general Riego carece del fútil talento del canto». El propio Riego no simpatizaba con el **Trágala**. Cuando más tarde fue capitán general de Aragón, procuró que no se difundiese, porque consideraba que era una cosa gratuita enemistar a la gente con el apelativo de *servilón* sin que hubiese una base real de transformación del país.

M. C.—¿Qué significado histórico tienen las canciones patrióticas?

G. N.—Son una manifestación de presencia popular, sobre todo urbana, pero no estoy seguro de que no sea también rural. El campesino, o está mucho más lejos del liberalismo por el modo en que se hace la revolución liberal en España, o no ha sido recogida su voz por los elementos ciudadanos. En ámbitos urbanos representa una manifestación popular con diversos géneros (el *airón*, la *cachucha*...), que son muy utilizados también por toda clase de periódicos que los publican, los citan, sabiendo que es algo que todo el mundo conoce. Uno de ellos es el **Himno de Riego**, que tiene problemas de autoría. Hay cuatro o cinco autores de letras y otros tan-

3. CACHUCHA

Vámonos, cachucha mía,
Vámonos a la Carraca,
Que allí nos dan pan y carne,
Y una pesetilla en plata
Ya no iremos a la mar,
Ni sufriremos borrascas,
Ni tendremos que temer
A las olas encrespadas.
Ya podrán nuestros amigos,
Nuestras mujeres y hermanas
Contar con que no saldremos
A morir fuera de España,
Ya nuestros padres queridos
Y nuestras madres ancianas
Se consolarán mirando
A sus hijos en la patria.
No seremos dependientes
De caprichos y mudanzas,
Ni seremos el juguete
De los nenes que nos mandan.
Ya los déspotas ministros
Van corriendo caravana,
Y dejan a su visir
Cascándose las guijadas.
La miseria, que sufrimos
Después de tantas hazañas,
Ya se aleja de nosotros,
Ya no se ve en la Carraca.
Allí se come y se bebe,
Allí se viste y se calza
Y se habla con el amigo
Sin recelar asechanzas.
Allí se respira libre
De la censura arbitraria
Y tan sólo el malhechor
Teme, se agita y se espanta.
Allí la contribución
Es tan justa y moderada,
Que a nadie le mortifica
Ni a ninguno desagrada.

Pues se sabe que con ella
Está la tropa pagada,
Los derechos sostenidos
Y la libertad afianzada.
Por eso allí no hay apremios,
Ni fusiles, ni espingardas
Para sacar el dinero
Y vender hasta las mantas.
Allí no hay Guardas de Puertas,
Donde queda la sustancia
Que alimenta vagamundos,
Llenos de vicios y trampas.
No se ven Reales Cabañas,
Ni casas privilegiadas,
Que oprimen al labrador
Destruyendo la labranza.
Allí se ve la virtud
Fielmente recompensada,
Y el alcahuete no come
Los frutos de la comarca.
Ni allí hay Duque de Alagón,
Ni Chamorros de paparatás,
Que en tiempo de los Franceses
Descansaban en la jaula.
Y luego a volar salieron
Cogiendo con pico y garras
Favor, pensiones, dinero,
Cruces y otras zarandajas.
Allí la ley prevalece,
Ella es sola la que manda,
Y el bueno vive seguro
De soplones y alarmas.
Vámonos, cachucha mía,
Vámonos a la Carraca;
Que allí está la libertad,
El regocijo y la calma.
Dejemos la tiranía
De esta terrible morada;
Vámonos a recobrar
La dignidad usurpada.

(Heinrich Meisel: Beitrage (cit.), 1821, pp. 111-114.)

EL TRAGALA.

De los pel-le-jos de los ser-vi-les
he-mos de ha-er nos por la fu-si-les y al que le
pe-se que roa el hue-so yim cor-de-li-to
por el pe-a-ci-o-so Traga-la traga-la traga-la traga-la

Se a cabo el tiempo
En que se acaba
Cual salmante
La carne humana
Los liberales
Bueno es eso
Al que le pese
Que roa el hueso.

Des peaux des serviles nous devons faire des bestelles de bois. Celui
qui cela déplant qu'il range son trou. (L'Esprit des lois) — Les hommes sont
eux. Amable. (L'Esprit des lois) Les gens serviles, mais de bois. — Les hommes sont
pas de Constitution. — Il est passé le bon temps où l'on ridiculise comme cela
monstru le chair humaine. Les libéraux disent cela qu'ils ne croient pas.

Una de las versiones de «El Trágala», que aparece en «Les deux Mina», París, 1840.

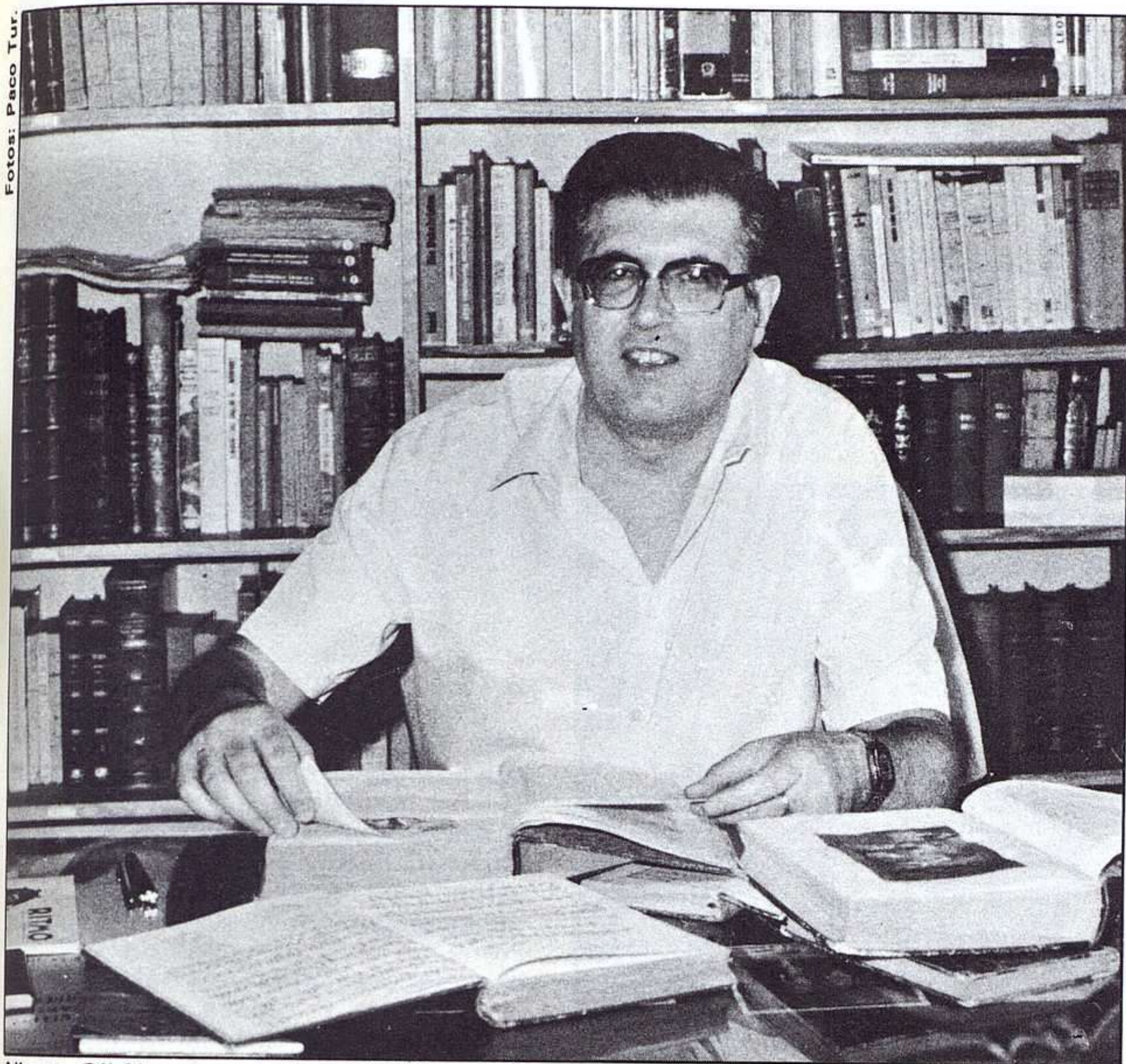


Foto: Paco Tur.
 Alberto Gil Novales, profesor de Historia Contemporánea en la Universidad Complutense de Madrid y especialista en el Trienio Liberal.

el **Trágala** es aplicado a los federales: «Trágala tú federalón, tú que no quieres Constitución». En discos publicados en los últimos años se ha confundido la versión argentina con la versión española, por la dificultad de encontrar los textos puramente españoles. Hasta después de 1825, las cosas que se hacen en España repercuten inmediatamente en América. Una de las fuentes más importantes para encontrar nuestra propia producción editorial es México. En México, todo lo publicado en España se reproduce, incluso las canciones. En Guatemala, también se encuentra algún elemento de este tipo, así como en Portugal. Hay un hecho muy curioso hacia 1830-1831: los emigrados en Francia, aprovechando la caída de Carlos X, quieren hacer una revolución, entrar en España para hacer una revolución; sobre esto yo he leído una noticia bastante alarmista de un delegado gubernativo español, que hablaba de españoles que recorrían las calles de una ciudad del suroeste francés cantando canciones patrióticas. Es una imagen muy del «Trienio Liberal» que aparece bastante después, y muestra cómo la personalidad de esos hombres se ve en las canciones que cantan.

DISCOGRAFIA ELEMENTAL

Existe un álbum de discos titulado «España 1936-1939. 25 himnos y canciones de la guerra civil española» (Dial, 1976), en el que se incluyen algunas canciones del siglo XIX, entre ellas el **Trágala**; pero, como señala Alberto Gil Novales en un artículo publicado en **Historia 16**, el ejemplo escogido era un **Trágala** argentinizado, en el que aparecían pampas y todo, difíciles de encontrar en la Península Ibérica.

tos posibles autores de la música... En el fondo, son canciones que cantan las tropas en el momento del levantamiento de 1820, y que, a causa de su facilidad, de cierta gracia en la composición —un poco diferente de la que conocemos ahora—, se difunde con rapidez, y, por la propia desgraciada suerte de Riego, se

convierte después en himno revolucionario español que pasa nuestras fronteras.

M. C.—¿Qué países recogen este «cancionero patriótico español»?

G. N.—Se canta en América. La Independencia de México se hace, en parte, con el **Himno de Riego**. En Argentina,

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**

MARTA SANCHEZ: «ENCONTRAR EL PENSAMIENTO CREATIVO»

Por María del Carmen Farah Martín y María de los Angeles Cosculluela.

Como habíamos anunciado en el número 521 de esta revista, se publica ahora otra de las entrevistas llevadas a cabo durante el transcurso del XXVII Congreso Internacional de Rítmica, celebrado en Ginebra. En este caso, la entrevistada es Marta Sánchez, una de las profesoras que participó activamente en este evento de diversas formas:

a) Como responsable de una de las clases del Grupo A (grupo de nivel más alto dentro del Congreso);

b) Como pianista, en uno de los conciertos organizados como parte de las actividades del Congreso;

c) Con una demostración a cargo de sus alumnos de la Universidad.

Marta Sánchez es Licenciada y Diplomada en Rítmica «Dalcroze». De nacionalidad chilena, desarrolla sus actividades actualmente como profesora en el Departamento de Música de la Carnegie Mellon University de Pittsburgh (USA). Es pianista, pedagoga, investigadora y musicóloga especialista en el siglo XVIII español. Es también colaboradora de la revista norteamericana: **Scientific American**.

RITMO.—En las clases se ha puesto de manifiesto que la música en ti es algo innato. ¿En qué momento de tu vida comenzaste a estudiarla sistemáticamente?

MARTA SANCHEZ.—Comencé a los tres años, en el Conservatorio que dirigía mi padre, en Chile. Allí realicé todos mis estudios hasta el ingreso en la Universidad. Como mi especialidad es el piano, busqué profesores particulares para perfeccionarme. Fui alumna de Claudio Arrau, R. Renard y de otros excelentes



Marta Sánchez, profesora especialista del Método «Dalcroze».

profesores procedentes de Alemania. En Argentina, también estudié con Walter Giesecking. Posteriormente, con una amiga mía, que en estos momentos dirige el Centro de Educación Musical para Latinoamérica, comenzamos la Pedagogía Musical en nuestro país y, siendo profesora del Conservatorio, obtuve una beca para realizar estudios en Ginebra.

R.—¿Este fue tu primer contacto con el «Dalcroze» o ya lo conocías?

M. S.—En la época del Presidente Ibáñez, fueron contratados muchos especialistas extranjeros para trabajar en Chile, y entre ellos, Andrée Hass, que era conectora de las técnicas pedagógicas modernas existentes en Europa. La rítmica era obligatoria en el Conservatorio y, además, la base de la educación musical, en Santiago de Chile. Gracias a la sólida base musical que poseía, pude obtener la licenciatura «Dalcroze», en Ginebra, en el corto período de un

año —estos estudios están estructurados, normalmente, en cuatro años. Tras un corto período en Chile, comencé a trabajar en una escuela privada en Estados Unidos, donde pasé un año, y, estando allí, recibí una oferta de la Carnegie Mellon University, de Pittsburgh. Firmé un contrato por año y medio, al cabo del cual continué indefinidamente.

Durante la época del Presidente Johnson, se desarrollaron programas educacionales a nivel popular. Así es que, estando en la Universidad, me llamaron de las escuelas públicas para ver si yo podía hacer algo basado en la Rítmica. Me interesé particularmente por el trabajo con niños de tres y cuatro años, con los que todavía no se había hecho nada. Fui entonces a varias escuelas a ver qué se podía hacer (estoy hablando de hace quince años, cuando prácticamente no había nada hecho). Formé un equipo con las alumnas que ya se habían graduado y todavía no estaban trabajando y realizamos una labor conjunta con dos mil niños, en veintitrés escuelas. Fue la primera experiencia musical de este tipo, realizada en Estados Unidos con niños de tres y cuatro años. Después de esto, me pidieron que hiciera un trabajo con niños superdotados. Con un compañero de la universidad, pintor, elaboramos un programa interdisciplinario. Abarcábamos todo: el movimiento, las artes visuales, las del sonido, etc. Las escuelas norteamericanas tienen cursos especiales, o clases especiales, para niños superdotados.

También he realizado trabajos de creación musical, utilizando computadoras, o sea, composición, al principio, cuando nadie creía en estas cosas y todos pensaban que estábamos locos. Pero tuve la suerte de estar asesorada por Herbert Simon, Premio Nobel de Economía, una persona genial, increíble.



ARRIBA, IZQUIERDA, El Instituto «Dalcroze», de Ginebra, sede del XXVII Congreso Internacional de Rítmica

ARRIBA, DERECHA, Alumnos (de 4 a 6 años) del Instituto «Dalcroze».

DERECHA, Marta Sánchez y María del Carmen Farah.

R.—¿Cuál es tu actividad actual?

M. S.—Enseño Rítmica en la Universidad. En estas clases, los alumnos están ya formados musicalmente: son pianistas, violinistas, cellistas, instrumentistas en general, compositores, directores de orquesta, etc.

R.—¿Sólo para músicos profesionales?

M. S.—Sí, sólo para ellos.

R.—¿Qué edad tienen?

M. S.—Son universitarios, de dieciocho a veinticinco años aproximadamente. Paralelamente, existe dentro de la Universidad un departamento de Arte Dramático, y trabajamos con la gente del «Musical Theatre».

R.—Sabemos que tienes también los estudios de Musicología; ¿puedes decirnos dónde los has realizado?

M. S.—Sí; tengo el doctorado en Musicología, realizado en Estados Unidos, habiéndome especializado en la Música española del siglo XVIII.

R.—¿Y esta especialización sobre un tema español, la trabajaste desde América?

M. S.—El material que se publica en España se puede encontrar fácilmente en EE.UU. El problema es que se editan muy pocas publicaciones específicas en vuestro país. Sin embargo, tenéis magníficos musicólogos, como por ejemplo, el Padre Samuel Rubio, por el que siento un gran respeto. Estuve en España, claro está, en Málaga; tuve acceso a Catedral y allí encontré casi todo el material que me interesaba. Estudié las composiciones de Iribarren, investigué su obra; en aquel momento había poco sobre el tema; en realidad, fue más bien un trabajo analítico que de investigación. He tenido noticias de que actualmente hay numerosos estudios realizados y deseo ponerme en contacto con sus autores.

R.—... Volviendo a la rítmica «Dalcroze», en la Universidad donde tú trabajas, ¿qué tipo de certificación se expide al finalizar los estudios?

M. S.—Licencias y certificados para la enseñanza del Método.

R.—¿Tienen la misma validez que los de Ginebra?

M. S.—Sí, la misma, y además se puede obtener un certificado elemental que aquí en Ginebra no existe, y que equivale a un nivel intermedio. La licencia que nosotros damos es, desde luego, aceptada por el Instituto «Jacques Dalcroze». Se dan cursos: a) a nivel de graduados (la licencia o «master degree») y b) el otro nivel o «undergrader».

R.—¿Qué otras actividades desempeñas además de las clases de Rítmica?

M. S.—Actualmente, realizamos un programa de interrelación de las artes, bajo el patrocinio de la «Ford Foundation». Investigamos con la idea de en-

contrar el pensamiento creativo en las artes, es decir, la base del mismo, y hacer, entonces, casi una transferencia de comprensión: si se comprende lo que es un motivo, que sabemos puede ser considerado como el germen de una composición musical, probablemente pueda serlo también para un dibujo, por ejemplo. Ese período de formación, que igual se encuentra en la pintura, el dibujo o la música, a esa estructura (no a lo que tú ves por fuera, porque todas las artes tienen un modo de expresión diferente), a ese tipo de pensamiento base o estructural, que es a lo que nosotros vamos, es lo que pensamos que puede ser transferido a otros campos. Es decir, que si tu entiendes de música, puedes entender de arte en otras ramas. Es uno de los proyectos actuales.

R.—¿Estáis realizando algún trabajo estadístico?

M. S.—No, todavía estamos en la base. Nos hemos reunido con gente pro-

cedente de diversos campos y hemos descubierto que todos pensamos igual. En este momento, queremos especializarnos en Música y en Pintura... el campo es demasiado amplio. Trabajamos con pintores y compositores.

R.—¿Y el otro proyecto es...?

M. S.—Sabéis que hay cosas mecánicas en el ritmo en las que el profesor pierde mucho tiempo; por ejemplo, los dictados. Yo quisiera poner éstos en computadoras, que permitan trabajar a la manera y tiempo posible de cada individuo en particular. Con un alumno mío, que es ingeniero, estamos desarrollando un sistema en el que el estudiante puede trabajar con el receptor de televisión a su propio ritmo y tú puedes ir comprobando permanentemente si lo que ha hecho está bien o mal. El alumno aprende una parte de su trabajo con un computador. Esto me libera a mí, como profesor, para poder ser más creativo musicalmente y no perder horas con dictados melódicos o rítmicos. Y, por otra parte, hay algunos que lo pueden hacer rápidamente y otros no... Por lo tanto, unos pierden tiempo hasta que aprenden los otros. Yo, como profesor, sólo

tendría que supervisar la parte que se desarrolla de forma mecánica y me queda más tiempo para abordar problemas musicales... Son proyectos que tengo...

R.—¿Puedes hablarnos sobre la metodología que aplicas?

M. S.—Bueno, ya veis que hago cosas diferentes, pero si os referís a la rítmica, básicamente es «Dalcroze». Analizando su filosofía de base, se encuentra un método tan amplio que cada vez que tienes una idea nueva descubres que estaba comprendida en la filosofía de Dalcroze. Creo que, en general, el método no es bien conocido. Se conoce solamente la faceta del movimiento y de la rítmica y, aun la rítmica se conoce mal en los campos no musicales. Se asocia a las imagen de alguien batiendo palmas, caminando, golpeando y, por otra parte, sólo pensado para los niños. ¡Sólo pensado para los niños!... como me dijo hoy el cámara de Televisión cuando vino a filmar la clase de esta mañana: «¿Esto es «yoga» o es para niños?», y le respondí: «ni lo uno ni lo otro», y, cuando le dije estos son mis «niños» y vió estos fenómenos de alumnos que tengo, quedó atónito (los adolescentes norteamerica-

nos alumnos de Marta Sánchez que participaron en la demostración, superaban en altura, la media de un metro ochenta centímetros).

El «Dalcroze» es un método muy completo, toma esencialmente el movimiento, y sabéis muy bien, porque trabajáis en eso, que **lo que se aprende a través del movimiento no se olvida, se conserva toda la vida**, siempre y cuando lo trabajes con significación, ya que si sólo lo usas mecánicamente, es un estereotipo sin objetivo o con otro objetivo distinto.

Dalcroze buscó la vivencia, la unidad entre el pensamiento o parte intelectual y la parte afectiva o emocional, va todo junto, no se puede dissociar, es la vivencia del individuo en su totalidad. Al principio, es difícil con los niños, pero si se trabaja bien, poco a poco el niño se da cuenta; luego, tenemos el aspecto relativo al solfeo, que es la parte teórica, pero que también está relacionada con la parte física. Eso es el método «Dalcroze». El solfeo no era para Dalcroze sólo emisión de la voz y frases musicales, era música en el sentido más amplio.

Nosotros no trabajamos específicamente la emisión de la voz como el «Kodaly», que lo aborda muy bien. Enfocamos el solfeo como una cosa más integral, y no hay que olvidar la parte de improvisación, que es la parte más creativa; se puede crear más o menos, según la capacidad de cada uno, pero siempre hay un lugar para que el niño, o el adulto, pueda inventar o expresarse. Todo esto junto: movimiento, solfeo, improvisación, etc., conforma la metodología general.

En el fondo, yo creo que, cuando la gente plantea como alternativas «Orff», «Kodaly», «Dalcroze», etc., no deberían enfrentarlos. No creo que estos métodos estén en «pelea»... salvo que sea la gente la que pelea...

El «Kodaly» ha llegado a un punto muy alto de evolución, está muy estructurado y proporciona una buena base al profesorado. El «Orff» tiene también cosas muy útiles, y el «Suzuky», es un método esencialmente instrumental, que contiene aportaciones muy ricas, y el «Dalcroze», en el que admiro la integralidad de su enfoque. Con este método puedes trabajar con el niño ya en el vientre de la madre, o con directores de orquesta y coro, como yo trabajo. Puedes hacer música moderna, contemporánea, electrónica, con computadoras, etc. Es un método muy amplio y muy completo. Me considero, esencialmente, una dalcroziana.

R.—Y para terminar. ¿Qué opinión te merece este Congreso Internacional?

M. S.—Lo veo muy útil, no sólo para los extranjeros que llegan a Ginebra, sino también para el profesorado de esta ciudad que agradece y valora la aportación y sugerencias del profesorado dalcroziano de otros países.

Zaragoza, 23 de abril de 1982



Demostraciones de Rítmica durante el Congreso «Dalcroze», en Ginebra.



ORGANOS YAMAHA

Vea 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

Danza

Por Roberto Aguilar

En la costa atlántica francesa, en la localidad de Arcachon, simpático puerto vacacional de la Gironda, se llevó a cabo la segunda edición del Premio Internacional Francés de la Danza, del 6 al 10 de abril.

El jurado calificador estuvo compuesto por: Svetlana Berióssova, del Royal Ballet de Londres; Janine Charrat, coreógrafa internacional, directora de Danza en el Centro «Georges Pompidou» de París; Yvette Chauviré, profesora en la Opera de París; Viola Farber, directora del Centro de Danza Contemporánea en Angers; Serge Golovine, profesor en la Escuela de la Opera de París; Serge Lifar, Maestro de Ballet del Teatro Nacional de la Opera, Rector de la Universidad de la Danza; Claire Motte, profesora en la Escuela de la Opera de París, bailarina estrella de la Opera de París, profesora en el Conservatorio de París. La Presidenta del Jurado fue Claude Bessy, Directora de la Escuela de Danza de la Opera de París.

El nivel de esta segunda edición careció de la brillantez en la categoría «senior», que el año anterior presentó verdaderos virtuosos de danza. La organización, sin embargo, ha conservado su nivel de eficiencia, e incluso ha afinado pequeños detalles que contribuyeron a realzar el conjunto.

El Comité Organizador tuvo la feliz idea de organizar un acto de clausura en el que los jóvenes ganadores del concurso pudieran alternar sus interpretaciones con las de cuatro estrellas de la ópera de París. Elisabeth Platel y Jean Yves Lormeau interpretaron **Los Tres Preludios** con coreografía de Ben Stevenson y música de Rachmaninov, además del «Pas de deux» de **La Bella Durmiente**, con

coreografía de Rosella Hightower y música de Tchaikovsky.

Por su parte, Noella Pontois y Cyril Atanassoff presentaron **Espartaco**, con coreografía de Norbert Schunky y música de Katchaturian, así como, **Don Quijote**, con coreografía de Marius Petipa y música de Minkus. Los ganadores fueron: en la categoría «senior», Catherine Habasque, medalla de oro, y Pedro Romeiras, de Portugal, también medalla de oro; y en la categoría «junior», Anahi Renaud, franco-argentino, medalla de plata y el francés Valery Colin, medalla de plata, quedando desierto en esta categoría el primer premio.

Otro punto a destacar dentro del Concurso, y esto ya es de un interés particularmente propio, fue la participación de las ganadoras del Concurso Nacional celebrado en Barcelona.

Rosser Montllé y Anna Novas, del Instituto del Teatro de Barcelona, sobrepasaron el límite de edad establecido por el Concurso Francés poco antes de su celebración. Sin embargo, fueron invitadas a asistir en calidad de observadoras y con derecho a tomar todas las clases y ensayos, que fueron impartidos por Tessa Beaumont, ilustre maestra parisina, y Gilbert Mayer, profesor de la Escuela y del cuerpo de baile de la Opera de París.

En cuanto a la categoría «junior», Elena Ruiz Giménez, del Instituto del Teatro de Barcelona, y Alicia Olleta, de Alcorcón, (Madrid), tuvieron una participación muy destacada, ya que pudieron acceder a la fase semifinal en una cerrada competición entre Francia y España, estando la proporción de uno a tres a favor de Francia, ya que todos los demás países habían sido eliminados en las preliminares; países como Alemania Federal, Bélgica, Suiza, Italia, Argentina, Japón, etc. Este es un punto que en las dos ediciones del certamen ha jugado a

II PREMIO INTERNACIONAL DE DANZA FRANCESA



favor de Francia, y que pudiera ser la única parte negativa del Concurso: el hecho de que haya siempre una mayoría aplastante de participantes franceses; pero esto es debido, a mi entender, al hecho de que el Premio Francés de la Danza es relativamente nuevo y aún hay países que no se deciden a venir. De cualquier modo, España ha presentado un buen nivel, sobre todo, en relación al año pasado. Con esto se destruye, o se debería destruir, el ancestral complejo español de hacer el ridículo.

Gloria Milón, madrileña de origen franco-español, alumna de Ana Lázaro, también consiguió llegar a la semifinal en la categoría «senior», con lo cual queda demostrado que en España se están andando buenos caminos para producir grandes valores de la Danza académica.

«DANSA 82»

Es el título, que ostentaba la temporada coreográfica que, del 30 de mayo al 13 de junio, tuvo lugar en el Teatro Regina de Barcelona, y que estaba subvencionada por la Generalitat de Cataluña, hecho totalmente inusitado, pues ahora la Danza había sido el *patito feo* de las Artes, en lo que a ayuda oficial concierne.

Heura, Acord, Grup-estudi Anna Maleras, L'Espantall, Cesc Gelabert y el Ballet Contemporani de Barcelona, fueron los protagonistas de esta experiencia piloto.

Considero un poco desfasado hacer una crítica aquí y ahora del desempeño de estos grupos, sobre todo por el tiempo que ha pasado, y también porque los periódicos locales desplegaron una serie de dispositivos informativos nunca antes vistos en el mundo de la danza. Sin embargo, cabe destacar que Heura, este grupo de la vanguardia catalana de la danza, ya no son ni «*totas donas*», ni «*totas catalanas*», como lo anunciaba su dossier original, además de que de las Heuras originales se han marchado varias y el grupo ha tenido que ser reformado «*una mica*». Heura sigue transitando por el camino de lo insistentemente anticonvencional y, por lo tanto, ya muy convencional, queriendo seguir, sin duda, las huellas de la vanguardia europea, que aún trata de integrar el teatro y todo lo que se pueda al espectáculo danzario, en un desesperado afán por añadir riqueza expresiva, cuando de lo único de lo que siempre se puede pasar es de la técnica... Lo cierto es que yo aún no he visto grupos de teatro que traten de hacer arabescos malos para enriquecer la expresión dramática. ¿O será que la danza no académica para por un «*impasse*»?

El Espantall, autodenominado como «modern dance group», diluye la danza en aras de argumentos coreográficamente demasiado difíciles de traducir a elementos danzarios, con lo que el texto se sobrepone al tema.

El grupo Acord y el Grup-estudi Anna Maleras no variaron su programa habitual, en espera de la temporada de otoño (Tardor 82), para la que preparan nuevas coreografías. Su programa habitual, mezcla de moderno y jazz, está compuesto de dibujos coreográficos repetitivos, abundantes en «*developés*», tendentes a desarrollar o imponer un estilo, que comienza a dejar de interesar, pues se convirtió súbitamente en moda y furor, y todo pasa. El público, por su parte, es cada vez más exigente, lo cual nos parece muy bien, por lo que esperamos sus nuevos programas.

Cesc Gelabert desarrolla un espectáculo que gusta más por lo que hace sentir que por lo que se pueda entender de él, y es mejor no tratar de analizar intelectualmente su trabajo. Cesc posee un estilo definitivamente imposible de imitar o copiar, quizá hasta de enseñar. Se trata de un *fluir* de la danza a través de su cuerpo. Un río de danza que mana durante toda la representación y envuelve al público con el rumor de su corriente. Ver a Cesc Gelabert es una experiencia profundamente humana, en un sentido más ancestral, casi antropológico, es asistir al nacimiento del ritmo, a la creación del movimiento. Esto, sin embargo, convierte al espectáculo de Cesc en algo exclusivo, no inmediato más que para iniciados o diletantes, es claro, pues se trata del espectáculo de un solo hombre, (once man show), aunque también interviene Lydia Azzopardi, que definitivamente posee todo un otro estilo.

En fin, para los postres, tuvimos al Ballet Contemporani de Barcelona, el grupo independiente de más sólido renombre nacional y que, además, ya es un clásico barcelonés.

Su programa de esta ocasión ofreció sólo dos coreografías de reciente factura: **La muda Imagen de la Muerte**, de Alberto Ruiz-Lang, con música de J.S. Bach, y **Valeri, Corazón de León**, de Cesc Gelabert, con música de Carles Santos, trabajos que ambos convendría mirar por lo menos una vez más para atreverse a analizarlos. De todas maneras, apuntaré que me gustó mucho la manera de bailar (y no sólo a mí) de Iñaki Landa; se agradece la reposición de **Zebra**, de Lydia Azzopardi, pero sobre todo la de **Passacaglia**, que ya es una pieza del repertorio contemporáneo, pero que es una obra muy difícil de superar, por lo que representa un reto para los «*contemporanis*»...

No obstante, sirvan estas crónicas para denunciar la gravísima ausencia de un grupo de clásicos en esta temporada oficial habida cuenta de la existencia de toda una generación de bailarinas recién graduadas en el Instituto del Teatro de Barcelona, que han cumplido siete años de instrucción académica, y entre las cuales hay verdaderos talentos, que sería una lástima malgastar en «*jazz-dance*» o cualquier otra moda vigente, aunque quizá no tengan otra alternativa que la adaptación a las circunstancias reinantes o la emigración. Pero los tiempos están cambiando y algo se gesta en Barcelona.

Por Gerardo Queipo de Llano

En la noche del 31 de marzo al 1 de abril de 1732 nace Franz Joseph Haydn en la pequeña villa de la baja Austria denominada Rohrau. Hace, pues, doscientos cincuenta años que vino al mundo uno de los compositores más singulares de la historia de la música, probablemente la encarnación viva del más puro clasicismo musical, aun cuando su larga vida y su propia evolución artística le permitieron alcanzar los primeros esbozos del romanticismo.

Figura entrañable, autor de una obra inmensa y de una calidad global erudita, su personalidad se agiganta con el paso del tiempo, y las críticas y estudios más avanzados lo colocan con plena justicia en la cresta de la ola del mundo musical. Quizás por ello, ahora más que nunca, Haydn debe acercarse cada vez con mayor verdad a nuestro mundo y a nuestra cultura para seguir manteniendo el lugar que ocupa y para que las nuevas generaciones reconozcan en su obra un testimonio cultural y artístico sin par en la música occidental.

Por ello, entendemos que no es ocioso recordar su vida y su obra a la altura del doscientos cincuenta aniversario de su nacimiento.

EL ENTORNO SOCIOCULTURAL

Cuando Haydn ve la primera luz, Bach tenía 47 años, Couperin 72, Geminiani 52, Gluck 18, Pergolesi 22, Haendel 47, Rameau 49, D. Scarlatti 47 y Tartini 40. Faltaban aún 24 años para el nacimiento de Mozart y 38 para el de Beethoven.

Muchos historiadores de la música estiman que por los años en que Haydn nace se produce una gran ruptura con el pasado. Dicho en otros términos, la muerte de J. S. Bach señala el fin de un mundo musical. Como afirma Roland de Candé, esta sustitución de una estética musical por otra había comenzado ya desde Scarlatti, Couperin, Albinoni y, sobre todo, Vivaldi. En el año 1750, Telemann, Musikdirektor en las principales iglesias de Hamburgo, continúa enriqueciendo su obra gigantesca, abierta a las influencias italiana y francesa. Rameau ha compuesto todas sus obras importantes, tanto musicales como teóricas, y no duda de que dentro de dos años se verá implicado, a su pesar, en la «querrela de los bufones». Haendel se encuentra en plena gloria, componiendo los oratorios ingleses, su *Mesías* llena regularmente las salas. Domenico Scarlatti es maestro de Capilla en España, consagrándose casi en exclusividad a su obra para clavecín. Haydn en el año 1750 tiene dieciocho, acaba de ser despedido del coro de San Esteban, en Viena; estudia las sonatas de C.P.E. Bach.

Voltaire tiene cincuenta y seis años, Rousseau treinta y ocho, Kant veintiséis y Beaumarchais dieciocho.

Podemos afirmar que la evolución de la música desde los comienzos del siglo XVIII y el desarrollo de las formas nuevas (sonata, concierto, sinfonía) son consecuencia inmediata de los cambios que se pueden observar en la sociedad. En la época anterior, las cortes reales y principescas monopolizaron a los mejores músicos para dar audiciones que vendrían a llamarse *conciertos*, creándose un importante ritual social y artístico a su alrededor. La nobleza y los altos funcionarios del estado trataron de igualar los fastos musicales de la corte, atrayéndose a los artistas profesionales. La música llamada *pura*, la que no estaba escrita ni para el teatro ni para la iglesia, era por aquellas fechas un lujo de privilegiados.

En el siglo de las luces, una burguesía rica y cultivada tenía a gran honor promover las cualidades intelectuales, el espíritu crítico, la libertad de pensamiento y la tolerancia religiosa. La música fue para ella un signo de distinción. Pero esta nueva burguesía, en palabras de Roland de Candé, es prosélita. Es decir, que pondrá en práctica un mecenazgo activo e inteligente, sabiendo que se ilustrará a sí misma mediante la gloria de los artistas a los que protege. Planea y desarrolla su red de relaciones públicas y contribuye de forma decisiva a la formación de una nueva clase de aficionados que ya no hace música, pero que consume y necesita cada vez más música.

El nuevo público oye música no sólo en la iglesia y en el teatro, sino también en los conciertos y academias, especialmente en aquellos que los compositores y virtuosos organizan por sí mismos en propio beneficio. Instituido solamente a finales del siglo XVII, el concierto público se desarrolla en todas partes con notorio éxito. Por ejemplo, en la época de Haydn funcionan en París unas veinte salas de concierto, mientras las asociaciones musicales se multiplican en Inglaterra, y desde 1700, bajo el impulso de Telemann, se fundan en toda Alemania innumerables *Collegia Musica*.

En el año 1725, es decir, siete años antes del nacimiento de Haydn, Anne Philidor funda el «concierto espiritual», que desempeña un papel permanente y predominante hasta finales de siglo. Philidor daría a conocer al público las obras de Corelli, Vivaldi, Delalande, Rameau, Pergolesi, Bach, Haydn, Mozart.



FRANZ JOSEPH HAYDN

(1732-1809)

Así va surgiendo la figura del nuevo aficionado. Este público asistente a los conciertos es más pasivo, quizá menos crítico que sus predecesores. No tienen acción directa sobre la evolución de la

música, ya que la practican personalmente cada vez menos. Pero ejercerá con sus gustos colectivos una influencia nada desdeñable en el compositor. Por otra parte, la orquesta se tiene que adap-

tar a las grandes salas de conciertos y encuentra un equilibrio duradero: en el futuro, se hará mayor, pero no modificará su estructura en lo fundamental.

Si desde el punto de vista musical el periplo vital de Haydn es una época llena de cambios y novedades, no lo es menos desde una óptica sociopolítica. Actualmente resulta cada vez más claro que el poder creador del siglo XVIII, que aseguró el triunfo definitivo de la sociedad capitalista sobre la sociedad feudal, no solamente se manifestó en la Inglaterra de la revolución industrial y en la Francia de la revolución política, sino en todo el conjunto de Europa y de sus anexos americanos. Según afirma Pierre Vilar en su libro *La Catalogne dans l'Espagne moderne*, «el empuje de las fuerzas productivas en interacción constante con el florecimiento demográfico y la disponibilidad de mano de obra, la actividad comercial sin cesar ensanchada, íntimamente relacionada con la explotación colonial, la generalizada alza de los precios, consecuencia del abaratamiento de la extracción de los metales preciosos y de la multiplicación de nuevos medios de pago; en fin, el juego mismo de los ciclos de las crisis agrícolas, acumularon los beneficios en manos de unas determinadas clases emprendedoras; de ellas surgieron las iniciativas económicas, los inventos y las aplicaciones técnicas, condujeron al derrumbamiento de las estructuras sociales básicas y, por ello mismo, a las fecundas luchas sociales, a las novedades políticas, a las audacias espirituales... En resumen, hicieron del siglo XVIII un siglo revolucionario por excelencia, una fase en que el ritmo histórico se aceleró».

Dentro de estas coordenadas políticas, culturales y estrictamente musicales, esbozamos la biografía sintetizada del maestro.

BIOGRAFIA

Ajeno a las monumentales estructuras polifónicas de Bach y Haendel, así como a la sutil introspección de Mozart y Beethoven, Haydn se sitúa entre los dos citados binomios musicales con una fisonomía humana y artística peculiar, mal entendida frecuentemente por la crítica del siglo pasado.

La tradición mantenida durante bastante tiempo por una determinada literatura romántica, como en cierta medida

ha hecho el cine, tiende a dramatizar la existencia de un artista e identifica el genio con el sufrimiento, con la desgracia y con el misterio, confundiendo el equilibrio con la mezquindad, la humildad con el servilismo, la práctica religiosa con la beatería, y crea una retórica del personaje muy sugestiva, pero muy alejada de la realidad histórica.

En este sentido, Haydn puede ser definido como un antipersonaje: en su amable modestia, ya estuviese en contacto con músicos y literatos famosos, como Porpora o Metastasio; o con Príncipes ilustres, como los Esterhazy, mantuvo siempre una amable coherencia. Falto de posturas intelectuales y de soberbia, entregado a su trabajo, desconocedor, en parte, de su renombre, supo irradiar a su alrededor una constante y paternal dulzura, a lo largo de una vida fértil, que no conoció arrebatadoras pasiones y se mantuvo ajena a aquella atmósfera de genio y desarreglo tan del gusto del público.

Una frase muy citada del propio Haydn puede darnos su retrato anímico: «Me levanto muy temprano y, en cuanto me visto, me arrodillo y pido a Dios y a la Virgen Santísima que también hoy me venga la inspiración. Tomo una ligera colación, me siento al piano y comienzo a buscar ideas. Si las encuentro, puedo continuar sin esfuerzo. Pero si no me vienen, comprendo que tuve algún fallo, por lo que perdí la gracia divina, y me pongo a rezar largamente, pidiendo la gracia, hasta que tengo la sensación de que he sido perdonado».

Una fe tan edificante como la que demuestra Haydn en este pasaje, frente al escepticismo de un siglo en que la religión le ha convertido en una manifestación más estética que mística, parece un anacronismo e incita a la crítica maliciosa e incrédula. Sin embargo, la fe de Haydn es una fe auténtica, adquirida con la música desde los primeros años de la infancia.

LOS PRIMEROS AÑOS

Haydn nació y vivió hasta los seis años en Rohrau, un pueblecito de la baja Austria, en la frontera con Hungría. Su padre, Mathias Haydn, carpintero, tocaba el arpa como un buen aficionado, sin conocer las notas, acompañado al violín por el maestro de la escuela. Algunas estampas de la época y el testimonio de sus biógrafos nos muestran al pequeño Franz Joseph, llamado familiarmente «Seppel», empuñando dos trozos de madera de distinto grosor, a guisa de violín mudo, y siguiendo con exactitud los movimientos del maestro. Tenía además una vozcita agradable y entonada. Un día le oyó un pariente de su padre, un tal Franck maestro de canto en la cercana Hainburg, y quiso llevarse consigo para darle lecciones.

El primer testimonio de una actua-

ción pública del pequeño «Seppel» es de 4 de junio de 1738: se celebraba la fiesta de San Florián, santo muy popular en Austria; entre los músicos que deben acompañar a la procesión falta el timbalista, que ha muerto de repente. Lo sustituirá Haydn, rápidamente instruido por Franck.

Los comienzos de su carrera musical coinciden con su separación de la familia, justamente en la edad infantil de los juegos y de los afectos, cuando la casa es un refugio y una defensa, y representa esa versión natural del calor humano en que los derechos se conjugan armónicamente con los deberes y se establecen las condiciones necesarias para una vida equilibrada y serena.

Haydn, un muchacho discreto e incapaz de rebelarse, completamente absorbido por la pasión musical, no pareció resentirse del aislamiento en medios extraños; su temperamento afectuoso y optimista lo impulsaba a considerar a los hombres y las cosas desde su lado positivo, e incluso de viejo recordaba con gratitud el tiempo que pasó junto al maestro Franck, que le daba «más golpes que comida», reconociendo cómo desde entonces, obligado a un estudio continuo, aprendió a formarse el carácter con una rígida autodisciplina.

Lo mismo que Palestrina, Haydn entraría en el mundo de la música en calidad de alumno cantor, y saldría de la escuela de canto a los dieciocho años, bruscamente despedido al cambiar de voz.

Bajo la dirección del maestro imperial Reutter, la escuela de canto de la iglesia de San Esteban, de Viena, no era muy distinta de las antiguas escuelas que habían cobijado a Palestrina bajo la túnica escarlata de los Pueri Cantori de las basílicas romanas: horas y horas diarias de ejercicios de canto y solfeo, algunas nociones complementarias de latín, el estudio obligatorio de los instrumentos de cuerda y de teclado, la asistencia a las ceremonias religiosas, la misión, para los chicos mayores, de ocuparse de la instrucción y vigilancia de los más pequeños. Como hizo Haydn con su hermano menor Michael, que llegó a ser un buen músico.

El conjunto, una vida típica de colegio, con poco alimento y mucho frío, bajo la constante amenaza del malhumorado Reutter, pero alegrada también de cuando en cuando con la invitación a algún palacio señorial, con motivo de bodas y banquetes, y el consiguiente espejismo de una comida abundante en la que los jóvenes cantantes hambrientos podían llenarse a discreción los bolsillos de dulces y golosinas.

Cierto día se interpretaba una pieza polifónica en el monasterio de Klosterneuburg, en presencia de la emperatriz María Teresa, y la augusta sensibilidad de la soberana no dejó de percibir alguna nota áspera en el coro de voces blancas del **Salve Regina**. El culpable no era otro sino Haydn, y, sin preocuparse lo más mínimo por el muchacho, Reutter lo sustituyó por su hermano Michael y lo despidió de la escuela.

Falto de apoyo y de dinero, solo, en una gran ciudad indiferente, con el violín

en bandolera y el único sostén de una gran fe y de un optimismo inagotable, Haydn no pensó ni por un momento en abandonar Viena y volver a casa. Tras una noche pasada vagando por los parques, pensando cómo afrontar el futuro, la suerte puso en su camino a un viejo corista de San Esteban, Spangler. Sumamente pobre, el buen nombre recibió al joven vagabundo en su buhardilla, donde vivía muy apuradamente con su mujer y sus hijos.

Ya tenía un cobijo, pero necesitaba buscar un trabajo, y las posibilidades eran muchas en una ciudad como Viena en el siglo XVIII.

Haydn comenzó a asistir, y, a veces, a participar en los espectáculos organizados en las casas de los nobles vieneses. Durante los fabulosos banquetes, acompañados siempre de música, se solía admitir, para reforzar el servicio, a jóvenes que se contentaban con la comida y una pequeña cantidad de dinero. Entre ellos, se podía encontrar a Haydn, el cual, a veces, tenía valor para alternar los humildes menesteres de criado con los más nobles de miembro del conjunto de Cámara; en estos casos, empuñaba el violín para interpretar en la orquesta algún modesto papel.



La Bergkirche, de Eisenstadt, iglesia donde reposan los restos de Haydn.

Tocaba también por las posadas y por los caminos, uniéndose a grupos de músicos ambulantes, y, al cabo de algún tiempo, pudo trasladar a la buhardilla de Spangler un viejo clavecín roído por la carcoma, en el que proseguía su preparación con constancia tan inalterable como buen humor. Cuando pudo comprar los tratados de Fux y Mattheson y descubrió las primeras seis **Sonatas** de P.E. Bach, estudiaba hasta altas horas de la noche, sin preocuparse del frío y del cansancio.

De aquella época el maestro recordaba con posterioridad lo siguiente: «Entonces no me separaba del clavecín sino después de haber tomado y vuelto a tocar las **Sonatas**, y quien me conozca a fondo, debe saber cuánto debo a E. Bach, porque lo he estudiado y profundizado con la mayor aplicación».

El conocimiento exacto y cada vez más riguroso de las formas musicales es una de las metas del maestro. Por aquella época entra en contacto con Metastasio, poeta cesáreo en la Corte Imperial de Viena, y con Niccolò Porpora, maestro de canto y compositor napolitano, bien conocido en los medios musicales del siglo XVIII. En realidad, las relaciones Porpora-Haydn no fueron de maestro y discípulo, sino de amo y criado, en una borrascosa convivencia, durante la cual Haydn tenía que recurrir a toda suerte de trucos para sacarle algún consejo musical al viejo gruñón, que le propinaba tremendas regañinas y le obligaba a limpiarle el calzado y a cepillar trajes llenos de manchas.

Maduro ya en su experiencia artística, maestro de clave con cierta notoriedad, Haydn contaba entre sus alumnos a algunos de los personajes bien situados que pueden hacer la fortuna, y, a veces también, la desgracia de un artista.

Sus condiciones económicas mejoraron cuando se convirtió en director y compositor oficial de la orquesta de cámara del Conde Morzin, chambelán de la emperatriz, que en su residencia de verano de Lukavec, en Bohemia, mantenía un conjunto de unos quince elementos.

Un año después, es decir en 1760, Haydn se casó con Anna María Keller, hija de un barbero de Viena y alumna suya, matrimonio poco afortunado por la incompatibilidad de caracteres entre los cónyuges. Para colmo, Morzin, por dificultades financieras, se vió obligado a licenciar la orquesta y Joseph se quedó sin trabajo.

AL SERVICIO DE LOS ESTERHAZY

Al poco tiempo, Haydn fue llamado como vicemaestro de Capilla del Príncipe Pablo Antonio Esterhazy, en Eisenstadt (Hungría), y durante treinta años permaneció en la principesca residencia.

Al principio, tuvo que estar sometido a la autoridad del director oficial, Werner, quien le obligaba a horas enteras de antesala, en espera de órdenes, se mofaba de su pequeña estatura y pretendía hacerle llevar «zapatillas rojas con tacones altos», además de una librea similar a la de los criados.

Aquí entra el juego el tan llevado y traído servilismo de Haydn: vestir la librea, adaptarse a vivir en los míseros alojamientos reservados a los músicos, desprovistos del decoro que la posición de un maestro de Capilla de Corte debía exigir, ser considerado como una persona intermedia entre el siervo y el empleado, eran condiciones perfectamente en consonancia con los usos del tiempo. Un contrato leonino y draconiano, que ligaba tanto a la persona física del compositor como su producción artística al protector mecenas, era entonces algo corriente, y no lesionaba, en absoluto, su dignidad.

El contrato entre el Príncipe Esterhazy y Haydn ha llegado hasta nosotros. Proclamados los derechos del maestro de Capilla Werner, el artículo 2 obligaba a Haydn a comportarse como conviene a

un funcionario de una casa principesca y a disponer las cosas en forma que, tanto él como sus subordinados vistan siempre el uniforme. El artículo 4 afronta directamente la actividad del compositor, y es una especie de contrato en exclusiva: Haydn debe escribir todas las músicas que se le pidan y no puede componer ni siquiera hacer llegar músicas suyas a otros sin la autorización del Príncipe. Dos veces al día —precisa el artículo 5— debe presentarse en la antecámara del Príncipe, para saber si su Alteza quiere o no música en aquella jornada, debiendo actuar en consecuencia.

Todas las relaciones con los músicos y con los coristas deben ser atendidos por Haydn, porque su Alteza no puede ser molestado continuamente con estúpidas bagatelas, dice el artículo 6. Como un buen soldado, ha de preocuparse de que los instrumentos y las partituras se conserven en buen estado (artículo 7).

Un temperamento tumultuoso como el de Beethoven, o inquieto como el de Mozart, no habría soportado el yugo agobiante que mantuvo a Haydn recluido en la jaula dorada durante tantos años, con algunos paréntesis de permanencia en Viena. Pero los tiempos no estaban todavía maduros para la libertad del genio en coloquio consigo mismo, y no lo estaban, sobre todo, en la imperial Austria-Hungría, aristocrática y conservadora, con jerarquías sociales bien definidas, que reducían al artista a su mundo favorito, y, en consecuencia, sujeto a la autoridad del Príncipe.

Al Príncipe Pablo Antonio sucedió su hermano Nicolás, llamado el Magnífico. Hombre de gran cultura, popular entre sus súbditos, incansable en la organización de espectáculos, reuniones y fiestas, les gustaba rodearse de la fastuosidad de un soberano. Haydn se vio obligado a componer un gran número de piezas para el baryton, un instrumento muy complicado, actualmente en desuso, y cuyo sonido, entre el tenor y el bajo, resultaba agradabilísimo. Era el instrumento favorito del Príncipe: lo tocaba todo los días, y cada mañana quería encontrar una nueva pieza sobre el atril.

Entre el Príncipe despótico y su maestro de Capilla se establecieron, sin embargo, relaciones casi confidenciales. Las frecuentes visitas de príncipes, diplomáticos y personajes ilustres a Esterhazy, difundían por toda Europa la fama de Haydn, y él quizás fuera el único en ignorar su trascendencia: le quedaban, eso sí, las tabaqueras de oro que los soberanos gustaban de regalar a los artistas como testimonio de su aprobación, pero el maestro prefería las atenciones de su pequeña comunidad a los reconocimientos públicos y a los elogios. «Papá Haydn» le llamaban, y, como buen padre, protegía a sus músicos y procuraba hacerse intérprete de sus deseos ante el príncipe.

Corría el año 1772 y ya hacía mucho tiempo que ningún miembro de la orquesta había gozado de vacaciones para ir a reunirse con su familia, ya que sólo al maestro de capilla, al primer violín y a dos cantantes privilegiados les estaba permitido tener junto así a sus mujeres.

Nicolás Esterhazy no toleraba en el palacio la presencia ruidosa e invasora de los hijos y parientes de sus músicos, y

aceptaba inmediatamente la renuncia de quien contraviniera sus órdenes. De ahí nacía un descontento y una sorda irritación, que amenazaba la buena armonía de la orquesta.

Haydn pensó entonces representar musicalmente la situación, sin herir la susceptibilidad del Príncipe. Compuso y dirigió una sinfonía, que después se llamó **Los Adioses**; durante el último tiempo, los músicos dejaron de tocar, uno tras otro, y se fueron alejando de puntillas, tras haber abandonado su puesto en la orquesta y apagado la luz del atril, hasta que quedaron sólo el maestro y el primer violín.

Haydn podía jugarse el puesto con una tan clara toma de posición a favor de sus colegas, pero el Príncipe, afortunadamente de buen humor, comprendió el significado de los melancólicos adioses y manifestó a los músicos que al día siguiente podrían salir de vacaciones.

Por aquellos años nacía su sólida amistad con Mozart, mucho más joven que él. Entre ambos, se creó un lazo de afecto sincero y muy raro entre artistas, hecho de recíproca estima y libre de cualquier matiz de envidia o rivalidad.

En Viena, a donde de cuando en cuando se trasladaba la Corte de los Esterhazy durante la temporada teatral, Haydn asistió a **Las bodas de Fígaro** y a **Cosí fan tutte**, expresando su más viva admiración por el naciente genio de Mozart.

Rodeado de muchos amigos, en una atmósfera cálida y viva, libre de los compromisos cotidianos de trabajo, Haydn comprendía tarde el significado de la libertad, y sentía nostalgia, por primera vez, de la ciudad y de aquel cenáculo de artistas.

LONDRES Y VIENA

A la muerte del Príncipe Nicolás, su sucesor, Antonio, indiferente a la música, prescindió de la orquesta. A Haydn le quedaba una buena pensión, con tal de que conservase el título de Maestro de Capilla del Príncipe Esterhazy. Libre, próximo ya a los sesenta años, pensaba permanecer en Viena, cuando las insistentes presiones de J.P. Salomón, que estaba esperando la ocasión propicia para llevarse a Inglaterra, lo impulsaron a dejar el continente y dirigirse a Londres.

Haydn sale de Viena, acompañado por Salomón, el 15 de diciembre de 1790, cuando aún no habían transcurrido tres meses desde la muerte de Nicolás Esterhazy, y llega a la capital londinense el 2 de enero de 1791, «a pesar del mal tiempo y del deplorable estado de las carreteras» (carta al Príncipe Esterhazy de 8 de enero de 1791).

El 11 de marzo, con un mes de retraso, Salomón organiza el primer concierto, en el que figura, entre otras obras, la primera de las sinfonías **Londres (núm. 96)**, dirigida por el propio Haydn desde el clavecín. Al día siguiente, se podía leer en el **Morning Chronicle**: «Es normal que los espíritus tocados por la música vean en Haydn un objeto de devoción, incluso de idolatría, pues como nuestro Shakespeare, despierta y dirige las pasiones a su voluntad. Su nueva gran obertu-

ra (**Sinfonía**) en cuatro movimientos... todos son maravillosos, pero el primero es superior a los demás».

Era el comienzo de un triunfo rotundo ante el público y la crítica ingleses, hasta el último concierto Salomón, que tuvo lugar el 3 de junio de 1791. Mientras tanto, Haydn se había introducido en la mejor sociedad londinense, bajo el patrocinio del historiador de la música Charles Burney y del compositor aficionado Lord Abingdon.

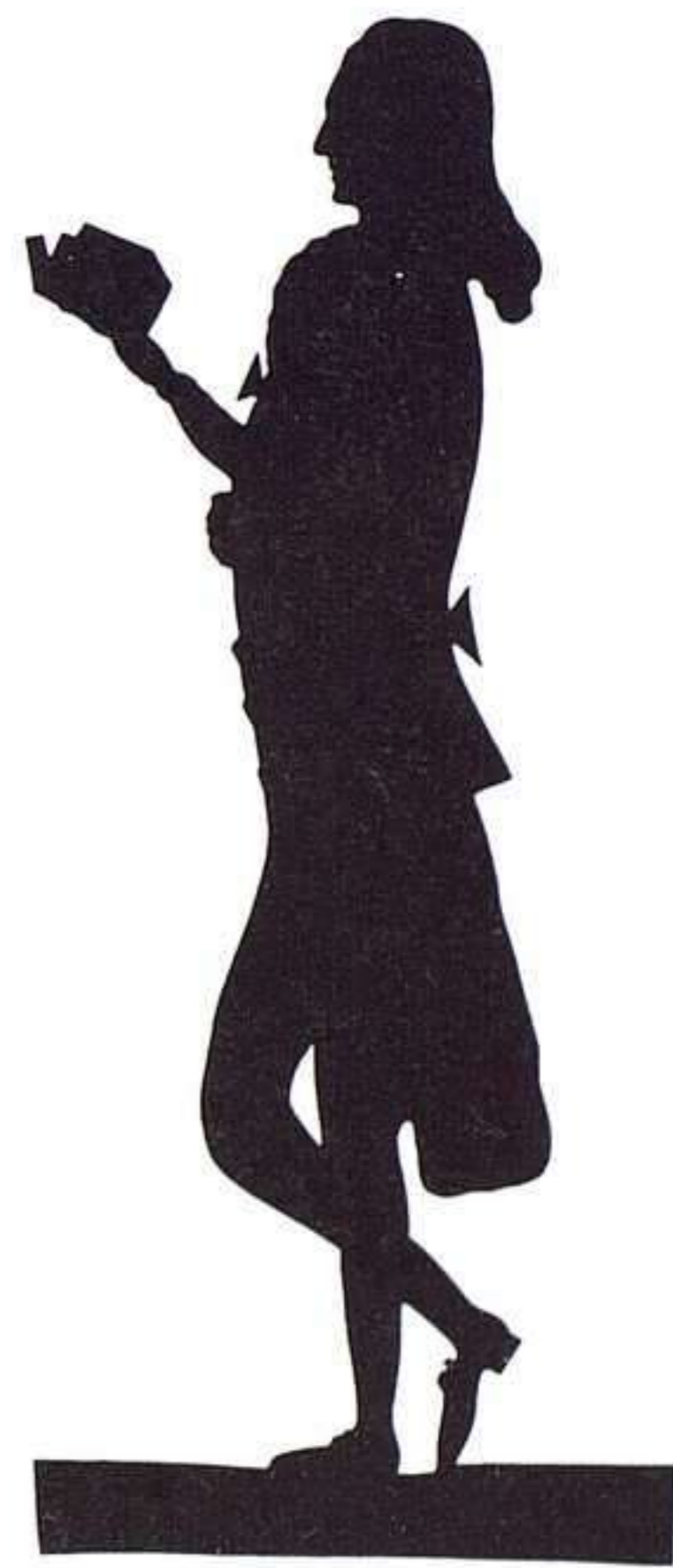
Haydn vivió en Londres un ambiente completamente diferente al de Esterhazy. Después de treinta años de semisolitud, su vida transcurría ahora de recepción en recepción, colmado de agasajos y honores. En el mes de junio de 1791, es nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Oxford. El mes de diciembre de este mismo año, recibe la noticia, que se niega a creer, de la muerte de Mozart.

Para la serie de conciertos Salomón del siguiente año, Haydn entrega otras cuatro nuevas sinfonías.

Después de una última visita a Windsor y de una jornada en las carreras de caballos de Ascott, Haydn abandona Londres el 23 de junio de 1792.

Por aquellas fechas le presentan en Bonn a un joven compositor de 22 años, miembro de la orquesta del Príncipe Elector Maximiliano de Colonia. Un tal Ludwig van Beethoven, quien interpreta una de sus sonatas. Impresionado, Haydn le propone tomarle como alumno en Viena. En la capital austriaca, Joseph adquiere una casa en la avenida de Gumpendorf, en la que viviría hasta su muerte, prefiriendo conservar su independencia frente al Príncipe Esterhazy.

En el mes de noviembre de 1792, Beethoven llegó a Viena y comienza sus lecciones con Haydn. La verdad es que el maestro de Rohrau, preocupado con sus propios trabajos, no presta demasiada atención a su alumno. En cualquier caso, Beethoven sacó un positivo provecho de esta relación: conocimiento directo de sus obras, algunas correcciones y consejos y, especialmente, las fructíferas con-



Silueta de Haydn, hecha por Rossini.

versaciones entre ambos y la ayuda y apoyo morales de Haydn le brinda, como queda patente en la carta que Joseph dirige al Príncipe Elector de Colonia, Maximiliano, el 23 de noviembre de 1793, enviándole algunas composiciones del genio de Bonn y solicitando una prestación económica adecuada.

SEGUNDO VIAJE A LONDRES

El 19 de enero de 1794, Haydn vuelve de nuevo a Londres, donde se ejecutan sus seis últimas sinfonías (núms. 99 a 104). La prensa y el público rivalizan en entusiasmo ante estas magníficas obras. Durante el verano, aprovecha para visitar diversas provincias y lugares (Isla de Wight, Portsmouth, Bath, Bristol).

A pesar de los esfuerzos de la familia real inglesa para que Haydn fije su residencia definitiva (incluso la reina le ofrece un apartamento en Windsor), Joseph abandona definitivamente Londres el 15 de agosto de 1795, después de dos estancias de dieciocho meses cada una. Durante esta época, compuso más de 1.500 páginas de papel pautado. Haydn recordó siempre sus días en Londres como los más felices de su vida. Probablemente porque gracias a sus solos méritos, pudo crearse una situación social y económica verdaderamente estable. Según Griesinger, el compositor ganó durante los tres años pasados en Inglaterra más de veinticuatro mil florines.

ULTIMOS AÑOS

A su regreso a Viena, Haydn se encontró con un cuarto Príncipe Esterhazy, Nicolás II, quien había decidido reconstruir la capilla musical de su abuelo Nicolás el Magnífico. Haydn se encargó de su dirección, pero con unas obligaciones mucho menos vinculantes que en el pasado. De esta época, debido a la preferencia por la música religiosa de Nicolás II, datan obras tales como **Misas** —hasta seis—, para la fiesta de la esposa del Príncipe, y los grandes oratorios (**La creación** y **Las estaciones**).

Los diez últimos años de su vida Haydn fue considerado como una verdadera gloria europea. Honores oficiales llegaron de Amsterdam, Estocolmo, San Petersburgo, Francia...

Desde su última estancia en Eisenstadt, en 1803, Haydn prácticamente no volvió a abandonar su residencia vienesa de Gumpendorf, que pronto se transformó en un verdadero lugar de peregrinaje. Lo visitaban sus biógrafos Griesinger y Dies, la viuda y el hijo de Mozart, el poeta Iffland, K.M. von Weber, y, en mayo de 1808, toda la capilla Esterhazy, que fue a rendirle pleitesía en pequeños grupos con ocasión de un concierto en Viena. Un testigo nos describe a Haydn de la siguiente manera: «Vestido de negro, estaba sentado cerca de una mesa, peluca sobre la cabeza; sobre la mesa, sus guantes, su bastón con pomo de oro y su sombrero».

Haydn, que había dirigido por última vez el 26 de diciembre de 1804, interpretando las **Siete palabras de Cristo en la**

cruz, hizo su postrer aparición pública el 27 de marzo de 1808, con motivo de la ejecución de **La Creación**, en versión italiana realizada por Carpani. Avisado en el último momento, llegó al concierto en la carroza del Príncipe Esterhazy y fue recibido por una delegación de músicos, entre los que se encontraban Beethoven y Hummel. Fue llevado a la sala en un sillón, al son de trompetas y timbales, y colocado delante de la orquesta, al lado de la Princesa Esterhazy. Salieri dirigía la orquesta. Al llegar al pasaje «Y la luz se hizo», la sala estalló en aplausos. Haydn, pálido como la cera, hizo con la mano un gesto señalando al cielo: «Esto no proviene de mí, sino de allí arriba». El compositor estaba demasiado emocionado para permanecer allí hasta el final, y en el entreacto abandonó la sala. Todos los asistentes presentían que era una despedida, un adiós definitivo, no sólo a aquel hombre, sino probablemente a una época musical que con Haydn se cerraba. Al pasar a su lado, Beethoven se arrodilló y le besó en las manos y en la frente.

Haydn vivió aún más de un año. Su última carta conocida data del 22 de diciembre de 1808 (fecha de la primera audición de las **Sinfonías Quinta y Sexta** de Beethoven). A principios de mayo de 1809, las tropas napoleónicas invaden Viena y bombardean la ciudad. Beethoven se refugia en un sótano para proteger sus oídos enfermos, mientras la metralla caía en el jardín de la casa de Haydn. «Amigos míos —decía— no tengáis miedo, donde está Haydn no puede ocurrir nada malo». En cualquier caso, el compositor no se recuperó de esta impresión. El 20 de mayo, a mediodía, Haydn interpretó por última vez el **Himno Imperial**. El día 31 muere plácidamente.

Nadie estaba presente, salvo Johann Essler, su cocinera Nannerl y un vecino que firmó como testigo en el testamento. Haydn reposa desde 1954 en el mausoleo construido en 1932 por el Príncipe Paul Esterhazy en el interior de la Bergkirche de Eisenstadt.

LA OBRA MUSICAL DE HAYDN

«Hay aquí abajo tan pocos hombres contentos y alegres, por todas partes les persiguen las preocupaciones; quizá tu trabajo pueda resultar la fuente a la que acudan el afligido, y el hombre abrumado por los negocios, en busca de reposo y alivio».

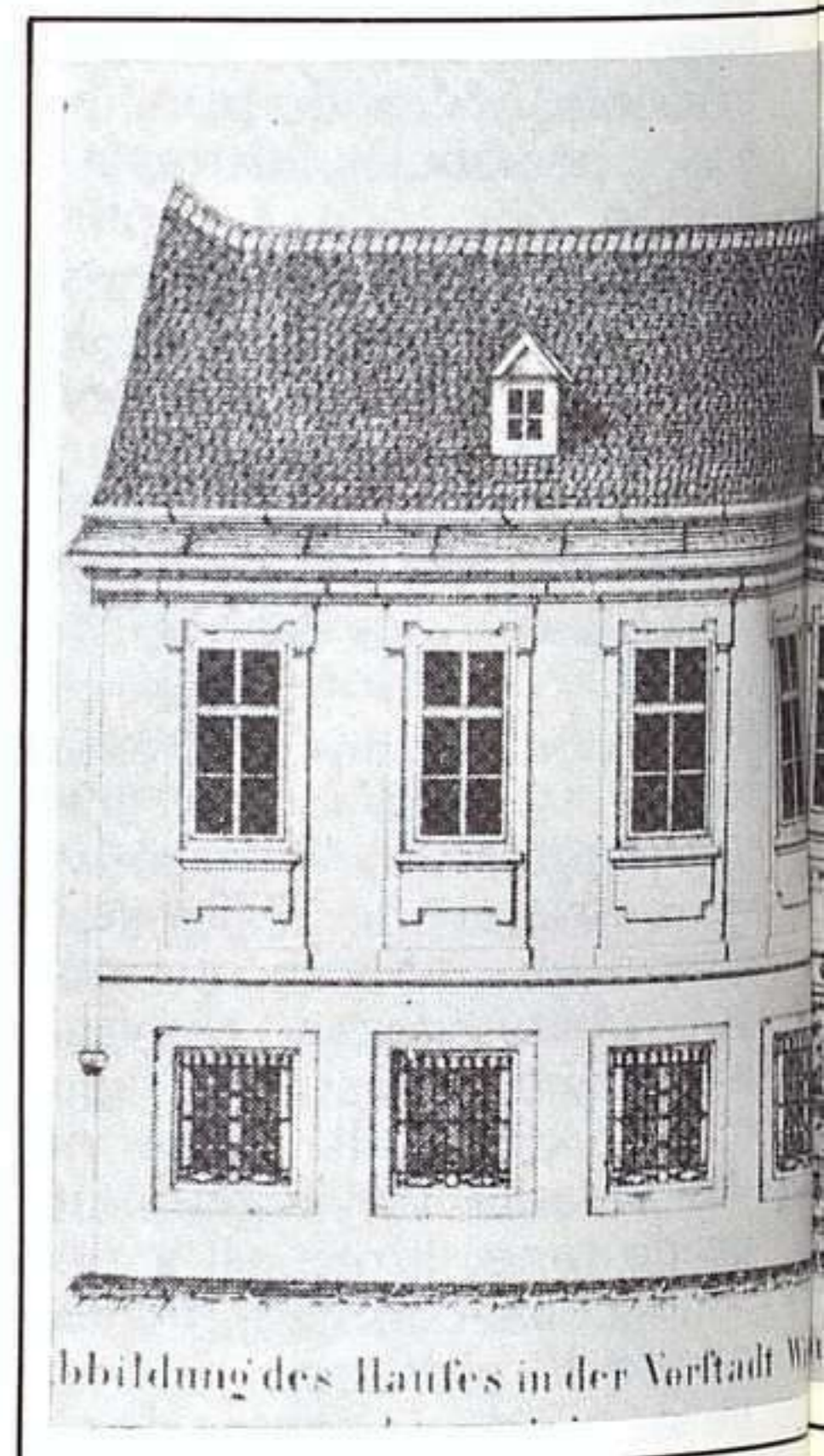
Así, con estas sencillas palabras, enviadas en 1802 a un grupo de aficionados musicales de una isla del Báltico que habían montado su **Creación**, Haydn mismo definía, felizmente, su propia actitud respecto a su arte, respecto a aquella música que, sobre todo, había sido fuente de reposo y alivio para sí mismo.

Y esta es ya una actitud que anticipa algo nuevo, algo distinto, algo en lo que, medio siglo antes, no podía ni pensarse. No es todavía la irrupción personal de un alma apasionada, como ocurrirá unos pocos años después con Beethoven, y tampoco es la actitud despreocupada del siglo galante, que veía en la música únicamente la motivación de un deleite hedonista, la ocasión de un sereno y fácil pasatiempo. No es pues el siglo galante, tampoco el Romanticismo; mejor dicho, en cierta forma misteriosa, es lo uno y lo otro a la vez.

Es quizás, el equilibrio: uno de los secretos fundamentales de la perenne



A la izquierda, dibujo de Haydn, por Dance. A la derecha, un dibujo de la época de la casa donde vivió Haydn los últimos años de su vida.



vitalidad de la música de Haydn, de ese extraordinario tesoro de pasión y frescura, de simetría y de rapsódica improvisación.

La particular posición de Haydn, su admirable equilibrio en un momento de tan sustancial y rápido desarrollo artístico como fue el paso de un siglo a otro, fueron reconocidos muy pronto por los músicos de la época, quienes no se cansaron de ver en él un amigo afectuoso, y sobre todo, un padre espiritual. Nos referimos sólo a los más importantes: Cherubini, Mozart y Beethoven. Incluso desde un punto de vista cronológico, la posición del músico de Rohrau es especial. Estamos habituados a considerar a los grandes nombres del clasicismo vienés en este orden: Haydn, después Mozart; luego, Beethoven, y, finalmente, Schubert. De estos músicos excepcionales, al menos de los tres primeros, se debe hablar más de contemporaneidad que de sucesión.

Las primeras composiciones de Haydn se remontan a los años en que nacía Mozart (1756) y moría Haendel (1759). Su estilo adquiere verdadera personalidad propia cuando Mozart ha quemado ya las primeras etapas de su vertiginosa madurez (hacia 1765), y realiza sus más importantes obras maestras instrumentales en los diez años que preceden a la muerte de Mozart (1791). Pero su actividad de compositor no se ha acabado, ni mucho menos. Hasta después de la muerte de Mozart, no nacen las célebres sinfonías de Londres, y gran parte de la música religiosa, mientras que los dos últimos oratorios, **La Creación** (1798) y **Las estaciones** (1801), las últimas **Misas** y el último **Cuarteto (op. 103)** fueron escritos en el mismo periodo en que ven la luz la **Sonata Patética**, la **Primera Sinfonía** y los primeros **Cuartetos, op. 18**, de Beethoven.

Haydn, en efecto, para no desmentir ni siquiera en esto su cauta y prudente mentalidad campesina, procede lentamente, a través de largas y meditadas etapas.

Como afirma Marc Vignal en su biografía de Haydn (Editions Seghers, París

1964): «Por referencia a su época, caracterizada por el triunfo de la música instrumental y del estilo sinfónico, la obra de Haydn aparece primeramente como una diferenciación y como una síntesis. Una diferenciación de géneros, acabada hacia 1770 con las **Sonatas 19, 46 y 20**, y con los **Cuartetos Op. 9, 17** y sobre todo, **20**. Para Haydn, una sinfonía, un cuarteto, una sonata, un divertimento, se distinguen netamente unos de otros por los efectivos empleados, y, sobre todo, por el espíritu... Una síntesis de estilos: los estilos, italiano (Sammartini), vienés (Wagenseil), de Mannheim (Stamitz), de Alemania del Norte (C.P.E. Bach), se funden en una unidad superior haydniana que, a partir de los **Cuartetos Op. 33 y Op. 50** y de las **Sinfonías Parisinas**, constituirá uno de los polos del estilo clásico (constituido el otro por la producción mozartiana)».

El inmenso legado musical de Haydn y el limitado espacio de que disponemos para este trabajo nos obligan a realizar un esfuerzo de síntesis para poder acercar al lector a una idea aproximada del «corpus» haydniano. Pocos compositores en la historia han resultado tan prolíficos y de una calidad tan notable en tan ancha producción.

LA OBRA SINFONICA

Haydn compuso un número considerable de sinfonías, y sólo en 1957, con el **Thematisch-biographisches Werkverzeichnis**, de Anthony van Hoboken, se han podido clasificar ciento ocho, sin incluir las de dudosa autenticidad. Se considera que estas obras, que contribuyeron a consolidar y extender su fama europea, fueron escritas a un ritmo constante y regular entre 1759 y 1795, esto es, en un periodo de treinta y seis años y con una media de tres sinfonías al año. En la introducción de su libro sobre Haydn, H. C. Robbins Landon (Londres 1981) nos da un pormenorizado detalle de cómo y por qué la obra de Haydn se fue conociendo por toda Europa, especialmente las sinfonías y los cuartetos.

Suele dividirse la producción sinfónica de Haydn en tres grupos, coincidiendo con los lugares donde desarrolló su actividad. El primer periodo, calificado de juvenil, comprende las **Sinfonías núms. 1 a 5**, escritas entre 1749 y 1760, durante el periodo en que el músico estuvo al servicio del conde Morzin, en Lukavec. Estas sinfonías, para una orquesta reducida, formada por la cuerda con dos oboes y dos trompas, reflejan el estilo galante del tiempo, aunque se puede advertir la enseñanza e influencia de los maestros italianos, desde Vivaldi a Sammartini.

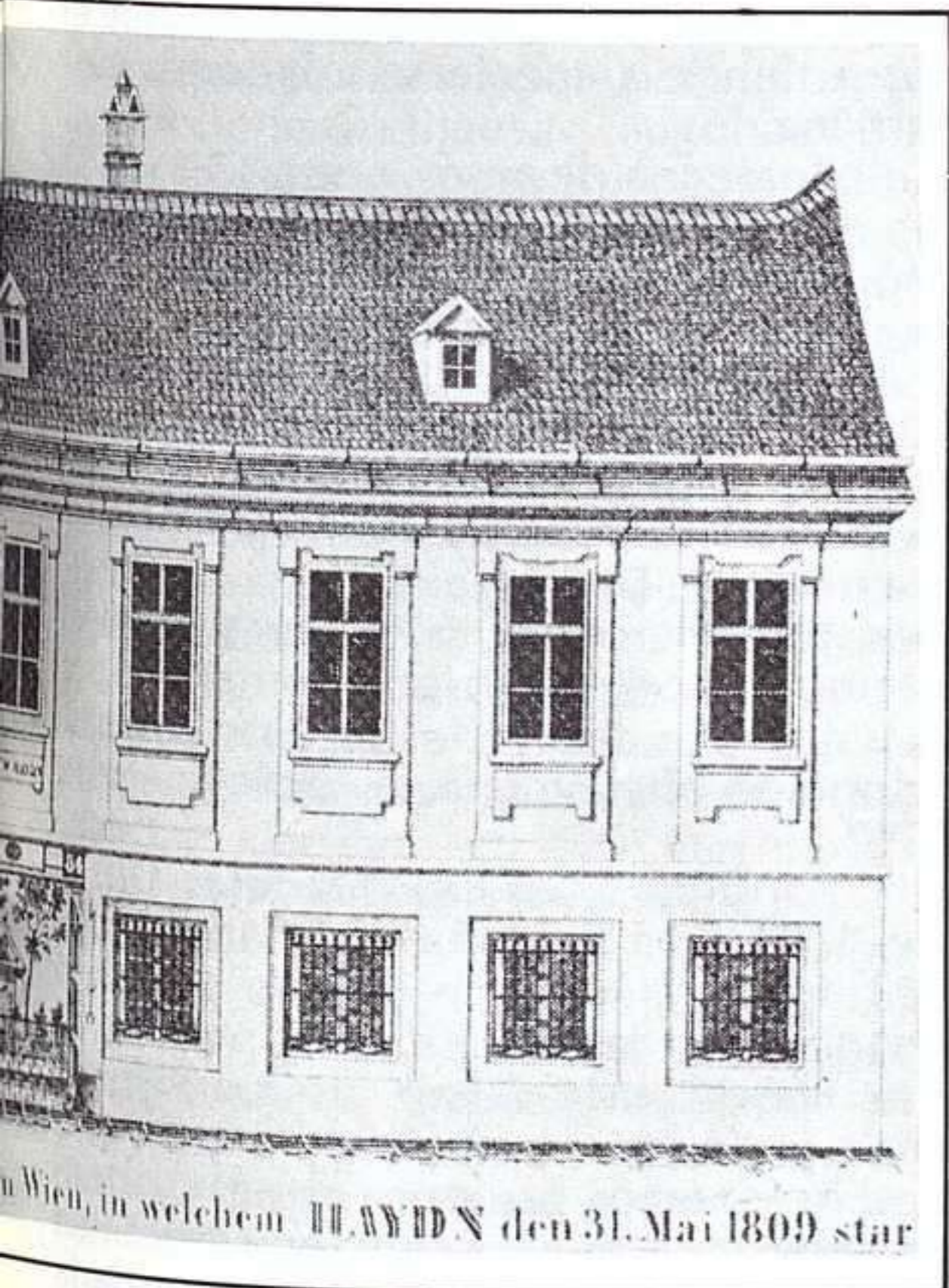
El segundo momento de la producción sinfónica de Haydn coincide con su larga permanencia junto a la familia de los Príncipes Paul y Nikolaus Joseph Esterhazy. Con una base económica bastante holgada, en la posición jurídica que le atribuía el contrato que ya hemos examinado, Haydn dio a luz una ingente cantidad de páginas sinfónicas, ejecutadas por la orquesta de la capilla en el brillante castillo de estilo rococó. Se trata de un bloque de ochenta y siete **Sinfo-**



Placa, en la fachada de la casa de Haydn.

nías, que van desde la **núm. 6**, compuesta en 1761, a la **núm. 92**, del año 1788, y revelan una gran variedad expresiva y una consecuente ampliación de la orquesta, a la que se añade un fagot, una flauta, una trompeta y timbales, hasta estabilizarse en el típico conjunto haydniano, que fue utilizado también por Beethoven (flauta, dos oboes, dos fagots, dos trompas, dos trompetas, timbales y cuerda). De este grupo debemos destacar especialmente la **núm. 6, La mañana**, porque el músico comienza con unos compases de introducción en movimiento lento, a modo de preámbulo, al que sigue el violín, solo o acompañado, y que simboliza, según algunos análisis, al maestro que enseña a sus alumnos. Esta bellísima sinfonía forma parte de las tres sinfonías dedicadas a las horas del día. Otras obras destacables de este mismo periodo son la **Sinfonía núm. 44, en Mi menor, «Fúnebre»**; la **núm. 45, en Fa sostenido menor, «El adiós»**; la **núm. 48, en Do mayor, «María Teresa»**; la **núm. 49, en Fa menor, «La Pasión»**; la **núm. 73, en Re mayor, «La Caza»**; la **núm. 82, en Do mayor, «El Oso»**; la **núm. 83, en Sol menor, «La gallina»**; la **núm. 85, en Si bemol mayor, «La reina»**, y la **núm. 92, en Sol mayor, «Oxford»**, denominada así por haberse ejecutado en el curso de la ceremonia de la proclamación del maestro como Doctor Honoris Causa en dicha universidad inglesa. Dentro de este amplio periodo compositivo, no podemos olvidar un grupo de sinfonías compuestas a partir del año 1766, en el que, como afirma Domingo del Campo en su magnífico ensayo recogido en la **Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores** (Tomo I), se marca una aguda inflexión en la carrera de Haydn como compositor. Cualesquiera que fueran las razones de este cambio (enfermedad, influencia del movimiento «Sturm und Drang») afirma Del Campo, «lo cierto es que su música adquirió de repente una nueva y profunda expresión, una madura individualidad, emanada tanto de una actitud introspectiva como de una escalada emocional».

Con las **Sinfonías de Londres, núms. 93 a 104**, Haydn llega al punto más alto de su creación como sinfonista. Compuestas en la capital británica entre 1791 y 1795, representan el tercer periodo sinfónico, el que culmina y compendia el conjunto de valores excepcionales del estro haydniano. No cabe duda que obras como la **Sinfonía «Sorpresa» (núm. 94)**, la

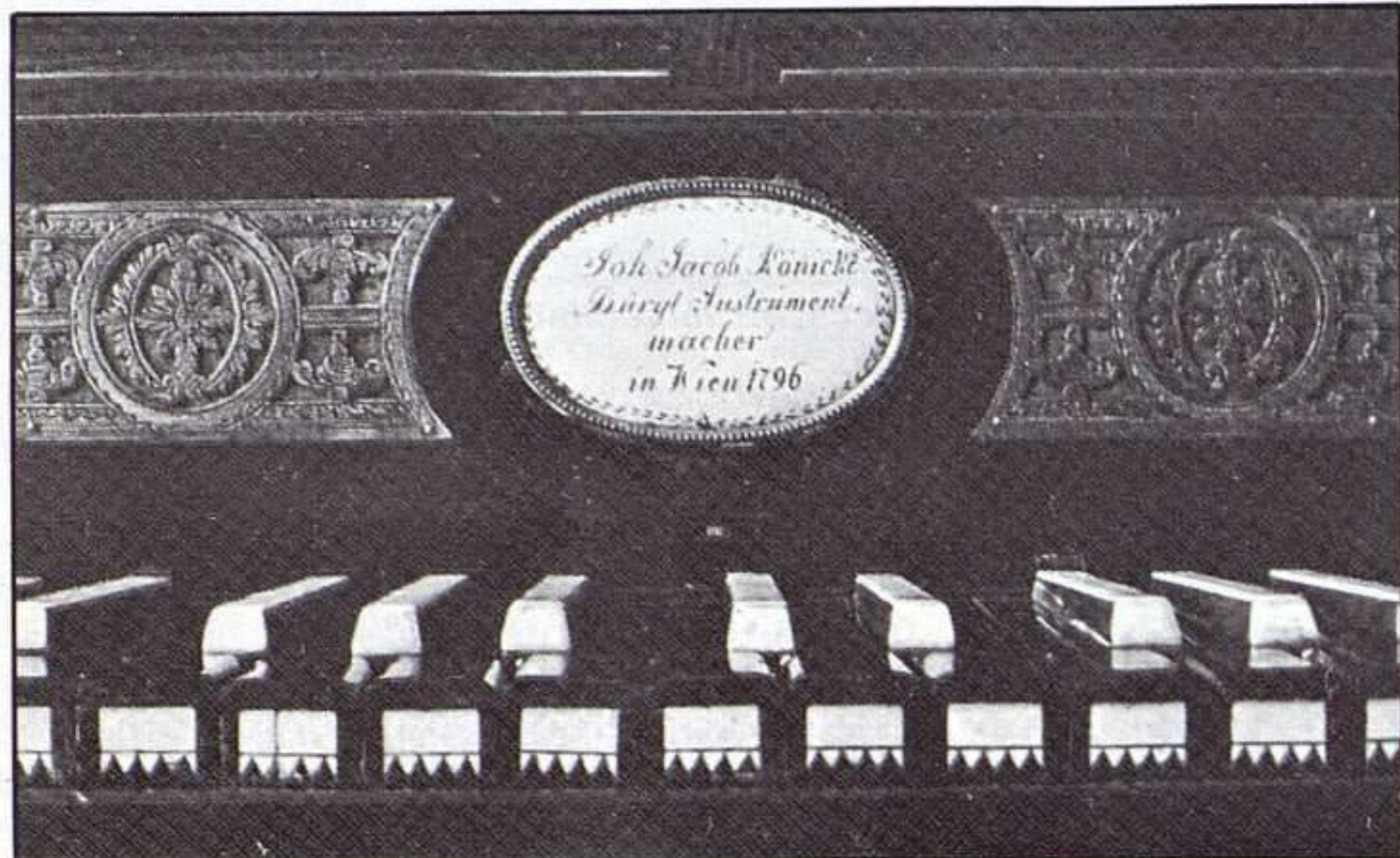


«Militar» (núm. 100), «El reloj» (núm. 101), «Redoble de timbal» (núm. 103), o la «Londres» (núm. 104), son un prodigio de melodía, riqueza armónica, gracia y perfección estilística. Sin duda, uno de los más hermosos mensajes de la historia de la música.

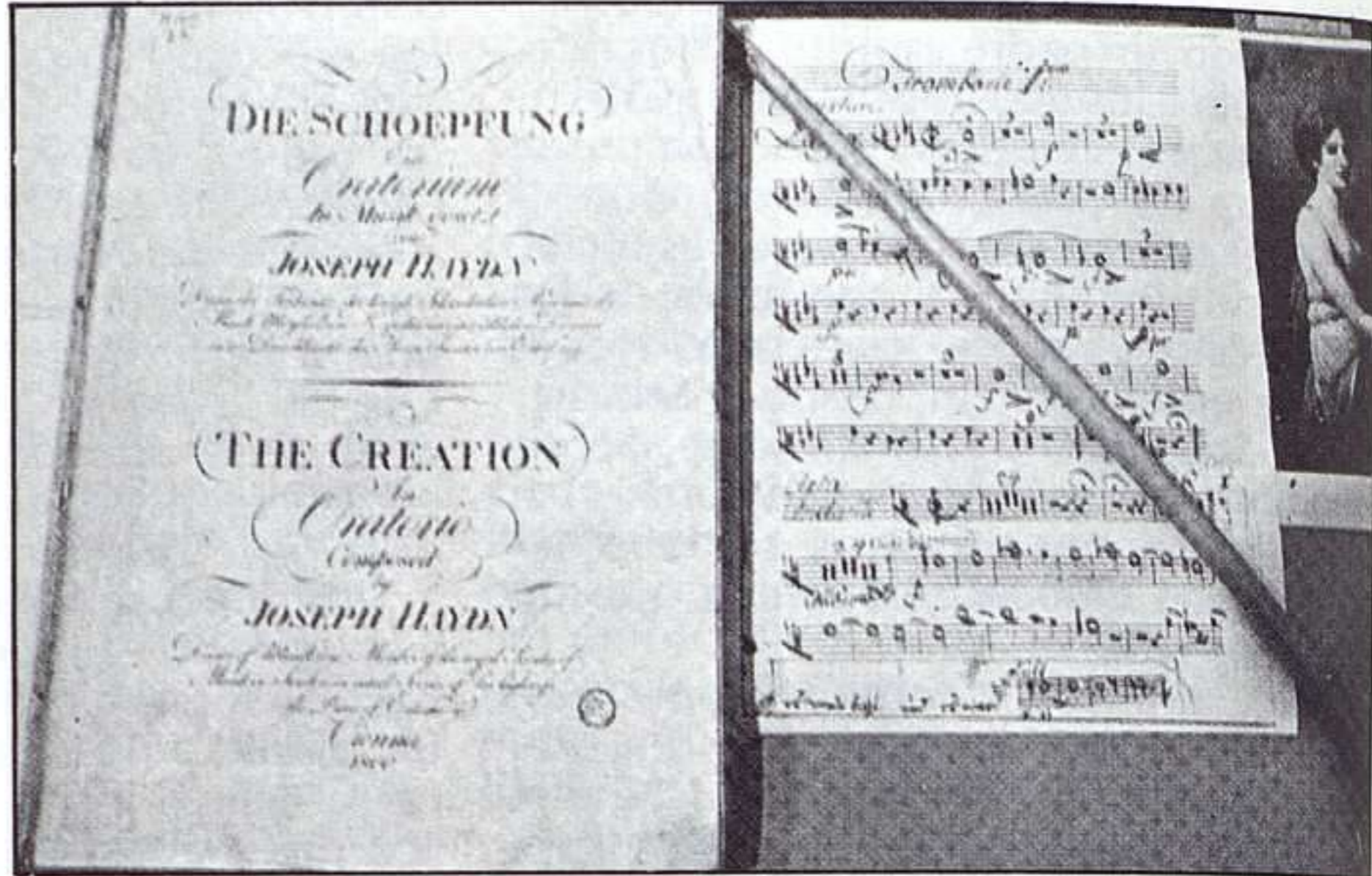
ban, por ejemplo, las paredes, las vidrieras y las columnas de la iglesia con paños negros, y sólo una gran lámpara en el centro del templo iluminaba las sagradas tinieblas. A la hora de mediodía se cerraban todas las puertas y se daba comienzo a la música. Tras un prelude apropiado, el obispo subía al púlpito, pronunciaba una de las siete frases y

LOS CUARTETOS

Tan fundamental, o quizás más aún desde muchos puntos de vista que la obra sinfónica, resulta el legado cuartetístico, sin duda, una de las cumbres musicales europeas, en la que Haydn dejó una huella indeleble en la formulación



Frente del clave de Haydn.



Portada y partitura de «La Creación».

DIVERTIMENTOS, CONCIERTOS Y OTRAS OBRAS ORQUESTALES

El término «divertimento», de una muy amplia significación, fue utilizado por Haydn en gran diversidad de obras para las más diferentes combinaciones instrumentales. A destacar, los seis divertimentos para instrumentos de viento **Feldparthien**, uno de los cuales contiene el conocido «coral de San Antonio», sobre el que Brahms realizó sus **Variaciones sobre un tema de Haydn**. Recordemos también los seis **Scherzandi**, para flauta, dos oboes, dos trompas y cuerda. Fueron compuestos hacia 1760 y presentan características técnicas, en algunos casos, superiores a algunas de las sinfonías. Muy importantes, asimismo, los seis **Divertimenti** a ocho partes concertantes, escritos en 1755, o los ocho **Nocturnos** dedicados al Rey Fernando de Nápoles, compuestos en 1790.

Entre las obras orquestales, nos encontramos con un ejemplar único y de una belleza poco común. Se trata de la versión original de **Las siete Palabras de Cristo en la Cruz**, partitura de 1786-87. Esta obra fue seleccionada tras un concurso convocado por la Santa Cueva de Cádiz en 1785, y concebida originariamente para orquesta de cuerda; el propio autor, en 1796, la transforma en un oratorio para coro y orquesta, añadiendo entre el número 4 y el número 5 un nuevo fragmento para instrumentos de viento, haciendo preceder cada trozo instrumental de un breve coro mixto en cuatro partes. He aquí lo que transcribió Haydn en el prólogo a la edición instrumental, impresa en marzo de 1801: «Hace aproximadamente quince años, me pidió un canónigo de la catedral de Cádiz una obra instrumental sobre las siete frases pronunciadas por Jesús en la Cruz. Durante la cuaresma, era costumbre en Cádiz representar en la catedral un oratorio, y para dar mayor realce al espectáculo contribuían no poco los diversos aditamentos y adornos. Se vela-

hacia sobre ellas una meditación, para descender después del púlpito y postrarse delante del altar. Esta pausa era colmada por la música. Luego, el obispo volvía a subir al púlpito y volvía a bajar por segunda, tercera, cuarta vez, etc..., mientras la orquesta sonaba en los sucesivos intervalos entre los breves discursos del prelado. Mi composición debía adaptarse a ese ritual. No era tarea fácil siete adagios uno tras otro, y cada uno de diez minutos de duración, sin fatigar a los oyentes. Me percaté muy pronto de que no podía atenerme a los tiempos prescritos. Al principio, la música era sin palabras y en esa forma fue impresa. Sólo posteriormente me decidí a reelaborarla sobre la trama de las palabras, por lo que el oratorio **Las siete Palabras del Redentor en la Cruz** sale ahora por primera vez en la casa Breitkopf y Haertel en forma completa, y en lo concerniente a la música vocal, totalmente nueva. El gran amor con que fue acogida por los solicitantes me hace esperar que no dejará de hallar también el favor de un público más vasto».

La composición destaca por la nobleza y austeridad de la concepción y se basa en una melodía dolorosamente expresiva, en línea con el hondo misticismo requerido por el ceremonial de la sagrada escena.

Según algunos autores, a causa de una cierta falta de virtuosismo, la aportación de Haydn al campo del concierto fue más limitada que en otras parcelas. De entre los **Conciertos para piano y orquesta**, el más conocido, sin duda, es el **en Re mayor**, por su final «all'ongarese». De los dos **Conciertos para trompa**, sólo el **primero** se considera auténtico. Muy bellos y dignos de consideración los **Conciertos de violoncelo**, uno de ellos descubierto en 1962. Popular y pegadizo en sus temas, el **Concierto de trompeta**, y sencillamente deliciosos, sus **Minuetos** para orquesta y sus **Danzas alemanas**.

de un nuevo lenguaje polifónico. El maestro escribió 83 cuartetos, si bien los primeros 32, compuestos antes de 1771, no se alejan sustancialmente de las características de los divertimentos, casaciones y los nocturnos, aunque poseen una gracia infinita.

Los **Opus 0, 1, 2, 3, 9, 17 y 20** se mueven en la línea de un lenguaje ya conocido, aunque matizado por la elegancia y la fluidez de escritura y por el uso de motivos populares, enriquecidos por un sutil humorismo instrumental, como se constata en los seis **Cuartetos** del **Op. 20**.

Sólo desde la **Op. 33**, conocidos como **Cuartetos Rusos**, por estar dedicados al gran duque Pavel Petrovich, contienen el principio de la elaboración temática inserto ya en la sinfonía, acoplado sólidamente el contrapunto y el estilo libre.

Vienen luego, en 1787, los seis **Cuartetos Op. 50**, conocidos como **Cuartetos Prusianos**, por estar dedicados a Federico Guillermo II de Prusia, en los que el autor tiende a acercarse a la forma mozartiana.

Aparecen después, entre 1788 y 1790, las dos series de seis **Cuartetos, Op. 54, Op. 55 y Op. 64**, dedicados al comerciante y aficionado violinista vienés Tost, seguidos, en 1793, por los **Cuartetos, Op. 71 y 74**, dedicados al conde Apponyi, y, en 1793, por los **Cuartetos, Op. 71 y 74**, dedicados al conde Erdody. En el tercer **Cuarteto en Do mayor** de esta obra pueden escucharse las variaciones sobre el himno nacional austríaco, compuesto por Haydn, con texto del jesuita Haschka, adoptado oficialmente el 28 de enero de 1797.

Por último, los dos **Cuartetos, Op. 77** de 1799. Está también el **Cuarteto, Op. 103**, incompleto, que incluye el «molto adagio» con las significativas por el propio Haydn «Me faltan las fuerzas, soy viejo y débil».

Si tenemos presente que el cuarteto de cuerda tiene una función esencial en el desenvolvimiento de las partes de la

orquestra bajo el aspecto expresivo y no de pura técnica contrapuntística, puede comprenderse la importancia que tuvo Haydn con sus cuartetos instrumentales, donde la viola, por ejemplo, se transforma y trasfiere de la posición de duplicado a la posición autónoma, discursiva y cantable.

Aunque la musicología haya dedicado mayor atención al cuarteto de Haydn, no se puede negar que los treinta y un tríos para piano, violín y violoncelo, sin contar los divertimentos de cámara para violín, violoncelo y bajo obligado, y las piezas para baryton, violín y violoncelo, revelan una fantástica inventiva y una frescura de ideas de extravertida espontaneidad musical.

LAS SONATAS PARA PIANO

Haydn escribió cincuenta y dos sonatas para piano desde 1760 hasta 1794, y reflejan la evolución estilística del compositor, que en este campo se reveló menos innovador que en la sinfonía. Para la composición de estas sonatas, se inspiró en los modelos austriacos dieciochescos y en las indicaciones formales dadas por C.P.E. Bach, pero hay que reconocer que en ciertos modos expresivos supo anticipar procedimientos instrumentales del joven Beethoven. Haydn compone estas sonatas respetando las clasificaciones de tonalidad y de tiempos ya marcadas por sus predecesores a través de la forma bipartita, que en el primer movimiento cerraba el fragmento en un clima de «divertimento». El estilo galante se trasluce en la mayoría de ellos. Es de destacar el cuidadoso tratamiento que hizo Haydn de los minuetos de las sonatas, inspirado en el extraordinario florecimiento de la «suite» dieciochesca.

Las sonatas escritas después de 1790 muestran una evidente influencia mozartiana. Como afirmaba Wagner: «En las sonatas de Haydn nos parece ver al demonio de la música encadenado, jugando con nosotros con la puerilidad de quien ha nacido viejo».

MUSICA RELIGIOSA

Género que frecuentó ampliamente el maestro por su oficio y por sus propias convicciones religiosas. Alguna de sus misas y oratorios constituyen verdaderas obras maestras.

Las dos primeras composiciones del género, la **Missa Rorate Coeli de super, en Sol mayor**, y la **Missa Brevis**, entran sin dificultad en la clasificación de la música religiosa austriaca tradicional. El autor contaba apenas dieciocho años y no podía sino seguir las reglas vocales e instrumentales utilizadas por sus precedentes.

Una mayor variedad técnica y estética, especialmente en la parte reservada al canto, podemos encontrar en la **Missa Sanctae Ceciliae**, en Do mayor (1769-1773) y en la **Missa Mariazell** (1782). Pero la madurez de Haydn en este campo se advierte en el grupo de las seis misas solemnes, entre las que destacan por la grandiosidad y amplitud de la construcción, con el uso más incisivo y vibrante de la orquesta, la **Missa in tempore belli, en Do mayor**, llamada también «**Paukenmesse**» (**Misa de los tímboles**), de 1796; la

Missa «in angustiis», en Re menor, conocida también como **Misa «Nelson»**, de 1798; la **Theresienmesse, en Sol bemol mayor**, de 1799 y la **Misa de La Creación, en Si bemol mayor**, de 1802.

Dignos de destacar son, asimismo, los dos **Te Deum** y el vigoroso **Stabat Mater** para orquesta y órgano de 1773. Ya nos hemos referido en otro apartado a **Las siete palabras de Cristo en la Cruz**, que, sin duda, podían haber quedado incluidas en esta sección. Sin que desdeñemos en absoluto los evidentes méritos de **El Retorno de Tobías**, estrenado en 1775, es indudable que el nombre y la fama universales de Haydn están íntimamente unidos a dos grandiosos oratorios: **Die Schöpfung (La Creación)** y **Die Jahreszeiten (Las estaciones)**. **La Creación** fue escrita, entre 1795 y 1798, sobre texto del barón Gottfried van Swieten, inspirado en el poema **El Paraíso perdido**, de Milton, con alguna modificación. El oratorio, en efecto, termina antes de la expulsión de Adán y Eva del paraíso terrenal y no contempla la rebelión de Lucifer contra Dios. Haydn trabajó en esta obra más de año y medio, y en la noche del 30 de abril de 1798 tuvo lugar, en el palacio del príncipe Schwarzenberg, la primera ejecución privada, con repeticiones el 7 y el 10 de mayo, a las que siguió el 19 de marzo de 1799 la primera representación pública en el National Theater de Viena. Fue enorme el éxito y el público quedó fuertemente impresionado por los largos periodos orquestales y la exaltante peroración de los coros, en una visión de acendrado sentimiento religioso, ajeno a todo intelectualismo moralista y filosófico.

Las tres partes, que comprenden piezas de tono lírico y épico, narrativo y celebrativo, están constituídas por treinta y dos números, entre recitativos, arias, duetos y escenas corales, con un solo fragmento exclusivamente orquestal: la representación del caos antes de formarse el mundo, página, todavía hoy, de profunda emoción y de impresionante fuerza descriptiva. Los solistas representan a los arcángeles Gabriel, Uriel y Rafael, y a Adán y Eva en los respectivos papeles de soprano, tenor, bajo, bajo y soprano; se alternan con el coro, que se encarga de celebrar la potencia y magni-



Clavicordio del músico austriaco.

ficiencia divinas, creadoras de toda forma de vida. A los recitativos siguen las arias, que desembocan frecuentemente en elegantes florituras vocales, muy expresivas, subrayando los acentos jubilosos y populares y los delicados y emocionados sentimientos de la partitura. Cantos de alabanza y festivos aleluyas vienen a coronar la primera y última parte de **La Creación**, donde se siente, especialmente en la amplitud coral, la presencia de la gran escuela contrapuntística de Haendel.

El mismo barón van Swieten fue el autor del segundo oratorio del Haydn, **Las Estaciones**, traducido del poema homónimo inglés de James Thomson. El trabajo del compositor duró más en esta ocasión: cerca de tres años. La primera ejecución tuvo lugar el 24 de abril de 1801, en el palacio del príncipe Schwarzenberg, en privado, y la interpretación pública, el 29 de mayo en la Redoutensaal de Viena.

También para este oratorio, difundido antes del anterior en diversas capitales europeas, el éxito fue general e inmediato y gustó el carácter de fuerte matiz descriptivo del arte haydniano. Comprende un total de cuarenta y dos fragmentos, entre recitativos simples y acompañados, arias, duetos, tercetos y coros, más la Obertura que precede a la «Primavera» y la Introducción que abre el «Invierno».

El oratorio está concebido sin narrador, y el texto narrativo está confiado a tres personajes: el viejo «Simón», labriego cordial y bonachón (bajo); su hija «Ana» (soprano), y el joven campesino «Lucas» (tenor), a los que atañe ilustrar y comentar todo lo que acontece durante las diversas metamorfosis de la naturaleza. La música es sumamente variada y colorista y por su desbordante frescura de concepción y de representación semeja más una cantata profana que un oratorio propiamente dicho. Música deliciosa por los coros primaverales, por la irrupente vocalidad que estalla al aparecer el sol, por el modo plástico y vivo en que se describe la formación de la tempestad, por los pintorescos episodios de la caza y de la vendimia, que se pueden considerar anticipaciones de los sugestivos paisajes sonoros de **Der Freischütz**, de Weber; por la festiva serenidad de las tertulias campesinas y por la magistral fuga final que recapitula y concluye solemnemente esta obra maestra.

OPERAS

Una interesantísima parcela de la obra musical de Haydn, casi desconocida hasta la última década, dormida en bibliotecas y archivos palaciegos, apagada por el genio de Mozart, y que es, sin duda, un filón de bellezas que si en Europa comienza a degustarse a través de representaciones y de ediciones discográficas, en España apenas si ha comenzado a insinuarse.

Los melodramas haydnianos suman un total de veintisiete composiciones, incluidas las obras para teatro de títeres de Esterhaz. Algunos trabajos juveniles se han perdido, y de ellos quedan sólo los títulos, como **Der Krumme Teufel (El diablo cojuelo)**, **La Vedova**, **Il Dottore**, **Il**

Sganarello.

Entre la música teatral de Haydn, hay que recordar **Acis y Galatea** (1762), **La Canterina**, **Lo Speziale** y **Le Pescatrici** (1766-1769), las tres sobre textos de Carlo Goldoni, que fue también el autor del libreto del drama jocoso, en tres actos, **Il mondo della luna**, compuesto en 1776, con sorprendente argumento próximo a la ciencia ficción. Mencionemos también **L'infedeltá delusa**, subtitulada «burletta in due atti per musica», y que se representó con ocasión de una visita a Esterhaz de la emperatriz María Teresa. **L'incontro improvviso**, drama jocoso en tres actos, tomado de una obra de Dancourt. **La vera constanza** (1776) y **L'isola desabitata**, acción teatral sobre texto de Metastasio (1779). La última obra sería compuesta por Haydn para Londres en 1791 sobre libreto de Badini; fue **L'anima del filosofo**, conocida también como **Orfeo y Euridice** y catalogada, junto al drama heroico, en tres actos, **Armida** (1783), en el ámbito de un cierto amanerado epigonismo.

Podemos afirmar que, a pesar de su no excesiva inclinación hacia el teatro musical, los valores aportados por Haydn son importantes, especialmente en las obras de madurez, en las que el ajuste entre música y palabra se realiza en grandiosas formas sinfónico-vocales, con un apartado de solos y coro de igual importancia instrumental. Lo que viene a confirmar el juicio de Richard Strauss al respecto: «En la música de Haydn hay quizá más tesoros escondidos de cuanto se piensa».

Más allá de toda consideración de conjunto y de detalle sobre la extraordinaria producción de Haydn, insustituible anillo de conjunción de la triada fundamental del arte alemán, con Mozart y Beethoven, es cierto que el maestro de Rohrau viene a ser paso obligado para comprender en toda su extensión y variedad de actitudes lo que se define comúnmente como el clasicismo en música. De sus sonatas para piano, de sus sinfonías, de sus cuartetos, de los oratorios de Haydn se desprende un sentimiento tonificante y sosegado de la vida, porque como señaló razonablemente Goethe:

«El trato y la audición de las obras de Haydn me han comunicado siempre una sensación de plenitud. Porque Haydn es nuestro, hijo de nuestras comarcas, que crea con naturalidad la música. Temperamento, sensibilidad, dulzura, fuerza, y, finalmente, las dos características del genio: ingenuidad e ironía, todo ésto lo posee... Toda la música moderna se basa en él. Sus obras son el lenguaje ideal de la verdad».

BIBLIOGRAFIA

Lamentablemente, el panorama bibliográfico español sobre Haydn es prácticamente nulo. En el catálogo «Libros de Música», editado por el Instituto Nacional del Libro Español sólo figura el pequeño estudio biográfico de Andrés Ruiz Tarazona: **Joseph Haydn. Viena se encuentra a sí misma**. Real Musical. 1975. Como en tantas ocasiones, es necesario recurrir allende nuestras fronteras para hallar material interesante. A continuación trans-

cribo los títulos más importantes. **BARBAUD, P. Joseph Haydn**. París, 1957. **DIES, A.C.: Biographische Nachrichten von J. Haydn**. Viena, 1810. Nueva edición, Berlín, 1959. **GRIESINGER, G.A.: Joseph Haydn**. Leipzig, 1810. Nueva edición, Viena, 1954. **HUGHES, Rosemary: Haydn**. Londres, 1963. **LANDON ROBBINS, H.C.: Haydn: Chronicle and Works**. Londres, 1976. **VIGNAL, MARC: J. Haydn**. París, 1982. **BARTHA, Dénes y SOMFAI, Lászlo: Haydn als Opern Kapellmeister**. Budapest-Mainz, 1960. **GEIRINGER, Karl: Joseph Haydn**. Mainz, 1959. **LANDON, M.C. Robbins: The Symphonies of Joseph Haydn**. Londres, 1955. (Suplemento: Londres, 1961). **NOWAK, Leopold: Joseph Haydn**. Viena, 1951. **POHL, Carl Ferdinand: Joseph Haydn**. Berlín, 1875-82. **DELLA CROCE, Luigi: Le 107 Sinfonie de Haydn**. Turin, 1975.

DISCOGRAFIA

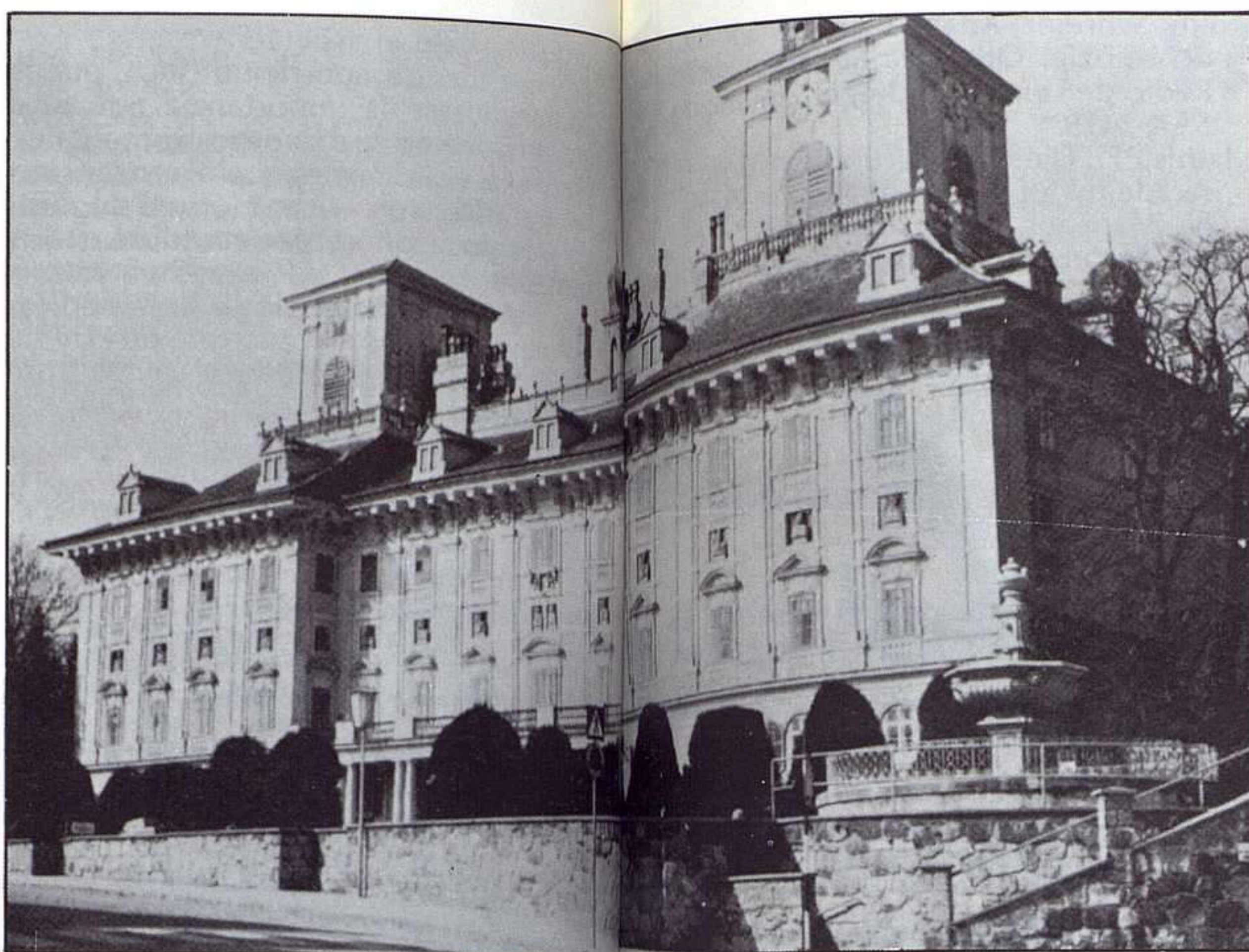
Pocas veces, como ante la obra grabada de Haydn, puede sentirse la satisfacción de hallarse ante una más que respetable colección de discos, que ofrecen al auditor la posibilidad de disfrutar del inmenso legado del maestro de Rohrau. No tenemos una discografía completa y quizás del todo congruente, sobre todo si limitamos nuestra mirada al mercado español. Pero si pensamos en el recién abierto cauce de los discos importados, en la aparición de la edición Haydn de Telefunken, aún con cierto retraso, creo que nos hallamos ante un milagro, comparando lo que de otros autores nos presenta el catálogo español.

Por supuesto, que esta amplia discografía debería colocarse en paralelo con una actividad concertística semejante. Y ello tristemente no es así. Salvo contados ejemplos, que, por ende, son excepciones que confirman la regla, nuestras orquestas, nuestros conjuntos de cámara, nuestros solistas, apenas se acuerdan de Haydn. Y esto que decimos sirve también para gran parte de los países de nuestra área cultural, excepto hecha de Inglaterra, donde la dedicación y aprecio de la obra haydniana son proverbiales, y, por supuesto, de Austria y Alemania, donde la música de Haydn está continuamente presente.

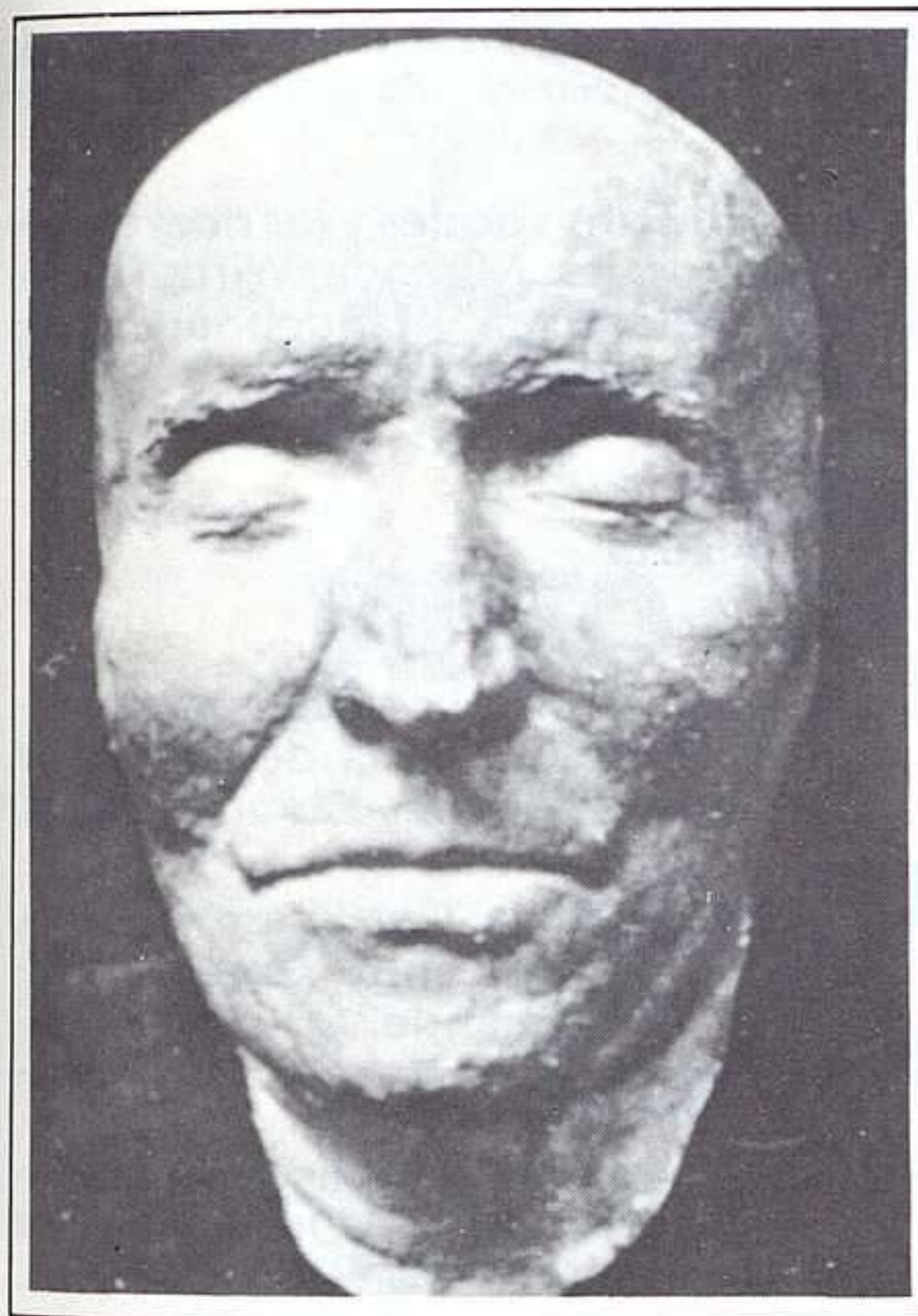
La selección discográfica que presentamos es solamente eso: una selección, basada en criterios de calidad y acudiendo tanto al mercado español como al extranjero, procurando señalar aquellas lecturas asequibles al comprador en el momento de redactar el presente trabajo. Figuran con un asterisco los ejemplares de venta en España, por la vía normal o de importación.

I.— MUSICAL ORQUESTAL

Conciertos clave Re mayor H.XVIII/11 y Sol mayor H.XVIII/4. Riguto. Conjunto Instrumental Francia. Wallez. DECCA, SXL. 27914.



Palacio de la Familia Esterhazy, en Eisenstadt



Arriba, a la izquierda, la casa donde vivió y murió Haydn en Viena, ahora convertida en museo. Arriba, a la derecha, mascarilla mortuoria. A la derecha de estas líneas, cuadro que representa un ensayo de Haydn y su orquesta.



Conciertos teclados completos. Alpenheim. Orquesta Sinfónica Bamberg. Dorati. Hispavox, S.66.323.* **Conciertos violoncelo núm. 1, 2**. Rostropovich. Ac. St. Martin-in-the-Fields. EMI, 065-02.767.* **Concierto violoncelo núm. 2**. Gendron. Orquesta Lamoureux. Casals. Philips, 5835 069.* **24 Minuetos**. Orquesta Filarmonía Hungráica. Dorati. Decca, HDNW 901.* **Concierto para trompa y orquesta núms. 1 y 2**. Barry Tuckwell. Orquesta Inglesa de Cámara. Tuckwell. EMI, O(1-03.362. **Conciertos para dos liros núms. 1, 2, 3, 4, y 5**. (arreglos para flauta y oboe). Rampal, Pierlot. Collegium Musicum Paris. Douatte. Musidisc, 76364. **Conciertos para órgano y orquesta núms. 1, 5 y 8**. Power-Biggs. Orquesta Sinfónica Columbia. Rosnay. Columbia, MG. 32.985. **Conciertos para órgano y orquesta núms. 1, 8 y 10**. M.C. Alain. Bournemouth Sinfonietta. Gulschbauer. Erato, STU. 70.998.* **Concierto para violín y orquesta núms. 1, 2 y 3**. Jarry. Orquesta de Cámara J.F. Paillard. Erato, STU. 70.770. **«Integral de sinfonías»**. Orquesta Filarmonía Hungráica. Dorati. Decca, HDNA 1/6 (Sinfonías 1-19). HDNB 7/12 (Sinfonías 20-35). HDNC 13/18 (Sinfonías 36-48). HDND 19/22 (Sinfonías 49-56). HDNE 23/26 (Sinfonías 57-64). HDNF 27/30 (Sinfonías 65-72). HDNG 31/34 (Sinfonías 73-81). HDNH 35/40 (Sinfonías 82-92, más Sinfonía concertante). HDNJ 41/46 (Sinfonías 93-104).* **Sinfonías núms. 1-22 y Obertura Lo Speziale**. Orquesta del Estado Opera Viena. Max Goberman. Odyssey, 32160006-32160374. **Integral de las Sinfonías con título: 22 (El filósofo), 31 (llamada «De trompa»), 43 (Mercurio), 44 (Fúnebre), 45 (Los Adioses), 48 (María Teresa), 49 (La Pasión), 55 (El maestro de escuela), 59 (El fuego), 73 (La caza), 82 (El oso), 83 (La gallina), 85 (La reina), 92 (Oxford), 94 (Sorpresa), 96 (Milagro), 100 (Militar), 101 (El reloj), 103 (Redoble de Timbal) y 104 (Londres)**. Academy of St. Martin-in-the-Fields. N. Marriner Philips, 67 68 003-67 8004.* **Sinfonías Esterhaza: núms. 62, 63 a, 63 b, 66, 67, 68 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80 y 81**. Orquesta Fundación Haydn de París. Antonio de Almeida. Philips, 67 47 442.* **«Antología»: Sinfonías núms. 6, 7, 8, 21, 31, 48, 85, 94, 100 y 101**. Orquesta de Cámara del Sarre. Karl Ristenpart. Musidisc, CRC 27. **Sinfonías núms. 45 («Los Adioses») y 48 («María Teresa»)**. Orquesta Cámara Inglesa. D. Barembain. DGG, 2531.091.* **Sinfonía núm. 70. Sinfonía núm. 48 («María Teresa»)**. Orquesta de Cámara Inglesa. R. Leppard. Philips, 65 00 194.* **«Las seis sinfonías de París»**. Núms.: 82, 83, 84, 85, 86 y 87. Orquesta del Festival Menuhin. Y. Menuhin. EMI, 063 02611-628-629. **«Las seis sinfonías de París»**. Pequeña Orquesta de Londres. Leslie Jones. No-

nesuch, 73011. **«Las seis sinfonías de París»**. Orquesta Filarmonía de Berlín. Kurt Sanderling. Eurodisc, 85961. **«Las seis sinfonías de París»**. Orquesta Filarmonía de Berlín. H.v. Karajan. DGG, 27 41 005.* **Sinfonías núms. 88 y 89**. Orquesta Filarmonía de Viena. K. Böhm. DGG, 2530.343. **«Las doce sinfonías de Londres»**. Real Orquesta Filarmonía. Sir. T. Beecham. Incluye ensayos de las **Sinfonías 100, 101 y 104**, y de la Ob. **Rapto en el Serrallo**. EMI, SLS 846. **«Las doce sinfonías de Londres»**. Orquesta de la Opera del Estado de Viena. H. Scherchen. Westminster WST 83227. **«Las doce sinfonías de Londres»**. Orquesta Filarmonía de Londres. E. Jochum. DGG, 27 20064.* **«Las doce sinfonías de Londres»**. Pequeña Orquesta de Londres. Leslie Jones. Hispavox, 73019.* **Sinfonías núms. 100 («Militar») y 104 («Londres»**. Orquesta del Concertgebouw. Colin Davis. Philips, 9500 510. **Sinfonías núms. 101 («El reloj») y 96 («Milagro»)**. Orquesta Filarmonía de Londres. Sir G. Solti. Decca SXDL 7544.

II.— MUSICA INSTRUMENTAL Y DE CAMARA

Cinco divertimentos para trío de cuerdas y clavecín. H.XIV, 4-13. Sebestyen. Miembros Cuarteto Tatrai. Hungaroton, SLPX 11.468. **Siete divertimentos para dos oboes, dos trompas y dos fagots**. Solistas de viento de Londres. Jack Brymer. Decca, SDD 450.* **Cinco divertimentos para dos oboes, dos trompas y dos fagots**. Solistas Húngaros. Hungaroton, SLPX 11.719. **Seis divertimentos para flauta, violín y violoncelo, Op. 38 y 100**. Kuijken (B), Kuijken (S), Kuijken (W). Accent, ACC 7807. **Seis dúos para violín y viola, H. VI 1-6**. Kovacks, Nemeth. Hungaroton, SLPX 11.426/27. **Ocho Nocturnos para el Rey de Nápoles, H. II-25-32**. The Music Party. Alan Hacker. Oiseau-Lyre, DSLO 521/22. **Los diez cuartetos de juventud, núm. 0, Op. 1 (1-4) y Op. 2 (1-6)**. Cuarteto Aeolian Argo, HDNM 5256.* **Seis cuartetos de cuerda, Op. 9, H. III 19-24**. Cuarteto Aeolian. Argo, HNDQ 6166. **Seis cuartetos, Op. 17, H. III, 25-30**. Cuarteto Aeolian. Argo, HDNQ 67/2.* **Seis cuartetos, Op. 17**. Cuarteto Tatrai. Hungaroton, SLPX 11.382/84. **Seis cuartetos, Op. 20, H. III 31-36**. Cuarteto Tatrai. Hungaroton, SLPX 11.332/34.* **Seis cuartetos, Op. 20**. Cuarteto Juilliard. CBS 79.305.* **Seis cuartetos, Op. 33, H. III, 37-42**. Cuarteto Tatrai. Hungaroton, SLPX 1188.789. **Seis cuartetos, Op. 50 H. III 44-49**. Cuarteto de Tokyo. DGG, 2740135. **Seis cuartetos, Op. 54 y 55 H. III 57-62**. Cuarteto Aeolian. Argo, HDNS 6769. **Tres cuartetos, Op. 54 H. III 57-59**. Cuarteto Juilliard. CBS, 76.079.

Tres cuartetos, Op. 55 H. III 60-62. Cuarteto Allegri. Westminster, CSD 3503.

Doce cuartetos, Op. 54, 55 y 64 H. III 57-68. Cuarteto Amadeus. DGG, 2740 107.

Seis cuartetos, Op. 64, H. III 63-68. Cuarteto Tatrai. Hungaroton, SLPX 11.838/40.

Seis cuartetos, Op. 71 y 74, H. III 69-74. Cuarteto Amadeus. DGG, 2709090.*

Seis cuartetos, Op. 76, H. III 75-80. Cuarteto Tatrai. Hungaroton, SLPX 120507.

Seis cuartetos, Op. 76, H. III 75-80. Dos cuartetos, Op. 77, H. III 81-82. Cuarteto, Op. 103, H. III 83. Cuarteto Aeolian. Argo, HDNS 57/60.

Dos cuartetos, Op. 77, H-III 81 y 82. Cuarteto Tatrai. Hungaroton, SLPX 11.776.

Cuarteto en Fa mayor, Op. 3, núm. 5 (apócrifo), en Re, Op. 64, núm. 5, «La Alondra», y Op. 76, núm. 2, «Las Quintas». Cuarteto Italiano. Philips, 5835370.*

Cuarteto, Op. 3, núm. 5; Op. 33, núm. 2 y Op. 76, núm. 2, «Las Quintas». Cuarteto Janacek. Decca, SDD 285.

Cuarteto, Op. 54, núm. 1 y núm. 2. Cuarteto Amadeus. DGG, 2530302.

Cuarteto, Op. 74, núm. 3, «El caballero», y Op. 73, núm. 3, «El Emperador». Cuarteto Alban Berg. Telefunken, 6.41302.*

Cuarteto, Op. 76, núm. 3, «El Emperador», y Op. 74, núm. 4, «Amanecer». Cuarteto Italiano. Philips, 9500.157.

Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz. Orquesta de Cámara de Praga. Milan Munclinger. Supraphon, 1.10.1047.

Orquesta de Cámara de Cataluña. A. Ros Marbá Schwan, 4.

Academy of S. Martin in-the-Fields. N. Marriner. EMI, C. 069 029 58.

Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz (Versión cuarteto de cuerda). Cuarteto Amadeus. DGG, 2530 213.*

Cuarteto Via Nova. Erato, STU. 70.728.

Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz (Versión para piano). John Mc Cabe. Decca, HDM 112.

«Integral de las Sonatas para teclado». Sonatas para piano núm. 1-62, más Variaciones, Caprichos, Fantasías, Adagio, Allegro. Doce Minuetos, H. IX 8. Doce danzas alemanas, H. IX 13. Doce minuetos H. IX 21. Doce danzas alemanas, H. IX 10. Rudolf Buchbinder. Telefunken, 6.35088-249-281. 18 discos.*

Sonatas para piano núms. 1-62. Janos Sebastian, Szusza Peris, Zoltan Kocsis, Istvan Lantos, Sandor Falvai, Aniko Segedi, Dészö Ranki. Hungaroton-Hispavox, S. 66.401.

Sonatas núms. 53 y 62. Fantasía en Do mayor. Variaciones en Fa menor. Wilhelm Backhaus. Decca, ECS 692.

Sonata núm. 62. Vladimir Horowitz. RCA, VH 010.

Tríos para baryton, viola di bordone, viola y violoncelo. Trío Baryton de Esterhazy. EMI, SLS 5.095.

Tríos para baryton, viola y violoncelo, núms. 44, 52, 96, 61 y 101. Trío de Munich. Archiv, 2533 045.

Los 43 Tríos para piano, violín y violoncelo. Trío Beaux-Arts. Philips, 6768.077.

Tríos para clave, violín y violoncelo núms. 1-16. Van Asperen, Schröder y Möller. Telefunken, 6.35331.*

Tríos para piano, violín y violoncelo

núms. 17-30. Trío Haydn, de Viena. Telefunken, 6.35332.*

Tríos para piano, violín y violoncelo núms. 31-45. Trío Haydn, de Viena. Telefunken, 6.35333.*

Tríos y Cuartetos con flauta. G. Wolg, W. Schutz. Telefunken, 6.35595.*

III.— MUSICA RELIGIOSA

La Creación. Janowitz, Wunderlich, Krenn, F. Dieskau. Coro Singverein Viena. Orquesta Filarmónica Berlín. Karajan. DGG, 2707044.

Ameling, Krenn, Krause, Spoorenberg, Fairhurst. Coro Opera Viena. Orquesta Filarmónica Viena. Münchinger. Decca, Set 36263.*

Popp, Hollweg, Moll, Döse, Luxon. Coro Brighton. Orquesta Real Filarmónica. Dorati. Decca, D 50 D 1/2.*

Donath, Tear, Van Dam. Coro y Orquesta Filarmónica. R. Frühbeck. EMI, 167.003 247/8.

Misas En Fa Mayor, H. XXII 1, Rorate Coeli de super. Salve Regina, en Mi bemol mayor. Non nobis domine. Speiser, Gohl. Musicos de Cámara de Zurich. Gohl. Jecklin, 518.

Misa Rorate coeli desuper. Misa brevis alla capella. Orquesta de Cámara de Zurich. Gohl. Turnabout, TV 34.501.

Misa In angustiis o «Lord Nelson». Stahlmann, Watts, Braun, Krause. Coro King's College. Orquesta Sinfónica de Londres. D. Willcocks. Argo, ZRG 5.235.

Misa en Si bemol con solo de órgano. Misa Mariazell. Cuatro piezas para reloj con mecanismo de órgano. Smith, Watts, Tear, Luxon. Coro Saint John de Cambridge. Academy of S. Martin-in-the-Fields. G. Guest. Argo, ZRG 867.

Misa en Si bemol mayor, «Theresienmesse». Sprecklesen, Schaer, Elwes, Brodard. Conjunto Vocal de Lausanne. Orquesta de Cámara de Lausanne. M. Corboz. Erato, STU. 71.058.*

Misa en Fa mayor, H. XXII 1, y Misa de San Nicolás. Nelson, Kirby, Minty, Covey, Thomas. Coro de la Catedral de Oxford. Academy of Ancient Music. S. Preston. L'Oiseau Lyre, DSLO 563.

El retorno de Tobías. Kincses, Takacs, Fulöp, Bende. Coro Madrigal de Budapest. Orquesta Sinfónica del Estado de Hungría. F. Szekeres. Hispavox, 11.660/64.*

Las Estaciones. Eipperle, Patzak, Hahn. Coro y Orquesta Filarmónica de Viena. C. Krauss. Preiser Records.

Las Estaciones. Cotrubas, Krenn, Sotin. Coro del Festival de Brighton. Real Orquesta Filarmónica. Dorati. Decca, D 88 D 3.

Las Estaciones. Moser, Tappy, Huttenlocher. Coro Pro Arte de Lausanne. Orquesta de Cámara de Lausanne. Jordan. Erato, STU. 71.292.

Janowitz, Hollweg, Berry. Coro de la Opera de Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Karajan. EMI, 167.02383/85.

Janowitz, Schreier, Talvela. Coro Singverein Viena. Orquesta Sinfónica de Viena. K. Böhm. DGG, 2709.026.

Stolte, Schreier, Adam. Coro de la Radio de Leipzig. Orquesta Sinfónica de la Radio de Leipzig. H. Kegel. Columbia, SAX 743/5.*

Mathis, F. Dieskau, Jerusalem. Coro y Academy of S. Martin-in-the-Fields. N. Marriner. Philips, 6769 068.*

Stabat Mater, H. XX bis, y Libera me, H. XXII b. I. Bondi, Eder, Krattinger. Conjunto Vocal Jean Bridier. Fantapié. ARS, 70.001/02.

IV.— OBRAS VOCALES PROFANAS

Arias de Acis y Galatea, El desertor, La escuela de los celosos, y de La Vera Constanza. Fischer-Dieskau. Orquesta Haydn, de Viena. R. Peter. DECCA, SXL, 6490.

Cantata Berenice, che fai? Baker. Leppard. Orquesta de Cámara Inglesa. Leppard. Philips, 6.500.660.*

Catorce Canzonettas inglesas. Griffett, Vickers. SHE, 540.

Lieder alemanes y Canzonettas inglesas. Fischer-Dieskau, Moore. EMI, C. 053-01 436.

Los cuatro Tríos vocales y los nueve Cuartetos Vocales. Miranda, Wirtz, Quillerveré, Reinemann, Haudebourg. Arión, ARN 38.403.

V.— OPERAS

Armida. Norman, Ahnsjö, Burrowes, Ramey, Rolfe. Orquesta de Cámara de Lausanne. Antal Dorati. Philips, 6769.021.*

La fedeltà premiata. Cotrubas, Von Stade, Valentini, Alva, Landy. Coro de la Radio Suisse Romande. Orquesta de cámara de Lausanne. Antal Dorati. Philips, 6707.028.*

L'infedeltà delusa. Ravaglia, Speiser, Grimaldi, Grilli, Hage. Orquesta de la Fundación Haydn, de Roma. Almeida. Chant du Monde, 78.447/49.

Kalmar, Paszthy, Fülöp, Rozsos, Gregor. Orquesta de Cámara Franz Liszt. Sandor. Hispavox, SLPX 11.832/34.*

L'Isola desabitata. Zoghby, Lerer, Alva, Bruson. Orquesta de Cámara de Lausanne. Dorati. Philips, 6.700 119.*

Il Mondo della luna. Trimarchi, Alva, von Stade, Auger, Mathis, Valentini, Rolfe. Coro de la Radio de la Suisse Romande. Orquesta de Cámara de Lausanne. Antal Dorati. Philips, 6769.003.*

Orlando Paladino. Shirley, Auger, Ameling, Ahnsjö, Luxon, Trimarchi, Killebrew, Mazzieri, Carelli. Orquesta de Cámara de Lausanne. Dorati. Philips, 6707.029.*

Lo Speciale. Fulöp, Rozsos, Kalmar, Kincses. Orquesta de Cámara Franz Liszt. G. Lehel. Hispavox, 11.926/27.*

La Vera Constanza. Norman, Ahnsjö, Donnath, Löövas, Ganzarolli, Rolfe, Trimarchi. Orquesta de Cámara de Lausanne. Antal Dorati. Philips, 6703.077.*

**ENCONTRAR TODO
Y A TODOS EN BARCELONA**

SONIMAG 20

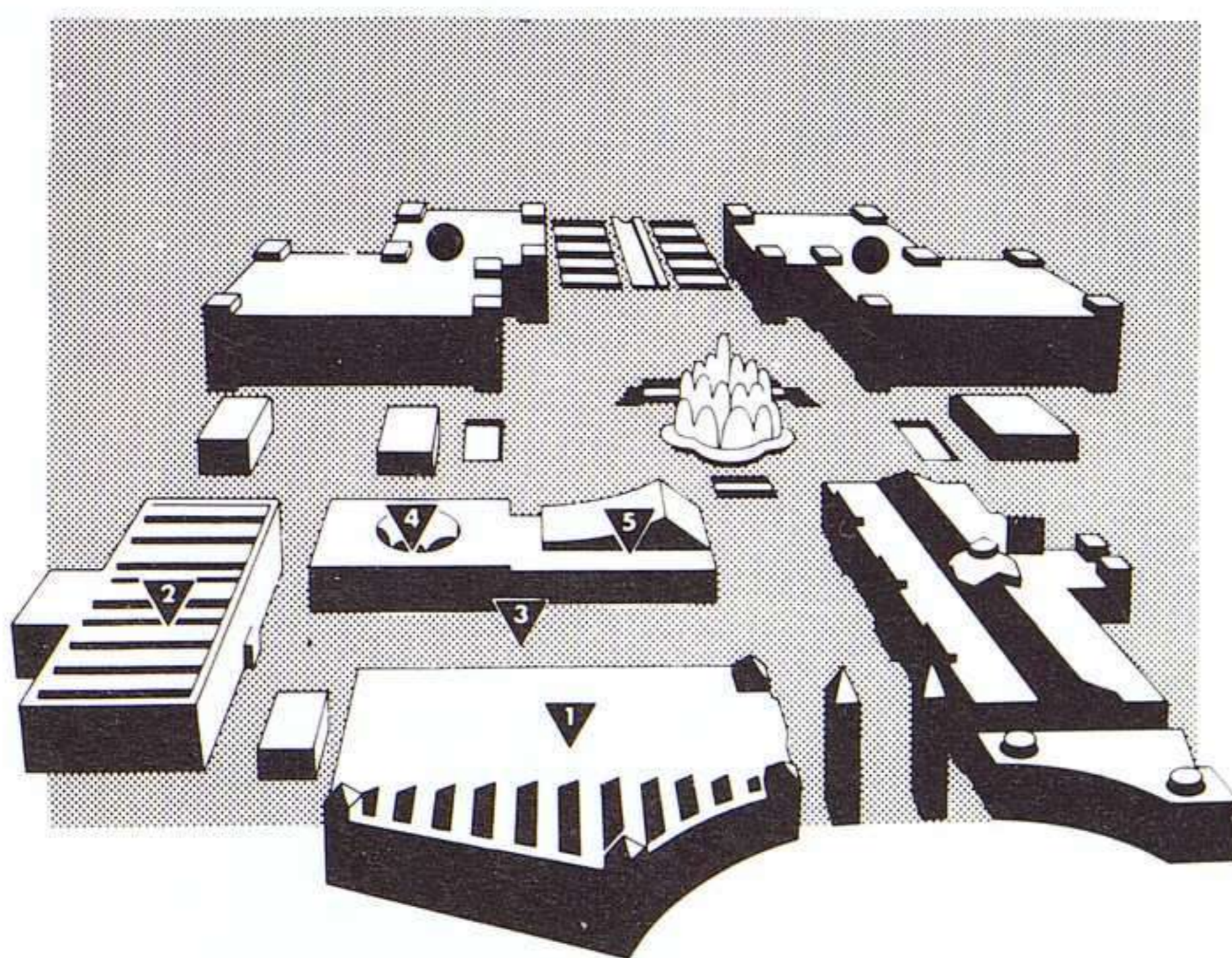
Dentro de pocos días, abrirá de nuevo sus puertas, el único salón Internacional de España, dedicado a imagen, sonido y electrónica Sonimag.

Este año Sonimag cumple 20 años y lo celebrará ofreciendo una edición verdaderamente excepcional, en la que va a encontrarse toda la oferta y la demanda para tomar

el pulso a un año de actividad y sobre todo seguir creando negocio.

Durante 7 días en Barcelona estarán todos y todo lo más representativo del sector.

**HIFI, T.V., INSTRUMENTOS MUSICALES,
VIDEO, ILUMINACION ESPECTACULAR,
T.V PROFESIONAL,
ORDENADORES PERSONALES, ANTENAS,
RADIOAFICION, VIDEOJUEGOS,
VIDEO PRODUCCIONES, PRENSA TECNICA.
EXPOTRONICA 82
INSTRUMENTACION, MEDIDA Y
COMPONENTES ELECTRONICOS.**



▼ 1 ▼ 2 ▼ 3 ▼ 4 ▼ 5
Sonimag-Expotrónica
● Expohogar
■ Expodoméstica



Feria de Barcelona
Av. Reina M^a Cristina
Tel 93-223 31 01
Telex 50 458 FOIMB-E
Barcelona 4 - España

sonimag20

27 SEPTIEMBRE AL 3 OCTUBRE 1982 - JORNADAS PROFESIONALES 27 - 28 - 29 - 30 SEPTIEMBRE

Musicología

Por Rafael Pérez-Arroyo

Durante el Renacimiento, la proliferación de los instrumentos de viento fue considerable. Ningún otro tipo de instrumentos produjo semejante cantidad de variedades ni de familias. Entre ellas tuvieron gran importancia los instrumentos con cápsula. El primero de ellos y, probablemente, el más común de los instrumentos de doble caña con cápsula fue el cromorno. El nombre aparece por primera vez en Dresde, en 1489, como registro de órgano, lo que nos sugiere que éste debió estar en uso desde algo antes.

El cromorno era un instrumento de caña doble y tubo cilíndrico, relativamente delgado y curvo en su parte inferior, como un cayado; se tocaba a través de una cápsula de aire y su timbre era más suave y oscuro que el de la chirimía. Hacia comienzos del siglo XVII, había una acusada preferencia por los instrumentos expresivos, y se iba prescindiendo de los que no eran aptos para ello. Esta fue la razón principal por la que tanto el cromorno como todos los restantes instrumentos con cápsula de aire cayeran en desuso en las primeras décadas del siglo XVII.

El nombre indica literalmente «cuerno curvo» y está asociado con el inglés antiguo «crump» y el alemán «krumm», que significan curvado. Parece que el

término «orlo» no apareció en España hasta entrado el siglo XVI, y éste aparece mencionado en 1559 como «orlos de Alemania», y también como registro de órgano.

Otro nombre, que puede dar lugar a confusión, es el de «doblado», instrumento poco conocido y correspondiente a los «doppione» de Zacconi; de ahí que algunos autores identifiquen a menudo los «orlos» con los «doblados», aunque no tienen nada que ver.

Al ser el cromorno un instrumento de caña doble y tubo cilíndrico, suena, como es característico de estos instrumentos, una octava más baja que una flauta de su mismo tamaño. Su extensión estaba limitada a una novena. La familia de cuatro instrumentos cromornos no eran soprano, alto, tenor y bajo, como podríamos suponer, sino alto, dos tenores y bajo. Debido a lo expuesto anteriormente. Los tipos bajo y bajo-extendido estaban dotados de una y dos llaves, respectivamente, con lo que el bajo ampliaba en dos voces más su extensión.

Mientras que los instrumentistas de hoy sujetan el instrumento con la mano izquierda sobre la derecha, durante el Renacimiento no existía una posición correcta establecida. Por esta razón los instrumentos que estaban provistos de siete agujeros tenían el séptimo duplicado, lo que permitía una elección al intérprete. El agujero no utilizado se ta-

paba con cera. Los cromornos, por ejemplo, contaban con ocho agujeros pero sólo siete eran reales. Mientras que el registro grave tendió a tener más ámbito, los cromornos grandes solían estar equipados, para abarcar las notas bajas adicionales, con llaves. Un método era el de acoplar dos llaves para el quinto en vez de una. Más abajo había dos llaves pequeñas, «slider-keys» (de tiradores, o correderas), que no se pueden abrir o cerrar sin mover al menos una mano de los agujeros frontales. Este arreglo era preferible a colocar una llavería larga en la curvatura del cromorno al ser esta curvatura muy estrecha.

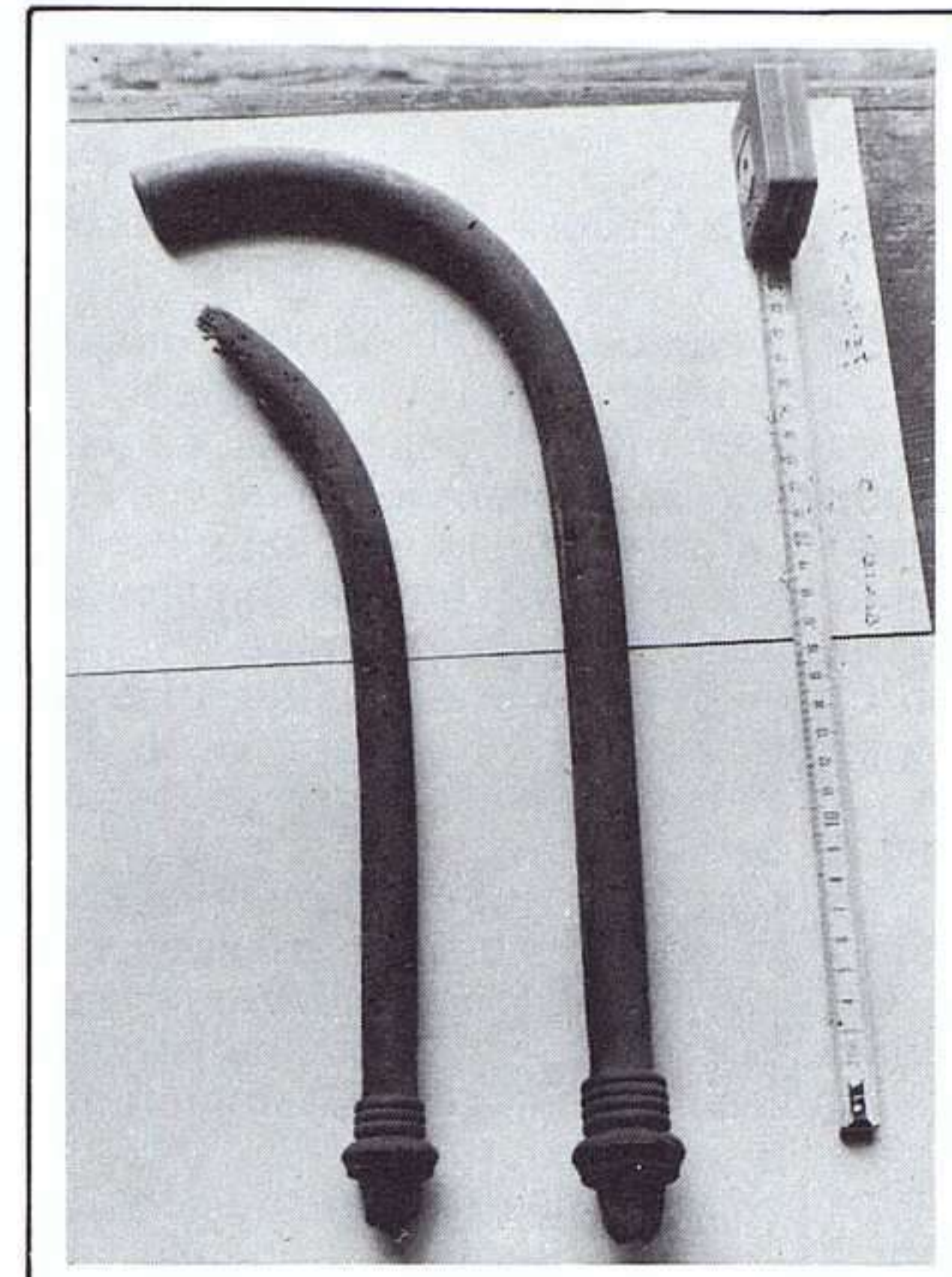
El cromorno se construye torneando y burilando un trozo de madera de boj y calentando al vapor del extremo inferior para modelar la característica forma de anzuelo. La curva no afecta al sonido y es puramente decorativa. Los constructores suplían los instrumentos de viento en familias completas, debido a problemas de afinación. Un «accort» completo consistía en nueve instrumentos, que

rezcan al menos dibujos o descripciones detalladas de los instrumentos del Renacimiento. Durante mucho tiempo se ha venido sosteniendo que la polifonía religiosa en el siglo XVI se ejecutaba siempre «a capella», es decir a voces solas sin instrumento, interpretación ya errónea de por sí, pero varios documentos españoles demuestran que la música en las catedrales se hacía con participación de instrumentistas.

En el inventario de Felipe II realizado el 14 de mayo de 1602 se registra: «Una dulzaina de madera de box a manera de cayado; medida en su caja de madera». Esta es la única cita encontrada alusiva a los cromornos.

LOS CROMORNOS DE SALAMANCA

Este quinteto de cromornos fue construido por leorg Wier hacia la primera mitad del siglo XVI. Es el primer quinteto completo que aparece de este



Los cromornos soprano y contralto. El soprano es el primero que se encuentra de este constructor.



El quinteto completo de cromornos, atribuido a leorg Wier.

IMPORTANTE DESCUBRIMIENTO DE INSTRUMENTOS RENACENTISTAS EN LA CATEDRAL DE SALAMANCA

Han aparecido en Salamanca una serie de instrumentos de viento renacentistas, primeros que aparecen en España de este género, cuyo hallazgo supone un gran descubrimiento. Entre ellos se encuentra un quinteto de cromornos atribuido a leorg Wier, de Memmingen, y un cuarteto de bombardas, supuestamente de Hiers, y otros más que son

atribuidos a Hans Rauch von Hiers.

incluirían: un bajo, dos tenores, tres altos, dos discantes o sopranos y un exilente soprano. Respecto a los materiales utilizados, el boj era el favorito para los instrumentos de pequeño tamaño y el arce para los grandes. En el Renacimiento se hicieron tremendos progresos en el arte de tornear la madera y los instrumentos supervivientes demuestran un alto grado de artesanía.

Muy poca fue la música escrita expresamente para este instrumento, como específicamente para cualquier otro, durante el Renacimiento. El Danserye, de Tielman Susato, publicado en 1551, lo describe en la primera página: «placentero y agradable de ser sonado en cualquier tipo de instrumento o en instrumentos de todas clases. Pavans, etc.». Los instrumentos de viento eran también empleados con muchísima frecuencia para doblar las voces en la música cantada: chansons, frótoles, madrigales y, por supuesto, música de iglesia.

Desgraciadamente, en España carecemos por completo tanto de textos como de pequeños manuales en que apa-

recían: un bajo, dos tenores, tres altos, dos discantes o sopranos y un exilente soprano. Respecto a los materiales utilizados, el boj era el favorito para los instrumentos de pequeño tamaño y el arce para los grandes. En el Renacimiento se hicieron tremendos progresos en el arte de tornear la madera y los instrumentos supervivientes demuestran un alto grado de artesanía.

Muy poca fue la música escrita expresamente para este instrumento, como específicamente para cualquier otro, durante el Renacimiento. El Danserye, de Tielman Susato, publicado en 1551, lo describe en la primera página: «placentero y agradable de ser sonado en cualquier tipo de instrumento o en instrumentos de todas clases. Pavans, etc.». Los instrumentos de viento eran también empleados con muchísima frecuencia para doblar las voces en la música cantada: chansons, frótoles, madrigales y, por supuesto, música de iglesia. Desgraciadamente, en España carecemos por completo tanto de textos como de pequeños manuales en que apa-

recían: un bajo, dos tenores, tres altos, dos discantes o sopranos y un exilente soprano. Respecto a los materiales utilizados, el boj era el favorito para los instrumentos de pequeño tamaño y el arce para los grandes. En el Renacimiento se hicieron tremendos progresos en el arte de tornear la madera y los instrumentos supervivientes demuestran un alto grado de artesanía.

recían: un bajo, dos tenores, tres altos, dos discantes o sopranos y un exilente soprano. Respecto a los materiales utilizados, el boj era el favorito para los instrumentos de pequeño tamaño y el arce para los grandes. En el Renacimiento se hicieron tremendos progresos en el arte de tornear la madera y los instrumentos supervivientes demuestran un alto grado de artesanía.

Muy poca fue la música escrita expresamente para este instrumento, como específicamente para cualquier otro, durante el Renacimiento. El Danserye, de Tielman Susato, publicado en 1551, lo describe en la primera página: «placentero y agradable de ser sonado en cualquier tipo de instrumento o en instrumentos de todas clases. Pavans, etc.». Los instrumentos de viento eran también empleados con muchísima frecuencia para doblar las voces en la música cantada: chansons, frótoles, madrigales y, por supuesto, música de iglesia.

Desgraciadamente, en España carecemos por completo tanto de textos como de pequeños manuales en que apa-

recían: un bajo, dos tenores, tres altos, dos discantes o sopranos y un exilente soprano. Respecto a los materiales utilizados, el boj era el favorito para los instrumentos de pequeño tamaño y el arce para los grandes. En el Renacimiento se hicieron tremendos progresos en el arte de tornear la madera y los instrumentos supervivientes demuestran un alto grado de artesanía.

Muy poca fue la música escrita expresamente para este instrumento, como específicamente para cualquier otro, durante el Renacimiento. El Danserye, de Tielman Susato, publicado en 1551, lo describe en la primera página: «placentero y agradable de ser sonado en cualquier tipo de instrumento o en instrumentos de todas clases. Pavans, etc.». Los instrumentos de viento eran también empleados con muchísima frecuencia para doblar las voces en la música cantada: chansons, frótoles, madrigales y, por supuesto, música de iglesia.

Desgraciadamente, en España carecemos por completo tanto de textos como de pequeños manuales en que apa-

recían: un bajo, dos tenores, tres altos, dos discantes o sopranos y un exilente soprano. Respecto a los materiales utilizados, el boj era el favorito para los instrumentos de pequeño tamaño y el arce para los grandes. En el Renacimiento se hicieron tremendos progresos en el arte de tornear la madera y los instrumentos supervivientes demuestran un alto grado de artesanía.

Muy poca fue la música escrita expresamente para este instrumento, como específicamente para cualquier otro, durante el Renacimiento. El Danserye, de Tielman Susato, publicado en 1551, lo describe en la primera página: «placentero y agradable de ser sonado en cualquier tipo de instrumento o en instrumentos de todas clases. Pavans, etc.». Los instrumentos de viento eran también empleados con muchísima frecuencia para doblar las voces en la música cantada: chansons, frótoles, madrigales y, por supuesto, música de iglesia.

Desgraciadamente, en España carecemos por completo tanto de textos como de pequeños manuales en que apa-

recían: un bajo, dos tenores, tres altos, dos discantes o sopranos y un exilente soprano. Respecto a los materiales utilizados, el boj era el favorito para los instrumentos de pequeño tamaño y el arce para los grandes. En el Renacimiento se hicieron tremendos progresos en el arte de tornear la madera y los instrumentos supervivientes demuestran un alto grado de artesanía.

Muy poca fue la música escrita expresamente para este instrumento, como específicamente para cualquier otro, durante el Renacimiento. El Danserye, de Tielman Susato, publicado en 1551, lo describe en la primera página: «placentero y agradable de ser sonado en cualquier tipo de instrumento o en instrumentos de todas clases. Pavans, etc.». Los instrumentos de viento eran también empleados con muchísima frecuencia para doblar las voces en la música cantada: chansons, frótoles, madrigales y, por supuesto, música de iglesia.

Desgraciadamente, en España carecemos por completo tanto de textos como de pequeños manuales en que apa-

recían: un bajo, dos tenores, tres altos, dos discantes o sopranos y un exilente soprano. Respecto a los materiales utilizados, el boj era el favorito para los instrumentos de pequeño tamaño y el arce para los grandes. En el Renacimiento se hicieron tremendos progresos en el arte de tornear la madera y los instrumentos supervivientes demuestran un alto grado de artesanía.

Muy poca fue la música escrita expresamente para este instrumento, como específicamente para cualquier otro, durante el Renacimiento. El Danserye, de Tielman Susato, publicado en 1551, lo describe en la primera página: «placentero y agradable de ser sonado en cualquier tipo de instrumento o en instrumentos de todas clases. Pavans, etc.». Los instrumentos de viento eran también empleados con muchísima frecuencia para doblar las voces en la música cantada: chansons, frótoles, madrigales y, por supuesto, música de iglesia.

LAS BOMBARDAS

La otra familia de instrumentos es la de la bombardas. La bombardas consta de un taladro cónico y no cilíndrico, como el del cromorno. Esta diferencia en el tubo



El autor de este artículo, con los instrumentos renacentistas encontrados en la catedral de Salamanca.

y no en la cápsula es lo que hace que la bombardarda tenga un sonido más fuerte y penetrante que el zumbido del cromorno. La parte inferior hace de caja de resonancia y tiene cinco agujeros ventrales para facilitar la afinación de las notas graves. La digitación es igual que la de la flauta dulce y la corneta, a excepción del agujero del pulgar, que en la bombardarda no existe.

Se piensa que fue introducida en Europa, proveniente del Cercano Oriente, a través de Italia o de los Balcanes, alrededor del siglo XII. Su uso se extendió hasta mediados del siglo XVII, cuando fue sustituido por el oboe y el bajón.

La bombardarda era un instrumento exclusivamente de banda. Desde el siglo XV la bombardarda, como otros instrumentos, había desarrollado un bajo que resultó formidable para la música al aire libre. Por este motivo, las chirimías y bombardardas fueron empleadas especialmente para tocar música instrumental y de danza al aire libre, o bien para los conjuntos palaciegos o corporativos, formados generalmente por sacabuches, cornetas y bombardardas.

Para el estudio de su etimología, remito a los lectores al artículo que sobre este mismo tema fue publicado en la Sociedad Española de Musicología, (vol. V, núm. 2, 1982), donde encontrará mayor información.

Una de las características de las bombardardas es su vientre lleno de agujeros, con sus llaves colocadas alrededor del quinto dedo hasta casi la campana. El mecanismo de las cuatro llaves está protegido por una fontanela. La bombardarda era un instrumento capacitado para su uso exterior y para estar a merced del clima; la extensión de su tesitura era de una octava y media a dos octavas. Todos estos instrumentos tenían el tubo cónico abriéndose sensiblemente hacia el final y terminaban en un pabellón ensanchado que facilitaba la producción de armónicos agudos y brillantes.

En España, todos estos instrumentos tuvieron un importante papel en la

música de los siglos XVI y XVII, tanto en la profana como en la religiosa.

LAS BOMBARDAS DE SALAMANCA.

De la bombardarda baja sólo se conserva la parte superior y la fontanela, ya que ésta constaba de dos partes. La parte superior se conserva en muy buen estado. La madera es arce. Este instrumento está firmado con dos águilas bicéfalas pequeñas, estampadas al calor con un sello, como era característico de estos constructores. Se desconocen datos sobre él, aunque existen más instrumentos firmados así.

La bombardarda tenor se conserva completa y en perfecto estado, a excepción de las llaves, que no se conserva ninguna. La campana está firmada con las dos águilas bicéfalas; éstas también están en la embocadura.

La primera alta está firmada con dos tréboles de tres hojas, estampadas con sello al calor, como de costumbre. Está hecha de una pieza y se conserva en muy buen estado.

La segunda alta, en muy mal estado, está firmada con dos águilas bicéfalas, igual que la baja y la tenor, lo que indica que perteneció al quinteto de Hiers.

La tercera alta aparece firmada: A. Bechon y tiene similares características que las anteriores.

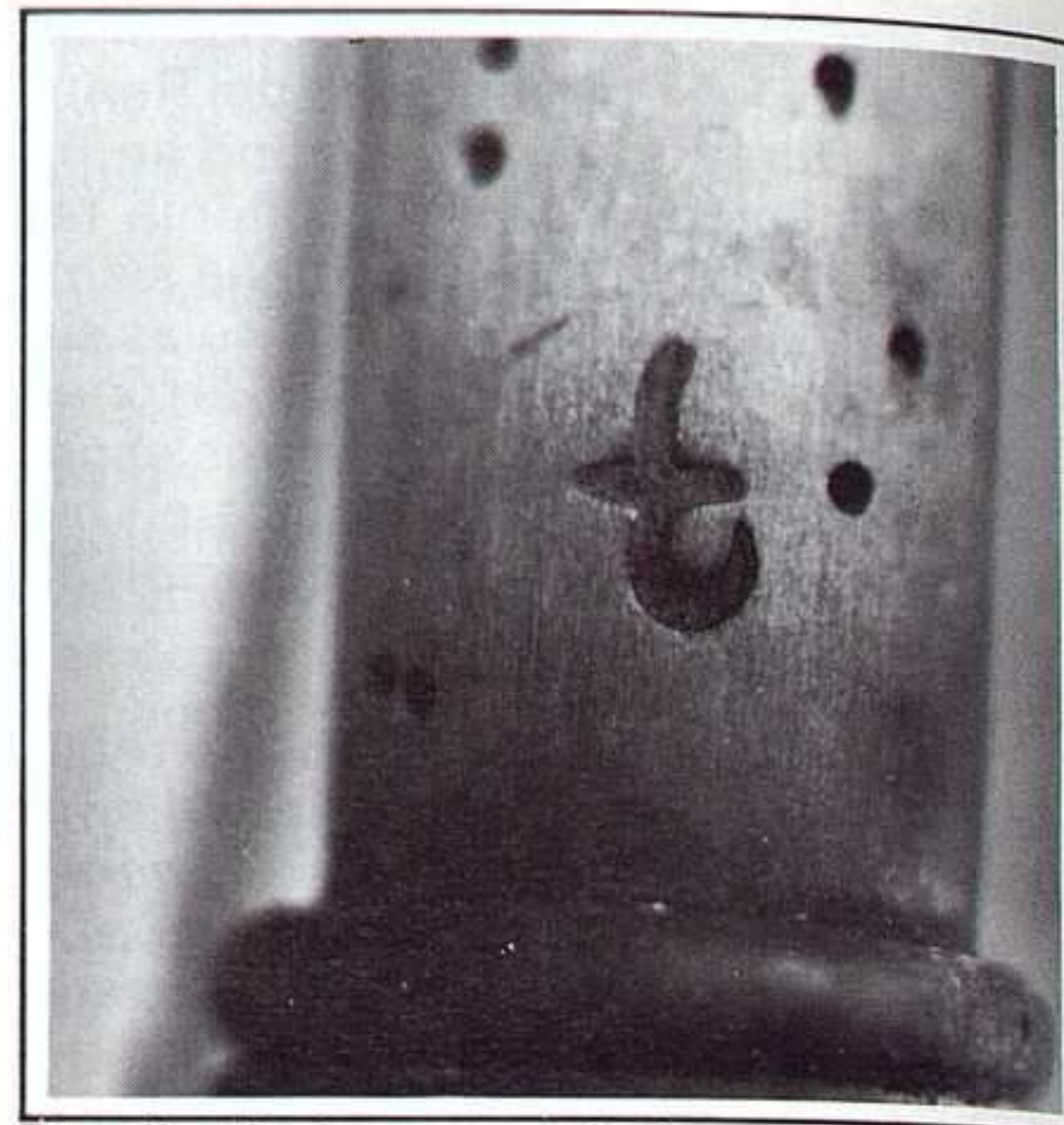
La cuarta alta también está en buen estado. Es la única anónima, aunque pudiera ser de Hiers.

La primera soprano aparece firmada con dos tréboles de tres hojas en la embocadura, igual que la primera alta.

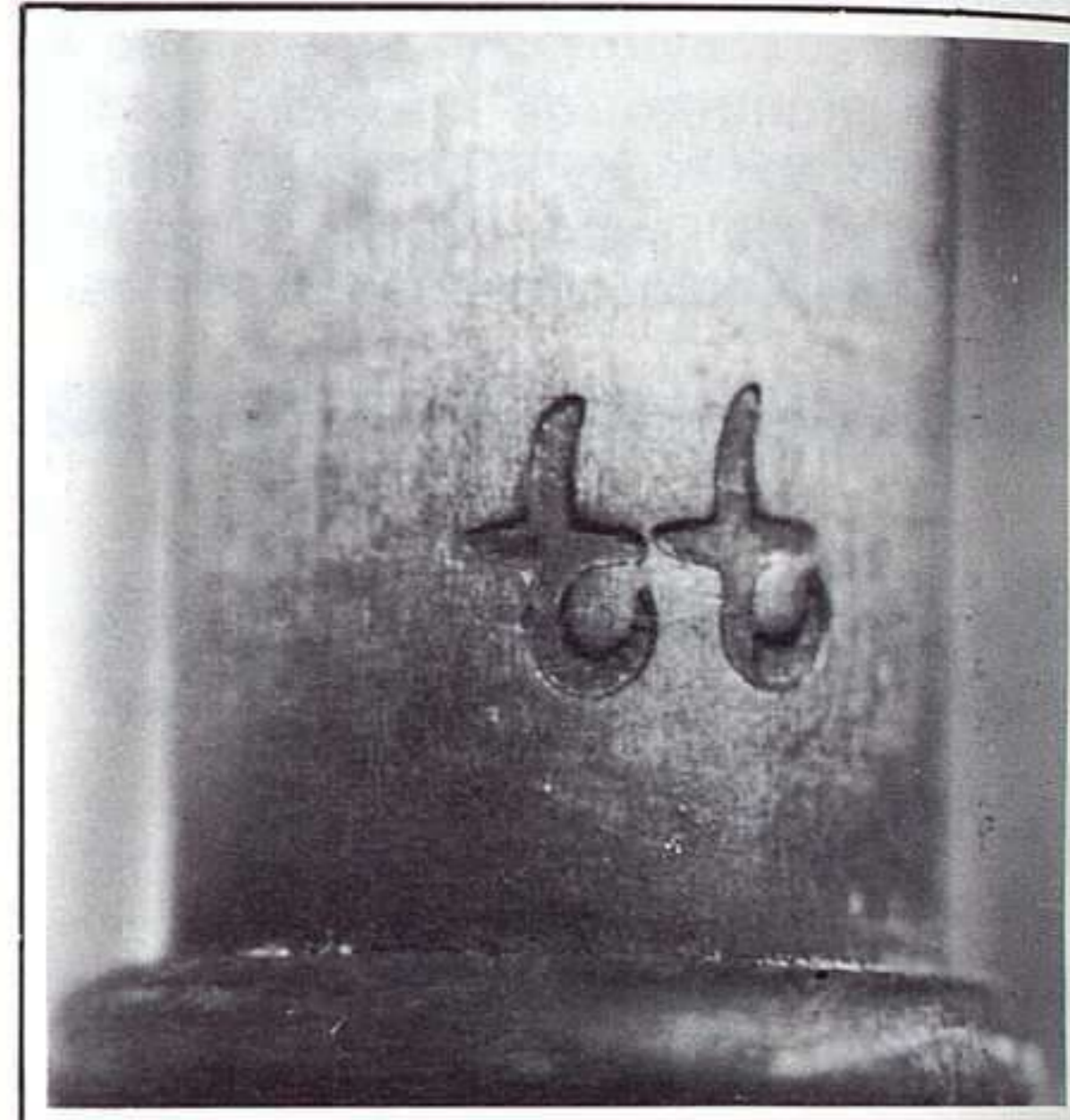
La segunda soprano, en pésimo estado, está firmada con dos águilas bicéfalas.

LOS CONSTRUCTORES Y UTILIZACION DE LOS INSTRUMENTOS

A diferencia del constructor de los cromornos, es muy poca información



Detalle de la marca de los cromornos pequeños.



Marca de los cromornos grandes.



Bombardas de la catedral vieja de Salamanca.

que tenemos sobre los de las bombardardas.

El primero de ellos al que voy a referirme es el autor del cuarteto; su nombre aparece como Hier.s o Hie.s., y su firma se caracteriza por dos marcas al fuego del ideograma del águila bicéfalas; son las primeras bombardardas que aparecen de este constructor.

Se cree que este constructor trabajó en Viena durante el siglo XVI. No tiene nada que ver con Hier Starcke, que fue un constructor de metales de Nüremberg.

El siguiente constructor, al que pertenecen una bombardarda contralto y una soprano, es Hans Rauch von Schrott, del cual sólo se conoce un dato cronológico: la fecha de un instrumento construido en 1535. En cuanto al tercer constructor, no se tiene noticia alguna de su existencia.

Estos instrumentos tuvieron que tener unos usos y muy específicos. Adquiridos durante la primera mitad del siglo XVI en Alemania, debieron tener una utilización para fines religiosos, ya fuera dentro o fuera del templo. Los cromornos debieron ser utilizados para interiores y las bombardardas, como es habitual, exteriormente, aunque pudiesen ser utilizados indistintamente o a la vez. No hay ningún tipo de documentación sobre los mismos y es probable que se siguieran utilizando hasta ya entrado el siglo XVII. Se trataba, si es que esto hay que puntualizarlo, de unos instrumentos bastante caros en la época.

XVII FESTIVAL DE JAZZ DE SAN SEBASTIAN: LA CALIDAD «INAUDITA»

Javier López de Guereña

San Sebastián, Donosti, «Sanse» es, cuando el tiempo y la política no lo impiden, una ciudad maravillosa. La sorpresa aguarda detrás de cada esquina en forma de bravura cantábrica, señorial avenida o de «pincho» succulento. Todos estos atractivos permanentes se ven extraordinariamente potenciados en verano por los acontecimientos culturales que a lo largo del mismo tienen lugar. Uno de los que más raigambre tiene, por la solera adquirida en diecisiete años consecutivos, es el Festival de Jazz que, como hacían notar en alguna parte los organizadores, surgió de la iniciativa de unos cuantos aficionados que alternaban los «txikitos» con la música. Afortunadamente, el festival ha ido creciendo sin perder este ambiente popular y el «txakoli» corre parejo con las notas. Esta continuidad ha permitido adquirir al Centro de Atracción y Turismo —responsable de la organización— la experiencia necesaria para que el festival se desarrolle sin altibajos, con una atención hacia músicos, público y prensa que raya en la perfección. El único factor que todavía escapa a los poderes del C.A.T. es el meteorológico y, con lo que avanza la ciencia y lo en serio que se lo toman, no sería de extrañar que en los próximos años se pueda decir que está bajo control.

EL SONIDO, SIEMPRE EL SONIDO

Por desgracia, siempre hay algún «pero» que poner. Y, por cierto, que en esta ocasión el problema es de envergadura: es absurdo montar con todo lujo de detalles un espléndido festival, contratar a una serie de artistas de auténtica talla si después es imposible escucharlos. Todos los medios sobran si el fin, oír la música, es inalcanzable. Y noche tras noche esto es lo que sucedía en el velódromo de Anoeta, donde, desde hace tres años, tienen

lugar todas las actuaciones. Sólo cabían dos posturas: el esfuerzo continuado por tratar de intuir qué es lo que sucedía en el escenario, o abandonarse en un mar de confusión sonora, en el informe rugido que parecía dar vueltas y vueltas a un circuito ahora vacío de motos y bicicletas, al tedio, al aburrimiento, tal vez al sueño. Mienta; sí había otra posibilidad: marcharse y dejar atrás el sufrimiento que supone tratar de desenmarañar esa red de decibelios, saliendo del concierto únicamente con un conocimiento probable de lo escuchado, sin haber podido «disfrutar» de la música. La ambigüedad, la duda, es difícilmente reconfortante; cuando no se puede precisar más allá del «parece que», «ha debido ser», «da la impresión de que», queda poco sitio para el goce. Este grave problema no es nuevo, se originó el pasado año cuando se varió la disposición del escenario, respecto a ediciones anteriores, para intentar aprovechar al máximo la capacidad del recinto. Este perjuicio del sonido en beneficio del aforo incluso provocó una nota del jurado del festival al respecto, y si fue mejorando paulatinamente, fue en parte porque el equipo técnico se preocupó de ello y en parte también porque la adaptabilidad de la raza humana es verdaderamente grande. No se puede ocultar que los organizadores, conscientes de la importancia de este grave inconveniente, se han esforzado tratando de solventarlo: se contrató una empresa especializada en equipos de alta fidelidad que hizo un estudio del local y que, en colaboración con otras dos firmas del ramo, se encargó de la disposición y manejo del montaje sonoro. Al frente de todo él, un ingeniero de sonido que habitualmente realiza la misma función en el Festival de Jazz de Montreux. Todos estos esfuerzos no fueron suficientes para acabar con todos los problemas acústicos que la actual disposición del escenario genera, y el resultado se puede calificar —sin exagerar— de desastroso. La razón que provocó el referido cambio espacial fue que, el año pasado, la convocatoria de Chick Corea hacía prever que los máximos de asistencia habidos hasta entonces (diez mil personas, más o menos) iban a ser ampliamente rebasados, como

efectivamente sucedió (quince mil personas). Este año, sin embargo, no había ninguna figura programada de carácter eminentemente popular, es decir cuya fama trascendiera los límites estrictos de la afición jazzística, que justificara que el sonido en todo momento fuera indigno de un festival de esta categoría.

Quizá éste haya sido uno de los años en que la calidad «a priori» de los participantes haya estado más equilibrada y a un nivel realmente alto. «A posteriori» todo «pareció indicar» que las actuaciones se desarrollaron conforme a lo esperado y que en el escenario casi siempre estuvo presente la buena música. Lástima que fuera inapreciable.

Nota: a causa de lo reseñado en el epígrafe anterior, esta crónica está impregnada de un sentido «probabilístico» —indeseado, pero inevitable— que no se refleja en el texto (para hacerlo más soportable). Por lo tanto, donde pone «tocaba», entiéndase «probablemente tocaba»; donde dice «sonaba», «probablemente sonaba», etc.

CONCURSO DE ORQUESTAS AMATEURS

Cinco grupos entraron en competición por la «Concha de Oro» en esta XVII edición. El Jurado, integrado por profesionales de la prensa y de la radio, conocidos por su labor de difusión y crítica en torno a esta música, y presidido por Tete Montoliu, no tuvo dificultades para emitir su juicio, ya que el grupo sueco Olle Baver destacó claramente entre los demás. La «Concha de Oro» les fue otorgada con toda justicia y el pianista y líder del grupo, Lars-Erik Norrstroem, acaparó también el premio al mejor solista. El segundo premio, la «Concha de Plata», fue para el conjunto alemán BK Art Ensemble. El Jurado otorgó además mención especial a la agrupación Spirit of 76, compuesta por músicos de diversas nacionalidades y residentes en España, por el mérito que supone el mantener una «big-band» en este régimen no profesional. Las otras dos formaciones participantes fueron El Tren de la Costa (España), de sobra conocidos en diversas capitales de



La Big Band de Toshiko Akiyoshi y Lew Tabackin.

nuestro país, y Open Jazz Unité, procedentes de Francia.

A las 9.30 en punto del martes (y) 13 de julio, el esperado «gabon» (buenas noches), pronunciado por una voz que resulta ya familiar a los habituales, fue una especie de disparo de salida para esta carrera de seis días de música, el resorte que parecía poner en marcha un acontecimiento para el que más de uno ha dedicado unas cuantas horas de planes, de ilusiones y, seguramente, de ahorros. Esta primera noche, la única con carácter competitivo, comenzó con la actuación de la «big-band» Spirit of 76. Para no resultar reiterativo, sólo quiero señalar que, si era imposible discernir lo que tocaba un pequeño conjunto (un solo instrumento era todavía aceptable; dos también, con la condición de que uno de los dos no fuera el contrabajo; más, difícil, de verdad), no precisa comentario cómo podía sonar una «big-band» en toda regla. La actuación fue desigual, pues no en todo momento el conjunto sonó compenetrado y con cuerpo, pero no mala. Quizá faltaron aportaciones, algún aspecto destacable, un solista de interés o algo más de seguridad en la dirección de Gordon Glaysher (trompeta y director), algo que hubiera proporcionado algún empuje a Spirit of 76.

Tras la aburridísima actuación de Open Jazz Unité, que pasó y no dejó rastro, intervinieron BK Art Ensemble. Este grupo trabaja sobre esquemas armónicos sencillos y reiterativos y sobre ritmos fuertes y marcados, dejando un amplio margen a la improvisación, que ninguno de los miembros fue capaz de cubrir. Hubo, sin embargo, momentos en los que el clima creado por el cuarteto fue realmente atractivo aunque su desarrollo, por pesado y machacón, hiciera perder el interés inicial.

El Tren de la Costa suena bien y tiene en sus filas un solista de verdadera categoría, el guitarrista Tatsuo

Aoki. La desafortunada actuación de Marta Bellomo (voz) echó por tierra unos temas originales y unos solos bien calibrados, cantando a tiempo y a des-tiempo, con oportunidad y sin ella.

Cerró el concurso Olle Bayer, el grupo ganador. El primer impacto sonoro fue suficientemente clarificador y clasificador, y este impulso inicial no se perdió a lo largo de toda su puesta en escena. Olle Bayer tiene un sonido compacto y homogéneo, y cada uno de los miembros demuestra conocer cuál es el instrumento que toca. Destacaron a este respecto el ya citado Lars-Erik Norrstroem (piano) y el bajista Kjell Thorbjornsson, que exhibió una técnica tan depurada como debe de ser pronunciar su apellido correctamente.



The Modern Jazz Quartet: John Lewis (piano), Percy Heat (contrabajo), Milt Jackson (vibráfono) y Connie Kay (batería).

MODERN JAZZ QUARTET: LA ELEGANCIA DE LO CLASICO

La entrega de premios, a cargo de Tete Montoliu, recibido y despedido con un caluroso aplauso, sirvió de transición entre la sección «amateur» —que el grupo ganador cerraría a continuación— y la profesional, que se iniciaba con la reaparición de The Modern Jazz Quartet. Olle Bayer repitió la actuación del día anterior interpretando los mismos temas y en el mismo orden, con algo menos de atención por parte de un público que había crecido considerablemente respecto a la sesión de apertura. Su intervención no fue ni mejor ni peor, simplemente menos interesante por ya conocida.

John Lewis (piano), Milt Jackson (vibráfono), Percy Heat (contrabajo) y Connie Kay (batería), el histórico cuarteto, salieron impecablemente trajeados, de acuerdo con la estética de su música. Hay una estrecha y evidente relación entre su quehacer y la tradición europea; apurando aún más con el barroco. El Cuarteto de Jazz Moderno es, en realidad, un cuarteto clásico que por ende hace jazz, una agrupación de música de cámara. Y, como todo lo clásico, no está sujeto ni a modas ni a tendencias. La exquisitez de las líneas melódicas y armónicas, la delicadeza con que batería y contrabajo establecen los tiempos, definen unos temas que inequívocamente son hijos de la inspiración de John Lewis, alma y motor de la agrupación. Los años no pasan en balde y el que, en apariencia, parece más aquejado es Connie Kay, que se limitó, no sin cierto esfuerzo, a marcar cuatro compases de solo. La sutileza del vibráfono de Milt Jackson confiere a M.J.Q. un carácter tímbrico específico y especial que hace pensar en qué hubiera sucedido si Bach hubiese conocido este instrumento.

Fundación Pública
Centro Regional de Bellas Artes

ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS

II CONCURSO DE COMPOSICION MUSICAL DE LA ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS

La Orquesta Sinfónica de Asturias, dependiente del Centro Regional de Bellas Artes del Ente Autonómico del Principado de Asturias, convoca su II Concurso de Composición dedicado a la región asturiana con el fin de contribuir al enriquecimiento del patrimonio musical de Asturias, con arreglo a las siguientes bases:

- 1.ª—Podrán concurrir al mismo todos los compositores españoles que lo deseen, sin que exista limitación alguna en cuanto al número de obras a presentar.
- 2.ª—Las obras deberán ser originales para coro y orquesta, basadas en textos en bable, no premiadas en concursos anteriores, inéditas no interpretadas en audiciones públicas, de duración entre 20 y 30 minutos, dedicadas a la región asturiana y sujetas a la siguiente plantilla:
 - 10 primeros violines.
 - 8 segundos violines.
 - 5 violas.
 - 4 violoncellos.
 - 3 contrabajos.
 - 2 flautas (2.ª flauta también flautín).
 - 2 oboes (2.ª oboe también corno inglés).
 - 2 clarinetes.
 - 2 fagotes.
 - 3 trompas.
 - 2 trompetas.
 - 1 piano.
 - 1 percusionista.
- 3.ª—Quienes deseen participar en este concurso deberán enviar a la secretaría del mismo, antes del próximo 15 de enero de 1983, la siguiente documentación:
 - A).—Tres ejemplares de cada una de las obras presentadas totalmente instrumentadas.
 - B).—Aclaración de las anotaciones compositivas no habituales empleadas por el autor.
 - C).—Podrá también incluirse, si así se desea, un comentario de la obra.
 - D).—Las obras serán enviadas con

pseudónimo. En sobre cerrado aparte, se adjuntará una fotocopia del D.N.I. en cuyo exterior figure el pseudónimo.

La dirección a que ha de remitirse la documentación es:

Secretaría del II Concurso de Composición Musical de la Orquesta Sinfónica de Asturias, c/. Santa Ana, 1, OVIEDO.

- 4.ª—La obra premiada será estrenada por la Orquesta Sinfónica de Asturias en primera audición durante la temporada 1983/84.
- 5.ª—Los gastos originados de la copia del material y puesta a punto de la obra premiada correrán a cargo de la organización del concurso.
- 6.ª—Se establece un sólo premio dotado con la cantidad de 250.000 pesetas.
- 7.ª—El fallo del jurado será inapelable, pudiendo ser declarado desierto. El fallo del jurado será dado a conocer antes del quince de marzo de 1983.
- 8.ª—Los ejemplares de la obra premiada quedarán en poder de la Orquesta Sinfónica de Asturias,

sin perjuicio de los derechos de propiedad intelectual en favor del autor, obligándose el mismo a consignar en la portada de la partitura, discos o cintas magnéticas que se editen, en los programas de los conciertos en que se ofrezca la obra tanto en España como en el extranjero, así como en emisiones radiofónicas como televisadas, etc. Premio en el II Concurso de Composición de la Orquesta Sinfónica de Asturias. Los ejemplares no premiados se hallarán a disposición de los concursantes hasta el uno de octubre de 1983. Pasado dicho plazo, la secretaría del concurso quedará autorizada para devolver los referidos manuscritos no premiados, conservarlos o destruirlos. En todo caso, la Orquesta Sinfónica de Asturias declina toda responsabilidad sobre la custodia de dichas partituras una vez transcurrida la mencionada fecha.

- 9.ª—La participación en este Concurso supone la aceptación de las presentes bases.

I CONCURSO DE INVESTIGACION DEL FOLKLORE ASTURIANO «EDUARDO MARTINEZ TORNER» Organizado por el Centro Regional de Bellas Artes de Asturias

El Centro Regional de Bellas Artes de Asturias, consciente de la riqueza del folklore asturiano, ha creado este primer premio de investigación de nuestra música tradicional con la finalidad de estimular el interés recopilador de los musicólogos folklóricos. Con ello se pretende continuar la ingente labor musicológica del insigne asturiano Eduardo Martínez Torner y recuperar para todos los asturianos las raíces de su música autóctona.

BASES

- 1.ª—A este premio podrán concurrir todos los investigadores que lo deseen sin que exista ninguna limitación en cuanto al número de obras a presentar.

- 2.ª—Los trabajos estarán basados en la música tradicional asturiana transcribiéndola y clasificándola, serán inéditos, no habrán recibido premio o beca alguna, ni habrán sido hechos por encargo.

- 3.ª—Los trabajos irán acompañados de un estudio analítico de la música recogida, así como de cuanta documentación sobre usos y costumbres populares se piense que pueda contribuir a un mejor conocimiento del material musical seleccionado.

El Jurado valorará especialmente la fidelidad de la transcripción lingüística.

- 4.ª—El plazo de presentación de los trabajos finalizará el 30 de septiembre de 1983, debiendo enviarse a la Secretaría del I

Concurso de Investigación del Folklore Asturiano, «Eduardo Martínez Torner», C/. Santa Ana, 1, OVIEDO.

- 5.ª—Los trabajos se enviarán en sobre cerrado y bajo lema, incluyendo plicas con nombre y dirección del autor en sobre cerrado aparte, en cuyo exterior figure el lema.

- 6.ª—El premio tendrá carácter bianual y estará dotado con 500.000 pesetas.

- 7.ª—El Centro Regional de Bellas Artes de Asturias se reservará durante un año el derecho de publicación de la obra premiada, transcurrido el cual el autor podrá hacerlo por sus propios medios, de no haberlo hecho el Centro Regional de Bellas Artes de Asturias.

- 8.ª—El premio podrá dividirse en dos de 250.000 pesetas, o bien ser declarado desierto. En este caso su cuantía pasará a engrosar el premio de la siguiente convocatoria. El Fallo del Jurado será inapelable y será dado a conocer en el mes de diciembre de 1983. Los originales no premiados serán devueltos una vez se haya publicado el fallo. Los premiados quedarán en propiedad del Centro Regional de Bellas Artes de Asturias quien podrá hacer de ellos el uso y difusión que estime más conveniente en beneficio del Folklore Asturiano, ya sea por medios escritos o grabados.

- 9.ª—La participación en este concurso, supone la aceptación de las presentes bases.

**TOSHIKO AKIYOSHILEW
TABACKIN BIG-BAND: TOME NOTA**

Probablemente la actuación esperada con más interés era la prevista para el jueves 15, a cargo de la «big-band» de Toshiko Akiyoshi y Lew Tabackin, su marido. En un principio era Count Basie quien debía de hacer acto de presencia en Anoeta, pero problemas de salud motivaron este cambio de programación y la sustitución de Basie en persona (sus «alumni», dirigidos por Clark Terry, ya estuvieron pre-



Akiyoshi (directora y compositora) y Tackin (saxofonista).

sentes en la pasada edición) por esta japonesa que está al frente de una banda americana de la que es fundadora, compositora, arreglista, pianista y directora. Toshiko es una figura discográficamente inexistente en nuestro país y, por desgracia, hasta ahora poco conocida. Con la responsabilidad de cubrir el hueco dejado por el «conde», Toshiko Akiyoshi tomó las riendas de su «big-band» y ofreció un recital que superó sin duda a lo esperado. El sonido de la banda se basa en una cuidada labor de composición y arreglos frente a un solista de auténtica talla como es Lew Tabackin, en quien recae la mayor parte del peso instrumental. Tanto con el saxo tenor como con la flauta, Tabackin es un virtuoso perfectamente encuadrado en las coordenadas del conjunto. Uno de los momentos más brillantes del festival fue un largo solo sin acompañamiento que este saxofonista ejecutó en el borde del estrado, sin más amplificación que la fuerza de sus pulmones (y que se escuchó maravillosamente bien). Un pequeño relato, una confesión a media voz a un público que se sintió traspasado por la intimidad de ese momento. El sonido Tabackin se presentó sin disfraz ni ropaje alguno, desnudo, tal como es, y caló hondo. Toshiko como compositora es una mente abierta y si alguna orientación preferente tiene es la oriental, valga la semi-redundancia. El material humano que maneja es de

primera clase, amén de polifacético, pues toda la línea de saxos tiene un segundo instrumento, sea flauta, clarinete o clarinete bajo. Esa apertura abarca el empleo de música electroacústica pregrabada, tratada con medida e integrada en el contexto de la orquesta que dirige; como arreglista, es igualmente afortunada la instrumentación, no sólo en la escritura de cada una de las partes de las que extrae toda su riqueza tímbrica y dinámica, sino también en la elección del color orquestal. Su atención se centró en el sonido del conjunto, por lo que no se prodigó al piano, siendo difícil juzgar su papel más allá de lo que es el estricto acompañamiento.

A falta de Basies, buenas (y muy buenas) son Toshikos.

**THE CRUSADERS: EL «FUNKY»
DE CAPA CAIDA**

Renovarse o morir. No se trata de ser distinto a cada momento, pero en la carrera de todo artista está siempre (o debe de estar) la necesidad del progreso, de no detenerse en el escalón que ya se ha alcanzado. Cuando un estilo se adquiere y se patenta, lo más normal es que la repetición haga que la esencia auténtica se vaya disolviendo en el tiempo, no dejando otra cosa que el recurso. En el caso del «funky» la tentación próxima (también económica) se llama «disco» (estilo discoteca), que no es sino una simplificación, una degeneración del anterior. Se toman los recursos más espectaculares y se cuadran definitivamente en un cuatro por cuatro, al son de un super-bombo y unas palmas igualmente acentuadas. Crusaders han ido sorteando el peligro, dejándose querer, acercándose sin nunca caer atrapados, pero la inmovilidad estilística ha propiciado reblandecimiento de la idea original que les ha rebajado en más de una ocasión al plano de la música de fondo. Sin llegar a tanto, lo que en San Sebastián nos ofrecieron —ante todo porque el



Wilton Felder (saxo tenor), Joe Sample (piano) y Nesbert «Stix» Hooper (batería).

viernes 16 no hubo otro fondo que ellos mismos, y porque el volumen impedía arrinconarles en un segundo plano de la consciencia— fue un concierto anodino, sin relieve y sin nada que destacar a su favor. Wilton Felder, saxo tenor y uno de los miembros fundadores, fue el único que dio la impresión de tener los ases guardados en la manga y que sólo algunas veces se atrevía a insinuar. Su estilo no fue el más apropiado para el sonido que exhibió el conjunto: la mitad de cada frase es un desglose, un leve eco de la mitad anterior, y sus compañeros no parecían muy dispuestos a dejar que nos diéramos cuenta de ello. Joe Sample (piano eléctrico y acústico) no estuvo afortunado. En frase de un músico buen amigo mío «cuanto más serio se pone, peor lo hace». En efecto, su «seriedad» resultó pretenciosa, una «solemne» incoherencia. Nesbert «Stix» Hooper (batería) aún tuvo menos suerte: sin imaginación alguna acompañando (eso sí, marcando el compás con gran seguridad), sus solos fueron una sucesión de malos malabarismos de circo (mi amigo: «ahora va de platillos, ahora va de caja, ahora de dobles...»). Los tres miembros fundadores se hicieron acompañar por un hábil guitarrista llamado Eddie N. Watkins Jr. que, aunque en general contribuyó al exceso de potencia que enturbió este concierto de rock «afunkya-do», tuvo sus buenos momentos, particularmente en los punteos con armónicos octavados. El otro músico en escena tenía por nombre Michael Barry Finnerty y, más que un bajista, parecía una máquina de «Popping» y «slapping» (técnica propia de los bajistas de «funky» y, por derivación, de «disco», que consiste en, sucesivamente, golpear las cuerdas con el dedo pulgar y tirar de ellas hacia arriba y soltarlas para que golpeen el mástil—«pizzicato a la Bartok»—). Y, aparte de la precisión rítmica, innegable, es difícil decir qué más podía ofrecer el bueno de Finnerty.

Dos de los temas (uno de ellos el popular «Street Life») fueron cantados por una mujer que ha colaborado en alguna ocasión con Crusaders. Desconozco su nombre y, además, no pienso aprenderlo, pues su actuación hizo que, por contraste, el resto de la noche subiera repentinamente de valor.

Crusaders se perfilaba apasionante como grupo en «Images». Unos cuantos años después la imagen aparece un poco más borrosa y desdibujada.

**TRIPLE PROGRAMA: DUKE JORDAN
TRIO, RANDY WESTON TRIO
Y MARSALIS BROTHERS**

Este año, como novedad se programaron dos conciertos a cargo del trio de Duke Jordan en un escenario distinto al que acoge al grueso del Festival, en el Teatro Príncipe. Estos recitales, pensados tal vez como una especie de «notas al programa», estaban fuera de abono para impedir que el reducido local se viniera abajo si a todos los poseedores de entrada general (la mayor parte del público) les daba, como sería de prever, por asistir.

Esa lógica precaución resultó un arma de doble filo, pues la gente se resiste a pagar más de lo que ha previsto en un principio, y el pequeño aforo del Príncipe tan sólo se medio llenó.

Duke Jordan es un pianista sencillo, «económico». Todo lo que le falta de genialidad lo tiene en delicadeza. Esta actuación, basada en «standards», no fue por lo tanto ningún derroche de originalidad, pero la interpretación —con un sonido excelente, como debe ser— puede calificarse de deliciosa.

La originalidad quedó para la noche, en Anoeta, donde tanto el trío de



Talib Quadir Kilwe, del Randy Weston Trío.

Randy Weston como Marsalis Brothers nos ofrecieron dos visiones renovadoras del jazz: el fruto de los años de trabajo e investigación en búsqueda de las raíces africanas en el caso de Weston; el punto de partida de una formación reciente, constituida por jóvenes músicos que se abren paso a empujones hacia el estrellato, en el caso de los Marsalis.

En la primera actuación, fueron mucho más destacadas las intervenciones solistas de Weston que el resultado del conjunto, ya que ni Talib Quadir Kilwe (saxos) ni Sam Kelly (percusión) aportaron realmente nada a la parte del piano. En realidad, Kilwe «rellena» los temas con unos inmensos solos —en un registro sorprendentemente agudo— a modo de paréntesis que no consiguen más que desmembrar la labor compositiva de Randy Weston. Sam Kelly ni tan siquiera llegó a ese punto. Más que nada, estuvo de «vacile». El líder del trío demostró, por el contrario, poseer una personalidad muy marcada, con un estilo interpretativo enérgico que se decanta hacia las sonoridades fuertes y plenas, más sin prescindir de lo sutil, por lo que resulta altamente expresivo. Su piano es, más que nunca, un instrumento de percusión muy bien afinado.

Marsalis Brothers es un quinteto que, como su nombre indica, está dirigido por los hermanos Marsalis y, en concreto, por Wynton, uno de los trom-

petistas más interesantes que han aparecido en los últimos tiempos. Su paso por nuestro país en la banda de Art Blakey, Jazz Messengers, hacía presagiar un venturoso futuro que, según parece, se está cumpliendo. Wynton Marsalis sigue mejorando día a día como instrumentista y, como líder, tiene bastante que ofrecer.

La música de este grupo parte del «hard-bop» pero el resultado es suficientemente particular como para resistirse a ser clasificado con un par de palabras. Cada miembro del grupo sabe perfectamente cuál es la meta que pretenden alcanzar con su música, a dónde va dirigida, y el ensamblaje interno es perfectamente. Bradford Marsalis, que en los mismos Messengers que su hermano quedaba relegado a un plano muy inferior más sorprendente (por lo inesperado) todavía que Wynton. De todas formas, no es tan fácil quitarle el puesto.

UN MEREcido HOMENAJE A TETE MONTOLIU

La sesión de clausura estuvo dedicada al músico de jazz español más conocido mundialmente, que durante tanto tiempo no ha podido ser profeta en su tierra (esto debía de ser particularmente frecuente en el Israel de hace tantos siglos, pero lo que es aquí y ahora no nos quedamos cortos), con el mejor homenaje que se le puede otorgar a un músico: escucharle y aplaudirle. A tal efecto, Tete reunió a unos cuantos de sus «amigotes» para que lo festejaran en su compañía, como haría cualquiera en alguna fecha particularmente entrañable. Y cada uno le regaló lo mejor que tenía: su música.

Poco se puede decir sobre la figura de Tete Montoliu que no se haya dicho ya. Un pianista excelente, lleno de imaginación y que parece deleitarse en la contemplación de la música, que a cada instante sorprende y se sorprende con una idea inesperada, ante la súbita rebelión de unas manos que casi tocan por sí solas; por eso él pue-



Tete Montoliu: un pianista excelente y lleno de imaginación.

de disfrutar con lo que hace tanto como lo disfrutamos los demás. Un compositor de gran sensibilidad que se autocalifica como «muy malo», por lo que generalmente no da a conocer casi nada de lo que escribe. Al menos, tiene la sabiduría de publicar solamente aquello que le satisface plenamente.

Niels Henning Oersted-Pedersen fue el primero de los invitados. Decir que este hombre es uno de los contrabajistas más técnicamente perfectos es no decir nada de él; es olvidar que esa técnica sin tacha está al servicio de un refinado pensamiento musical. Quizá no haya muchos contrabajistas con la habilidad necesaria para expresar a la perfección sus ideas, pero, ante todo, esas ideas hace falta tenerlas.

Sucesivamente, fueron subiendo al escenario Ed Thigpen (batería) y el trío de saxos, Frank Foster, Frank Wess y Billy Mitchell. Eddie «Lockjaw» Davis, fue remplazado a última hora por este último, que incluso aprovechó su billete de avión, ante una repentina dolencia cardíaca por la que tuvo que ser hospitalizado. En la segunda parte del concierto, apareció también Duke Jordan, que acompañó a Montoliu, en el sentido más estricto, en dos temas a dúo. Jordan se mantuvo en todo momento en un plano de apoyo, sugiriendo y recalando, pero dejando a Tete el papel principal.

«Gracias Tete y... ¿por qué no tocas un poquito más?» (Traducción del aplauso que puso fin a este caluroso homenaje y con él al XVII Festival de Jazz de San Sebastián).

OTRAS ACTIVIDADES PARALELAS

Como viene siendo habitual, este año se han integrado en el Festival otros acontecimientos que no por menos masivos son menos interesantes. A las películas de jazz y a los agradabilísimos conciertos en el paseo de Boulevard hay que añadir las conferencias que, tristemente, vienen sufriendo un proceso de elitización, debido sin duda a que su enfoque no es en todos los casos precisamente didáctico. Por ello, se verifica una gran desconexión entre el aficionado medio, que acude buscando una mano solícita que le oriente en el enmarañado terreno de la música, y el conferenciante, que parece tratar de apabullarle con su inmensa sabiduría discográfica.

Por otro lado, y ya fuera de la organización, hay que señalar que este año se podía escuchar a grupos callejeros que bien podían competir con cualquiera de los que entraban en concurso. Todo un ambientazo.

FINALMENTE, UN RUEGO

Todavía queda un año para el XVIII Festival de Jazz de San Sebastián. No es que sea mucho, pero sí el tiempo suficiente como para pensar seriamente en el problema del sonido. Este año cabíamos muchos más, pero oíamos muchísimo peor. De verdad, si hace falta, nos apretamos un poquito, y todo arreglado.

Conozca por qué las demás cassettes deben intentar asemejarse a



Sencillamente, porque así lo ha determinado la Comisión Internacional de Electrónica (IEC), que es la institución que dicta, entre otras, las normas que deben seguir los fabricantes de Compact-Cassettes.



Concretamente, en la reunión de Praga -marzo 1981- la I.E.C. adoptó como patrón de medida internacional, para la conmutación II (cromo), la cinta BASF, partida de fabricación S 4592 A, a la que deben asemejarse, tanto las cintas de cromo, como las llamadas pseudocromo (hierro dopado con cobalto).

Y si la Chromdioxid BASF es el patrón de medida internacional, la CHROMDIOXID SUPER II es la máxima calidad en cromo, como atestiguan los tests realizados por prestigiosas Revistas especializadas de los más diversos países.

Si le interesa recibir separatas de estos tests, con las especificaciones técnicas correspondientes a todas las cassettes analizadas, gustosamente se las remitiremos.

chromdioxid super II
LA MAXIMA CALIDAD DEL PATRON DE MEDIDA



BASF lo más cerca del sonido perfecto!

BASF Española S.A. Paseo de Gracia, 99 - Barcelona. 8
De acuerdo con su ofrecimiento y sin compromiso alguno para mí,
les agradeceré me remitan información técnica sobre las
cintas Chromdioxid BASF y separatas de los tests
realizados sobre cassettes calidad cromo.

D. n.º
calle
Ciudad
Dto.



Crítica discográfica

«LA OBRA PIANISTICA DE HAYDN»:

Por Luis Sales

Vol. 1 (Sonatas 1-34). Telefunken, 6.35088-1/6, 6 discos.

Vol. 2 (Sonatas 35-53). Telefunken, 6.35249-1/6, 6 discos.

Vol. 3 (Sonatas 54-62, Variaciones y otras piezas). Telefunken, 6.35281-1/6, 6 discos. Rudolf Bruchbinder, piano.

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

Coincidiendo con el doscientos cincuenta aniversario del nacimiento de Joseph Haydn, Telefunken pone a nuestra disposición uno de los apartados más interesantes de la inmensa y esforzada «Edición Haydn» que viene desarrollando. Al mismo tiempo que alabamos esta oportuna, aunque tardía, publicación (que vio la luz en el extranjero hace ya cuatro años), hacemos votos para que la mencionada «Edición-Haydn» sea completa y puntualmente distribuida en nuestro país, contribuyendo así a hacer justicia a uno de los compositores más insuficientemente conocidos de la historia.

Es precisamente la obra pianística uno de los capítulos menos divulgados de la vasta producción de Haydn y, sin embargo, como podrá comprobar el afortunado comprador de estos álbumes, su interés musical no puede ser más alto. Si la paternidad de Haydn en el campo de la sinfonía y en el del cuarteto de cuerda es algo sobre lo que nadie tiene dudas, la impor-

tantísima contribución del autor de **La Creación** al campo de la sonata para teclado permanece generalmente ignorada. La importancia de dicha aportación pasa, a mi juicio, por los siguientes puntos: 1.º desarrollo progresivo de la forma desde la antigua «suite» de entretenimiento hasta el establecimiento definitivo y fundamental de la «forma sonata»; 2.º desarrollo de la técnica pianística, coincidente con el paso del clave al pianoforte; 3.º presencia marcadísima del futuro Beethoven; la intensidad de ciertos temas, la fuerza de algunos desarrollos, los contrastes dinámicos convierten estas sonatas —en mayor medida que las sinfonías o los cuartetos— en auténtico germen del genio beethoveniano; 4.º con frecuencia hallamos en estas páginas a un Haydn grave, profundo e, incluso a veces, triste, aspecto éste por completo distinto del Haydn risueño que tan abusivamente se ha explotado. El carácter a menudo concentrado, el incipiente «pathos» de algunos movimientos lentos, los acentos melancólicos de algunas piezas nos revelan a un compositor humano y sincero que confiaba al teclado, más que a otros medios expresivos, la intimidad de sus sentimientos.

Ante la imposibilidad de realizar un análisis detallado del contenido de estos discos, me limitaré a expresar que, aparte del interés inherente a todo ciclo, el número de obras maestras es tan elevado en cada uno de estos álbumes que resulta muy aconsejable la adquisición de los tres volúmenes. Pero para aquellos aficionados cuya economía les impida la realización de este importante gasto, no debería ser imposible que Telefunken editara por separado algunos de los discos aquí comprendidos, por ejemplo, aquellos que incluyen las fundamentales **Sonatas números 11, 13, 17, 38, 39, 45-48, 52, 59 y 60**, y las impresionantes **Variaciones en Fa menor**. Se trata de obras realmente muy hermosas, incomprensiblemente postergadas tanto por el disco como por el concierto, y cuyo conocimiento debe considerarse imprescindible.

Rudolf Buchbinder se plantea la interpretación de este ciclo desde una perspectiva muy *pianística* y con la mirada puesta claramente en el futuro. Sentada esta premisa —que a los puristas podrá parecerles sumamente discutible—, la versión es, en líneas generales, excelente y desde luego, de una coherencia muy superior a la del integral que

Hispanavox publicó hace unos años. El pianista, cuya formidable técnica es ya bien conocida por el aficionado, se muestra elegante, pulcro, refinado, en una palabra, impecable. Dos cosas, no obstante, se le pueden criticar. En primer lugar, el uso de una dinámica excesivamente amplia, con tendencia a unos ataques en ocasiones demasiado bruscos, que dan como resultado una excesiva *romantización* de algunas obras. En segundo lugar —y esto lo hemos notado otras veces—, el fraseo de Buchbinder se nos antoja a menudo demasiado *calculado*, sin esa chispa de fantasía, ese imperceptible sentido de la libertad, ese punto de espontaneidad, cualidades que, por ejemplo, posee una artista como Ingrid Haebler. Pero, hechas estas salvedades, reitero la impresión general muy favorable.

Otra baza muy positiva de este registro es su impresionante sonido: el timbre del piano está logradísimo y la presencia sonora es realmente notable. La presentación de los álbumes es también muy buena, con tres artículos de Jens Peter Larsen, amplios y detallados, que ayudan a la audición. Sólo hay una pega, y es que no figure el nombre del intérprete ni el contenido de los discos en ninguna de las superficies externas de los estuches, lo que, al venir éstos precintados, impide al comprador conocer estos importantes extremos sin abrir el álbum.

Concluyendo, publicación muy satisfactoria y recomendable.



Franz Joseph Haydn



Partitura de una de las «Sonatas» de Haydn.

BACH: Los tres Conciertos para violín BWV 1041-1043. Arthur Grumiaux, violín. Herman Krebbers, violín (BWV 1043). Les Solistes Romands. Director, Arpad Gérecz. Philips, 9500 614.

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

Siguiendo con sus recientes grabaciones de la obra violinística de Bach (**Sonatas y Partitas para violín solo y Sonatas para violín y clave**), Arthur Grumiaux nos ofrece ahora su versión de los tres **Conciertos para violín** que se conocen —probablemente escribió varios más, hoy perdidos— del genio de Leipzig.

Grumiaux vuelve a demostrar una vez más que es un violinista desconcertante, capaz de hacer cosas magníficas, malas y mediocres. Lo que aquí se escucha podría encajar en este último grupo. En los dos **Conciertos para violín** solista (La menor y Mi mayor) Grumiaux no parece emplearse a fondo de ningún momento: sí, tocar —como es lógico en un violinista de su talla—, toca, y muy bien; no desafina una sola nota, luce un bello sonido —aunque algo más apagado que en otras ocasiones—, hace gala de una técnica perfecta, pero dice muy poquitas cosas. Su ejecución es siempre lineal, falta del necesario reposo, de la necesaria concentración, especialmente en los tiempos lentos. A todo ello contribuye no poco la dirección de Gérecz —habitual segundo violín en el quinteto de Grumiaux—, muy plana y carente de personalidad.

En el **Concierto para dos violines**, Grumiaux cuenta con la colaboración del magnífico concertino de la Orquesta Concertgebouw, Herman Krebbers. Es en esta obra donde se halla lo mejor de toda su interpretación. El primer tiempo conoce una excelente versión, al igual que el tercero, si bien en éste encontramos ciertos desajustes entre solista y orquesta (los dos pasajes de dobles cuerdas de los solistas, en los que apenas se escucha a aquélla). En el segundo movimiento es donde se percibe una mayor falta de entendimiento entre ambos solistas (perceptible también, en menor grado, en el resto del **Concierto**), patente en ciertos desequilibrios de la sección central.

La grabación es buena, pero da un excesivo relieve al solista, apreciable incluso en los «tutti».

Así pues, versión correcta sin más. Bajo el aparentemente sencillo lenguaje bachiano se esconden muchas más cosas.—L.C.G.



Béla Bartók

BARTOK: Allegro bárbaro, Sz. 49. Quince canciones campesinas húngaras, Op. 20 Sz. 74. Tres canciones populares del distrito de Csik, Sz. 35. Quatre Nénies, Op. 9a, Sz. 45. Esquisses, Op. 9b, Sz. 44. Zoltan Kocsis, piano. Philips, 9500876.

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

La naturaleza de la elaboración musical en Béla Bartók es de tal suerte que el material popular y la forma moderna íntimamente entrelazadas no presentan fisura en cuanto a falta de equilibrio entre ellas, ya sea por la hinchazón de un modernismo vacío, o por el estancamiento de lo popular reducido a mero reflejo o copia. Modernismo y reflejo de lo popular que Kocsis tiene buen cuidado de no olvidar en ningún momento de su interpretación en las seis obras que presenta este disco.

Obras que presentan una doble dificultad, resuelta con facilidad por Kocsis, que desvela magistralmente ese material folklórico a través de la trama de la elaboración modernista, y al mismo tiempo mantiene la interpretación en un nivel técnico de primera categoría al ejecutar los cambios rítmicos, pasajes asincopados y dificultades en la medida con una flexibilidad y soltura admirables.

Ejecución, además, la de estas obras que resalta toda su belleza intrínseca, incomparable en el «**Allegro bárbaro**», las «**Tres canciones populares del distrito de Csik**» y los «**Esquisses**».

Ya disponen los amantes de la música de nuestro siglo de una interpretación modélica de estas obras pianísticas de Béla Bartók.—J.L.B.M.

BEETHOVEN: Sonatas para piano núm. 18, en Mi bemol mayor, Op. 31, núm. 3, y núm. 14, en Do sostenido menor, Op. 27 núm. 2, «Claro de luna». Bagatela para piano en La menor, «Para Elisa». Bella Davidovich, piano. Philips, 9500665.

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

Abordar obras tan archiconocidas y oídas como la **Sonata «Claro de luna»** o la «**Para Elisa**», de Beethoven, supone un compromiso por parte del intérprete. Compromiso consigo mismo y con el oyente. Consigo mismo porque sólo se le ofrece una alternativa: llevar a cabo una interpretación que supere a las ya existentes; y en un afán del artista por superarse a sí mismo, aportar algo nuevo para no quedar alineado como uno más entre los que nos ofrecen a diario una versión vulgar, o renunciar. Frente al oyente, su situación es más grave todavía, pues corre el riesgo de aburrirle.

En el caso de Bella Davidovich, de haber asumido dicho compromiso, hubiera cumplido con él sólo a medias, y decimos a medias porque tanto los dos primeros tiempos de la «**Claro de luna**» como la «**Para Elisa**» son versiones que, dentro de su indudable corrección interpretativa, no conmueven. Es preciso para exprimir más la esencia de esas obras, bastante exprimida ya por muchos, intrincarse en una lectura muy detenida de su escritura musical.

Con mucho, el tercer tiempo es el mejor interpretado de la **Sonata**, y su concepción es bastante inteligente desde el momento que, llevando un tiempo correcto dentro de lo que exige el «prestissimo», no desarrolla una excesiva velocidad, lo que le permite una audición clara de todos los elementos principales y enarmónicos de la obra, e incluso sostener el tiempo justo necesario a aquellos acordes en fortísimo que suceden a las escalas arpegiadas, y que son uno de los rasgos más importantes y dramáticos de este movimiento, y en los que por una exagerada rapidez una gran mayoría de ejecutantes se quedan cortos de tiempo.

En cuanto a la sección que podríamos llamar central, que consiste en el desarrollo del tema principal en las notas graves, y que quizá sea el pasaje más dramático de toda la obra, es sencillamente magistral de interpretación, quedando el resto a la misma altura.

Puede decirse que el atractivo principal de este disco lo aporta la **Sonata núm. 18, Op. 31, núm. 3**. Desde el principio sorprende su irrupción con una versión tan vitalista y en contraste con lo anterior.

Si tenemos en cuenta que el primer tiempo oscila entre dos temas: uno de carácter caprichoso, casi trivial, y el otro

reflexivo, que se interfieren trivializándose el uno y dramatizándose el otro, dentro de una dialéctica puramente beethoveniana, la clave de la interpretación está en acentuar dichos contrastes y su entrelazamiento en todo el desarrollo. Cometido que aquí se realiza a la perfección.

Muy bien las dificultades del segundo tiempo con las notas picadas que forman el cañamazo sobre el que se desliza el tema; y respecto al tercer tiempo, impregnado todavía de gracia mozartiana, gracia que es consciente evocación y homenaje a Mozart, pero dentro siempre de un contexto beethoveniano por su tesitura y tratamiento, está maravillosamente interpretado atendiendo a dichas características.

En cuanto al cuarto movimiento, mantiene siempre la estructura rítmica, que viene a ser el núcleo central que le confiere expresión, dentro de un tiempo justo muy vivo, una pulsación amplia y limpia en los momentos en que hay que desgranar las notas con gran rapidez (nota común a todos los tiempos anteriores) y un gran aliento expresivo que no decae en ningún momento.

En fin, solamente por esta **Sonata** valdría la pena hacerse con el disco, recomendable para los melómanos a quien interese una buena versión de la misma.—J.L.B.M.

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

Intentar hacer una crítica de Alfred Brendel, es como enfrentarse a la ortodoxia musical vienesa, encarnada en uno de sus máximos representantes. Ortodoxia que se manifiesta en un rasgo común a todos los artistas formados en esta escuela: una musicalidad extraordinaria; corroborando los acertadísimos comentarios del propio Brendel, que figuran en la funda del disco, acerca de la interpretación y contenido de estas tres sonatas.

A «una flor entre dos abismos» se refiere Brendel al hablar en sus comentarios de la **Sonata «Claro de luna»**, según frase de Franz Liszt. Efectivamente así es la **Sonata** y a ello corresponde su ejecución que queda dentro un modelo clásico de interpretación sin apartarse un ápice de la partitura, lo cual no es obligado desde el momento que el mismo Czerny reconoce que el propio Beethoven solía interpretar el desarrollo con mucho crescendo y acelerando, lo que supone siempre una posibilidad de renovación en su interpretación.

Brendel la ejecuta sobriamente; no retarda demasiado el «Adagio» ni acelera mucho el «Allegretto», manteniendo el «Presto» en un medio justo. Es pues una versión serena, clara de dicción y recogida en sí misma, por cuanto en el último tiempo, que es el que más se presta a la explosión dramática, se contiene para reconvertir aquella en tensión interna.

En cuanto a la «Patética» y la «Appassionata», nos encontramos ante una de las versiones del siglo y bastarían para calificar a Brendel de gran maestro del piano. Merced a esta visión de la **Sonata**



Alfred Brendel

núm. 8, el término «patético» queda elevado a la categoría estética que le corresponde entre lo trágico y lo dramático, y no digamos ya nada de la «**Appassionata**»: parece que Brendel ha puesto en el asador lo mejor de sí mismo. Cada matiz, cada pequeño detalle está realizado a la perfección, pero todo en función de la expresión y el sentimiento. No hay una nota desperdiciada, y hasta parece que habla en los silencios. El piano se desborda y alcanza tal profundidad y relieve de planos sonoros, que responde al carácter casi sinfónico de la obra.

Admirable en lo claro de la pulsación, en la calidad sonora y la dulzura del

BEETHOVEN: Sonatas para piano núm. 14 en Do sostenido menor, Op. 27 núm. 2, «Claro de luna», núm. 8 en Do menor, Op. 13, «Patética», núm. 23 en Fa menor, Op. 57, «Appassionata». Alfred Brendel. Philips, 9500 899.

Escridiscos

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

20% Descuento permanente

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

Teléfono 222 84 64 • MADRID - 13

ENVIOS A PROVINCIAS



perlado. Puede considerarse esta versión de la «**Appassionata**» un modelo.—**J.L.B.M.**

BERLIOZ: Sinfonía fantástica. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Zubin Mehta. Decca, 65 94 033. Grabación Digital.

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

El género de la música programática —que habría de producir obras tan espléndidas como la **Sinfonía «Manfredo»**, de Tchaikovsky— tiene en Hector Berlioz uno de sus primeros y máximos exponentes, y es precisamente su **Sinfonía Fantástica** (1829) una de las piezas clave en el nacimiento y posterior desarrollo de este género musical.

El episodio que se oculta tras la génesis de esta Sinfonía es sobradamente conocido: Berlioz trata de catalizar por medio de esta obra la pasión no correspondida que le inspiraba la actriz Harriet Smithon.

Tres razones hacen de la presente grabación una adquisición verdaderamente recomendable. En primer lugar, se trata de una obra fundamental que no debiera faltar en ninguna discoteca básica de música clásica. En segundo, la interpretación de Zubin Mehta y la Orquesta Filarmónica de Nueva York es sencillamente soberbia. El amplio dominio de la orquesta del que hace gala el director israelí da como resultado una versión muy cuidada y exquisitamente proporcionada, confiriendo profundidad y delicadeza a los momentos más intimistas y el adecuado brío a los pasajes que los requieren. En este sentido, son de destacar su enfoque del segundo movimiento, el refinado diálogo entre el corno inglés y el oboe del tercero, y la magistral caracterización del quinto y último. Finalmente, en cuanto a la calidad del sonido, no cabe reseñar otra cosa sino que resulta impecable; la técnica digital ha demostrado sobradamente su superioridad sobre los sistemas convencionales.—**R.L. y A.F.**

BERLIOZ: Cleopatra. Herminia. Janet Baker, mezzo-soprano. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Colin Davis. Philips, 9500 683.

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

Las dos cantatas o «escenas líricas» que incluye este registro fueron compuestas por Berlioz durante dos años

consecutivos, en 1828 y 29, con la finalidad inmediata de concursar para el «Premio de Roma», galardón muy codiciado por los jóvenes compositores franceses, no sólo por el prestigio sino también porque suponía una ayuda económica considerable, si bien el recio conservadurismo del jurado suponía un grave obstáculo para quienes pretendían introducir elementos innovadores en sus composiciones. Con **Herminia**, obtuvo Berlioz un segundo premio, y, animado por este éxito, dio rienda suelta a su imaginación al siguiente año con **Cleopatra**, que supuso en muchos aspectos un rompimiento con los conceptos tradicionales, como, por ejemplo, al establecer una menor diferenciación entre recitativos y arias, lo cual no fue del agrado del jurado, que esta vez le denegó el premio.

Unos diez años han transcurrido desde la anterior versión de **Cleopatra** por Janet Baker, bajo la dirección de Alexander Gibson, y desde entonces la voz ha perdido en cierta medida frescura de timbre y homogeneidad, pero la madurez de la insigne cantante es gloriosa, pues conserva su excelente línea de canto, y ha ganado en profundidad y maestría, siendo cada frase y cada matiz un modelo de perfección, que confiere la mayor autenticidad al tema y explota al máximo toda la riqueza de expresión que encierra la partitura. La peculiar belleza de la Meditación («Grands Pharaons, nobles Lagides») se ve realzada por sutiles modulaciones, alternadas por agudos valientes y timbrados, que ponen descaradamente de manifiesto los diferentes estados de ánimo, la melancólica desesperanza y los atroces remordimientos entre los que se debate la Reina egipcia, si bien surgen asperezas en alguna nota. Al final de la cantata, aunque los graves



Colin Davis

resultan algo destimbrados, la expresión de la agonía suicida del personaje es auténticamente conmovedora.

En **Herminia** la voz en sí está más centrada y uniforme, con infinita dulzura al principio de la primer aria, y viniendo con valentía las tirantezas del final de la misma; un asombroso «crescendo» progresivo, alternado con «piani», que denotan el desconuelo, mientras remonta la desesperación, en la segunda aria; y la sublimidad de la tercera y última, lo más hermoso de la partitura.

La Dirección de Colin Davis al frente de la Orquesta Sinfónica de Londres es admirable, superando notablemente la versión de **Cleopatra** de Gilbert Amy con la Orquesta de Radio Francia y Nadine Denize, recientemente publicada en España. Es muy de agradecer la inclusión de los textos, correctamente traducidos por Juan G. Basté.—**F.Ch.M.**

BRAHMS: Quinteto para clarinete en Si Menor, Op. 115. BAERMANN: Adagio para clarinete y cuerdas. Jack Brymer, clarinete. Cuarteto Allegri. Argo, 9-41000.

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

Hay tres obras en el siglo XIX que, a mi entender, constituyen la trilogía más importante en lo que a música de cámara se refiere: el **Cuarteto, Op. 132**, de Beethoven, el **Quinteto de cuerda D. 956**, de Schubert y el **Quinteto para clarinete, Op. 115**, de Brahms. Es esta última obra la más maltratada —en cantidad, más que en calidad— por la discografía y, en lógica conexión con este hecho, la más desconocida de las tres.

La interpretación que de ella nos ofrecen el veterano clarinetista inglés Jack Brymer y el Cuarteto Allegri es magnífica. Desde las primeras notas del tema inicial —uno de los más bellos temas de Brahms y casi me atrevería a decir que de todo el Romanticismo tardío— se crea un ambiente especial que sólo se extinguirá con las últimas notas del cuarto movimiento, y que son precisamente las mismas que componían el ya aludido tema inicial. Y este ambiente especial no es otro que el que rodea a todas las últimas obras de Brahms: un ambiente nostálgico, más que triste, donde se percibe la verdadera quintaesencia del romanticismo. Así lo han comprendido los cinco artistas ingleses, que nos ofrecen una interpretación donde esa atmósfera otoñal envuelve toda su ejecución. Jack Brymer, que conserva intactas sus muchas cualidades, es el principal artífice para el logro de estos mag-

níficos resultados. Su interpretación es irreprochable de principio a fin, y, dentro de este altísimo nivel global, es en la sección central del segundo movimiento (¡qué música!) donde Brymer roza lo antológico; oyéndole, nos damos cuenta una vez más que esta obra sólo podía haber sido escrita para clarinete. El Cuarteto Allegri, de sonido no brillante, pero sí muy atrayente, algo oscuro, se nos aparece como un conjunto idóneo para traducir esta música.

El disco se completa con un breve *Adagio* atribuido a Wagner, pero cuyo verdadero autor es —como explica el propio Brymer en las notas que acompañan al disco— Heinrich Baermann. La obra, muy bella, recuerda mucho las composiciones para clarinete por parte de Brymer y el Allegri.

Conclusión: Lo vergonzoso de la ausencia en nuestro mercado de esta obra se ha visto paliado en parte por la publicación de este modélico registro, que considero de auténtica referencia. Es un consuelo.—L.C.G.

BRAHMS: Integral de los Cuartetos para cuerda. Cuarteto Alban Berg. Telefunken, 6.35447-1/2, 2 discos.

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

Se puede decir que, dentro de la producción de Brahms, sus **Tres Cuartetos de cuerda** representan el extremo más progresista, más avanzado desde el punto de vista musical. Las tres obras parten directamente de la estética creada por Beethoven en sus últimos **Cuartetos** y dan, a modo de eslabón perfecto, el salto hacia el universo sonoro del primer Schoenberg. Fruto de una minuciosa elaboración por parte de su autor, los **Tres Cuartetos** constituyen entre sí y en conjunto —al igual que ocurre con las **Cuatro Sinfonías**— una unidad estructural formidable, en la que da la sensación de que ni sobra ni falta nada.

La interpretación del Cuarteto Alban Berg, de Viena, grabada en 1978 y seleccionada para el Premio Mundial del Disco de Montreux en 1979, ha sido considerada internacionalmente como una de las mejores versiones existentes hasta ahora, superior incluso a la también excelente del Cuarteto Italiano (Philips). Telefunken publica ahora esta estupefaciente versión en nuestras latitudes, precisamente en un momento (comercialmente muy inoportuno) en que acaba de salir la recientísima y genial versión del Cuarteto LaSalle (DG), criticada en términos justamente elogiosos por Luis Carlos Gago en el núm. 522 de RITMO, lo que evidentemente supone una com-

petencia muy importante. Estas son las consecuencias de no publicar a tiempo las cosas.

Ante esta situación, se imponía un detenido análisis comparativo de estas dos excelentes versiones, cuyos resultados voy a resumir a continuación. En principio, ambos conjuntos abordan estas obras desde perspectivas estéticas muy diferentes, pero igualmente válidas: el Alban Berg centra su visión, muy consecuentemente, en el último Beethoven, mientras que el LaSalle nos transporta de lleno al mundo schönbergiano.

Así pues, el **Primer Cuarteto, en Do menor** recibe una interpretación del conjunto vienés que, en conjunto, no puede ser más hermosa, de una grandeza y profundidad totalmente románticas (en el sentido más beethoveniano del término), adecuadamente contrastada en «tempo» y dinámica, con una excelente respuesta de los cuatro instrumentistas, que nos cautivan con su musicalidad. Con un enfoque distinto, esta versión puede colocarse al lado de la más expresionista y, en todo caso, sensacional del Cuarteto LaSalle; de todos modos, personalmente, en este caso me inclinaría por la visión romántica de los vieneses.

En el **Segundo Cuarteto**, el más *vanguardista* de los tres, la balanza se inclina claramente a favor de la versión del conjunto americano. La labor del Alban Berg, siendo buena, adolece de cierta blandura y es menos clara; además, no refleja tan genialmente las acritudes, las descarnadas disonancias, las angustiosas voces de viola y cello, como en el caso de sus colegas americanos. No es, sin embargo, una versión desdeñable, y en su haber hay que destacar un bello segundo tiempo.

El **Cuarteto núm. 3, Op. 67** vuelve a brillar en manos del Alban Berg. Es una versión de primera línea, clara, hermosísima, y, en mi opinión, más relajada y superior a la algo abrupta del LaSalle. La musicalidad de los vieneses, su sentido del contraste, su articulación, su comunicativo fraseo, me parecen en esta obra más idóneos, más idiomáticos.

En cuanto a sonido, la discreta grabación —algo opaca y reverberante— de Telefunken se queda bastante atrás respecto de la maravillosa toma de Deutsche.

En conclusión, versiones complementarias de dos grandes conjuntos. Si su bolsillo se lo permite, le sugeriría la adquisición del álbum de Telefunken, complementado con el disco de D.G. que incluye los dos primeros **Cuartetos, Opus 51** (disco del que realmente es difícil prescindir, después de haberlo oído).—L.S.

BRAHMS: Las 21 Danzas húngaras, para piano a cuatro manos. Katia y Marie Labeque. Philips, 6514107.

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

No sabemos hasta qué punto las **Danzas Húngaras** de Brahms dejan de ser unas piezas de carácter popular y se convierten en un pretexto para expresar un estado de ánimo. Lo que sí es cierto es que Brahms utiliza la forma y temas populares con frecuencia, tanto en sus «lieder» como en sus **Valses de amor** y música de cámara. Un tema tocado por un músico callejero escuchado al azar en alguno de sus viajes por la Europa central le podía servir de tema para sus composiciones.

Sin embargo, quedarse en la superficie de éstas, tildándolas de música folklórica, sería una visión muy simple de su música. Las **Danzas Húngaras** son música de carácter popular, sí, pero no hay más que oír algunas de ellas para darse cuenta de que detrás de su estructura rítmica de czarda aparecen de vez en cuando ráfagas de sentimientos que surgen desde lo más profundo del ser brahmsiano. Por tanto, tan válida es una versión acentuando su carácter colorista y folklórico, como otra de talante expresivo romántico.

En la versión que nos toca comentar de ese genial dúo de pianos formado por Katia y Marielle Labeque, que empezamos a conocer en España, se acentúa la versión colorista sin descuidar en absoluto lo que de sentimental hay por debajo de esa rítmica melancólica.

Los cambios caprichosos de tiempo, tan típicos en estas danzas, son realizados con extraordinaria gracia, aunque en algún momento el contraste se acentúe tanto que peque un poco de exageración. Exageración que, sin embargo, no les resta fuerza expresiva.

La lectura en general de estas piezas, ejecutadas con tanta frecuencia por pianistas mediocres, en este caso proporciona una visión fresca, como de algo nuevo. En ningún momento estamos ante una versión vulgar. La técnica de estas dos pianistas es perfecta, lo que les permite no descuidar en ningún momento ningún detalle, y que se escuchen con claridad todos los enarmónicos, incluso los más imperceptibles. Esto, junto con su carácter apasionado, es lo que le proporciona frescura a su interpretación.—J.L.B.M.

BRAHMS: Concierto para violín y orquesta en Re mayor, Op. 77. Ulf Hoelscher, violín. Orquesta Sinfónica de la Radio de Hamburgo. Director, Klaus Tennstedt. EMI, 067-030. 975 T. Digital.



Klaus Tennstedt

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

La nueva grabación digital del bello **Concierto para violín** de Brahms no alcanza la altura excelsa de las otras dos versiones de la obra que EMI tiene en catálogo actualmente: Perlman / Giulini (EMI, 067-002.889 Q) y Oistrakh / Klemperer (EMI-Acorde, 037-000 534). A la buena labor que realiza Tennstedt con la Orquesta de Hamburgo (sobre todo en los «tutti» del primer movimiento) no acaba de corresponder la actuación del violinista Hoelscher. Si bien en los pasajes líricos y cantables se muestra dulce y, aunque algo corto, suficientemente expresivo, en los momentos *bravos* del **Concierto** decepciona grandemente: su sonido se metaliza y adquiere un timbre áspero, y el fraseo se torna trabajoso. La cadencia (de Kreisler), torpemente ejecutada, resulta inadmisibles para una grabación de categoría. Por otro lado, el violín suena lejano y en muchas ocasiones su discurso se pierde, tapado por la orquesta. Ignoro si se han pretendido reproducir en esta grabación las condiciones de los conciertos públicos, en los que el violín solista no destaca con el protagonismo (muchas veces exagerado) que le confieren los discos, o es que realmente Hoelscher tiene muy poco volumen. En cualquier caso, el efecto resulta molesto. En el «Adagio», por ejemplo, el solo de oboe destaca artificialmente del conjunto, mientras que el violín es ocasionalmente tapado por la flauta. En fin, una grabación desequilibrada y poco recomendable; preferibles, sin la menor duda, las dos mencionadas arriba.—L.S.

BRAHMS: Sonata para violín y piano núm. 3 en Re Menor, Op. 108
TCHEREPNIN: Sonata para violín y piano en Fa Mayor. Yehudi Menuhin, violín. Hephzibah Menuhin, piano. Alexander Tcherepnin, piano. Dial (BBC Artium), 52. 6001.

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

Curioso disco el que nos ocupa. Toda su primera cara está cubierta por lo que las notas del mismo califican de *retrato sonoro* de Yehudi Menuhin, que consiste en un diálogo mantenido entre el crítico inglés Edward Greenfield y el violinista norteamericano en torno a los aspectos más destacados de la carrera artística de éste (sus inicios, su amistad con Elgar, su labor como director, su relación con Bartók, su interés por la música india, etc.), cada uno de los cuales va precedido de un breve fragmento musical entresacado de la abundante discografía de Menuhin.

En la segunda cara se incluyen dos obras: la **Tercera Sonata para violín y piano** de Brahms y la **Sonata** para idéntica combinación de Tcherepnin. En la primera de ellas, Menuhin se ve acompañado por su hermana Hephzibah y la versión resultante es magnífica en todos los sentidos. La grabación —que procede de una emisión de la BBC de 1961— cuenta con un Menuhin en plena madurez, que hace gala de todas las cualidades que han hecho de él —con toda justicia— uno de los más grandes violinistas de nuestro siglo: bellísimo sonido, extraordinaria musicalidad, técnica perfecta y, detrás de todo esto, una inteligencia fuera de serie, puesta al servicio de la interpretación musical. Su hermana Hephzibah es una acompañante ideal; aunque se ha prodigado poco como pianista, se trata de una instrumentista de primera clase, como ya ha tenido oportunidad de demostrar en más de una ocasión (**Quinteto «La trucha», Trío de trompa** de Brahms, etc.). La versión resultante es, pues, de verdadera antología. Lástima que el sonido sea bastante deficiente, hecho debido tanto a su origen radiofónico como al mal pensado español.

La **Sonata** del ruso-americano Tcherepnin, que desconocía, es una obra de agradable escucha, aunque modesta en calidad, enmarcada dentro de una estética cercana a Shostakovich. La interpretación de Menuhin, acompañado esta vez por el propio compositor, vuelve a ser magnífica.

Conclusión: La primera cara tiene interés sólo para los que entienden inglés, ya que no se incluye texto con la traducción del diálogo. La segunda cara no es sino una muestra más del supremo arte de Yehudi Menuhin.—L.C.G.

BRAHMS: Concierto para piano y orquesta núm. 1, en Re menor, Op. 15. Claudio Arrau, piano. Orquesta Filarmonía de Londres. Carlo María Giulini, director. EMI-Acorde, 10C 037-000519.

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

Claudio Arrau y Carlo María Giulini efectuaron hace aproximadamente veinte años una grabación de los dos **Conciertos para piano y orquesta** de Brahms, cuyos resultados dieron una versión del **Primer Concierto** auténticamente excepcional y una del segundo simplemente buena. Cuando, hace ahora cuatro años, EMI-Acorde publicó en España el segundo de estos dos **Conciertos**, algunos aficionados nos preguntamos por qué no se empezó por publicar el primero, dada su superioridad y la carencia de buenas versiones de esta obra que siempre hemos padecido. Ahora, cuando ya comenzábamos a desesperar de que llegara a ser publicado, aparece de pronto la anhelada joya. Caprichos de la industria discográfica.

Como indicaba al principio, tenemos aquí una de las versiones de referencia de este juvenil y problemático **Concierto** de Brahms (la otra es la de Barenboim/Barbirolli, también de EMI). La interpretación, tanto del pianista como del director, es antológica. Ambos intérpretes, artistas de sangre caliente y temperamento romántico, sintonizan a la perfección y traducen la obra con fuerza titánica, grandeza y pasión. Además, en todo momento predomina en los dos músicos una visión de perspectiva, una concepción unitaria, fundamental en esta difícil obra para evitar la disgregación analítica, que tan frecuentemente torna fatigosas otras versiones.

Bastan los primeros compases del tremendo «tutti» orquestal para darnos una idea de que el primer movimiento, que a veces llega a cansar debido a su enorme densidad, se nos presenta en esta ocasión de un modo grandioso, pero al mismo tiempo ágil; poderoso y transparente a la vez. La entrada del piano, genial, en manos de Arrau, nos da la medida de lo que va a ser toda la interpretación, una combinación perfecta de nobleza, musicalidad y romanticismo de la más pura ley. Otro punto importante de la versión lo tenemos en el tercer movimiento, traducido como una explosión de alegría inigualable, adecuado complemento de los movimientos anteriores; en esta versión no *sobra*, como ocurre en tantas otras, sino, al contrario, está perfectamente integrado en el conjunto.

En resumen, versión hermosísima, malograda —como ocurre ya demasiado frecuentemente— por el deficiente pren-

sado de EMI española, que da un sonido muy pobre y descolorido, sin profundidad ni amplitud dinámica, comparado con el original alemán, que es excelente. —L.S.

CARISSIMI: Jefté Motetes «O Quam pulchra», «O Vulnere Dolosis», «Salve Puellule». J. Smith. P. Huttenlocher, H. Claudio. Orquesta y Coro de Cámara de la Fundación Gulbenkian. Director, Michel Corboz. Hispavox. Música Infrecuente S. 90.533.

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

El título de esta serie discográfica de Hispavox va, por el momento, cumpliendo lo prometido. Es decir, de los diez discos publicados hasta la fecha, contienen músicas que podemos denominar infrecuentes.

En este caso es infrecuente la música y también su autor. No exagero al afirmar que Carissimi era, hasta la fecha, un perfecto desconocido para la industria del disco. Con la circunstancia agravante de recaer sobre un muy importante compositor, a quien, no en vano, se ha relacionado con Monteverdi, por su común mérito de haber creado un tipo de declamación humana, viva, muy expresiva y libre de los juegos estrictamente virtuosístico-vocales. También la orquesta de Carissimi es sobria, caracterizada por una severidad y una sencillez que han quedado clásicas, pues sólo incluía órgano y cuerda. Fue un maestro del oratorio y su nombre ha quedado ligado para siempre a esta especialidad en la que dio sus mayores frutos.

Los caracteres específicos de los oratorios de Carissimi son la narración del hecho bíblico, puesta en boca tanto del narrador como del coro; la representación auditiva, es decir la capacidad de ofrecer al público las imágenes de los distintos acontecimientos a través de los colores psicológicos del sonido, sin la ayuda de escenarios, trajes y luces, y finalmente, la meditación que es el momento de compendio del oratorio, cuando el compositor confía al coro la voz del pueblo y deja que las distintas voces se entrelacen con viveza según las fórmulas contrapuntísticas de la época.

Jefté, que reúne todas estas notas diferenciadoras, es una obra maestra, conmovedora por su intensidad expresiva, por la belleza de sus armonías, la plasticidad de la línea melódica, por el vigor y la variedad de sus ritmos. El diálogo entre «Jefté» y su hija y sus lamentaciones, son una de las páginas más eficaces y conmovedoras que el dolor ha inspirado al arte musical.

La segunda cara del disco nos ofre-

ce tres preciosos **Motetes** para voz sola y un comedido acompañamiento instrumental, especialmente **Vulnera Doloris**, en el que se emplea exclusivamente el órgano. Las tres obras sirven para que podamos apreciar la importancia del autor en el desarrollo de esta forma.

La interpretación a cargo del Coro y Orquesta de la Fundación Gulbenkian es sensible y ajustada, si bien adolece de una cierta pesantez y densidad sonora quizás excesiva. Los solistas son adecuados, destacando la soprano Jennifer Smith y el «Jefté» de Huttenlocher, cargado de verosimilitud. Pienso que en conjunto esta versión supera a la Helmut Koch para Philips, en la que encontramos la colaboración inestimable de Peter Schreier.

El sonido es solamente aceptable, mientras el prensado produce algún ligero ruido. En resumen, disco muy interesante por la novedad de las obras y por lo que supone poner a disposición del comprador español a un compositor extraordinario.—G.Q.L.L.O.

CHOPIN: Concierto para piano y orquesta núm. 1. Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante. Bella Davidovich, piano. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Neville Marriner. Philips, 9500 889.

CHOPIN: Concierto para piano y orquesta núm. 1. Emanuel Ax, piano. Orquesta de Filadelfia. Director, Eugene Ormandy. RCA, 14097. Digital.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ (Philips) ■ ■ (RCA)
Sonido: ■ ■ ■ ■ (Philips) ■ (RCA)

Bella Davidovich es una excelente pianista. Pero le falta ese punto de *sabi-*



Frederic Chopin

duría musical que, precisamente, permite escribir el adjetivo *grande* delante del sustantivo *músico*. Posee gusto, refinamiento, sensibilidad y una técnica nada desdeñable: frasea muy bien, la pulsación es exquisita, matiza con suma delicadeza y, en fin, tiene verdadera capacidad de *hacer* música. Todo ello se pone de manifiesto en las estupendas versiones de el **Concierto para piano y orquesta número 1** y el **Andante Spianato y Gran Polonesa** chopinianas que incluye el primero de los discos reseñados al principio. Al **Concierto**, que está soberbiamente tocado, sólo le achacaría cierta falta de intimismo en algunos pasajes del primer movimiento frente a un concepto, a veces, a mi juicio, excesivamente voluminoso y extravertido. Sin embargo el discurso es noble e idiomáticamente irreprochable. El **Andante Spianato** es muy refinado, aunque con acertados toques heróicos en la **Gran Polonesa**; un poco rápido, al principio, el **Andante** queda algo deslucido por un defecto de profundización en la idea motriz, y un punto inexpresivo en algunas frases. En cualquier caso, dicho sea esto sin perder de vista que el nivel general es altísimo. Marriner, que en todo momento pone mucha atención a la parte solista, dirige con sumo cuidado y gusto evidente. No obstante, le podría poner el reparo de que, en algunos momentos, el sonido es algo *grueso*, poco transparente.

También, en el otro disco que ahora se comenta, la compenetración entre solista y director es patente. Pero esta vez en sentido negativo. Verdaderamente estamos ante una insufrible versión, a la que no le falta, de casi nada: es pesante, rutinaria, sosa, inexpresiva, aburrida, ampulosa, no tiene ninguna fuerza interna y, en ocasiones, tan vacía que se la podía calificar de *pimpante*.

En lo que se refiere a las respectivas grabaciones, la primera es buenísima en todos los sentidos. De la segunda es difícil dar una opinión, pues el horroroso prensado español —todo el disco es un continuo ruido— quizás haya desvirtuado la toma original, la cual, posiblemente, a lo mejor, posee el volumen suficiente para ser oída, pues el de ésta —la española— es como un tenue susurro que viniera del más allá (o del más acá, depende desde dónde se empiece a medir).

Conclusión: Si se trata de dar alternativas, diré que la versión de Davidovich/Marriner lo es, pero, puestos a hilar más fino, recuerdo la existencia de un álbum —también para Philips— con toda la música para piano y orquesta de Chopin interpretada por Claudio Arrau —le dirige, y muy bien, Eliahu Inbal—. Y si ya nos ponemos muy muy exigentes, entonces diré que la mejor versión que conozco del **Concierto número 1** es la de Arrau/Klemperer, en una grabación

en vivo del año 1954 —el disco es Cetra y no suena mal—. Para el **Andante Spianato y Gran Polonesa**, no olvidar la, de nuevo, de Claudio Arrau, y también la de Krystian Zimerman con Giulini, por citar las más interesantes de las recientes, ya que tampoco sería justo olvidar la maravillosísima de Rubinstein.—P.G.M.

DEBUSSY: Preludio a la siesta de un fauno. Nocturnos núms. 1 y 2. Primavera. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, Charles Münch. RCA, GL-14084.

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

La música de Debussy requiere para su interpretación dotes de elegancia, refinamiento y sutileza hasta el derroche, capacidad de disección, sentido colorista y técnica dúctil donde las haya. Pues bien, Charles Münch posee todas estas cualidades, además de una intuición musical y sonora certera en este repertorio, por lo cual estas interpretaciones son una gloriosa muestra de su arte: un hito que satisface las mayores exigencias.

Se une a ello la soberbia técnica de la Orquesta Sinfónica de Boston —de la que fue titular—, que aporta además unos timbres máximamente apropiados.

Pese a que la fecha de grabación no ha tenido la suerte de coincidir con la época digital, por esta vez la firma grabadora procuró esmerarse. Pero en el disco español, de serie económica, aparecen los endémicos ruidos de fondo y distorsiones que la caracterizan.—T.

DEBUSSY: Preludios, libro I (núms. 1 al 12). Philips 95 00 676. **Preludios, libro II (núms. 13 al 24).** Philips 95 00 747. Claudio Arrau, piano.

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

Nunca la música se convierte con tanta intensidad en un mundo evocador como en el impresionismo. Evocación que se realiza además a través del traslado de la técnica pictórica impresionista al campo musical; y por ello cobra tanta

importancia la sugerencia de la imagen por medio de la pincelada sonora. Y decimos sugerencia porque, al igual que en la pintura impresionista, no nos es dada la imagen, sino que solamente se nos presenta un conjunto de trazos, que luego reúne nuestra retina; en el impresionismo musical también se recoge y reconstruye en nuestro oído el conjunto de pinceladas sonoras formando una imagen musical.

Evocación, sugerencia y pincelada sonora son tres elementos importantísimos del impresionismo y fundamentales para su comprensión. Factores que necesitan además ser cuidados partiendo de una técnica impecable, donde se clarifiquen todos sus pequeños componentes dinámicos. Técnica impecable que nos ofrece, por cierto, Claudio Arrau en esta nueva versión de los **Preludios** de Debussy, en la que cuida al máximo las tres categorías arriba citadas y que es un modelo de equilibrio en su interpretación por su transparencia, musicalidad y riqueza de matices. Todo acompañado siempre de una pulsación rotunda en los pasajes donde se requiere gran energía.

Se haría muy larga la enumeración de los **Preludios** uno por uno con su crítica correspondiente, por lo que nos limitaremos a destacar las piezas que por su propio carácter o su interpretación sean más relevantes.

Quizá a grandes rasgos se pueda apreciar que su interpretación es superior en los pasajes poéticos y en los de grandes efectos sonoros. En cambio le falta algo de gracia y ligereza en las piezas de carácter burlesco como «Menebrales», «Homenaje a S. Pickwick» y «General Lavine», de la última de las cuales nos ofrece más bien una versión heroica. Y algo parecido le ocurre también en cuanto al colorido de la «Serenata interrumpida», de la que tenemos muy presente la magnífica versión de Gieseking, que evoca maravillosamente una danza española ejecutada al compás del rasgueo de la guitarra. También a los «Fuegos artificiales», última pieza de la serie de los **Preludios**: aún tratándose de una versión de gran belleza, el empleo amplio del pedal le da profundidad pero le resta dinamismo a ese ritmo nervioso y reiterativo del sonido que evoca los fuegos. Son, sí, «Fuegos artificiales», pero reflejados en el agua. Se diría que antes de ejecutar estas piezas habría

que leer, para inspirarse, alguno de los poemas de Rilke sobre el fuego o sobre la bailarina española.

En lo que toca al resto de los **Preludios** no hay nada que objetar. Magnífica interpretación en todos los sentidos. Serenidad y hieratismo en el aire solemne, respetando el tono sacro y pagano, de «Bailarinas de Delphos». Colorido sensual y vitalidad en las «Colinas de Anacapri». Maravilloso equilibrio entre ritmo y variedad tonal y tímbrica en «La Puerta del Vino». Ingenuidad y delicadeza en una de las piezas más sencillas técnicamente, pero más difíciles en cuanto expresión, «La niña de los cabellos de lino». Quizá sea esta la pieza mejor interpretada de todo el conjunto, pues precisamente en su sencillez es donde radica su magia. El impresionismo colorista y brillante se torna aquí intimista y su ritmo se convierte casi en el de una nana. Es necesario ser un verdadero poeta del piano, y Arrau lo es, para arrancarle con notas tan sencillas todo el ambiente mágico del mundo de los niños.

En lo que respecta a efectos sonoros, en «La catedral sumergida» alcanza cumbres difíciles de superar, como ocurre también con «Lo que ha visto el viento del oeste», en los cuales ha sabido emplear de tal manera las cuerdas bajas del piano, que dan una verdadera impresión de profundidad. Todo ello sin empañar la clarísima textura de la escritura pianística, de la que se pueden escuchar todas las notas, quedando, pues, el sonido empastado con las notas graves que son contrapunto y evocación. Detalle este, del cuidado de las zonas graves de los instrumentos, que sólo es propio de grandes músicos. Por otro lado ofrece un deslumbrante alarde de técnica en las «Terceras alternadas», una de las piezas más difíciles de la colección, y nos presenta una ensoñadora visión de «La raza de las audiencias del claro de luna», donde consigue evocar todo un fantasmagórico mundo nocturno, dándonos la sensación de un sonido irreal.

En fin, hoy por hoy, podríamos afirmar que en conjunto es posible que sea esta la mejor versión que existe de los **Preludios** de Debussy. Quizá la única comparable con ella sea la de Walter Gieseking, pero con la desventaja de ser una grabación más antigua y de sonido muy inferior.—J.L.B.M.



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

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

Casa Damas

SERPES, 65 - SEVILLA

DEVIEENNE: Sinfonía concertante en Sol mayor, Op. 76 para dos flautas y orquesta. Concierto para flauta núm. 7. Aurele y Christiane Nicolet, flautas. Orquesta de Cámara Holandesa. Director, Antoni Ros-Marbá Philips 95 00 773.

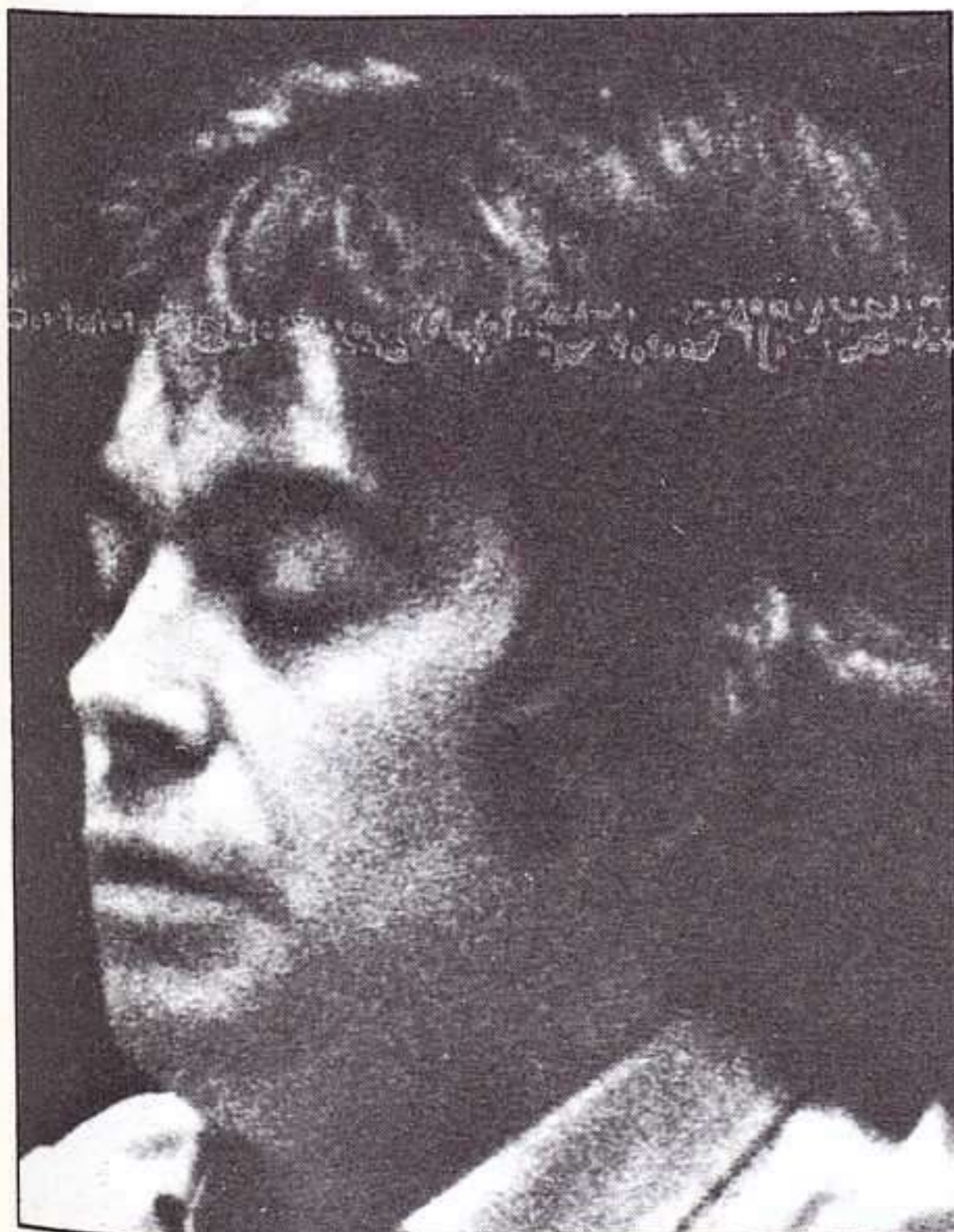
Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Creo que es la primera vez que aparece en España un disco con obras de François Devienne, compositor francés, natural de Joinville donde vio la luz primera en 1759. En su tiempo fue considerado como un excelente intérprete del fagot y de la flauta, instrumento éste al que dedicó buen número de composiciones. Precisamente dos de las obras contenidas en este ejemplar atestiguan lo que afirmamos.

Digamos que es ésta la primera característica de los dos conciertos (en realidad la **Sinfonía concertante** es un concierto para dos flautas); el evidente dominio del autor de los secretos de la flauta, que se ve arropada, en ambas partituras, por una orquestación sencilla pero muy adecuada al tipo de música que representa.

No hay en la música de Devienne nada nuevo, ni quizás original, pero no cabe duda de que su música, que encaja de lleno en el estilo galante, resulta melódicamente atractiva, con un virtuosismo que no llega a exasperar.

Destaquemos de estas piezas, el «Adagio» de la **Sinfonía concertante**, perfectamente construido, lleno de contrastes rapsódicos que evitan lo almibarado. El «Allegretto con grazia» que cierra la página, basado en un tema danzable, es un modelo de cómo el virtuosismo



Antoni Ros Marbá

de la flauta puede convertirse en algo más que fuegos de artificio.

El **Concierto núm. 7** resulta, desde el punto de vista formal, algo más convencional, pero vuelven a deleitarnos las exquisitas modulaciones de la flauta, especialmente en el «Rondó» que cierra el concierto.

La interpretación a cargo de la Orquesta de Cámara Holandesa y Ros Marbá es delicada y sensible, acompañando perfectamente a los Nicolet, que imparten un curso de cómo tocar, tanto Auréle, gran maestro, en el **Concierto núm. 7**, como ambos en los diálogos rococó a que les somete Devienne en la **Sinfonía concertante**.

En resumen, en disco ameno, que nos trae las partituras sencillas y agradables, de un compositor cuya vida debió ser más, bastante más complicada que su obra, pues, según cuentan las crónicas, murió en Charenton (París) en una residencia para enajenados mentales.—G. Q.L.I.O.

DVORAK: Cuarteto de cuerda número 12 en Fa Mayor, Op. 96, «Americano». **MENDELSSOHN: Cuarteto de cuerda en Mi Bemol Mayor, Op. 12.** Cuarteto Orlando. Philips 9500 995.

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

La reciente atención que las casas discográficas están dedicando al cuarteto de cuerda parece ser un síntoma inequívoco de cultura musical. Si repasamos las novedades discográficas de este año 1982, comprobaremos cómo hacía mucho tiempo que no podían encontrarse tantos cuartetos —en cantidad, calidad y variedad de autores— en nuestro mercado (Mozart, Haydn, Dvorak, Smetana, Brahms, Janacek, Mendelssohn, Spohr...).

Este disco que nos ocupa es también una feliz publicación. El Cuarteto Orlando —de reciente creación— es, asimismo, afortunado intérprete de las dos obras que en él se contienen. Puede parecer sorprendente que cuatro instrumentistas nacidos en Hungría, Alemania, Austria y Rumanía —con la consiguiente diversidad de personalidades y, sobre todo, de escuelas que ello comporta— se reúnan para formar un cuarteto, ya que la unión de elementos tan dispares puede redundar en perjuicio de los resultados finales. Pero, sorprendentemente, éstos son magníficos, hasta el punto de que pocas veces habíamos escuchado un cuarteto con un sonido tan homogéneo y con una penetración tan perfecta entre todos sus miembros.

La juvenil partitura mendelssohniana (veinte años tenía el compositor al escribirla) es perfectamente comprendida por el Cuarteto Orlando, que realiza una interpretación donde la pasión, la melancolía y la sinceridad del joven Mendelssohn bullen a lo largo y ancho. La obra, realmente bellísima, nos hace esperar con expectación la anunciada integral de los **Cuartetos** del compositor alemán a cargo del Cuarteto Melos.

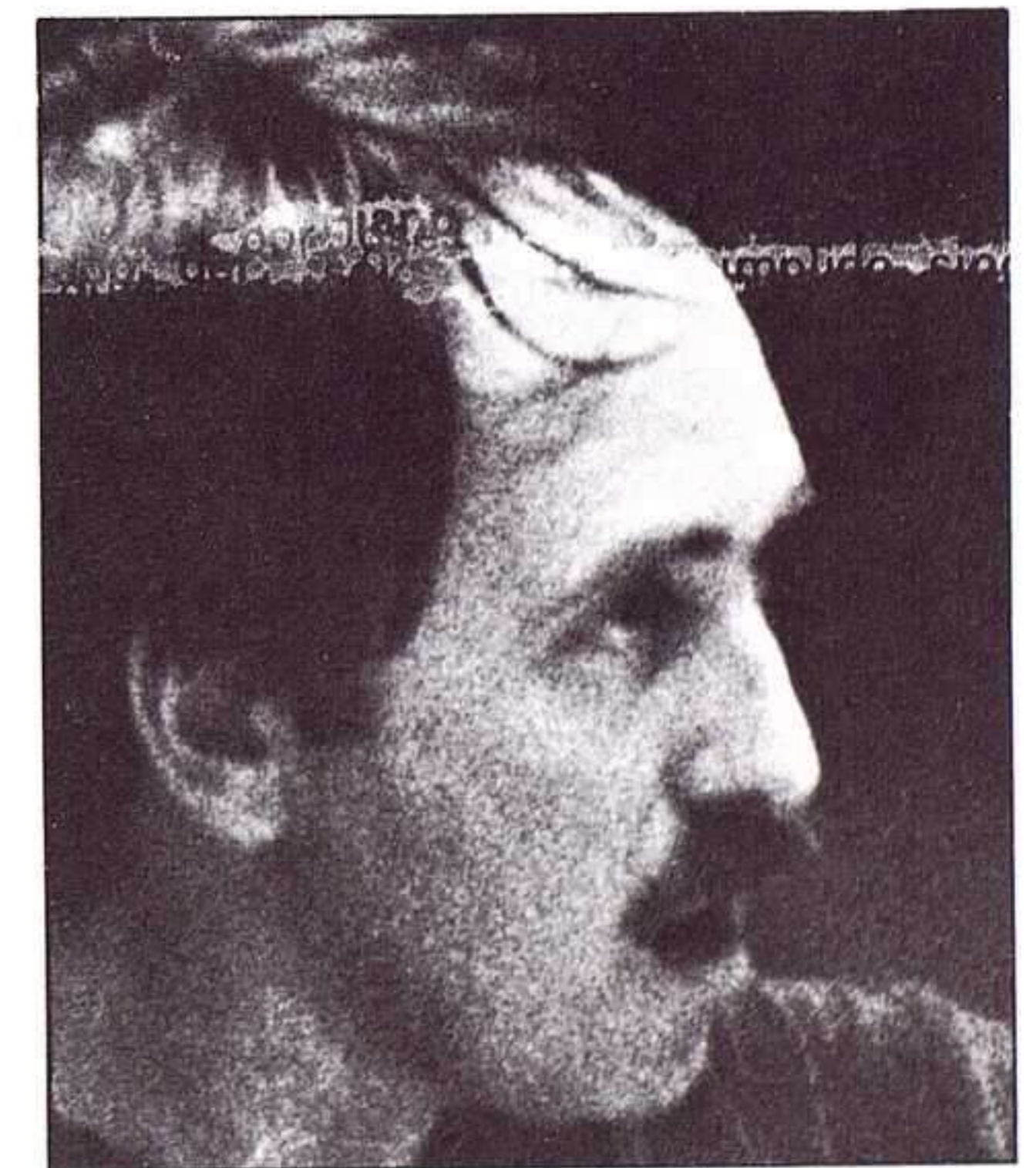
La obra de Dvorak, más afin a la personalidad de los cuatro músicos, conoce, asimismo, una interpretación magnífica, muy centroeuropea, comparable a la muy reciente lectura del Amadeus y a la algo más antigua del Cuarteto de Praga.

El interés del disco se centra, casi exclusivamente, más que en las obras (acopladas también con no demasiada coherencia), en sus intérpretes, que son, como ya ha quedado dicho, de auténtica excepción.—L.C.G.

FALLA: El sombrero de tres picos (selección) **RIMSKY-KORSAKOV: Capricho español.** **CHABRIER: España.** Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Jesús López Cobos. Decca SXL 6956.

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

López Cobos, en su elemento, con una colaboración excelente de la acreditada orquesta americana. El marcado folklorismo de las obras está trabajado aquí con mucha discreción. Lo mejor del disco está en Falla; lo menos bueno, pero sí a gran altura, en Rimsky. De hecho, quien busque algo mejor para el **Capricho es-**



Jesús López Cobos

pañol deberá acudir a la aún en vigor versión de Igor Markevitch con la Orquesta de Amsterdam (Philips). Se nota la experiencia de López Cobos en otros terrenos de mucha más envergadura, y el disco, en conjunto, resulta sumamente atractivo, incluso para quien ya tenga, como es lo normal, estas obras en su discoteca.

La grabación tiene la dinámica justa y exacta en unas obras ciertamente proclives a la exageración. Aquí no hay tal. Esta grabación resulta bastante superior a algunos digitales de última hornada. El prensado, sin fallos y bastante silencioso.—A.O.B.

GOUNOD: Te Deum y Misa Coral. Coros de La Madeleine. Director, Joachim Haward Montagne. Hispavox (Colección «Música infrecuente»), Arión, S 90.532.

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

Gounod escribió numerosa música religiosa y para órgano hoy apenas frecuentada. La **Misa** aquí ofrecida es la **núm. 4**. En nuestro catálogo discográfico sólo figura el **Requiem**, editado también por Hispavox y con estos mismos intérpretes.

Dentro de la abundante música sacra del XIX, estas obras tienen un interés limitado, aunque resulte interesante su publicación. Muchas de las obras que nutren aquella extensa nómina son puros ejercicios académicos o marginales a la obra de su autor. Por ello, hay que distinguir netamente las producciones auténticamente creativas dentro de la música romántica (Liszt, Franck) o las composiciones que toman la forma religiosa como vehículo expresivo, original y libre, del propio estilo (Beethoven, Rossini, Berlioz, Verdi); por ello, el **Requiem**, particularmente, tentó fructíferamente a los autores románticos, por sus posibilidades expresivas, cuyo arco se mantiene desde Mozart hasta Brahms o Fauré. Entre estas composiciones cimeras, o al lado de recreaciones tan geniales y cabalmente personales como la **Misa Solemne** de Rossini o la **Sinfonía de los Salmos** de Strawinsky (por citar ejemplos dispares), existe un extenso catálogo —incluidas las obras de Gounod— que adolecen de impersonales y formalistas, aunque participen de algunos rasgos importantes de la música sacra romántica o consigan momentos de cierta grandeza.

Gounod, dentro del movimiento romántico, rinde tributo a la polifonía clásica, conoce a Palestrina de mano de Mendelssohn y el órgano de Bach (su célebre **Ave Maria** está basada en una

pieza de éste), y participa del importante movimiento francés en cuanto a la música sacra y el órgano (C. Franck). Las dos composiciones del presente disco están revestidas por un academicismo seco, un declarado formalismo, solemne y empuloso, y una escritura armónica estática (**Misa**). En esta **Misa Coral** sigue el «stile osservato» de Palestrina y está construida sobre el «Credo». Casi siempre aparece reprimido el característico melodismo del autor, que con tan sugestiva sensualidad prodigaba en su ópera. Melodismo que, sin embargo, brota en algunos momentos muy bellos, como el «Agnus Dei», junto a otros con sutiles efectos —«Sanctus» del **Te Deum**, en el que a los dos órganos (gran órgano y órgano de acompañamiento) se suman seis arpas—, y en los que se consigue una agradable majestad. Como dice J.M. Fouquet en los comentarios de carpeta, existe una yuxtaposición entre la escritura diatónica vocal y el cromatismo reservado a las intervenciones del gran órgano, lo que denota la influencia de C. Franck. Dualidad que, desde Liszt, es polo esencial de la espiritualidad romántica. Todo cuanto de este espíritu hay en Gounod aparece plenamente revelado en la presente versión, grabada en la Iglesia de la Madeleine, en la que se observa el estilo severo de las obras, sin concesiones, y una digna interpretación a cargo de los coros. Si no es una aportación fundamental, sí resulta interesante para conocer la magnitud de la música sacra romántica —conocida por el aficionado medio de manera poco sistemática— de la que estas obras, en algunos buenos momentos, participa.—B.C.

GRIEG: Suite Holberg. Suite Sigurd Jorsalfar. Suite Lírica. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Raymond Leppard. Philips, 9500748.

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

La **Suite Holberg** es la única de las tres contenidas en este disco en donde el reflejo nacionalista no aparece en la invención temática del autor, sino sólo en la remodelación personalísima de temas de corte rococó en que se basa en esta ocasión para aludir a aquella época. En cualquier caso, y por razones diferentes, estas tres suites contienen una música muy bella, de corte soñador y alado que, sin caer en el descriptivismo, nos adentra resueltamente en el espacio sonoro de la evocación.

La interpretación de Leppard, igual que en su anterior disco de Grieg con las suites de **Peer Gynt** y las **Danzas Noruegas**, nos parece ideal. El fluido meló-

dico resulta de su mano nítido, comedido, intenso y evocador, cumpliendo con toda naturalidad con la vibración espontánea del compositor.

En completa comunión con estas exigencias se encuentran grabación y Orquesta, alcanzando esta última las más altas cotas de pulcritud sonora. Philips, una vez más, en la gran línea sonora a que nos tiene acostumbrados.

Disco, en definitiva, totalmente recomendable tanto por lo inusual de su repertorio como por su interpretación, que valoramos como de referencia obligada.—T.

MAHLER: Sinfonía núm. 1 en Re mayor. Orquesta Filarmónica de Londres. Klaus Tennstedt, director. EMI, 065-003298 Q. Cuadrafónico.

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

Ya tenemos aquí un eslabón más del ciclo mahleriano de Tennstedt, que puede llegar a constituir, si EMI lo publica íntegramente en España, el primer integral Mahler de esta importante marca discográfica. Grabada en 1978, hay que decir que esta versión aparece en un momento muy desfavorable para ella, ya que ha tenido la mala fortuna de coincidir en el mercado español con ese *monstruo* de perfección que es la **Primera** de Mahler de Claudio Abbado (DG), al lado de la cual la de Tennstedt palidece inmediatamente, tanto en cuanto a interpretación como en cuanto a sonido. Como decimos en otro lugar, esta es la consecuencia de publicar tardíamente



Gustav Mahler

grabaciones que, en su día, no hubieran tenido competencia.

La versión de Tennstedt nos propone una visión lírica, poética, primaveral de la obra. Aquellos pasajes que responden a estas características son los más beneficiados: el «tema del caminante» del primer movimiento, el «trío» del segundo, el tercero, en el que Tennstedt refleja muy bien la intención burlesca e irónica —la parodia— de la pieza. Otra baza de esta versión es su acertada traducción dinámica. Conocido es el endiablado difícil planteamiento dinámico que propone Mahler en esta **Sinfonía**, donde, por ejemplo, más de la mitad del primer movimiento está escrito en la gama de los «pianissimi» («p»-«pp»-«ppp»), y los problemas que esto plantea, tanto en concierto como en disco, para su correcta traducción. Pues bien, sin llegar a la asombrosa perfección —casi de computadora— que ha logrado Abbado en su recientísima (y digital) grabación, Tennstedt nos ofrece en la suya una muy adecuada plasmación de estos matices. Quizá por razones técnicas de grabación, no resulta ya tan convincente la gama de los «fortissimi».

Al Mahler de Tennstedt le falta, en cambio, mayor fuerza, mayor tensión interna; la coda, por ejemplo, no es lo triunfal que debiera. También se echa a faltar un poco más de «pathos» en el famoso pasaje lírico del cuarto movimiento. En su poética y elegante visión, el director descuida un poco toda la carga de acidez y angustia tremendas que contienen estos pentagramas y que otros intérpretes han reflejado muy bien. El fraseo de las cuerdas queda a veces algo corto de expresión y los fundamentales «glissandi», tan característicos, son sistemáticamente evitados.

Con todo, es sin duda una gran versión de la **Primera** de Mahler, que merece figurar al nivel de las de Kubelik (DG) o Bruno Walter (CBS), por ejemplo. Por encima, situaría —según mi particular gusto— las de Abbado (DG), Horenstein (Unicorn) y Giulini (EMI).

Hay un aspecto que no debemos dejar de criticar y es el deficiente sistema de fundas portadisco que ha adoptado recientemente la EMI española en las últimas remesas de discos. Se trata de una funda de papel duro sin plastificar, que resulta perjudicial por lo siguiente:

1.º. Debido a su dureza, existe el peligro de rayar las superficies grabadas, al producirse pliegues en el papel.

2.º. La operación de meter y sacar el disco es dificultosa, con peligro de rayar la superficie.

3.º. Al no existir ventana circular central es imposible identificar el disco sin extraerlo de la funda, lo que en el caso de los álbumes es un gran inconveniente.

4.º. No protege en absoluto del polvo.

Por todo ello, nos preguntamos por qué la EMI española no sigue el sistema universalmente adoptado por las demás marcas (y por la propia EMI, en otros países), que es evidentemente mucho más eficaz y seguro.—L.S.

MENDELSSOHN: Sinfonía núm. 4 en La mayor, Op. 90 «Italiana». SCHUMANN: Sinfonía núm. 4 en Re menor, Op. 120. Orquesta Filarmónica de Berlín. Klaus Tennstedt, director. EMI, 067-003 904T. Digital.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Klaus Tennstedt se enfrenta aquí a dos obras de repertorio con resultados francamente decepcionantes, al menos por contraste con lo esperado, a juzgar por el buen nivel técnico y el sentido artístico que está demostrando este director en otros terrenos. Pero las cosas ocurren de otro modo en este disco concreto. El primer tiempo y el último de la **Italiana** son bien demostrativos y no ofrecen duda: tosquedad constructiva, cierto confusiónismo de planos, alguna precipitación métrica, excesivo énfasis, etc. Algo realmente impropio de un director de categoría. Los resultados mejoran algo en los tiempos centrales de la obra, pero no conseguimos librarnos en ningún momento de la sensación de lectura rutinaria y amorfa. Versión, en suma, muy floja, a años luz de distancia de la de Klemperer (EMI-Acorde), para muchos, la de referencia, e incluso del excelente trabajo de Sawallisch (Philips).

La misma línea de rutina preside la **Cuarta** de Schumann. El «tempo» es veloz, lo que, a diferencia de Karajan (DG), se traduce en un fraseo atropellado, borrosidades estructurales y, sobre todo, en una banalidad conceptual tremenda. La comparación con otras grandes versiones de esta obra capital es casi inoportuna (Furtwängler-DG, Kubelik-CBS, Barenboim-DG, Böhm-DG, etc.).

El sonido de este disco es —además— de una pobreza inaudita, si lo comparamos con la deslumbrante brillantez de otras grabaciones digitales de la misma marca, fenómeno que, seguramente, habrá que atribuir al deficiente prensado español. En este sentido, puede ser ilustrativo indicar que el disco EMI-Acorde antes citado, en el que Klemperer interpreta el mismo programa, suena francamente mejor, y ello a pesar de ser una grabación de 1961.

Conclusión: Disco poco afortunado.—L.S.

MOZART: Misa en Do Mayor, K. 258, «Spaur». Vísperas solemnes de Confesor, K. 339. F. Palmer, M. Cable, Ph. Langridge, S. Roberts. The Wren Orchestra. Coro del St. John's College, Cambridge. Director, George Guest. Argo, 65 94 351.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Contiene este disco dos obras sacras de Mozart de distinta importancia y popularidad. Una es la **Misa en Do Mayor K. 258**, llamada «**Misa Spaur**», y que no pertenece a lo más relevante de sus misas, aunque no pierde en ningún momento la unidad de estilo y el sello mozartiano, con algunos momentos destacados como el «Incarnatus est» del Credo, el Sanctus y el Agnus Dei. La otra obra es las **Vísperas solemnes de confesor**, mucho más conocida —especialmente su «Laudate Dominum»—, y, dentro del género, una de sus obras más importantes.

La interpretación, por lo que respecta a la dirección de George Guest, es correcta y equilibrada, aunque momentos como el «Laudate Dominum» resultan totalmente asépticos. El coro del St. John's College de Cambridge está extraordinario una vez más, aunque su pronunciación del latín no sea precisamente modélica. De los solistas vocales, sólo la soprano y el tenor tienen momentos destacados en estas partituras. Felicity Palmer es una extraordinaria intérprete de Haendel, y en Mozart brilla por su dominio técnico y su buen gusto, ya que su voz no resulta muy mozartiana. Philip Langridge, en cambio, canta bastante mal el «Incarnatus est» de la Misa. La grabación es muy buena. Sin embargo, si usted quiere tener solamente las **Vísperas solemnes de confesor**, le recomendamos la versión de Eugen Jochum en EMI, si no ha sido ya descatalogada.—T.

MOZART: Los diez grandes cuartetos para cuerda: Seis Cuartetos dedicados a Joseph Haydn, Cuarteto núm. 20, «Maestro de corte» y Tres Cuartetos dedicados al Rey de Prusia. Cuarteto Alban Berg, Viena. Telefunken Estéreo, 6.35485-1/5 (cinco discos).

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Considero los seis «**Cuartetos Haydn**» de Mozart como obras maestras dignas de figurar, junto con algunos de

los cuartetos de Beethoven, en la cima máxima del género. No son, sin embargo, composiciones sencillas. El auditor que se aproxime a ellos por vez primera se sorprenderá ante la densidad temática, la complejidad estructural y el carácter abiertamente técnico de estas piezas que, como el mismo Mozart escribió en su dedicatoria, son el fruto de un *largo y laborioso trabajo*. Realmente son obras que requieren de sucesivas y atentas audiciones antes de que comiencen a cautivarnos con su concentrada y sabia belleza. Los otros cuatro **Cuartetos** que componen este álbum corresponden, en cambio, al Mozart amable y directo. Ambos grupos de **Cuartetos** —en verdad, los diez más grandes de su autor— forman, con su contrastado carácter, un atractivo conjunto revelador de la personalidad contradictoria y compleja del genial compositor.

La interpretación del excelente Cuarteto Alban Berg, de Viena, no merece en absoluto de la versión comúnmente considerada de referencia, la debida a ese otro conjunto admirable que es el Cuarteto Italiano (Philips), con algunas matizaciones que ahora señalaré. Si el Italiano resulta insuperable en el aspecto estructural, en el equilibrio de voces y su interpretación desvela toda la grandeza constructiva de estas piezas, el Alban Berg aventaja a aquél en vitalidad, en gracia y, sobre todo, en estilo vienés, cualidades que se agradecen mucho sobre todo en obras *cerebrales* como los seis «**Cuartetos Haydn**». Resultan así muy gratamente interpretados, por ejemplo, el **Cuarteto en Sol mayor** y el conocido con el nombre de **Cuarteto de las Disonancias**, primero y último respectivamente de los dedicados a Haydn, así como los **Prusianos** y el **Maestro de corte**. En cambio, me ha parecido superior la versión del Italiano en el **Cuarteto en Re menor** y en el en **Mi bemol mayor**, obras de muy compleja textura y denso cromatismo, así como en el «Andante» con variaciones del **Cuarteto en La mayor**. Se trata, pues, de versiones complementarias las de estos dos grandes conjuntos y perfectamente válidas a partir de sus propias particularidades.

El sonido es bueno, aunque sin llegar a los niveles de calidad exigibles a estas alturas. El timbre de los instrumentos está correctamente captado, pero se percibe un cierto desequilibrio de balance a favor de las voces agudas, que suenan muy en primer plano, mientras que viola y cello quedan, en conjunto, algo opacos; además hay un exceso de reverberación. El álbum está adecuadamente presentado con un amplio y acertado artículo, aunque anónimo (¿por qué?). En resumen, publicación aconsejable.—L.S.

SCHUMANN: Kreisleriana, Op. 16. Variaciones sobre un tema de Clara Wieck, Op. 14. Vladimir Horowitz, piano. CBS, 75841.

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

Una de las lecturas que más influyeron en la personalidad de Schumann fueron las narraciones de E.T.A. Hoffman. Todo lo que de fantástico tiene la exaltación del espíritu a través del magnetismo, espiritismo, hipnotismo, etc... que se recibe de Mesmer y Swedenborg, va a convertirse en bagaje importantísimo del romanticismo, y si Hoffmann es el principal receptor de estas corrientes, será también el vehículo que las transmitirá a Schumann, y por medio de él, a la música.

«Kreisler» es uno de los personajes más famosos de Hoffman. Es violinista y magnetizador, y sus rasgos son los de una personalidad fascinante y siniestra, como tantos otros del inquietante mundo hoffmaniano. Para Schumann, inspirarse en un material así y darle forma musical supone un escape a las fantasmagorías de su neurosis. Faceta nocturna de su música, antes de llegar a la locura y a la muerte.

Sabiendo todo lo que esta música encierra, Horowitz nos da una versión de la **Kreisleriana** como corresponde a esta visión del mundo. Visión del mundo que siempre es schumanniana aunque se reciba de Hoffman, es decir, no puede renunciar en su música a la ternura y la nobleza de espíritu, incluso en sus rasgos irónicos; lo que le distingue fundamentalmente de los demás románticos. Dentro de estas premisas: ternura y nobleza de espíritu, la interpretación de Horowitz es apasionada y fogosa desde el principio, pero dentro de los límites de



Robert Schumann

lo correcto en Schumann, aunque en los tiempos rápidos falta algo de claridad en la reproducción de la textura pianística. Pero tiene el mérito de compensarlo con un lenguaje expresivo homogéneo, auténticamente schumanniano. Por supuesto en los tiempos lentos, donde el piano canta a las mil maravillas, aunque la cuestión del fraseo no sea su especialidad (el Schumann del fraseo habría que buscarlo en Rubinstein, Arrau, Barrenboim y Demus), fraseo, en cambio, mucho mejor cuidado en las **Variaciones sobre un tema de Clara Wieck**, de las que hace una versión excelente.

Exquisita sensibilidad en aquellos estados de transición, aquellas medias tintas que indican el paso de lo explosivo romántico al mundo interior reflexivo, que más bien es universo en Schumann.—J.L.B.M.

STRAVINSKY: Historia del soldado (Suite). **PROKOFIEV: Quinteto para oboe, clarinete, violín, viola y contrabajo, Op. 39.** Solistas dirigidos por Gennadi Rozhdestvensky. Zafiro, ZL-382. Grabación original de la URSS.

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

Resulta curioso comprobar cómo en una misma grabación de origen ruso se han reunido dos compositores de trayectoria tan dispar: uno claramente enfrentado a la política musical soviética y otro —de gran valor por sí mismo— encumbrado por ella. La **Historia del soldado** surge como iniciativa de un grupo de artistas —Ansermet, Ramuz y Stravinsky— en unas circunstancias sombrías para el compositor exiliado; el **Quinteto** de Prokofiev, por contra, le es encargado a petición del director de los Ballets Ambulantes, Romanof.

La grabación presenta el innegable atractivo de reunir dos obras estéticamente diferentes, pero concebidas ambas para ballet, aunque la segunda no llegara a ser representada, lo que hace del conjunto un todo coherente.

Los solistas —cuya identidad constituye un insoluble arcano— realizan una muy estimable labor, demostrando un dominio técnico irreprochable, si bien en algunos momentos el conjunto denota una cierta falta de flexibilidad y de contrastes dinámicos, debido, tal vez, a la brillantez con que se encaran determinados pasajes.

El disfrute de estas dos obras es facilitado por un prensado bastante correcto, aunque, tal vez, la grabación se resienta de una leve tendencia hacia el agudo.

En definitiva, nos hallamos ante un

disco interesante para el aficionado, sobre todo por la poca difusión del **Quinteto**.—R.L.

TCHAIKOVSKY: Trío en La menor, Op. 50. Itzhak Perlman, violín. Vladimir Ashkenazy, piano. Lynn Harrell, violoncello. EMI, 065-003 971.

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

Este infrecuente **Trío** de Tchaikovsky reúne —pese a sus deficiencias constructivas y formales, típicas por otro lado de su autor— condiciones y peso específico suficientes para ser considerado como una obra importante, merecedora de una mayor difusión. Su riqueza melódica, la intensidad dramática de los temas que conforman el primer movimiento, así como su inteligente aprovechamiento, unido a la variedad de acentos y formas del segundo, hacen de él, sin duda, una de las obras más bonitas del compositor ruso.

La interpretación que nos propone EMI es problemática e irregular. Tras una primera impresión sumamente seductora, no tardamos en darnos cuenta del importante desequilibrio que presenta: el violoncello. Si bien este es uno de los puntos flacos de la propia obra, en el sentido de que se percibe un pobre aprovechamiento de las posibilidades del instrumento, que actúa muchas veces como mero soporte, el intérprete de esta grabación no hace nada por disimular esta deficiencia. Más aún; no es que Lynn Harrell sea un mal violoncellista; se trata simplemente de que carece de categoría y personalidad interpretativa suficientes para imponerse como miembro efectivo del trío y, en consecuencia, es literalmente arrollado —y, en ocasiones, parece que casi hasta ignorado— por sus dos compañeros de registro. La impresión es, en algunos pasajes, de estar oyendo una sonata para violín y piano. Es una verdadera lástima, por tanto, que no se haya contado para esta grabación con la presencia de un violoncellista con personalidad y carisma suficientes (Rostropovich) como para hacer frente a ese tándem estelar que forman Perlman y Ashkenazy, y constituir un verdadero trío. EMI ha perdido así la ocasión de dar a luz lo que podría haber sido una versión absolutamente legendaria.

Lo cierto es que esta grabación constituye un auténtico «match», en el que Perlman y Ashkenazy nos deslumbran en un continuo *todavía más* de perfección técnica y virtuosismo, una verdadera *orgía* interpretativa que da a la versión un carácter sumamente irresistible y seductor. Grandísima interpretación, por



Vladimir Ashkenazy

ejemplo, del segundo movimiento, con mención especialísima para las variaciones VI (un vals), VIII (una fuga) y, sobre todo, la X (una mazurca). Versión, desde luego, absolutamente distinta de la excelente interpretación del Trío *Beaux Arts* (Philips), menos espectacular, más *camerística*, más intimista, pero también más equilibrada.

El sonido es bueno. En la contraportada no viene indicado el contenido de las once variaciones que componen el segundo movimiento. En conclusión, versión *coja*, pero gratificante de una obra muy bonita.—L.S.

VERDI: La forza del destino. Maria Callas, Richard Tucker, Carlo Tagliabue, Nicola Rossi-Lemeni, Renato Capecchi. Orquesta y Coro Teatro Alla Scala. Director, Tullio Serafin. EMI, 16500966/68, 3 discos.

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

Sobre el papel, esta grabación podía haber resultado importante, pero la realidad de los hechos demuestra, una vez más, que la calidad de los componentes no siempre obtiene un buen resultado. En primer lugar, la dirección de Tullio Serafin es superficial, falta de fuerza, lineal y con una total falta de profundidad, que ya se hace patente en la Obertura, totalmente intrascendente, para seguir con el resto de la obra con una falta de comunicación. El personaje de «Leonora», con su carácter frágil y

dubitativo, lleno de contradicciones, siempre es difícil de interpretar y máxime en una cantante de las características de Maria Callas, todo temperamento y sentido interpretativo; su labor resulta monótona, con una voz opaca, y a pesar de que en ciertos momentos surge la gran Callas, por lo general, su interpretación resulta sin excesivos matices y falta de la luminosidad que el personaje requiere. El aspecto más positivo corre a cargo de Richard Tucker, que pone al servicio de su «Alvaro» un canto fácil, algo al estilo antiguo, valiente, con fraseo elegante, sobre todo en los momentos de contención (su dúo del primer acto con «Leonora» y el principio del dúo con «Don Carlo», en el cuarto), apareciendo menos brillante en aquellos momentos de mayor dramatismo escénico. Es una pena que la calidad interpretativa de Carlo Tagliabue esté condicionada por una voz poco brillante, con dificultades tanto en el registro alto como en el grave, si bien en el registro central aún consigue interesantes momentos.

La «Preciosilla» de Elena Nicolai muestra a una gran cantante en declive, a la que la veteranía no es suficiente para dar el necesario relieve al papel; igualmente ocurre con Nicolai Rossi-Lemeni, al que solamente sus condiciones de artista evitan una peor interpretación. Correctos el resto del reparto, debiendo destacar, a pesar de su acento excesivamente histriónico, el «Melitone» de Renato Capecchi.

Para terminar, resaltar dos hechos: uno positivo, el que se dé el dúo del tercer acto, entre «Don Carlo» y «Alvaro», y otro negativo, como es la falta de una parte del texto en el libreto que se acompaña (el inicio del cuarto acto).—A.V.

RECITALES

MIGUEL FRECHILLA y PEDRO ZULOAGA. MOZART: Larghetto y Allegro en Mi bemol mayor. SCHUMANN: Seis Estudios en forma de canon, Op. 56. KHACHATURIAN: Tres piezas. L. BERKELEY: Suite. LUTOSLAWSKI: Variaciones sobre un tema de Paganini. RCA, RL-35377.

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

Escuchar de vez en cuando un dúo pianístico de la categoría del de Frechilla/Zuloaga es un deleite. Y decimos de



El dúo Frechilla - Zuloaga

vez en cuando, porque no se prodigan mucho en grabaciones. Es una lástima, pues sus interpretaciones en un género tan difícil y poco conocido a nivel de masas, como es la ejecución a dos pianos, son de muy alta calidad y serían un buen vehículo de divulgación de obras tan bellas y desconocidas como las presentes.

Si tomamos como piedra de toque el **Larghetto y Allegro en Mi bemol mayor** de Mozart, pieza que no figura en ninguna de las ediciones del registro Kochel, vemos que este dúo está dotado de una musicalidad exquisita y una gran penetración en la medida que, lejos de hacerles parecer rígidos en cuanto al ajuste del ritmo y sonido, les proporciona un estilo sonoro uniforme y un excelente nivel en el empaste del sonido. Algo así como un instrumento sólo prolongando sus posibilidades más allá del piano normal. Posibilidades que aquí lucen con esta obra, de gran belleza por cierto, y que junto con los **Seis Estudios en forma de canon** de Schumann, plato fuerte de esta grabación constituyen lo más atractivo del disco y justifican por sí solas su adquisición para los amantes de la música de piano.

Composiciones las de Schumann de muy difícil ejecución, pues además de la capital dificultad de compaginar dos pianos, hay que añadir su carácter fugado a la manera de Bach —sabida es la admiración que sentía Schumann por éste último—, lo que supone siempre un trabajo de envergadura a la hora de desentrañar la escritura musical; junto con la musicalidad schumaniana llena de matices y sentimientos románticos por excelencia. Se diría que aquí los dos pianistas se recrean y expansionan, como si estu-

vieran en su elemento, cantando y campaneando en los pasajes en los que lejos de la estricta fuga aparece el Schumann cantor.

En cuanto al resto del disco, se trata de piecitas cortas, en general poco oídas; pero, una vez escuchadas repetidamente con detenimiento, constituyen un pequeño muestrario de obritas maestras, realizadas por el arte de este dúo magistral.—J.L.B.M.

JULIAN BREAM Y JOHN WILLIAMS, «LIVE». JOHNSON: Pavana y Gallarda. TELEMANN: Partita polaca. SOR: Fantasía, Op. 54. BRAHMS: Tema y Variaciones, Op. 18; FAURÉ: Dolly, Op. 56. DEBUSSY: Reverie, Golliwog's cakewalk, Claro de Luna. ALBENIZ: Castilla. GRANADOS: Danza española núm. 2 «Oriental». RCA, RL-03090, 2 discos.

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

Nos encontramos ante un álbum producto de la grabación de los recitales en Boston y Nueva York de Julian Bream y John Williams. Dos grandes personalidades guitarrísticas que no necesitan presentación alguna.

Las obras interpretadas abarcan los siglos XVI al XX, y de todas ellas, sólo la **Fantasía, Op. 54** de Sor es original para dos guitarras, siendo las demás arreglos de los citados intérpretes, bastante afortunados (especialmente los de **Dolly**, de Fauré, y del **Tema y Variaciones**, de Brahms).

Durante toda la audición apreciamos una intención interpretativa común a todas las obras que se nos muestran, que se basa en una concepción intuitiva de las mismas, existiendo además el apoyo de una técnica extraordinaria. Con ello se consigue una gran claridad de voces y un fraseo más que correcto, respetando en todo momento la dinámica que exigen las obras. El resultado final es muy convincente.

Resulta difícil entre todas las obras destacar alguna. Muy interesantes son la **Pavana y Gallarda**, de Johnson, y la **Partita polaca**, de Telemann, donde, además de escogerse unos tiempos muy adecuados, se ha conseguido una dinámica tal que nunca llega a contraponerse al espíritu de danza de ambas obras (cosa que a menudo sucede en algunos intérpretes).

No olvidemos a la suite **Dolly**, de Fauré, y las tres piezas de Debussy, que alcanzan momentos de gran intensidad y emoción. El **Tema y Variaciones** de Brahms (arreglo de J. Williams del segundo movimiento del **Sexteto núm. 1** merece mención aparte por la belleza de

su adaptación, llena de recursos, que nos hace disfrutar de un agradable y constante diálogo entre ambos instrumentos.

Las demás obras (**Fantasía**, de Sor; **Castilla**, de Albéniz, y «**Oriental**» de Granados), si bien están a gran nivel (sobre todo técnico), no alcanzan la perfección e intensidad de las demás, debido quizás a su diferente carácter.

Conclusión: otra muestra más de la musicalidad y el buen hacer de estos dos grandes guitarristas. Recomendable incluso para los que no son fanáticos de este instrumento.—H.K.L.

HERMANN PREY: «MELODIAS DE SEADAS». Orquesta Bávara de Múnich. Director, Werner Schmidt-Boelcke. Columbia, ARS 402.

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

Es frecuente que los cantantes de ópera hagan incursiones en la música popular, y cuando el cantante tiene las condiciones de Hermann Prey, sirve para reafirmar sus valores. Prey posee una voz de gran belleza que en sus zonas centrales mantiene una gran calidad, con un color muy bello que ha resistido la ya larga carrera del cantante. Su escuela es noble, su fraseo elegante y con intención, y sabe dar a cada una de sus versiones el sello característico, desde el canto desenfadado de **Ich hab'mein Herz in Heilderberg verloren**, al canto poético y romántico de **Einen Sommer lang** o **In mir klingt ein Lied**, a la descripción de **Auf der Heide blüh'n die leztten Rose**, en las que la técnica del cantante, la entonación y expresión adecuada, las inflexiones remarcando su perfecta dicción hacen el deleite del oyente.

También aborda el cantante un repertorio más conocido, como **Plaisir d'amour** o **Toselli-Serenade**, en las que, a pesar de su ajustada versión, se encuentra a faltar una mayor gracia. Correcta la prestación de la Orquesta Bávara de Múnich, dirigida por Werner Schmidt-Boelcke, en la que, al igual que le ocurre al barítono alemán, falta una mayor ligereza en su versión.

Dos comentarios finales: es una lástima que canciones pensadas en otros idiomas, como **Plaisir d'amour**, se canten en alemán, lo que ha de restar espontaneidad a la canción; y como segundo comentario, alabar que los textos figuren en el idioma en que se cantan, pero echando en falta la traducción castellana, interesante para una mejor comprensión.—A.V.

XAVIER MONTSALVATGE, PREMIO CIUTAT DE BARCELONA

Los premios «Ciutat de Barcelona» correspondientes a las especialidades de Música e Investigación, que aún quedaban pendientes de concesión, han sido fallados en favor de Xavier Montsalvatge, Jesús Arturo Perucho, Ramón López y Anna Alabert.

El jurado del premio de Música acordó otorgarlo a la obra titulada **Metamorfosis de concierto per a guitarra i orquestra**, original de Xavier Montsalvatge.

Compositor y pedagogo de dilatada trayectoria, Xavier

Monsalvatge es también ampliamente conocido por su labor como crítico musical de «La Vanguardia».

El jurado también recomendó para los ciclos de conciertos de la Orquesta Ciutat de Barcelona, la obra **Tisner**.

Por su parte, el jurado del premio de Investigación acordó dividir el premio en tres galardones. Para Jesús Arturo Perucho y su obra **l'Arxiu de Santa Ana de Barcelona del 942 al 1200**, 250.000 pesetas. La obra de Ramón López de Mantaras, **Algorismos del aprendizaje en reconocimiento de formas. Aplicación a la robótica**, 125.000 pesetas, y la misma cantidad para la obra de Anna

Alabart, **Els barris de Barcelona**.

DOS IMPORTANTES CONCURSOS DEL CENTRO REGIONAL DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS: DE INVESTIGACION FOLKLORICA Y DE COMPOSICION MUSICAL

El Centro Regional de Bellas Artes de Asturias ha convocado el Primer Concurso de Investigación del Folklore Asturiano que llevará el nombre de Eduardo Martínez Torner. Con este concurso se pretende continuar la labor del musicólogo asturiano y recuperar las raíces de la música autóctona de Asturias.

El premio, que tendrá carácter bienal, está dotado con medio millón de pesetas y los trabajos presentados estarán basados en la música tradicional asturiana y deberán ser inéditos; por otro lado no pueden haber sido hechos por encargo. El plazo de presentación finaliza el 30 de septiembre de 1983.

El otro certamen, ya en segunda edición, es el Concurso de Composición Musical de la Orquesta Sinfónica de Asturias, para obras que tendrán obligatoriamente una duración de veinte a treinta minutos. El plazo de presentación: el 15 de enero próximo. Este premio está dotado con 250.000 pesetas.

DISCOS CRITICADOS

«LA OBRA PIANISTICA DE HAYDN» (Buchbinder)	45	Concierto para flauta núm. 7 (Aurele y Christiasne Nicolet, Ros Marbá)	53
BACH: Los tres conciertos para violín (Grumiaux, Krebbers, Gérecz)	46	DVORAK: Cuarteto de Cuerda núm. 12.	
BARTOK: Allegro bárbaro y Canciones húngaras (Kocsis)	46	MENDELSSOHN: Cuarteto de cuerda en Mi bemol (Cuarteto Orlando)	53
BEETHOVEN: Sonatas para piano (Davidovich)	46	FALLA: El sombrero de tres picos.	
BEETHOVEN: Sonatas para piano (Brendel)	47	RIMSKY-KORSAKOV: Capricho español.	
BERLIOZ: Sinfonía fantástica (Mehta)	48	CHABRIER: España (López Cobos)	53
BERLIOZ: Cleopatra. Herminia (Baker, Davis)	48	GOUNOD: Te Deum. Misa Coral (Haward)	54
BRAHMS: Quinteto para clarinete.		GRIEG: Suites Holberg, Sigurd Jorsalfer y Lírica (Leppard)	54
BAERMAN: Adagio para clarinete y cuerdas (Brymer y Cuarteto Allegri)	48	MAHLER: Sinfonía núm. 1 en Re mayor (Tennstedt)	54
BRAHMS: Integral de los Cuartetos para cuerda (Cuarteto Alban Berg)	49	MENDELSSOHN: Sinfonía núm. 4. SCHUMANN: Sinfonía núm. 4 (Tennstedt)	55
BRAHMS: Las 21 Danzas húngaras para piano a cuatro manos (Katia y Marielle Labeque)	49	MOZART: Misa en Do mayor (Guest)	55
BRAHMS: Concierto para violín y orquesta en Re mayor (Hoelscher, Tennstedt)	49	MOZART: Los diez grandes Cuartetos para cuerda (Cuarteto Alban Berg)	55
BRAHMS: Sonata para violín y piano.		SCHUMANN: Kreisleriana. Variaciones sobre un tema de Clara Wieck (Harowitz)	56
TCHEREPNIN: Sonata para violín y piano (Yehudi y Hepzibah Menuhin y Tcherepnin)	50	STRAVINSKY: Historia de soldado.	
BRAHMS: Concierto para piano y orquesta en Re menor (Arrau, Giulini)	50	PROKOFIEV: Quinteto, Op. 39 (Rozhdestvensky)	56
CARISSIMI: Jefté. Motetes (Smith, Huttenlocher, Claudio, Corboz)	51	TCHAIKOVSKY: Trío en La menor, Op. 50 (Perlman, Ashkenazy, Harrel)	57
CHOPIN: Conciertos para piano y orquesta Davidovich y Marriner, Ax y Ormandy)	51	VERDI: La forza del destino (Callas, Tucker, Tagliabue, Rossi-Lemeni, Capecchi, Serafin)	57
DEBUSSY: Preludio a la siesta de un fauno			
Nocturnos (Münch)	52	RECITALES	
DEBUSSY: Preludios (Arrau)	52	MIGUEL FRECHILLA y PEDRO ZULOAGA	57
DEVienne: Sinfonía concertante en Sol mayor.	52	JULIAN BREAM y JOHN WILLIAMS	58
		HERMANN PREY: «MELODIAS DESEADAS»	58



JOSE NAVARRO BOTELLA

C/. Gran Avenida, 36 - T/. 38 38 76

Juan Carlos I, 37

ELDA

Concesionarios de las mejores marcas de pianos y organos, gran surtido en guitarras y discos. Hacemos presupuestos de instrumentos de viento para bandas y orquestas.

Reportaje

Los músicos podrán enseñar música

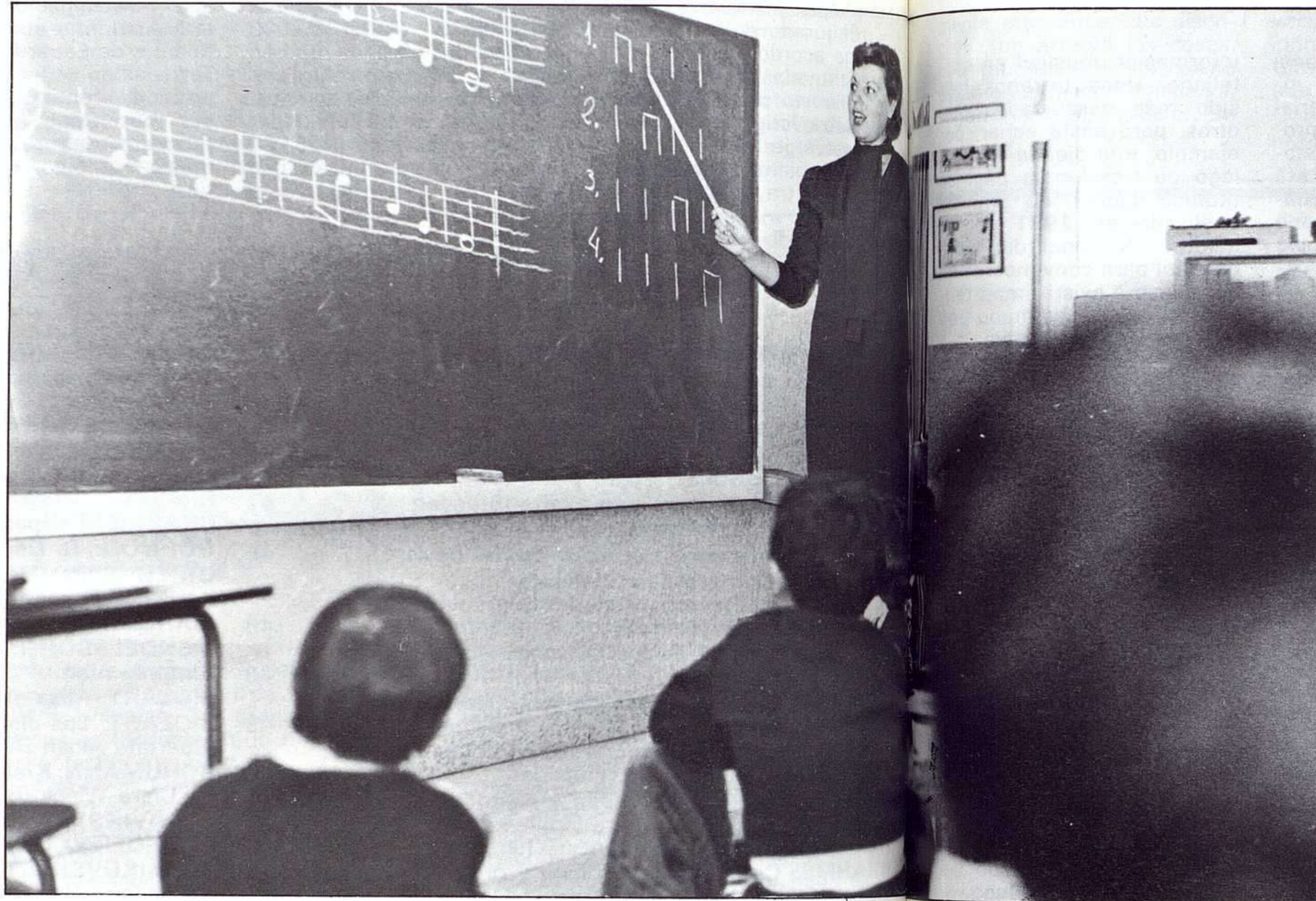
Por Manuel Moreno Capa

Este importante decreto equipara al título de Licenciado Universitario los títulos de Profesor Superior (a que se refiere la Reglamentación General de los Conservatorios de 1966), los títulos profesionales de la especialidad correspondiente (expedidos también por los Conservatorios) y los Diplomas de Capacidad correspondientes a planes de estudio anteriores.

Se enmienda así la contradicción reflejada en una Orden anterior, de 1976, que reconocía la obligatoriedad de la titulación del Conservatorio para impartir música en el BUP, pero seguía exigiendo que «Licenciados, Ingenieros o Arquitectos» cubriesen las plazas de Institutos (ver RITMO, núm. 517, diciembre de 1981). Esta situación legal había provocado (y de hecho sigue provocando) el que Licenciados en cualquier materia impartan la asignatura de Música sin el adecuado conocimiento de la asignatura; además, los pocos profesores con título de Conservatorio que enseñan música en el BUP, sólo podían acceder a la categoría de no numerarios.

Frente a esta situación tan irregular de la música en el BUP, la Asociación Nacional de Profesores de Música de Institutos Nacionales de Bachillerato comenzó hace casi dos años a buscar soluciones y a contactar con los sectores políticos y sociales interesados en el tema. La Asociación, creada en 1977, integra a la mayoría de los trescientos titulados de Conservatorio que enseñan música en el BUP, y funciona a nivel de comisiones. Marina Gómez y Jaime de Lorenzo, representantes de la Asociación, consideran que la promulgación de este nuevo decreto es resultado de un importante proceso reivindicativo. «Ha sido un logro muy positivo de cara a toda la profesión —opina Jaime de Lorenzo—. El hecho de que hayamos sido equiparados a los Licenciados puede ser el primer paso para conseguir la integración total de la música en la sociedad».

El camino ha sido largo. Los primeros contactos realizados por la Asociación Nacional de Profesores de Música de Bachillerato fueron con los grupos parlamentarios. «Miquel Roca, de *Minoría Catalana*, —explica Marina Gómez— nos indicó que preparásemos con nuestro abogado, el señor Ruiz Jiménez, una proposición no de ley para que el propio señor Roca la presentara en el Congreso, cosa que efectuó en el plazo de veinticuatro horas». Anteriormente, los representantes de la Asociación ya habían planteado el problema al Presidente del Gobierno, quien solicitó una amplia información sobre el tema al Ministerio de Educación y Ciencia y a la propia Asociación. Jaime de Lorenzo y Marina Gómez consideran que la actuación del presi-



dente Calvo Sotelo ha sido «una de las piezas fundamentales» en este proceso.

Ante la presión política y social, la Administración se decidió a promulgar este decreto. «No ha sido necesaria una mayor presión —aclara Jaime de Lorenzo— porque la misma Administración se ha movilizado, se ha adelantado a lo planteado por el señor Roca antes de que el tema pudiera tratarse en las Cortes».

El subdirector de Ordenación Académica solicitó de la Asociación Nacional de Profesores de Bachillerato una redacción definitiva del decreto de homologación, pues anteriormente su contenido había sido rechazado por el Consejo de Rectores (otro de los elementos claves en la consecución del decreto). «La redacción definitiva —explica Jaime de Lorenzo— fue prácticamente nuestra, puesto que en otros sectores se había redactado de forma más restringida».

EQUIPARAR TAMBIÉN EL DOCTORADO

Los representantes de la Asociación opinan que este importante paso no se

hubiera conseguido sin el apoyo que la enseñanza musical en el BUP ha recibido de todos los estamentos sociales y políticos. La lista de personas que han colaborado en la consecución de soluciones es larga, pero merece la pena extenderse en ella para dar una idea del amplísimo eco que ha tenido el problema: entre políticos y parlamentarios, aparte de los ya citados, han intervenido Eulalia Vintró, del grupo comunista; Miguel Durán, de UCD, y Manuel Gracia, del grupo socialista; en la Administración, Antonio Lago Carballo, subsecretario de Ordenación Educativa, y Angelina Villegas, subdirectora de Enseñanzas Artísticas; y, finalmente, en el campo educativo y musical, destaca el apoyo prestado por Antonio Gallego Morell, rector de la Universidad de Granada; José Peris, jefe del departamento de Música de la Universidad Autónoma de Madrid; Miguel del Barco, director del Conservatorio de Madrid, y Mariano Pérez, director del Conservatorio de Sevilla.

También el Congreso de Pedagogía Musical, celebrado en Cáceres el pasado mes de octubre, destacó la necesidad de que la asignatura de música ocupe en el BUP el lugar que le corresponde.

Tras la promulgación del decreto de homologación, se ha producido algún rechazo por parte de sectores profesionales, que ambicionaban mayor incidencia de esta norma.

«Estos sectores —opina Jaime de Lorenzo— pretendían que en vez de haber conseguido equiparse a la Licenciatura, se debía haber conseguido el doctorado: que el título de Profesor Superior del plan de 1966 se equiparase a Doctor, y el de Profesor, a Licenciado. A esto, en principio, no nos oponemos, pero para conseguirlo tenemos que estar unidos más sectores, porque afectaría a la enseñanza en la Universidad». Exite además la cuestión de las tesis: «El mismo Consejo de Rectores —señala Marina Gómez— preguntaba dónde había en España una tesis doctoral sobre música».

Hay, sin embargo, como indica Jaime de Lorenzo, personas con el título del Profesor Superior que en 1980 accedieron a oposiciones en la Universidad mediante una cuña en el decreto de convocatoria de oposición que señalaba que sólo para plazas de Música o Dibujo serían válidos los títulos de Conservatorio o de Escuelas de Bellas Artes. «Este ha

sido —aclara Jaime de Lorenzo— uno de los puntos en que nos hemos apoyado: nuestros títulos no valían para enseñanza media, pero teníamos compañeros que con nuestra misma titulación están en la Universidad».

La convocatoria de oposiciones es el punto clave. El subdirector de Enseñanzas Medias ha prometido a la Asociación Nacional de Profesores de Música de Bachillerato que en noviembre o diciembre se celebrarán oposiciones restringidas para cubrir las plazas de los Institutos. Hay más de mil Institutos Nacionales de Bachillerato en toda España, pero la dotación presupuestaria no será suficiente para convocar tal cantidad de plazas (que llevarían consigo las correspondientes agregaduras). De momento, no se conoce el número de plazas que se convocarán, así que en la práctica muchos titulados por los Conservatorios todavía no podrán acceder al profesorado de los Institutos debido a la escasa dotación económica. Pero el decreto de homologación supone su primer paso, «una puerta abierta —dice Marina Gómez— para que los titulados de Conservatorio tengan trabajo». Con ello se dignificará, además, la enseñanza musical.

El decreto de junio equipara las titulaciones de Conservatorio a las de Licenciado, por lo que ambas modalidades de titulación podrán presentarse a las oposiciones: para que las plazas sean ocupadas por personas con formación musical adecuada, es necesario que los programas exigidos en dichas oposiciones sean de tipo técnico-cultural, es decir, que se exijan conocimientos musicales suficientes para desarrollar convenientemente la asignatura. «No admitimos que la música sea sólo historia —opina Jaime de Lorenzo—, por eso, de cara a las oposiciones, estamos intentando que se nos convoque en un programa técnico-cultural».

También se ha conseguido que la Música esté presente como asignatura optativa en segundo y tercero de BUP, y los planes de enseñanza se corresponderán también con lo dicho respecto al programa de las oposiciones: «En líneas generales —señala Marina Gómez—, pensamos que la programación histórica cultural debe completarse con una preparación técnica». De esta conexión de la cultura con el hacer musical Jaime de Lorenzo saca la conclusión de que los alumnos deben hacer música, acercarse a la música y no considerarla como propia y exclusiva de los divos.

LOS PRIMEROS CURSILLOS

«En la sociedad actual —opina Marina Gómez— hay una inquietud causada por la falta de conocimientos musicales». Una mejor enseñanza musical en el Ba-

chillerato viene a cubrir esa demanda, ese vacío en la educación del ciudadano. María Gómez comenta cómo incluso los padres de los alumnos o los profesores que imparten otras materias en los Institutos quieren asistir a las clases de música, porque tienen un hueco en su formación.

Un mayor contacto con la música en la Enseñanza Media sería también un beneficio para los Conservatorios. «Esa demanda enorme de plazas en los Conservatorios —explica Marina Gómez— está causada, en parte, por la curiosidad, no es que la gente quiera aprender un instrumento, sino que tiene falta de cultura musical y no sabe dónde acudir». La sociedad pide música, y esa demanda, según Marina Gómez, «ha desbancado los oídos sordos de la Administración».

Otro ejemplo de esta demanda musical es el curso sobre *Didáctica de la Música en el BUP*, que se desarrolló del 30 de junio al 10 de julio, en Madrid, integrado en la Escuela de Verano de la Universidad Autónoma: es el primer año que se organiza un curso de este tipo. El curso corrió a cargo de Jaime de Lorenzo y fue desarrollado en el departamento de Música de la Universidad Autónoma, cuyo director es José Peris. «El objetivo fundamental —comenta Jaime de Lorenzo— fue demostrar lo que estamos haciendo en los Institutos, utilizando sobre todo el musicograma como medio plástico del conocimiento global y de sensibilización de una obra musical».

Entre los asistentes a este cursillo, sobre todo, profesores de BUP, que en líneas generales mostraban una gran preocupación por que la enseñanza musical en el Bachillerato tenga la categoría que la asignatura merece. Así, Dolores San Benito, Licenciada en Geografía e Historia, que da clases de Música en primero de BUP, se reconoce capacitada para dar unas nociones culturales relacionadas con la asignatura, pero aclara que asistía al curso de didáctica musical porque quiere «dar la asignatura de modo que a los chavales les llegue la música». Otra de las asistentes al curso, Elisa de la Guardia (con la carrera de Piano), que también imparte música en primero de BUP, opina que incluso los profesores con astudios musicales están a veces «muy perdidos» a la hora de llevar a cabo una correcta enseñanza, aunque «todos tenemos la idea de intentar atraer a los alumnos a la música».

Para el presente mes de septiembre existe el proyecto de iniciar un curso de reciclaje para profesores de Música, bajo la dirección de José Peris, en la Autónoma de Madrid. Es un nuevo elemento que indica cómo la enseñanza musical va alcanzando poco a poco la naturaleza que le corresponde, de acuerdo con las necesidades culturales de nuestra sociedad.

Libros y partituras



CARPENTIER, Alejo: Ese músico que llevo dentro. Selección de Zoila Gómez. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1980. 3 vols. (I, 479 págs.; II, 589 págs.; III, 354 págs.).

El gran novelista cubano Alejo Carpentier nos dejó, en su obra literaria, hermosas páginas dedicadas a la música; algunas de sus novelas poseen estructuras intencionadamente musicales, como **La consagración de la primavera**; otras están realizadas sobre una materia prima musical, como **Concierto barroco**. Pero, aparte de esto, Carpentier dedicó gran parte de su vida a la investigación y a la crítica musicales. Su libro **La música en Cuba**, cuya primera edición apareció en 1946 en México, es una obra espléndida por su rica perspectiva histórica y por su inteligente utilización de los datos. Es, por una parte, una digna continuación de los geniales trabajos de Fernando Ortiz, y, además, el arranque de una consideración global de la tradición culta de la música cubana.

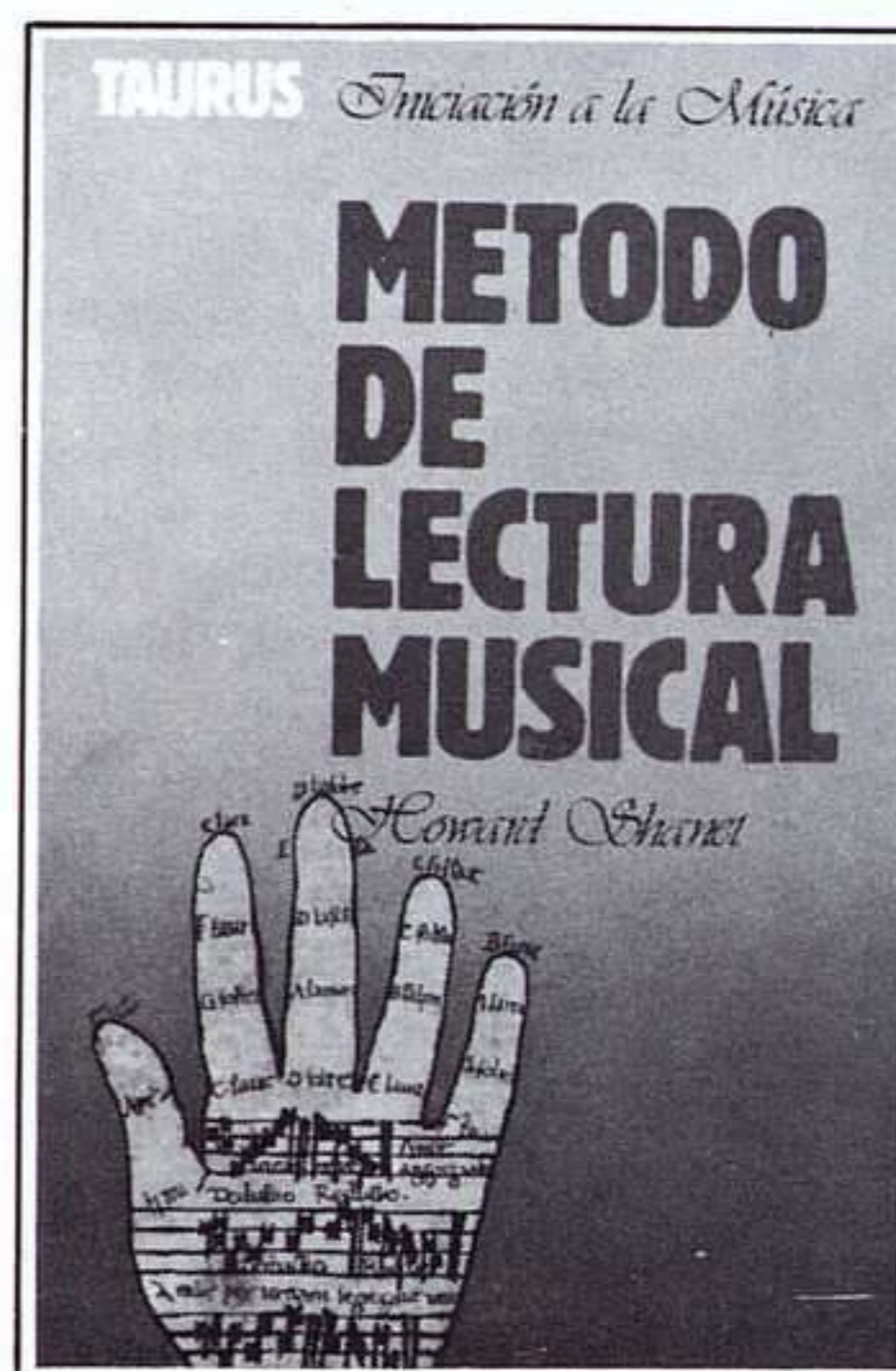
Aparecen ahora, reunidos por Zoila Gómez, casi seiscientos artículos de Carpentier —la labor de toda una vida— de los que publicó en revistas y periódicos como **La Revista de Avance, Social, Carteles, Musicalia, La Ga-**

ceta Musical y El Nacional (en este diario de Caracas mantuvo una sección fija durante diez años). Hay críticas de conciertos, pero también comentarios al margen, escritos de divulgación, reseñas de libros, observaciones generales, crónicas de viajes, breves apuntes biográficos o estilísticos. Pero todo enfocado con una inteligencia y un nivel de cultura asombrosos. Carpentier conocía bien la música clásica y romántica, pero también la contemporánea. Sus artículos sobre Bartók, Stravinsky, Hindemith, Schoenberg, Berg o Prokofiev son admirables por su comprensión y agudeza. Sin olvidar la constante dedicación de Carpentier a la música americana, encontramos referencias y ensayos enteros dedicados a Villa Lobos, Lecuona, Chávez, García Caturla, Amadeo Roldán o Silvestre Revueltas.

Ningún problema musical le es ajeno a Carpentier. La sociología de la música en todos sus estratos aparece continuamente tratada con amplitud y lucidez. Los entresijos de la Historia nos llevan por siglos y tierras a todas las épocas y a todos los rincones del mundo. La ópera, desde la organización y los escenarios hasta la actitud de los divos; el ballet, el cine, el folklore, los directores de orquesta, el jazz, los problemas interpretativos, los concursos y premios, los estrenos, los discos, los libros y revistas, Bayreuth, Londres, Viena, París, Berlín, Roma, Milán, todo danza en el caleidoscopio formidable de estas mil cuatrocientas páginas llenas de vitalidad, de sabiduría, de espíritu crítico, pero también de generosidad y de humor. La crítica, o la crónica, siempre se ha considerado como algo efímero, volandero, sin más valor que el de su actualidad. Habría que precisar: depende de quién la escriba. Si es Alejo Carpentier, lo efímero se vuelve estable, la noticia se convierte en historia, el periodismo en literatura.

Todo el que se interese lo más mínimo por la música —o por la cultura musical—

debe leer estos volúmenes. No sólo encontrará un inmenso y utilísimo material (¡atención: del máximo provecho para críticos e historiadores!), sino que disfrutará de una lectura que, verdaderamente, no cede en nada a la de las novelas del propio Carpentier.—**RAMON BARCE.**



SHANET, Howard: Método de lectura musical. Versión castellana de José María Martín Triana. Ediciones Taurus S. A. Madrid, 1981. 189 págs.

Este libro inicia la colección **Iniciación a la Música** que lanza la editorial Taurus y cuya primera serie, dirigida por José María Martín Triana, anuncia la publicación de quince volúmenes. Predominan los títulos de divulgación anglosajones de muy diverso valor (así de los dos útiles volúmenes de Robert Simpson sobre **La sinfonía** a la superficial **Guía de los estilos musicales** de Douglas Moore). En todo caso, la iniciativa nos parece excelente, pues en general no disponemos en España de muchos trabajos de divulgación. Aunque no pueda decirse, como se viene a afirmar ligeramente en la nota editorial previa, que se carezca de

información musical en castellano. Unos terrenos han sido más descuidados que otros, pero basta echar, por ejemplo, una ojeada al catálogo de trescientas páginas titulado **Libros de Música** publicado en 1981 por el Instituto Nacional del Libro Español para convencerse de que, pese a existir importantes lagunas, hay a mano una bibliografía considerable.

Howard Shanet explica en este libro (publicado en 1956) cómo puede enseñarse a leer música en poco tiempo, enseñanza que considera importante y sencilla. Todo músico puede suscribir sus palabras: «*La lectura de partituras es un conocimiento fundamental que debería enseñarse a todos los niños en la escuela primaria, de igual forma a como las matemáticas se enseñan a todos los alumnos.*» Para esta enseñanza parte de la notación de los ritmos, llevada con gran claridad y método (por otra parte muy tradicional), para pasar luego a la notación de los valores y después a la de las alturas, apoyándose especialmente en el teclado del piano. Combinando luego valores y alturas, se consigue un primer análisis de la notación musical que posee, efectivamente, una eficacia notable: al menos, que una persona que ignore en principio por completo la grafía de la Música vea en una partitura sencilla algo legible y comprensible.

No todo el libro es igualmente fiel a esa didáctica elemental. El autor, sin duda, se da cuenta de que para leer una partitura hay que dominar otros muchos elementos y se limita a explicarlos de una manera tradicional, que no se diferencia ya especialmente de las normas de un libro habitual en la clase de solfeo.

Los ejemplos musicales elegidos por el autor son melodías muy conocidas por el norteamericano medio. A nosotros, muchas de ellas nos son absolutamente extrañas. Es un inconveniente difícil de corregir, y ciertamente bastante grave, pues la base di-

dáctica del estudio del ritmo —es decir, el impulso inicial del libro— es justamente el hecho de que el lector conoce esas músicas y va a aprender a escribirlas. La sustitución por ejemplos españoles habría sido complicada, pero seguramente más eficaz. La discografía no arregla las cosas, pues muchos de los discos no están en el mercado español, según indica el traductor. De

todas maneras, el material musical en cuestión resulta bastante pobre estéticamente, pues en gran parte se trata de músicas populares o ligeras en arreglos azucarados y vulgares. Los criterios de valoración de las grabaciones son a veces chocantes. De la canción **Noche de paz** (que, naturalmente, se llama aquí **Silent Night**) se indica y valora la siguiente grabación: «R.C.

A.—PL113451. *John Denver and the Muppets: buena versión de este conocido villancico*».

Hay algunas peculiaridades de traducción que están en contra de los usos terminológicos habituales: así llamar *vástago* a la plica, o *anacruis* a la anacrusa. Más incómoda es la frecuente traducción de nota por *tono*. En la terminología castellana

usual, *tono* significa, o bien un intervalo diatónico, o bien *tonalidad*, pero nunca *nota*. Hay que rectificar también la afirmación del traductor de que la obra de Hindemith **Adiestramiento elemental para músicos** no está traducida al castellano; lo está hace años en la editorial Ricordi de Buenos Aires, y en 1980 apareció la tercera edición.—R.B.

Cursos, becas y concursos

□ Del 20 de septiembre al 1 de octubre se celebrarán en el Conservatorio de Sevilla unas **Jornadas de Educación Musical** destinadas a profesores de educación preescolar, ciclo medio y Educación General Básica. Habrá tres grupos distintos de trabajo, uno para cada nivel, y, finalizado el curso, se entregará un certificado oficialmente reconocido por el Instituto de Ciencias de la Educación. Información e inscripciones, en la Secretaría del Conservatorio Superior de Música, Jesús del Gran Poder, 49, Sevilla-2. Teléfono: 38 73 07.

□ La Diputación Provincial de Guadalajara ha instituido un premio de investigación folklórica, bajo el nombre de «Gabriel María Vergara», destinado a investigaciones acerca del folklore, tradiciones y etnografía de esta provincia. La entrega de los trabajos se realizará en la Institución Provincial de Cultura de la capital alcarreña. Información, en la Diputación Provincial de Guadalajara.

□ Juventudes Musicales convoca su **II Concurso Nacional de Composición**, que tiene como fecha máxima de entrega de obras el día 22 de noviembre. La participación está limitada a los españoles menores de treinta años. La partitura hay que remitirla por triplicado a la Secretaría de Juventudes Musicales de

España, Muntaner 182, 2.º, escalera izquierda, Barcelona 36. El teléfono es el 239 30 09.

□ En Caracas (Venezuela), ha sido convocado el **II Concurso Latinoamericano de Canto «Carmen Teresa de Hurtado»**. Está patrocinado por el Consejo Nacional de la Cultura de aquel país y organizado por el Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales «Vicente Emilio Sojo», sito en la Avenida de los Mangos núm. 9. Los Chorros, Caracas 1071. Teléfono 284-30-19. A este Instituto es donde hay que escribir para obtener mayor información o al Apartado de Correos 70.537 de Caracas, antes del 30 de octubre próximo.

□ En la misma ciudad, e igualmente organizado por el Instituto «Vicente Emilio Sojo», se celebrará el **VI Concurso Internacional de Guitarra «Alirio Díaz»**, reservado a los guitarristas de edades comprendidas entre 18 y 35 años. El plazo de inscripción acaba el 8 de octubre. Hay dos pruebas eliminatorias y una final. Para los pianistas, se organiza también el **V Concurso Latinoamericano de Piano «Teresa Carreño»**, cuyos aspirantes deben tener entre los 18 y 30 años; el plazo de inscripción finaliza el 29 de septiembre. Para información e inscripciones de ambos concursos, hay que

dirigirse al Instituto «Vicente Emilio Sojo», Apartado Postal 70537, de Caracas (Venezuela).

□ La Orquesta «Ciudad de Valladolid» convoca **Concurso-oposición para cubrir sus plazas de violines, violas, violoncelos, contrabajos, flautas, oboes, clarinetes, fagotes, trompetas, trompas y percusión**. La información acerca de las condiciones se obtendrá en la Secretaría de la Orquesta. Fundación Municipal Pro Música. Ayuntamiento de Valladolid.

□ El Aula de Música Moderna i Jazz incluye, a partir del próximo curso académico, **curso de canto y trombón**. La norteamericana Dee Kohanna impartirá el primero y John du Buclet, el segundo. El Aula de Música Moderna i Jazz está domiciliado en Montornés 37, Barcelona-23. Teléfono: 211 10 62.

□ La Asociación Vizcaína del Acordeón organiza el **IV Certamen Internacional de Acordeón «Euskadi»**, que se celebrará en Bilbao del 29 al 31 de octubre de 1982. Habrá dos modalidades: la junior (con límite de edad a los 18 años) y la Senior (sin límite de edad). Los candidatos han de enviar su documentación a la Asociación Vizcaína del Acordeón, c/Hurtado de Amézaga 27, 10.º, Bilbao-8. Teléfono: 443 40 99.

□ Dedicado a la memoria de Regino Sainz de la Maza, se celebrará en San Juan de Puerto Rico un **Concurso Internacional de Guitarra** que incluye tres pruebas eliminatorias. En la primera ha de interpretarse el Primer movimiento de la **Sonata clásica**, de Manuel Ponce. La segunda eliminatoria no tiene obra obligada, y en la tercera hay que tocar el **Zapateado**, de Sainz de la Maza. El concurso se desarrollará del 6 al 8 de octubre. La información se puede obtener en las delegaciones provinciales del Ministerio de Asuntos Exteriores.

Del 5 al 25 de octubre tendrá lugar en Madrid el IX Festival Hispano-Mexicano de Música. Diez conciertos con obras mexicanas y españolas, que se celebrarán en el Teatro Real, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Ateneo y Escuela Superior de Canto, y que estarán a cargo de un grupo mexicano de cámara (Enríquez-Lavista-Arizpe), Juan Antonio Alcaraz (espectáculo escénico), Alicia Urreta (piano), Pilar Urreta (ballet), Flores Chaviano (guitarra), Grupo Koan, dirigido por Encinar; Quintento Koan, Grupo LIM y Laboratorio Fonos de Barcelona. Habrá también un ciclo de conferencias, con Rodolfo Halffter, Ramón Barce, Emilio Casares y Hugo Gutiérrez Vega.



Servicio Comercial: Hermosilla, 75. Telfs. (91) 435 89 89-435 89 20 - MADRID-1
Oficinas y almacenes: Laforja, 75. Telfs. (93) 209 33 00-200 18 67 - BARCELONA-21

Mod. 118-KLASSIK, acabado Negro poliéster.



SAUTER *el buen sonido*

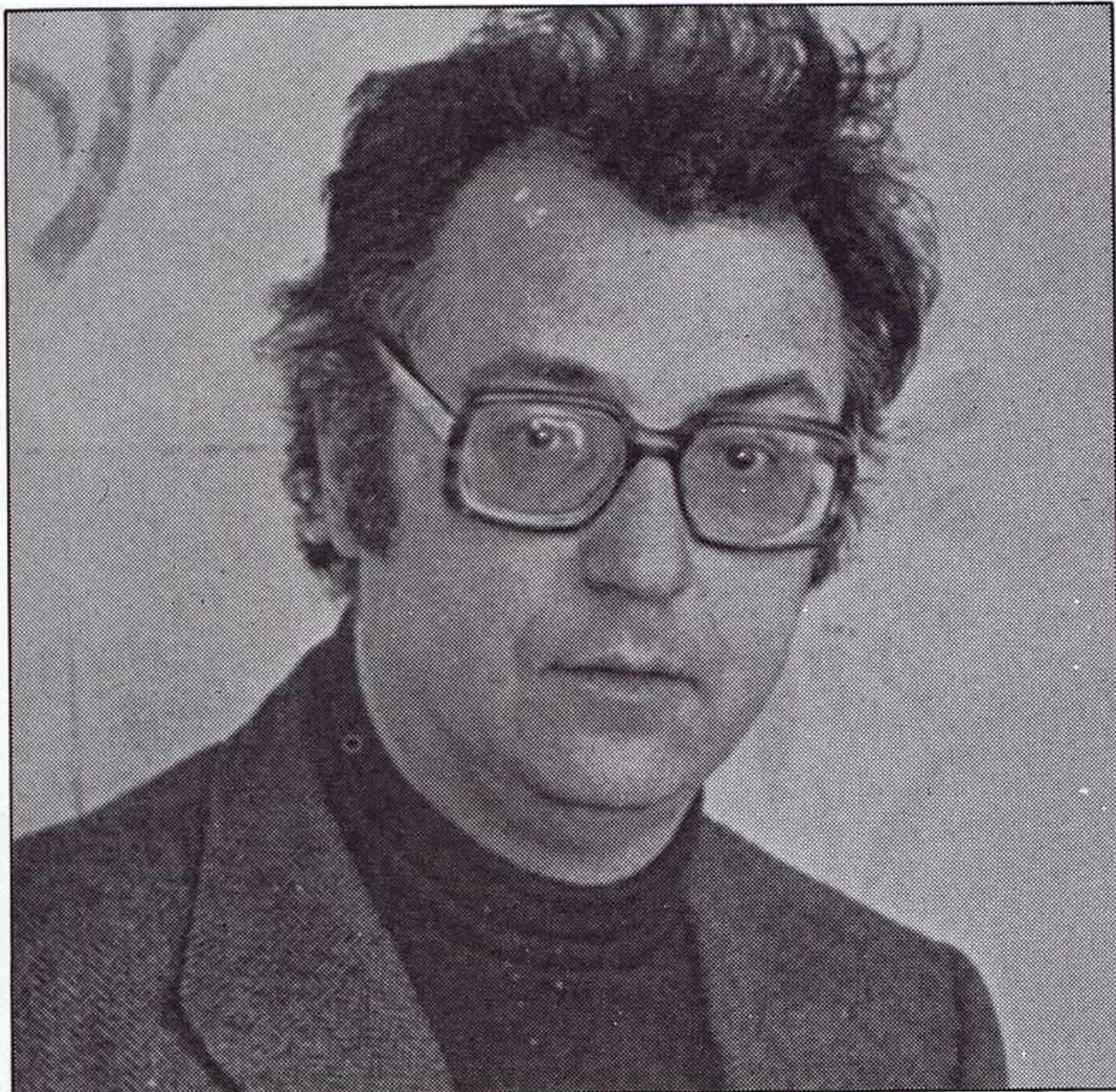
Mod. 108-STUDIO, acabados Negro y Caoba poliéster, Nogal y Caoba satinado.



18 \$ 19

ESTRENOS EN MADRID

Por Arturo Reverter



«CANTATA PARA AMERICA MAGICA»

Dentro del mismo ciclo, el 11 de mayo, tuvo lugar un concierto a cargo del Grupo de Percusión de Madrid, en el que, aparte de la obra citada, de Ginastera, se incluían **Xilofonías**, de Kuri-Aldana; **Suite en concert**, de Jolivet, y **Vielleicht**, de Luis de Pablo. En la **Cantata**, intervino como solista, sirviendo una parte de escritura inclemente, Mariana Yu, soprano. Es interesante y justo resaltar cómo la voz, de soprano lírico-dramática, de esta formosana gana enteros al escuchar en un cometido propio de su cuerda y tesitura (habitualmente se le han asignado papeles de contralto o de mezzo). No es que quedaran superadas todas las evidentes dificultades que tiene la partitura, que exige, en efecto, una voz lírico-dramática, incluso netamente dramática, pero que precisa también de un instrumento que sepa recrear los diversos pasajes líricos, e incluso introspectivos, de que consta. Mariana Yu, sin arredrarse ante tales dificultades, luchó bravamente con el conjunto de percusiones, quizá demasiado rígidamente conducido, en lo rítmico y en lo dinámico (siempre en «fortissimo»), por José Luis Temes, músico—sin duda—dotado. El timbre, tan característico, de la soprano, oscuro y penetrante, dotado de un personal «vibrato» en la zona aguda, es el idóneo para servir las exigencias expresivas de números como el 2, «Nocturno y canto de amor», el 5, «Canto de agonía y desolación», y el 6, «Canto de la profecía», en los que consigue excelentes efectos en el «parlato» y logra otros muy dignos en pasajes a media voz, mostrando una excelente técnica de ataque. Si se deja a un lado el número 3, «Canto para la partida de los guerreros», en el que la solista fue prácticamente tapada por el conjunto de percusión, no pudiéndose oír con claridad el difícil fraseo en zona aguda (quizá aquí se precise una voz más robusta, con más «squillo», más rutilante), lo cierto es que

JOAN GUINJOAN Y SU DIABOLUS IN MUSICA

Seis importantes compositores españoles contemporáneos estaban representados en este interesante concierto integrado en el ciclo de música de cámara y polifonía: Ramón Barce, con **Música fúnebre**; Tomás Marco, con **Albor**; Robert Gerhard, con **Libra**; Miguel Angel Coria, con **Música de septiembre**; Francisco Cano, con **Quinteto Hedonista**, y el propio Guinjoan con **Gic 1979**. Seis nombres presididos por el señorero del compositor catalán, prácticamente y lamentablemente desconocido en nuestro país hoy, Gerhard, directo discípulo de Schoenberg, que nos muestra en la obra programada, de 1968, a lo largo de apenas quince minutos, las posibilidades combinatorias, a todos los niveles, de un pequeño conjunto de siete instrumentistas. Una composición que revela la maestría de un músico en sazón, fallecido en 1970, de ideas claras y planteamientos pura y rigurosamente musicales. A su lado, y contrastando con sus

alternancias métricas, la linealidad de la obra de Barce, buen ejemplo de aplicación de su sistema de niveles; la partitura de Marco, que sigue también un esquema rítmico único, con sus alternancias expresivas, creada en 1970 con motivo del XXV aniversario de Bartók y de Webern; la asombrosa capacidad de síntesis, con empleo de cinta magnética, de la composición de Coria, bella y sutilmente delineada; la carnosa textura de la de Cano, al mismo tiempo austera y sensual, y el interesante planteamiento de la de Guinjoan, que, como el propio autor reconoce, pretende abordar la problemática de la música repetitiva, que intenta buscar la unión entre lo escrito (con grafía específica) y lo escuchado.

Todas las obras, plausiblemente interpretados por el conjunto catalán, pudieron ser seguidas y comprendidas al hilo de las extensas y excelentes notas al programa de José Luis Pérez de Arteaga.

tanto la dicción como la expresión fueron adecuadas, a pesar de determinadas faltas de continuidad en la emisión —según los registros— y de un ligero, pero perceptible, *distanciamiento* hacia lo interpretado. Hay que destacar a su lado,

frente a la escasa imaginación —en contraste con su absoluta seguridad métrica— de la batuta de Temes, la magnífica labor del siempre elegante Martín Porrás, profesor de todos los integrantes del conjunto.

TRIBUNA DE JOVENES COMPOSITORES

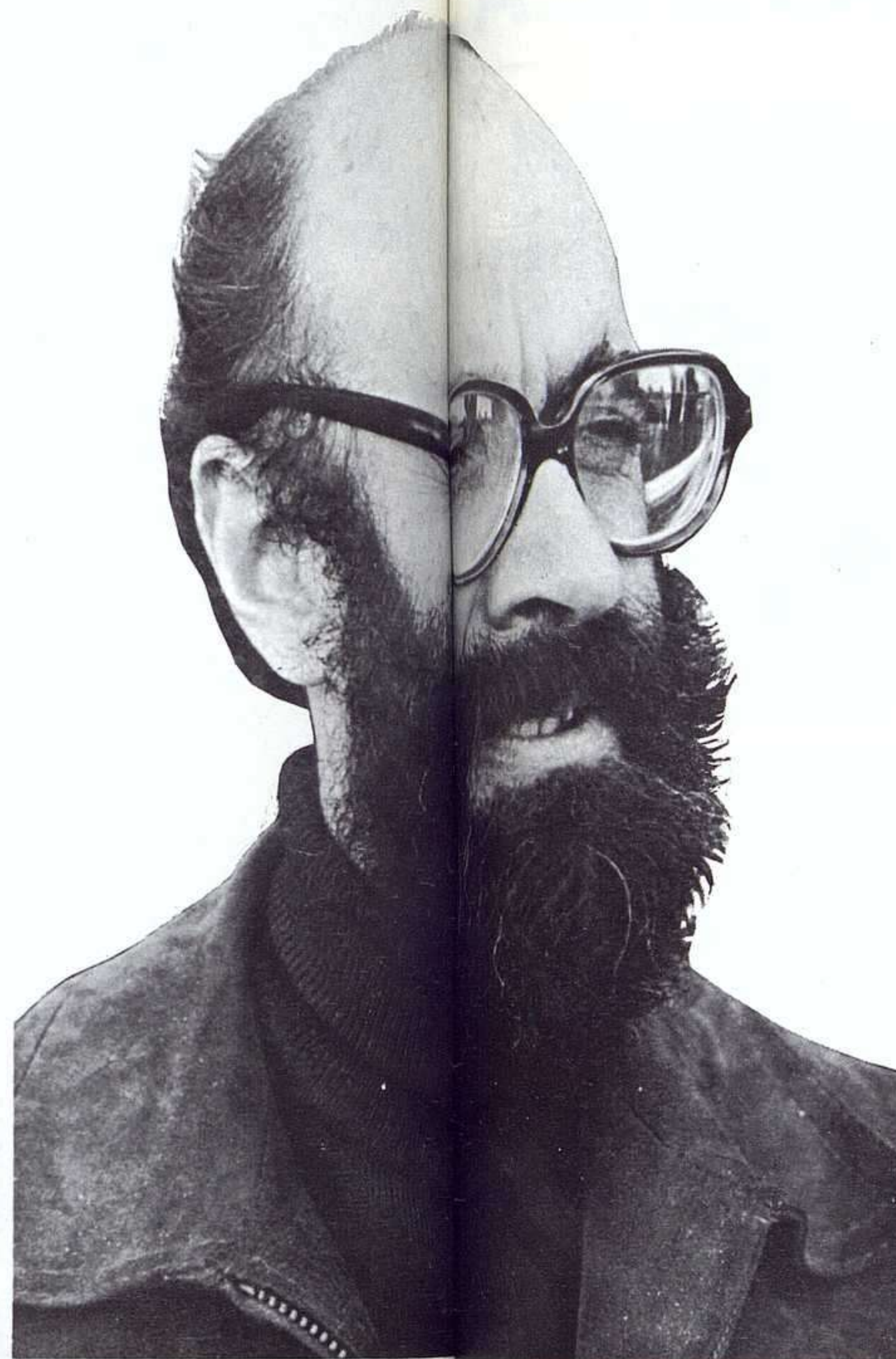


El compositor Miguel Ángel Roig-Francolí.

He aquí una nueva actividad de la Fundación March, concretada en la organización de conciertos con obras no estrenadas ni editadas de compositores

españoles menores de treinta años, en su grabación y en la edición de la partitura en facsímil. De las ocho obras que un comité de lectura integrado por Coria, Marco y Ros Marbá, seleccionó, correspondiente a los compositores Manuel José Seco de Arpe, Benet Casablancas, Adolfo Núñez, Jorge Fernández Guerra, Pedro Guajardo, Francisco Manuel Balboa, Alfredo Aracil y Miguel Ángel Roig-Francolí, interpretadas todas ellas en un acto desarrollado el 26 de mayo, son las de los tres últimos, sin duda, las más destacadas. Todas ellas, desde luego, ponen de manifiesto una indiscutible preparación de sus autores, una dedicación, una laboriosidad y una inquietud intelectual muy altas. Son partituras que se ubican en un momento creacional especialmente crítico y que ponen en evidencia —en algunos momentos sin disimular un academicismo excesivo y una adopción algo mimética de fórmulas antiguas— los intentos de nuestra juventud musical para, *echando la vista atrás*, encontrar su camino dentro del mundo de la vanguardia.

Las tres composiciones aludidas son: **Pequeña Cantata**, en la que Balboa, a través de una estructura muy sencilla, prevé la intervención de una soprano y tiende a expresar, de manera muy austera, con un colorido tímbrico atractivo, un poema de Leconte de Lisle, cosa que consigue a través de una escritura muy libre; la **Sonata número 2, «Los reflejos»**, de Aracil, maneja de manera muy inteligente los valores tímbricos y posee una ejemplar claridad de textura, que proporcionan al juego de *reflejos* una elegancia, una concisión y una sobriedad ejemplares; **Concierto en Do**, de Roig-Francolí, sirve a su autor, siempre exquisito y sensible, para, a través de una indudable austeridad estilística, realizar una distribución de grupos sonoros muy interesante, haciendo que los diálogos que mantienen, con eje en el piano, diez instrumentos se lleven a cabo de una manera lógica, natural y fluida.



«TINIEBLA DEL AGUA», DE LUISE PABLO

El 12 de junio, dentro del llamado Mundial Cultural, se estrenó en el Teatro Real de Madrid (estreno español) la versión para gran orquesta sinfónica de esta obra inicialmente electrónica, planeada para acompañar la visita la Gruta de las Maravillas de Aracena (Huelva). La composición, tal y como actualmente se encuentra estructurada, se divide en diez secciones. El compositor utiliza una gran orquesta constituida por tres bloques individualizados, formado cada uno de ellos por cuerdas, flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta, trombón y percusión, más un instrumento diferencial (piano, órgano electrónico y arpa, respectivamente). De esta forma, la disposición del conjunto sobre el hemicírculo es muy peculiar, como peculiares son también los efectos sonoros alcanzados que revelan, sin duda, la procedencia electrónica del material.

La primera parte de la extensa composición (unos 45 minutos) nos ofrece un cierto talante impresionista, o, por mejor decir, puntillista, si bien de inmediato percibimos un cierto aire oriental, danzable, en el ritmo dibujado por los bongós. Se utilizan frecuentemente acordes casi perfectos, extensas notas pedal en los vientos y no se elude, merced a un no disimulado y acentuado cromatismo, un cierto ambiente *wagneriano*, casi *parsifaliano*. Las largas notas mantenidas, el estatismo que respira todo, nos recuerdan también a determinados pasajes desolados mahlerianos (**Sexta sinfonía**); todo envuelto en una luz difusa, como filtrada a través de amplios vitrales. Por lo general, las células temáticas, poco desarrolladas, aparecen enunciadas por la cuerda, recogidas después, y mantenidas, por los vientos. En su

segunda parte, el magma sonoro hasta el momento prácticamente estático, se anima poco a poco. Comienza la agitación en los vientos y se repiten las intervenciones de instrumentos de percusión como la marimba, con abundancia de paisajes polirrítmicos y polifónicos. La sonoridad se ensancha y la textura se hace por momentos menos *transparente*. Después, se vuelve al comienzo y la atmósfera se hace más evanescente. Lo que podría ser la tercera parte aparece protagonizada por lo que podríamos llamar un *coral* de los metales (evidentemente *parsifaliano*), con momentos mágicos como el del silencio, que termina con la entrada del armonio en nota pedal sobre figuraciones de las maderas. Ya hacia el final, suenan las campanas y hay una abundancia de acordes menos gratos, casi lóbregos. El piano entona el *coral*, la cuerda emite un discurso entrecortado y, por fin, intervienen, primero en «glissandi», y después, en poderosos impactos en *forte*, los tres grupos de timbales, que preparan, después de una animación postrera, una pequeña coda.

Obra, pues, larga, de atractiva textura y colorido sonoros, estática en ocasiones, agitada en otras. Demostrativa de la línea que actualmente sigue el compositor —de vuelta también de tantas cosas—. Obra, de todas formas, excesivamente larga y repetitiva para el material que maneja. Fue interpretada, de manera más bien mediocre, por la Orquesta Nacional y el director de ascendencia árabe Farhad Mechkat, quien en la segunda parte acompañó, muy mal, a un no especialmente inspirado Joaquín Achúcarro, el **Segundo concierto para piano y orquesta**, de Brahms.

LECCION DE KRAUS

El 29 de junio último tuvo lugar en el Teatro Real, de Madrid, un concierto benéfico en el que actuaron Alfredo Kraus y la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión, dirigida por García Navarro. En sí, teniendo en cuenta el programa y la finalidad del acto, al que asistió la Reina Sofía, el concierto no sería especialmente resaltable. Sin embargo, merece la pena comentarlo con un cierto detalle por dos razones, que son las que lo hacen relativamente insólito: a) lo difícil que resulta escuchar a Kraus en Madrid (hay que aprovechar siempre algún

recital de este tipo, ya que en los Festivales de Opera, por distintas razones, entre ellas la crematística, no figura desde hace mucho tiempo); b) lo raro que es en la actualidad, en estos tiempos en que lo auténtico está tan deformado, oír **cantar bien**. Kraus, de nuevo, a pesar de sus casi cincuenta y cinco años, ha vuelto a sentar cátedra de bien hacer, y, una vez más, ha dado una soberana lección canora. En este sentido, su recital enlaza en cierto modo con el ofrecido, dentro del ciclo de «lieder» en el Teatro de la Zarzuela, por Jessye Norman, allá por enero. Tanto uno como otra, que no son, ni mucho menos, perfectos, utilizan los mecanismos de fonación de forma canónica —dentro de la multiplicidad de variedades canoras y de tipos vocales, hay una serie de principios, de normas inmutables, de factores físicos, psicológicos y musicales, que han de actuar como fundamento de cualquier interpretación vocal—, superando, disimulando o, incluso, empleándolos como virtudes, sus defectos y limitaciones, que también los tienen.

Emisión hacia el exterior (expiración) de un sonido producido por la vibración de las cuerdas vocales, fenómeno que aparece promovido por el impulso de la columna de aire sostenida por los músculos torácicos y abdominales; enriquecimiento de ese sonido en su paso a través de las cavidades faríngea y bucal, en colaboración también con la nasal; articulación en fonemas inteligibles de esa fuente sonora, en principio instrumental; dominio y administración del aire o aliento como base de la regulación de las intensidades y como elemento motor de los mecanismos de unión entre sonidos en origen inconnexos. He aquí algunas de las reglas básicas del arte de cantar que Kraus conoce y emplea de forma generalmente ortodoxa. Al dominio de estos elementos, en parte naturales y espontáneos (como lo es la intervención de los mecanismos nerviosos), fundamento de cualquier proceso canoro, ha de unirse el factor expresivo, aquel que nace de la interpretación del texto cantado, que solo tendrá razón de ser e inteligibilidad conceptual en base a la ordenación, combinación y planificación (es decir, matización) de aquellos mecanismos. Kraus no tiene desde hace tiempo prácticamente ningún problema en lo técnico, pues domina suficientemente todos los aspectos esbozados, por lo que puede actuar con plena seguridad y, por tanto, otorgar la base necesaria al proceso creador, que solo así puede hacer sin problemas. Puede hablarse por ello de una auténtica madurez, concepto que únicamente surge en el momento en que el intérprete sabe extraer de una partitura los valores implícitos en ella y consigue expresarlos de la manera más clara, matizada y profunda para que puedan ser captados. Se producirá entonces la esperada asunción entre la técnica (ciencia) y la expresión (interpretación), dando origen, en un proceso que tiene mucho de síntesis, a un concepto superior: el arte.

Seis fragmentos operísticos figuraban en el programa inicial, completado después con tres propinas: la canción **En la mina**, de Salvador Ruiz de Luna; la «jota» del **Trust de los tenorios** y **La donna é mobile**, aclamadas por un público enfervorizado, que, como suele ser normal en estos casos en los que canta su ídolo, fue calentándose poco a poco, creando un clima absolutamente triunfal. Un público que no llenaba por completo el teatro, pero que hubo de pagar precios hasta de 4.000 pesetas (1). En toda su actuación, el cantante canario puso de manifiesto que se encuentra aún en plena forma. Su voz, que tan poco ha cambiado en treinta años de actividad, sigue siendo la de un lírico-ligero, si acaso algo más débil en graves (nunca su fuerte) y un poquito —sólo muy poco— más forzada en el sobreagudo. A cambio, el centro ha ensanchado y se ha hecho más pastoso, más denso y elástico, conservándose por otro lado, aún más depuradas, virtudes tradicionales: homogeneidad del color, extensión de la tesitura, igualdad de la emisión, «fiato», facilidad para los reguladores (una de sus grandes bazas) y para la media voz, generalmente ortodoxa, así como para la llamada voz mixta... Todo ello, si se quiere técnico, se combina con una mayor profundización en los pentagramas, en la peripecia interna de los personajes interpretados y descritos a través de lo cantado, una mayor intensidad en la expresión, tan alejada de lo fácilmente melodramático como de la frialdad. El metro, siempre básico dentro de su envidiable cuadratura musical, se ha hecho en los últimos tiempos, sin perder su importancia, más elástico y flexible. Kraus juega hoy, con suma habilidad, con el «rubato», el «ritardando», factores rítmicos (o conectados con el ritmo) que, junto a factores dinámicos, coadyuvan a esculpir el acento y con él el fraseo, que resulta así más jugoso y rico; y, en consecuencia, a perfeccionar en mayor medida la línea de canto y de interpretación.

El tenor comenzó su intervención con el aria de **Fausto**, de Gounod, en la que pareció encontrarse todavía un poco «frío» y en la que hubo algunas imperfecciones en el ligado y en el control de la emisión. De todas maneras, fue magnífica, tras la segunda sección, la vuelta al tema («salut demeure chaste et pure»), por la forma de regular la intensidad y por la manera de enlazar, en «piano» con la iniciación de la frase. Bien el Do natural (de pecho). En el recitativo y aria de «San Sulpicio», de **Manon**, de Massenet, la cosa fue a más y, luego de un muy matizado recitativo, fue modélica la iniciación del aria, «Ah! fuyez, douce image», en «pianissimo», respetando admirablemente la indicación «tres calme», «sostenuto cantabile». Y después, en la variación del tema, excelente la manera de frasear, en agudo, en pasaje realmente difícil por su compromiso vocal, marcando con gran intensidad la anotación «fortissimo». Para finalizar es-

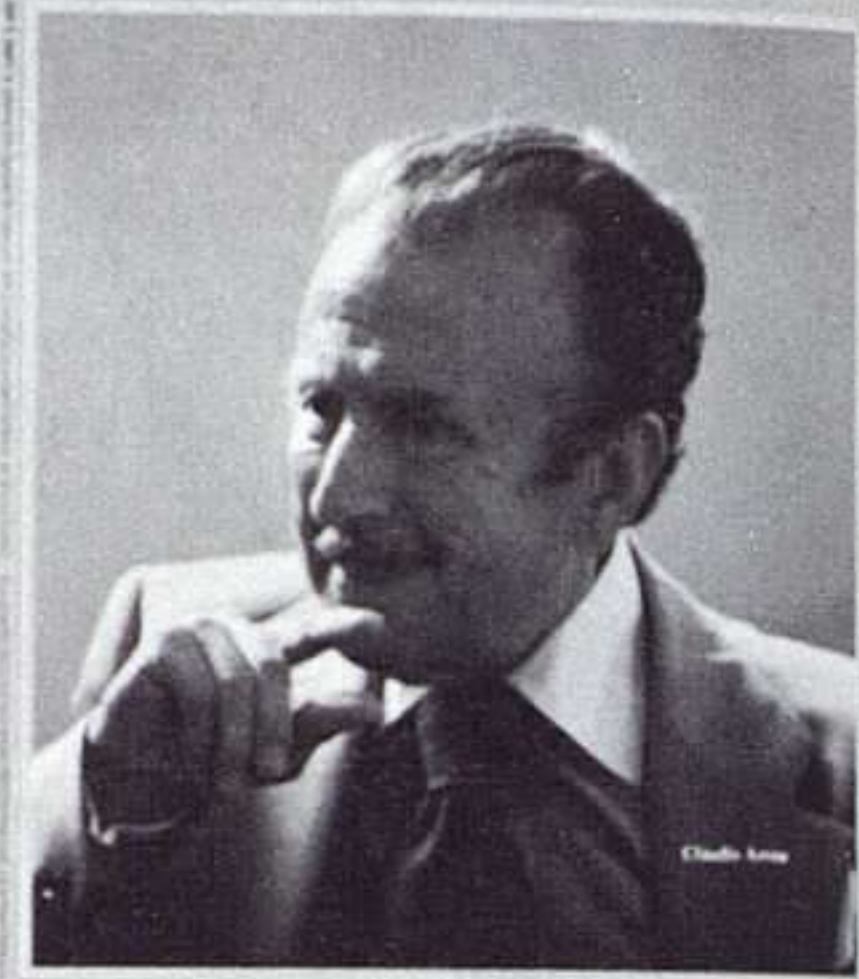
ta primera parte «francesa», otro fragmento en el que Kraus suele brillar a gran altura: «Ah! Léve-toi, soleil», con el recitativo previo correspondiente, de **Romeo y Julieta**, de Gounod. La segunda se inició con «Una vergine», de **La favorita**, de Donizetti, página magistralmente delineada, con un «legato» casi perfecto y con una estupenda planificación de intensidades. Sensacional, por colocación, brillo y justeza, el Do sostenido sobreagudo. La primera parte de la escena final de **Lucia de Lammermoor**, del mismo compositor, cantada a tono, volvió a poner de manifiesto que Kraus se encuentra también en el belcanto romántico italiano como en el romanticismo francés de segunda mitad de siglo. El largo recitativo «Tombe degli avi miei...» fue expuesto morosamente, con un fraseo cincelado y penetrante, bien resuelto con fermata, incluyendo Sí natural. El aria subsiguiente «Era poco a me ricovero», mesurada, sentida, casi patética, puso de manifiesto la habilidad del tenor para cantar y ligar en el paso y para articular frases largas y comprometidas llenas a veces de embarazosas agilidades. El recitativo, aria y «cabaletta» del Segundo acto de **La Traviata**, de Verdi, cerró el programa previsto. Magníficos, el recitativo y el aria, y algo menos bien —se hubiera deseado un poco más de brillo, de «bravura» en el acento y en el timbre— la «cabaletta», con incorporación de Do natural (no escrito) algo forzado. Bien, la propina de Ruiz de Luna y la «jota» del **Trust de los tenorios** y sensacional la «canzonetta» de **Rigoletto**, que fue expuesta con un hábil juego de intensidades, con un balanceo sugerente y una flexible aplicación del ritmo, no seguida en todo instante, lamentablemente, por la batuta de García Navarro, que se mostró, de todas formas, a lo largo del concierto, tan segura y clara como es habitual. Ofreció una buena interpretación del intermedio de **Cavalleria Rusticana**, de Mascagni y una muy digna de la obertura de **Luisa Miller**, de Verdi. Es lástima que no cuidara en todo momento la dinámica y que no evitara por ello que en algunas ocasiones las intervenciones orquestales fueran excesivamente toscas y vocingleras (**Lucia, Traviata**...).

He aquí, por lo tanto, un concierto que a muchos ha reconciliado con el arte del bien cantar y que ha demostrado cómo un hombre de cincuenta y cinco años, que sabe lo que canta y cómo lo canta, que no posee una voz de timbre fuera de serie (ni especialmente cálido ni objetivamente bello), puede alcanzar cotas, dentro de su repertorio, elaborado y estudiado al máximo, que casi parecen increíbles hoy día.

El acto, benéfico, como se dice, a favor de la Fundación «Reina Sofía», estuvo patrocinado por IBM, que tuvo el buen acierto de confeccionar un programa de mano en el que se incluían fragmentos de las partituras interpretadas por Kraus. Una buena idea que podría tomar carta de naturaleza, aunque sería mejor si las partituras se incluyeran completas.

MUSICA

MUSICA



Fassbaender * McCormack * Menuhin * Turandot

MUSICA



Bartok * De Lucia * Gould * Manon

MUSICA



Bartok * Ponselle * Schuricht * Ugonotti

LA REVISTA TRIMESTRAL
ITALIANA
DE MUSICA CLASICA

PARA SUBSCRIPCIONES DIRIGIRSE
A VIA AMPERE 60 20131 MILANO
(ITALIA)

Don Taddeo in Barcellona

II FESTIVAL DE OPERA

Por I Taddei

«LA BOHEME»: ENTRE LA FRUSTRACION Y LA VIVENCIA

Existía en Barcelona gran expectación por oír a Plácido Domingo, ausente por varias temporadas de nuestro primer coliseo, y la expectación se convirtió en frustración en las dos interpretaciones en las que intervino. Aunque no estemos de acuerdo con Domingo en sus declaraciones a *La Vanguardia*, cuando dice que: «*La gente no debe pensar, debe oír*», seguiremos su indicación, olvidaremos las circunstancias, algunas del propio cantante, otras del medio ambiente, y hablaremos sólo de los resultados. Estos fueron flojos porque la voz del tenor apareció cansada y su técnica estuvo al servicio de procurar que su instrumento sonara y de intentar sortear sus limita-

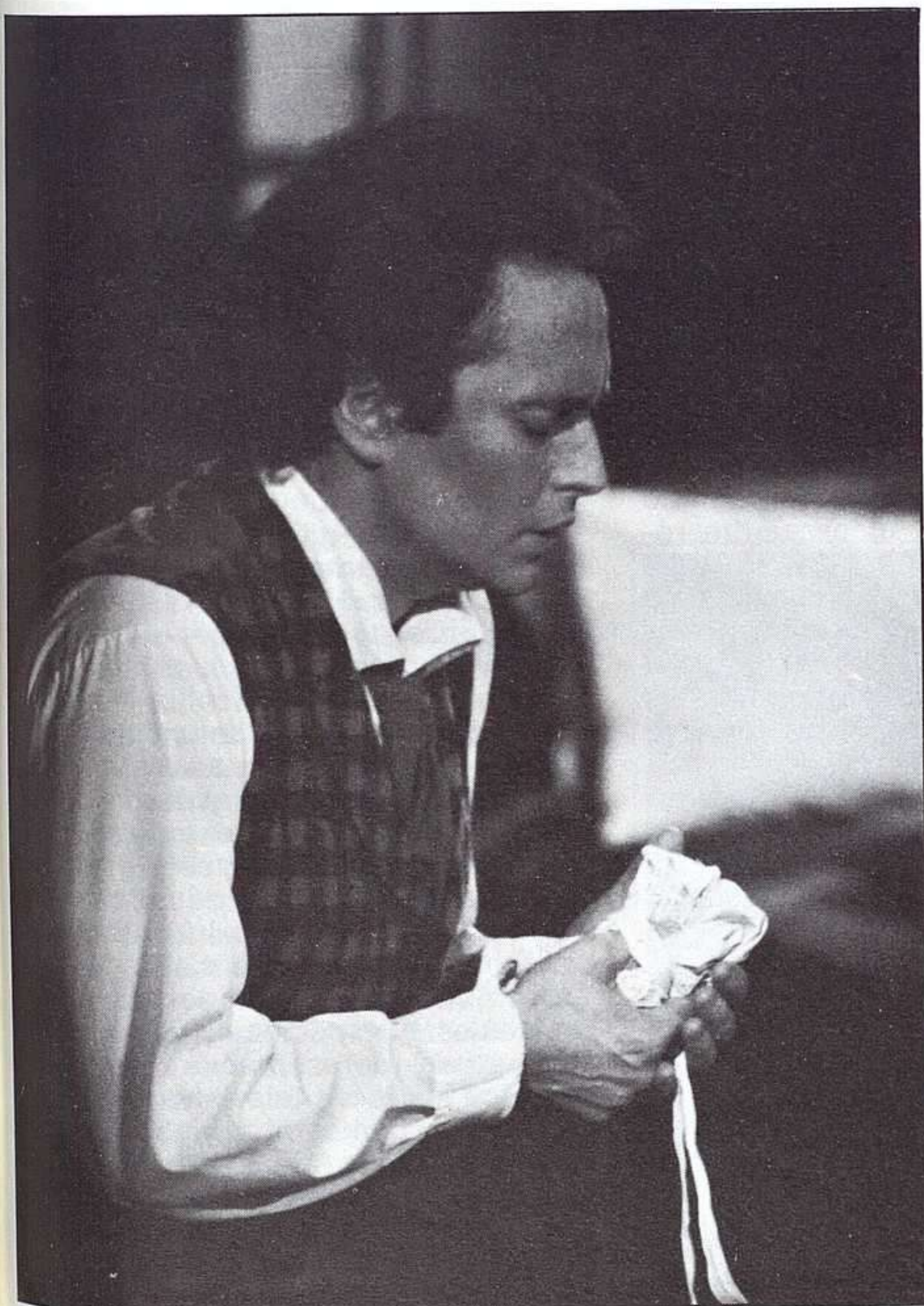
ciones actuales. Lo más sorprendente en un artista musical como es Domingo fue la falta de expresión en aquellas frases tan románticas, tan puccinianas, en donde es necesario ese matiz, esa intención, ese remarcar la frase, esa dulzura unida al dramatismo romántico, no verista, que «Rodolfo» requiere. Creemos que Domingo debería hacer un alto en su carrera y replantearse cuáles son las realidades actuales de su voz, de su técnica, de su repertorio y de ese torbellino de actuaciones en campos diversos que parece haberse puesto de moda en los grandes cantantes. Plácido tiene condiciones para mantenerse en la cumbre y no defraudar a sus admiradores, y la mejor prueba de esa situación fueron los aplausos meramente corteses después de su esperada aria del Primer acto.

Desde estas páginas hemos comentado otras veces que José Carreras ha

tenido momentos que, entendíamos, no correspondían a la altura de un primer tenor, especialmente en la última temporada del Liceo (*Adriana Lecouvreur*, *Lucía de Lammermour*, recital con la Caballé); por ello, esta vez hemos de destacar en honor a la justicia que su actuación en *La Bohème* del día 28 de mayo, fue el reverso de la medalla. Ha sido éste uno de los mejores —por no decir el mejor— «Rodolfo» que le hemos oído; la voz no acusó el menor signo de cansancio, el fraseo, muy inteligente, la intención, siempre consecuente; una interpretación, en fin, llena de pasión, de dramatismo, sin caer en excesos melodramáticos. Fue tanta la belleza de su interpretación que no resultó desmerecida por sus habituales dificultades técnicas, esta vez casi invisibles, en el registro agudo. Éxito merecido el de Carreras, que fue aprovechado por los fanáticos de turno para convertirlo en manifestación anti-Domingo. ¿Hasta cuándo durarán estos hechos extramusicales? ¿Cuándo esa parte del público, poco numerosa por otro lado, se limitará a aplaudir a un cantante por sus propios valores y no en relación a otro? Es de lamentar que estas cosas ocurran (desgraciadamente también pasan en otros teatros) y esperemos —exijamos— que desaparezcan en beneficio del arte lírico.

Después de sus éxitos en el mundo de la ópera, estábamos interesados en oír en Barcelona a Ileana Cotrubas. Hemos de constatar que su «Mimí» nos gustó por su humanidad, por su técnica y por su trabajo de actriz, por su intención en las frases y por ese saber estar en la escena. Su línea de canto es bella y el aprovechamiento de las condiciones intrínsecas del instrumento de que dispone es total; y este es quizá su pequeño «*tendón de Aquiles*», ya que su voz no es bella, a veces resulta con cierta falta de brillantez y de poca proyección. Con todo, su prestación fue muy interesante.

Correctos, Patricia Wise en «Musetta», mejor en el vals que en el resto de la obra, con su voz no bella, pero sí timbrada; y Enric Serra como «Schaunard», personaje del que hizo una verdadera creación. Inadmisibles el «Marcello» de Georg Tichy, con una voz totalmente des centrada para este papel, falto de timbre y densidad vocal, y de intención. Preocupante fue el estado vocal de Justino Díaz, cantante al que hemos admirado en anteriores actuaciones; esta vez estuvo falto de volumen, carente de densidad en el centro, de apariencia cansada y colores oscuros.



José Carreras, en el papel de «Rodolfo», de «La Bohème», dio una gran lección de musicalidad.

Creemos que el rendimiento de la Orquesta y del director Gianfranco Rivoli estuvo determinado por las circunstancias que enmarcaron la representación: un sólo ensayo (el general) con todos los intérpretes. Hubo falta de compenetración entre los dos protagonistas y el resto de los intérpretes, lo que quizá llevó a Rivoli a intentar cuadrar la obra, más que a sacar matices, resultando con ello una versión gris, sin relieve, fría, sin fuerza. Correcto el coro y flojos los decorados, salvo tal vez el del Segundo acto, de mayor vistosidad, con una dirección escénica monótona.

ACIERTO EN LA INCLUSION DE UNA OPERA BARROCA

No para el público, pero sí para el crítico resultaba **Giulio Cesare**, de Haendel la más interesante de las óperas programadas para este II Festival Pro Musica, porque la infrecuencia de la ópera barroca en nuestras latitudes es prácticamente total. En el Gran Teatro del Liceo se había representado esta ópera sólo en diciembre de 1964, en una versión que si vocalmente fue correcta, escénicamente resultó muy pobre y en algunos detalles (el ballet de la escena del Monte Parnaso) francamente ridícula.

Hay que decir, en honor a las representaciones de este año que, pese a que el público del Liceo es un público de ópera romántica —y, si puede ser, de ópera romántica archiconocida— las representaciones de este **Giulio Cesare** suscitaron una considerable atención y hasta un cierto entusiasmo, lo cual es decir mucho y supone un cambio de actitud mental de ese público que nos gustaría ver confirmado. Y es que, realmente, las representaciones de **Giulio Cesare** han tenido un nivel francamente alto.

Empezando por los intérpretes, la ópera haendeliana nos ha devuelto a una Montserrat Caballé nuevamente en forma, después de los repetidos arrechuchos y disgustos de los meses anteriores. Su dominio de la partitura —otro problema frecuente últimamente en ella— quizás no había llegado totalmente a su completa sazón (por este motivo no resultó del todo lograda su aria «Piangero la sorte mia») pero en muchos pasajes, y especialmente en el Segundo acto, su interpretación rayó a gran altura, no sólo desde el punto de vista vocal, sino de intención. De las tres representaciones que presenciamos, fue sin duda la mejor la del día 8, la que precisamente grabó Televisión Española (aunque muy desacertadamente). Ese día la Caballé nos dejó literalmente en suspenso con «V'adoro, pupille, saette d'amore» y en otros muchos puntos de la partitura, con una voz homogénea, segura y penetrante.

A su lado, cabe citar en primer lugar a Patricia Payne, una «Cornelia» extraordinaria, poseída de una dignidad y de un sentido escénico que prestaban un especial realce a sus facultades vocales excepcionales. Sus recitativos dolorosos

y llenos de altivo desprecio hacia los personajes malvados de la sencilla trama argumental contribuyeron positivamente a dar vida a este convencionalísimo drama barroco.

Otra triunfadora de estas representaciones fue, sin duda, Raquel Pierotti, en su papel «travesti» de «Sextus». Con esta ópera, la Pierotti queda asociada sin duda a las grandes figuras que han pisado el venerable escenario liceísta, y nos promete una carrera brillante que, como es sabido, se está materializando en todas partes. ¡Lástima que esos papeles («travesti» sean tan poco afortunados dramática y visualmente!

La versión de **Giulio Cesare** —a la



Caballé y Justino Díaz, protagonistas de «Giulio Cesare».

que dedicaremos unas líneas más abajo— requería un «Julio Cesar» con voz masculina. Se contó para el difícil y prolongado papel con Justino Díaz, quien derrochó profesionalidad al enfrentarse con las agilidades continuas de sus arias, pensadas para una voz más dúctil que la suya. Si su interpretación, desde un punto de vista purista, no fue totalmente inmaculada, hay que reconocerle un trabajo serio y concienzudo que le permitió brillar sin reparos en el excelente reparto.

Dentro de las tradiciones de esta ópera —en la medida en que hay tradiciones en esta poco frecuente obra— figura la de que «Ptolomeo» sea un personaje un tanto grotesco. Probablemente fue por esta razón por lo que Vladimir de Kanel se creyó obligado a realizar algunas «buffonerie» totalmente innecesarias, además de cantar en un estilo plano, hueco y sin ningún grado de belleza, aunque con voz suficiente. Norman Phillips, por su parte, después de arruinar el papel de «Enrico» en la **Lucia** de la temporada pasada, volvió para tratar de arruinar el de «Achilla» en la que comentamos. Lo logró sólo a medias, porque su papel es relativamente secundario y porque estaba algo más *en voz* que el invierno pasado. Enric Serra y Erich Knodt completaron el reparto con solidez en sus papeles respectivos de «Curio» y «Nireno».

Un elemento importante de una representación barroca —sin precedentes, prácticamente, como ya he dicho, en el Liceo— es, sin duda, la escenografía. La de estas estas representaciones, firmada por Wilfried Werz, correspondía a la producción de la Opera Estatal de Berlín y era una curiosa mezcla del estilo profusamente recargado de la época de Haendel y de elementos que aludían al estilo de la Bauhaus alemana del primer tercio de nuestro siglo. El inconveniente más grave de los decorados de este último tipo es que estaban considerablemente ajados, aunque de lejos todavía lograban hacer su efecto. El principal elemento barroco, en cambio, era una sensacional concha móvil sobre la cual aparecía Caballé-«Cleopatra», en la escena del Monte Parnaso. Muy desacertado, en cambio, el trono (aunque según nuestras informaciones, no era el de la producción original, por problemas de espacio) que parecía una de esas sillas elevadas desde las que el árbitro sigue los partidos de tenis.

La producción, en conjunto, tuvo considerables aciertos (batalla inicial, modo de avanzar de las tropas; batalla del principio del Tercer acto) pero también muchos y evidentes puntos flacos (escenas del harén, muerte de «Ptolomeo») y su desarrollo afectó a veces a la partitura. Así, por ejemplo, en la escena del Parnaso se suprimió el baile de las musas y el dúo de «Cleopatra» con «Julio César» —porque estando la Caballé encaramada en lo alto de la concha no podía descender a cantar en dúo—.

La Orquesta —otra de las bases fundamentales de la ópera barroca, dada su especificidad—, dirigida por la esperta batuta de Ralf Weikert, mostró un rendimiento técnico realmente inaudito (pese al buen nivel general que ha exhibido este año) tratándose de una partitura repleta de dificultades a la que los músicos no estaban acostumbrados; pero además la actuación del reducido conjunto que ocupó el foso logró brindar, desde el punto de vista estilístico, la necesaria ambientación barroca. También es preciso destacar la encomiable actuación de la clavecinista María Lluísa Cortada, que supo acompañar con imaginación en los recitativos.

La versión utilizada para esta ópera fue la que se empleó en las representaciones de Nueva York, en la que optó por *masculinizar* todos los papeles originalmente escritos para «castrato» («Julio César», «Ptolomeo», «Achilla») probablemente para no *herir* la sensibilidad de un público poco habituado a las sutilezas de la ópera barroca. De acuerdo con las prácticas de la época, se realizaron, además, toda suerte de cortes y arreglos en la disposición de los números (y así, «Piangero la sorte mia») fue trasladada del Primer acto al Tercero). Sin embargo, en conjunto, y pese a todos los defectos señalados, el espectáculo funcionó (y en la segunda representación, pese al engorro de las luces televisivas, llegó a un alto nivel) y demostró la viabilidad de las óperas barrocas en escenarios tan poco proclives a presentarlas como el del Liceo. Ahora, a esperar la aparición de las grandes óperas de Monteverdi, Cavalli, otros títulos de Haendel, etc.

MRAVINSKI Y LA FILARMONICA DE LENINGRADO: UN ACONTECIMIENTO ARTISTICO

Incluidos en este Segundo Festival de Opera de Pro Música, se han celebrado en el Gran Teatro del Liceo dos conciertos a cargo de la prestigiosa Orquesta Filarmónica de Leningrado. El primero de ellos, dirigido por Evgueni Mravinski, reunió todas las características que poseen los grandes acontecimientos artísticos. El legendario maestro soviético no defraudó la enorme expectación que había despertado en nuestros aficionados; tanto su misma presencia física de anciano noble y erguido, como su singular modo de dirigir nos hicieron sentir al instante, ya de entrada, esa peculiar emoción que transmiten las grandes figuras, los mitos indiscutibles. Y realmente asistimos al reconfortante —y hoy bastante raro— espectáculo de una *simbiosis* perfecta entre director y orquesta; Mravinski, como se ha dicho acertadamente, *toca* la orquesta como quien toca un órgano. Sentado en un taburete ante una enorme partitura, sin batuta, sin marcar el compás, se limita a transmitir a su orquesta toda una serie de indicaciones, utilizando para ello solamente leves, aunque anérgicos, movimientos de las manos y sugerentes miradas, siempre en un tono más persuasivo que imperativo. Fue ciertamente impresionante contemplar este *diálogo* perpétuo entre director y orquesta, y cómo esta aparentemente parquedad gestual, esta sutileza de comunicación, cargada de autoridad —una autoridad que irradia toda la persona del director ruso—, generaba unos efectos sonoros y expresivos ideales.

¿Y los resultados? Podemos decir que sorprendentes desde muchos puntos de vista. En primer lugar por la seriedad y austeridad de concepto de que hizo gala el famoso director. Aquello de que los intérpretes rusos tocan sus autores favoritos *a la rusa*, es decir, de modo diametralmente opuesto a como lo hacen sus colegas accidentales, herederos de una tradición interpretativa de raíz centroeuropea, se ha convertido en un lugar común del que habitualmente abusamos. La interpretación que nos brindaron Mravinski y los músicos de Leningrado de la «Suite núm. 2» de **Romeo y Julieta**, de Prokofiev, y de la **Quinta Sinfonía** de Tchaikowsky no pudo ser más *européa* y menos *rusa*, de acuerdo con nuestro tópicos. La mencionada suite del ballet de Prokofiev, constituida por piezas menos espectaculares y brillantes (excepto «Montescos y Capuletos») que las de la selección más habitualmente programada, nos fueron servidas con una seriedad y rigor, con una austeridad expresiva, sorprendentes. En el fondo, con la máxima pureza y la fidelidad extrema a la partitura que sólo se logra cuando se está en posesión de una elevada madurez vital y artística. Pero lo que personalmente creemos que revistió caracteres de interpretación genial fue la **Sinfonía** tchaikowskiana. En principio, el mismo

espíritu de rigor y fidelidad, la misma ausencia de espectacularidad que en la pieza anterior; la renuncia manifiesta a todo exceso que pudiera rozar lo fácil o lo histriónico; por el contrario, la interiorización en la partitura, el buceo en la entraña musical de la obra, la traducción de la **Quinta** —en la medida en que ello es posible— desde dentro. Aquí radicó —así lo sentimos nosotros al menos— la genialidad de esta interpretación: Mravinski transfiguró la **Sinfonía** de Tchaikowsky y demostró, interpretándola con convicción amorosa, que se trata de una obra creíble y seria. Pero, además, si en Prokofiev habíamos percibido un producto altamente elaborado y perfectamente construido, pero algo frío, en este caso no hubo la más mínima frialdad expresiva; por el contrario, el director interpretó a Tchaikowsky con palpable emoción, casi diríamos con unción religiosa. Interpretación grande que, desde luego, ha constituido para muchos de nosotros una experiencia a recordar.

Al día siguiente ocupó el podio de la Filarmónica de Leningrado el joven director Peter Lilie, con un programa formado por la **Sinfonía núm. 82, «El Oso»**, de Haydn; el **Concierto para violín núm. 1** de Prokofiev y la **Sinfonía Patética**, de Tchaikowsky. La primera pieza fue ofrecida con gran distinción, con un meticuloso equilibrio dinámico y un perfecto sentido constructivo, pero con cierta frialdad, consecuencia tal vez de un insuficiente conocimiento del estilo. Pero, en conjunto, podemos darnos por satisfechos con esta correctísima versión. Mayor temperatura interpretativa se alcanzó, sin duda, en el **Concierto** de Prokofiev, obra en la que prevalecen las audacias tímbricas sobre las cromáticas, con unos ritmos enriquecidos por una constante variación y contraste; obra, desde luego, de una gran dificultad para el solista. El violinista Victor Tretyakov, do-

tado de una técnica fenomenal, superó con elegancia y seguridad pasmosa su difícilísimo cometido y ofreció una verdadera lección de manejo de violín contemporáneo. Su instrumento sonaba claro y seguro aun en los momentos más endiablados de la pieza. La labor del director no quedó atrás en el difícil papel que tiene la orquesta en esta obra, por los constantes cambios de ritmo y las intervenciones contrastadas de cada familia instrumental. El resultado, magnífico, fue reconocido por el público que aplaudió frenéticamente. La célebre **Patética** es, como ya se puede adivinar, otra obra que los músicos de Leningrado llevan en la sangre. Tal y como había ocurrido el día anterior con la **Quinta**, pero sin llegar a los resultados geniales de Mravinski, la interpretación que dirigió Lilie fue sentida, emotiva, intensa y sin concesiones a la galería. Aunque en toda la obra hubo momentos excelentes, destacaremos el último movimiento como una de las experiencias musicales más emocionantes que recordamos, por su enorme poderío expresivo.

Debe dejarse constancia inmediatamente de que tan elevados niveles de calidad han sido en muy buena parte posibles gracias a la prodigiosa actuación de la Orquesta. La Filarmónica de Leningrado está considerada, con razón, como la mejor de las agrupaciones soviéticas, y para algunos, incluso de las mejores del mundo. Matizaremos nuestra impresión. En principio, no creemos exagerado decir que desde la Filarmónica de Viena no habíamos oído en Barcelona una cuerda de la calidad de la de esta Orquesta. Dispuesta según el modo clásico —hoy muy raro— de colocar violoncellos y contrabajos a la izquierda, la cuerda de este conjunto, clara, dúctil y empastada, tiene una personalidad sonora notabilísima; una cuerda de la que la arcada de los cellos tiene *cuerpo* y densidad propias y la línea de los contrabajos es continuamente audible y diferenciable del conjunto, incluso en los «pianissimi»; una cuerda, en fin, envolvente, musicalísima, vibrante, etc.; para nosotros es la mejor sección de la Orquesta y, con mucho, muy superior a la de otras orquestas rusas que conocemos. La madera, sin tener una personalidad tímbrica especialmente colorista, posee una potencia y una ductilidad ex-



Foto: Antonio Bofill.

El legendario Mravinsky saluda al concertino de la Orquesta.

traordinarias, destacando el clarinete. Pensamos, en cambio, que el apartado más discutible del grupo es el metal. Por su calidad sonora y por su *materia* es el típico metal de las orquestas eslavas, con trompetas y trombones agudísimos, cortantes, muy *metálicos*; aunque para algunos este metal sea lo que más define la Orquesta de Leningrado, para otros —entre los que figura quien esto escribe— resulta altisonante, estridente y ululante, por más que en ocasiones consiga sonar con musicalidad; además existe una característica que se nos hizo muy patente y es que estas trompetas y estos trombones no empastan adecuadamente con los demás grupos instrumentales, sino que parecen venir *desde afuera*, algo así como si pertenecieran a otra orquesta. De esta consideración sobre el metal debemos excluir el grupo de las trompas, musicalísimas y nada estridentes, más emparentadas tímbricamente con el grupo de las maderas. La percusión, en la que destacó un experto y

virtuoso timbalista, podemos calificarla también de excelente.

La Orquesta, dirigida también por Peter Lilie, dio un tercer concierto, esta vez en el Palau de la Música, con el que Pro Música nos compensaba de una de las cancelaciones ocurridas en el presente curso. En este caso se interpretó en la primera parte el **Concierto para violín** de Brahms, en el que Victor Trestyakov volvió a maravillarnos con sus posibilidades técnicas y con su sonido denso brillante, pero en el que percibimos —al ser una obra más lírica y menos mecánica que la de Prokofiev— una no del todo lograda capacidad expresiva y la natural falta de madurez artística, cualidades que esperamos este joven adquiera en breves años. En la segunda parte, Lilie nos dio una **Séptima Sinfonía** de Beethoven mal planteada, absolutamente lineal y con un último movimiento descabellado, donde el predominio de trompetas y timbal resultó excesivo.

música, como, por ejemplo, Alicia de Larrocha o Victoria de los Angeles.

Para celebrar el acontecimiento, la Cultural, pues por tal se la conoce en los círculos musicales barceloneses, ha ofrecido una tanda de conciertos en los que han participado la Orquesta de Cámara de Mannheim, la Orquesta de Cámara «Leos Janacek», Andor Foldes (piano), la Orquesta «St. John's Smith Square», la de Cámara eslovaca, Isabel Garcisanz (soprano), que ofreció unas obras de Vincent Martín y Soler de muy buena factura, la Orquesta y coros de Munich, Eulalia Solé (piano), el Ensemble Musica Instrumentalis de Viena y la Orquesta Clásica de Bohemia, con el Trío Foerster, que nos deleitó con el **Triple concierto**, de Beethoven.

Hoy que nuestra ciudad bulle en actividades polifacéticas y sobre todo musicales, la permanencia de la Asociación de Cultura Musical, que ha conseguido sobrevivir con lozanía estos últimos cincuenta años, es un ejemplo de cómo tantas y tantas entidades que se afanan en ofrecer conciertos en los más diversos lugares de la ciudad, pueden, con un poco de empuje y clarividencia, fijar un hito en la historia cultural de la ciudad.

KRAUS: UN GRAN CANTANTE FUERA DE SU MEDIO

Uno de los últimos conciertos de la Temporada de Pro Música fue este recital, anunciado en principio para el comienzo de la misma, en enero, y pospuesto por la imprevista participación del tenor canario en las representaciones de **Lucia di Lammermoor** que por entonces se representaba en el Liceo. Después de su gran éxito en esa obra y en **La favorita** (de lo que ya hablamos en su día), resultaba muy interesante oírle cantar fuera de su medio habitual de expresión, ya que Kraus es un cantante eminentemente operístico, y enfrentarse a un campo que no ofrece precisamente un amplio repertorio para una voz de sus características.

Conocidas ya las condiciones de musicalidad y profesionalidad de Kraus, el punto más importante era el expresivo; debido en gran parte al programa elegido para la primera parte, el resultado —siendo de gran nivel— no tuvo la brillantez esperada. Las canciones de Bononcini,

Tenaglia, Scarlatti y Mozart fueron bien interpretadas, pero quedaron algo apagadas, lo que posiblemente no fuera ajeno el calor reinante. En la segunda parte el resultado fue muy superior, desde la suprema elegancia en las dos canciones de Massenet («Elégie» y «Ouvre les yeux bleus»), pasando por la belleza descriptiva de «Le crépuscule», de Donizetti, hasta la voluptuosidad sensitiva de las dos canciones de Tosti («vorrei morire» y «Aprile»), para acabar en el repertorio español con el «Homenaje a Lope de Vega» de Turina y dos canciones de Ruiz de Luna. Dado el éxito obtenido, concedió cinco bis: una canción argentina, el aria de «Romeo» del **Romeo y Julieta** de Gounod, una canción venezolana, la jota de «El trust de los tenorios» y para acabar una verdadera lección interpretativa y vocal con «La donna e mobile» de **Rigoletto**. En resumen, un gran cantante es siempre un gran cantante, aunque sea en otros campos no habituales.

“SETMANA MOZART”

Precedida de un concierto a cargo de la clavecinista checa Suzanna Ruszickova, que ofreció primorosas versiones de la **Suite italiana**, de J.S. Bach, tres **Sonatas** de D. Scarlatti, tres del padre Antonio Soler y una curiosa versión para clave de la **Marcha turca** de la sonata mozartiana **núm. 11 KV 331**, se presentó en la sala Jorquera Hermanos de la ciudad la programación de la Setmana Mozart a desarrollar entre el 26 de noviembre y el 9 de diciembre próximos. La primera cosa que cabe señalar, por lo inusitado del caso, es la antelación con que empiezan a prepararse las actividades musicales en nuestra ciudad, signo evidente de que las cosas empiezan a caminar por senderos nuevos. El programa de este año, que más que una semana cabría tildar de *quincena Mozart*, comprenderá un primer concierto dedicado a la obra del contemporáneo de Mozart, Johann Cristiann Bach, con la colaboración de la London Bach Orchestra. A continuación, nueve conciertos consecutivos nos traerán los aires de la Orquesta de Cámara Suk, la Bruckner Orchester Linz, Paul Badura-Skoda, el Cuarteto Mozart y la Orquesta Melante-81, con un repertorio exclusivamente dedicado al músico salzburgués que comprende desde conciertos para violín y para piano, divertimentos, serenatas, sinfonías y cuartetos. Los organizadores aprovechan así un espacio libre en un Palau que cada vez (y la temporada que viene promete ser culminante) está más repleto de actividades musicales organizadas por las más diversas entidades culturales.

CINCUENTA AÑOS DE LA ASOCIACION DE CULTURA MUSICAL

El 8 de noviembre pasado Barcelona conmemoraba, con relativa sordina, eso sí, el cincuentenario de una de las entidades que en nuestra ciudad velan por mantener un nivel musical adecuado a los gustos del público y a una tradición que ya empieza a ser sustanciosa y a tener solera. La Asociación de Cultura Musical fue fundada por el pedagogo Frank Marshall, discípulo de Granados y continuador de su escuela (la Academia

Granados), y por Alfonso Sanz, en 1931, ofreciendo sus conciertos, sólo para sus socios, en la sala de audiciones del Palau de la Música Catalana, con la excepción de los años de 1947 a 1951, cuando, por razones diversas, se ofrecieran en las Galerías Condal, y pasaron por estos conciertos entidades muy significativas en la vida cultural y participaron en ellos músicos y solistas que luego tendrían larga vida profesional en el campo de la

**BUSSETO
(ITALIA)**

UN CONCURSO PARA VOCES VERDIANAS, SIN VOCES VERDIANAS

Por Fausto Barzaghi

En el delicioso y recoleto Teatro Verdi (cuatrocientas localidades), de Busseto, a tiro de piedra de la casa natal de Roncole y de la Villa Santa Agata, el gran «Peppino» Verdi ha debido fruncir bastante el ceño escuchando el eco de las voces finalistas del XXII Concurso Internacional a él dedicado. Pasadas la una de la madrugada del domingo 20 de junio, tras una trabajosa y competida discusión del jurado, han sido sorprendentemente proclamados los vencedores. Si queremos ser severos —pero también francos y honestos—, tenemos que decir que se deberían únicamente haber asignado las becas de estudio disponibles, sin más premios, porque, en realidad, verdaderas voces verdianas no se han escuchado. De hecho, el panorama vocal que apreciamos aquella noche no

da muchas esperanzas, a no ser que se pongan en práctica las condiciones de siempre: estudio, estudio y estudio y, en algunos casos, reimpostación parcial o total de la voz. De no ser así, continuaremos inevitablemente confiando el papel de «Otello» a tenores líricos (según la moda de los últimos años que puede convertirse en un vicio peligroso), «Traviata», a sopranos ligeras, porque tienen el Mi bemol y «Rigoletto», a barítonos que llevan años estudiando la voz tenoril. Y en este punto se enciende una especie de señal de alarma: ¿es que las voces homogéneas, sostenidas por un «fiato» relativo, con dos octavas de Do a Do, son tan raras? ¿Es que el registro de auténtica mezzosoprano verdiana está en vías de extinción? Y dicho esto, digamos quiénes fueron los elegidos por el jurado, permitiéndonos añadir un comentario. El segundo puesto fue para la soprano italiana Renata Daltin (cantó «Pace, mio Dio», de *La Forza*), voz interesante, pero que necesita replantearse su zona mediobaja, y para la soprano estadounidense Michelle Harman Gulik (cantó «E' strano Sempre libera», de *La Traviata*), óptima ligera que debe cuidarse si insiste en timbrarse la voz con la garganta. El tercer puesto lo obtuvo la japonesa Keiko Kamegawa (cantó «Cielu azurru», de *Aida*), quizás la cantante más completa de todas, musical y técnicamente. A muchos otros, entre los cuales cabe destacar al notable, (pese a su juventud) bajo polaco, Romuald Tesarowicz, dieron bolsas de estudio que llevan el nombre de famosos cantantes del pasado y de personajes benefactores del Concurso. Junto a la beca, este año pueden lograr cantar una ópera en el Teatro Verdi cuando se celebre el próximo Concurso.

España estuvo representada por el barítono Francisco Valls Santos (cantó *Macbeth*), para el cual es válido todo lo anteriormente dicho, y por el tenor José Antonio Sempere Belso, que tuvo el ingrato papel de tenerse que apoyar en «A si, ben mio-Di quella pira», pieza des-

proporcionada para sus actuales condiciones. Dirigiendo la Orquesta de la Emilia Romagna «Arturo Toscanini», el músico Gunter Neuhold ha ayudado estupidamente a los nerviosos, aunque preparados concursantes, y ha distraído al público con alguna sinfonía verdiana, algunas veces con una sonoridad y «tempo» tales que parecían querer decir: «Verdi es Verdi, Toscanini es Toscanini y yo soy yo», pero que han cubierto su objetivo.

**SAN FELICE
CIRCEO
(ITALIA)**

ENCUENTRO PARA EL ESTUDIO DE LA MUSICA CONTEMPORANEA

Por Ramón Barce

Dentro del marco del «Festival Pontino di Musica» (que incluye, de junio a julio, otras importantes manifestaciones tradicionales), se celebra cada año en San Felice Circeo, cerca de Latina (a unos 100 kilómetros al sur de Roma), un «Incontro di Studio sulla musica contemporanea». Los años anteriores el «Incontro» estuvo dedicado a Polonia, Francia y la Unión Soviética. Este año se presentó la música española.

Mañana y tarde, durante tres días, se debatieron ampliamente diversos aspectos de un tema único: los elementos nacionales en la música española contemporánea y, en general, la posibilidad de esos caracteres nacionales en la música de hoy. Fueron los ponentes, por Italia, Armando Gentilucci, y por España, Ramón Barce, Emilio Casares y Claudio Prieto. En los debates, que tuvieron lugar en el hotel Circeo, intervinieron compositores y críticos, y el intercambio de información y de puntos de vista fue realmente muy positivo.

Para los compositores españoles, el carácter nacional ha estado muy presente hasta hace pocos años bajo formas folklóricas. Los vanguardistas de los años 50 rechazaron el empleo de los elementos populares, que había sido básico en la creación artística de la gene-



El Teatro «Giuseppe Verdi», en Busseto (Italia)



Ramón Barce, Luigi Pestazzola y Emilio Casares, en un descanso de las conversaciones del «Incontro».

ración anterior. Hoy, ese carácter nacional parece reactivarse a través de referencias culturales, en las que a veces aparecen de nuevo —aunque con un sentido distinto, no directamente «popularista»— rasgos o citas populares. Este, al menos, fue mi punto de vista, en parte compartido por Prieto y Casares y matizado diversamente por Encinar, Bernaola, Otero y Guinovart. Para los italianos, la veta popular es un elemento de mínima importancia. El carácter nacional se apoya más en la tradición culta. Esa tradición culta sobrepasa muchas veces lo estrictamente nacional, como señaló Paolo Castaldi; en cierta manera, sus rasgos apenas aparecen hoy en la música contemporánea, según expuso Armando Gentilucci. Para Carlo Marinelli, apenas puede hablarse hoy de rasgos nacionales, ni casi de «naciones», en tanto que Luigi Pestalozza piensa que, de alguna manera, las entidades nacionales continúan vivas. En general, también los compositores italianos —así Maggi, milanés, y Incardona, siciliano— se consideran alejados por completo de toda caracterización regional, e incluso nacional.

Las sesiones se completaron con

los conciertos que tenían lugar diariamente en la abadía de Fossanova, en Priverno, en la que murió Santo Tomás de Aquino. El antiguo refectorio, convertido en sala de conciertos, es amplio y tiene buena acústica. Los intérpretes fueron el grupo Nuovanapolimusicca, dirigido por Enrico Renna; los pianistas Carlo Alberto Neri, Giuseppe Scotese, Camillo Bertetti y Umberto Bertetti; el violinista Piero Raffaelli, los violoncellistas Luigi Lanzillotta y Mauro Malusi, el viola Ivano Melato, el flauta Valter Valmaggi, el clarinete Ciro Scarponi y el percusionista Maurizio Ben-Omar. Escuchamos música italiana y española: obras de Gianfranco Maselli, Corrado Albin, Ludovico Einaudi, Niccolò Castiglioni, Dario Maggi, Enrico Renna, Giorgio Tosi, Federico Incardona, Ruggero Laganá, Alessandro Solbiati, Edgar Alandia, Paolo Renosto, Eduardo Armenteros, José Ramón Encinar, Luis de Pablo, Ramón Barce, Francisco Otero, Carles Guinovart, Jesús Villa Rojo, Manuel Seco, Tomás Marco, Claudio Prieto, Francisco Cano y Francisco Guerrero. De los compositores citados, dos de ellos, muy jóvenes —Armenteros y Seco— son becarios de la Academia de Bellas Artes de

España en Roma.

Durante los días del «Incontro», la hermosa villa playera de San Felice Circeo— el lugar de Circe, la maga que encantó a los compañeros de Ulises y cuya legendaria cueva a orillas del mar es visita obligada— fue escenario de una activa concentración de músicos. Hemos mencionado ya a muchos de los asistentes. Habría que recordar también la presencia, en la inauguración, del embajador de España, así como la del director de la Academia de Bellas Artes en Roma, el escultor Venancio Blanco, que compartió con todos las sesiones y los conciertos. Estuvieron también Mauro Bortolotti, Eduardo Hubert, Aldo Clementi y Silvio Cerutti. Los directores del curso, el arquitecto Riccardo Cerocchi, Goffredo Petrassi y el crítico Mario Bortolotto, dirigieron los coloquios y se ocuparon de una organización que fue en todo momento elástica y eficaz. Petrassi —que poco antes había sido objeto, en Madrid, de un homenaje del que ya dio cuenta RITMO— invitó a todos los asistentes a su casa, donde nos obsequió generosamente y donde pudimos comprobar que conserva toda su vitalidad y buen humor, así como su espíritu ágil y juvenil. Riccardo Cerocchi es el organizador cuidadoso y el creador entusiasta de estos «Incontri». En ningún momento faltó su presencia y su eficiente actividad, aunadas con una cordialísima hospitalidad.

Como consecuencia subsidiaria de estas jornadas, se espera llegar a un acuerdo entre los «Incontri» y la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles para crear en Latina un Centro de Música Española. Se han dado los primeros pasos y es de esperar que el año próximo pueda entrar en funcionamiento. De ello daremos noticia en su momento.



EL FESTIVAL MUSICAL

Por Gerardo Antonio Leyser

Todos los años es llevado a cabo en Viena un Festival Musical que, si bien coincide con el Festival de Viena, mantiene respecto de éste una amplia autonomía. Es organizado alternativamente,

año tras año, por la Sociedad del Konzerthaus y por la Sociedad de Amigos de la Música, de Viena. En el presente año (y al igual que en todos los años pares), la organización del Festival Musical fue responsabilidad de la Sociedad de Amigos de la Música. Antes de pasar a analizar más detalladamente esta fiesta musical, será preciso aclarar que la misma representa más bien una especie de apoteosis final de una temporada musical, durante el transcurso de la cual son alcanzados constatemente niveles similares y en la que actúan prácticamente los mismos artistas. Los vieneses tienen efectivamente la suerte de no tener que esperar al Festival para oír a sus orquestas bajo las direcciones de maestros como Abbado, Maazel, Bertini o Previn (por sólo nombrar cuatro al azar). Lo mismo ocurre con los recitales de solistas como Brendel y Perlman, Christa Ludwig o Peter Schreier, todos los cuales actuaron durante la temporada regular.

LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN: UN SIGLO DE EXISTENCIA

Los vieneses tampoco tienen que esperar al Festival para recibir la visita de orquestas famosas, y esta temporada 81/82, que inició la Sociedad de Amigos de la Música en su gran sala dorada, conocida bajo el nombre de Musikvereinsaal, con una presentación de la Orquesta de Chicago, bajo la dirección de Sir Georg Solti, culminó con la visita de la Orquesta Filarmónica de Berlín, bajo la dirección de Herbert von Karajan. Si bien los dos conciertos ofrecidos por la famosa orquesta tuvieron lugar a comienzos del mes de mayo, varias semanas antes de la inauguración del Festival Musical resulta difícil no considerarlos dentro del contexto del mismo, tanto por su carácter festivo como por el programa de su primer concierto, en el que fue interpretada la **Novena sinfonía** de Mahler. Efectivamente, Mahler, esto es, su música, constituyó uno de los temas centrales del Festival, en el que fueron ofrecidas todas sus **Sinfonías**, con excepción de la **Octava**, que lo será durante el próximo otoño. Pero volvamos a la Filarmónica de Berlín, cuya visita a Viena fue llevada a cabo en el marco de los festejos que celebraron el centenario de la existencia de la Orquesta. No es una casualidad que Viena haya sido incluida dentro de dichos festejos. Por una parte, siempre existió una muy particular relación musical y cultural entre Viena y Berlín y, por otra, Herbert von Karajan es no sólo director estable vitalicio de la Filarmónica de Berlín, sino que también lleva el título de «Konzertdirektor» de la Sociedad de Amigos de la Música, hecho que también explica las regulares actuaciones del coro de la Sociedad (denominado Singverein) junto con esta orquesta en la Sala Filarmónica, de Berlín.

La **Novena Sinfonía** de Gustav Mahler es una de sus obras más difíciles, porque sus gigantescas dimensiones no se apoyan ni en un contenido programático ni en formas vocales. Se trata de una obra áspera, densa, que se introduce espiritualmente en el siglo XX: no sólo fue creada durante nuestro siglo,

sino que su lenguaje ya ha dejado de ser el del romanticismo tardío. La Orquesta pudo volver a demostrar su perfecta capacidad de conjunto, su lujosísimo sonido, producto de la suma de tantos solistas capaces de actuar en el seno de un conjunto... Karajan resolvió con absoluta soberanía los complejos problemas formales de la partitura. Rara vez pudo oírse una **Novena** (de Mahler) tan lógica en su estructura, tan de una sola pieza en toda la grandeza de sus dimensiones. Maravillosa, la intensidad y la concentración con la que el director y su orquesta lograron materializar y ordenar este difícil mundo sonoro mahleriano. La **Novena Sinfonía** de Beethoven fue interpretada el día siguiente en medio de una gigantesca orgía sonora, en la que Karajan, recogiendo una tradición iniciada por Mahler en su calidad de director de orquesta, duplicó las trompas, varias maderas y aún, parcialmente, los timbales, para lograr un equilibrio sonoro frente a las muy numerosas cuerdas y al coro Singverein, de la Sociedad de Amigos de la Música, con sus más de 120 voces. Esta **Novena** (solistas: Anna Tomowa-Sintow, Agnes Baltsa, Reiner Goldberg y Kurt Moll) no llegó a impresionar por su profundidad tal como lo había hecho la **Novena** de Mahler el día anterior. No obstante, se trató de una versión de evidente grandeza, si bien de discutibles dimensiones sonoras y acústicas. La ausencia de esa total concentración presenciada el día anterior quizás se deba a la enfermedad que aquejaba a von Karajan, y que le obligó a cancelar tanto la grabación de un nuevo **Rosenkavalier** (en Viena) como el concierto inaugural del Festival Musical.

LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE VIENA

La Filarmónica de Viena es, en su calidad de primera orquesta austríaca —hallándose, sin duda alguna, entre las mejores del mundo— la orquesta a la que tradicionalmente le corresponde inaugurar el Festival Musical de Viena (ya sea en el Konzerthaus o en el Musikverein). En conmemoración del doscientos cincuenta aniversario de Haydn, la Sociedad de Amigos de la Música eligió para la inauguración de su festival una de las más importantes obras del maestro austríaco: el oratorio **La Creación**, que originalmente debía ser dirigido por Herbert von Karajan. La venta de localidades había quedado agotada el mismo día de la iniciación de la venta: el gran imán, von Karajan, había vuelto a atraer al público en masas. Aún en esta dichosa capital de la música parecen ser los grandes nombres de la cartelera los que atraen a los oyentes... La Sociedad tuvo la mala suerte de que su «Konzertdirektor» enfermara, teniendo que abandonar a su suerte el concierto inaugural. Encontrar un director apropiado en un lapso de tiempo tan corto es una tarea prácticamente imposible. Un primer contacto positivo con Erich Leinsdorf también quedó desbaratado por motivos de enfermedad. A última hora fue el viejo maestro húngaro Antal Dorati quien salvó la situación, aceptando a tan corto plazo dirigir una obra tan compleja. Dorati no es, por cierto, sólo un gran cono-

cedor, sino un especialista de la música de Haydn. Pero, por lo menos para el 40 por ciento del público, que —justo es mencionarlo— había pagado precios tremendos para oír al maestro Karajan, ni Dorati ni la extraordinaria música de Haydn, ni la fenomenal Filarmónica de Viena, ni el excelente reparto de solistas fueron suficiente aliciente para ir al concierto. Las entradas devueltas no pudieron ser vendidas a *precios Karajan* —la ley del mercado es la ley del mercado, aún en música...—, y **La Creación** tuvo lugar frente a una sala semivacía. Una verdadera lástima, ya que la versión de Dorati fue muy digna, bien hecha, musical e inteligente. El muy parejo nivel del trío de solistas, integrado por Edith Mathis, Francisco Araiza —un tenor con mucho futuro y gran presente— y José Van Dam, y del Coro Singverein, así como la impecable actuación de la Filarmónica afirmaron el éxito de esta inauguración.

La famosa ley de las series parece haberse confirmado una vez más en el transcurso de este festival, al haber tenido que cancelar su actuación Claudio Abbado, director previsto para el segundo concierto de la Orquesta Filarmónica. También el sustituto de Abbado, Lorin Maazel, que se había ofrecido amablemente para reemplazar a su colega, que sufría de una luxación del hombro, tuvo que cancelar repentinamente su actuación debido a una inflamación del oído medio. Esta vez, fue James Levine quien salvó la programada **Sexta Sinfonía** de Mahler, accediendo a dirigirla a corto plazo. El resultado fue muy decente y Levine, que adelantó de esta manera en una semana su estreno vienés (sus anteriores conciertos al frente de esta orquesta fueron dirigidos en Salzburgo), demostró sus excelentes aptitudes, dejando entrever una cierta superficialidad, cuyo origen no es fácil de detectar. Levine es un hombre dotado de una gran capacidad musical y sus conocimientos son, obviamente, profundos. Una semana más tarde, dirigió a esta misma orquesta en un concierto programado normalmente (con mucha anticipación), en el que dirigió la **Segunda Sinfonía** de Mahler. Habiendo tenido la oportunidad de oírle la misma obra con la misma orquesta en el año 1977, en Salzburgo, en una versión que fue muy insatisfactoria, debo reconocer que, en el campo de la interpretación mahleriana, Levine ha realizado adelantos gigantescos. Esta vez su versión de la **Segunda** fue coherente, bien estructurada, con la totalidad de los problemas técnicos resueltos. Pero también en esta oportunidad faltó cierta profundidad. El problema radica en que Levine se apoya en su muy seguro instinto musical, por supuesto también en sus enormes conocimientos técnicos, sin que parezca que tenga necesidad de escarbar o de buscar más allá de lo escrito, esa búsqueda que resulta tan evidente en las interpretaciones de directores como Kleiber, Abbado, Giulini, Karajan y tantos otros... Pero justamente aquí es muy posible que desempeñe un importante papel el factor edad, y James Levine es mucho más joven que cualquiera de los directores mencionados. Las carreras fulminantes, en que hombres jóvenes alcanzan las más elevadas posiciones en el mundo musical,

parecen estar de moda en la actualidad y no son necesariamente provechosas para el desarrollo en profundidad. Levine ya era director musical del Metropolitan, de Nueva York, a los 32 años de edad, y con dicha edad ya estaba dirigiendo óperas (**La clemencia de Tito**) en el mundialmente famoso Festival de Salzburgo. Todo ello representa de por sí una hazaña bastante impresionante. Probablemente, los factores imponderables vayan cayendo en sus lugares respectivos con el transcurso del tiempo. Levine, que dirigió el último concierto de la Filarmónica en este Festival el día 13 de junio, volvió a dejarnos la misma impresión. En esta oportunidad, Levine dirigió un programa Mozart, iniciado con la obertura de **La Clemencia**, y en cuya parte central acompañó al insigne violinista Itzhak Perlman, en el **Concierto para violín en La mayor, IK 219**, para concluir con la muy amena **Posthorn-Serenade, IK 320**, maravillosamente realizada por una muy bien dispuesta Orquesta Filarmónica, cuyas interpretaciones mozartianas siempre son una verdadera fiesta.

James Levine no sólo actuó como director de conciertos y ópera en el marco de este festival, sino que también demostró su aptitud para la música de cámara, acompañando al violoncellista Lynn Harrell en el ciclo de **Sonatas** de Beethoven para dicho instrumento y piano. Una vez más, Levine asombró por su facilidad de lectura, su excelente técnica pianística (excelente para un director de orquesta), volviendo, a su vez, a molestar una cierta actitud que quizás sea injusto tildar de arrogante, pero que no está muy lejos de serlo. Levine sabe que dispone de un gran talento, le gusta mostrarlo y demostrarlo, pero todavía tiene que aprender a ponerlo al servicio exclusivo de la música.

LA ORQUESTA SINFONICA DE PITTSBURGH

Entre las diversas orquestas extranjeras que actuaron en el marco del Festival, estuvo la Pittsburgh Symphony Orchestra, bajo la dirección de André Previn, su director principal. Esta orquesta, de segunda categoría en los Estados Unidos de América, volvió a sorprender (actuó en Viena hace dos años) por su honestidad, su claro sonido, la calidad de sus diversos grupos instrumentales y su buena disciplina sonora, que la ubican fácilmente entre las buenas orquestas norteamericanas, después de las famosas cinco grandes. André Previn no es el tipo de director carismático, capaz de provocar grandes emociones mediante sus interpretaciones. Pero posee calidades muy positivas, a saber: un muy profundo y serio conocimiento de la orquesta y del oficio, una excelente capacidad de análisis y una gran seriedad en su enfoque musical.

En el primero de dos conciertos, presentó una composición propia titulada **Principals**, en la que brinda la oportunidad a cada una de las partes principales (de aquí el título) de desarrollar y demostrar sus capacidades solísticas y virtuosísticas. **Principals** se mueve en un mundo musical ubicado entre Gershwin y Shostakovich. No puede decirse que se

trate de una obra interesante ni original, pero tampoco es una obra aburrida. Ciertamente, cumple funciones de circunstancia y entretenimiento. Previn y su orquesta continuaron este primer programa con una muy clara y equilibrada versión de la **Sinfonía en Sol mayor, Hob. I/88**, de Haydn, y con una muy monótona y poco diferenciada versión del Adagio de la **Décima Sinfonía** de Mahler. Orquesta y director supieron dar lo mejor de sí mismos, mediante una brillante interpretación del poema sinfónico **El Mar**, de Debussy. En un segundo programa, Previn dirigió un programa (neo) romántico, integrado por obras de Tchaikovsky y Rachmaninof.

género. Personalmente, no me siento mayormente atraído por la obra de Shostakovich, una sinfonía de dimensiones monumentales, casi hipertrófica, pero lamentablemente de gran linearidad en su concepción y contenido. Aquí falta la diferenciación y riqueza de contenido de otras obras del compositor ruso. Tampoco cuento a la **Sexta sinfonía** de Prokofiev entre mis obras favoritas de un compositor que ciertamente aprecio muchísimo. No obstante, en ambos casos la perfección del conjunto orquestal y la seriedad de la concepción interpretativa de Mravinsky lograron resultados de elevadísimo nivel, dignos de ser escuchados con la mayor atención y cuidado.



La Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam.

LA ORQUESTA FILARMONICA DE LENINGRADO

Uno de los huéspedes asiduos de la Sociedad de Amigos de la Música es la famosa Orquesta Filarmónica de Leningrado, sin duda alguna, el mejor conjunto sinfónico de la Unión Soviética. Este año la Orquesta se volvió a presentar junto a su legendario y severo director estable, Eugenio Mravinsky, un hombre que, a través de más de 40 años de actuación al frente de esta orquesta, prácticamente ha logrado un estado de simbiosis musical con la misma. Obviamente, Mravinsky logra, con un mínimo de gestos lo que para otros directores exigiría mayores esfuerzos... Los largos años de trabajo en común han dado lugar a una relación de total entendimiento mutuo entre el viejo maestro y sus músicos.

Mravinsky brindó dos programas rusos al público vienés; el primero, con la **Octava sinfonía en Do menor, Op. 65**, de Shostakovich (1943), obra que fue dedicada al propio Mravinsky y que estrenó al frente de la misma orquesta; el segundo, con dos obras de Sergio Prokofiev, la segunda Suite de **Romeo y Julieta, Op. 64**, y la **Sexta sinfonía, Op. 111, en Do sostenido menor**. Ambas veladas fueron sobresalientes dentro del

LA ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW, DE AMSTERDAM

La última gran orquesta huésped del Festival —que completó junto a las Filarmónicas de Berlín, Leningrado y Viena lo que ciertamente puede llamarse el cuarteto de las mejores orquestas de Europa continental— fue la Concertgebouw Orkest, de Amsterdam. Son muy pocos los públicos que al igual que los vieneses tienen la oportunidad de escuchar grandes conjuntos orquestales en semejante cantidad y calidad. Una de las mejores ventajas es que ello permite discernir las diferencias existentes entre las diversas orquestas, pudiéndose llegar a la conclusión de que cada orquesta posee características individuales y, más importante aún, un ideal sonoro bien definido, producto de su medio y de su tradición. Menos transparente que el «sonido vienés», menos compacto que el «berlinés», la orquesta de Amsterdam posee un sonido cultivado y cosmopolita que hace recordar al de las grandes orquestas londinenses. Aquí no se siente el virtuosismo de Berlín, pero todos los grupos instrumentales presentan el mismo elevado nivel de tal manera que el resultado obtenido es óptimo.

Bajo la dirección de Bernard Haitink,

su director estable, la Orquesta del Concertgebouw ofreció dos conciertos, ambos con el mismo programa: la **Séptima sinfonía** de Gustav Mahler. Esta gigantesca sinfonía en Mi menor es (quizás junto con la **Octava**) la menos difundida entre las obras sinfónicas del compositor austríaco. Sus cinco movimientos conforman un todo complejo, extravagante, podría hasta decirse hipertrófico. Pero los ochenta minutos de música de esta partitura contienen más de un momento de verdadera grandeza musical que justifican su presencia en el repertorio de una orquesta como la del Concertgebouw. Para Haitink, la lectura de esta obra no presentó ningún problema, ni formal, ni expresivo, ni interpretativo. El auditor siente de inmediato la larga frecuentación de Haitink con la obra de Mahler. Y la interpretación brindada no sólo ganó substancia de esta larga frecuentación, sino que de la misma objetividad y seriedad que son atributos de este director, que logra compensar ampliamente su falta de «carisma» mediante una seriedad musical y una atención al detalle ejemplares.

LA ORQUESTA SINFONICA DE VIENA

Esta reseña de orquestas que actuaron en el Festival sólo quedará completa mencionando las actuaciones de las Orquestas Sinfónicas de Radio Austria, de la provincia de Baja Austria (un importante conjunto sinfónico con sede en Viena) y, finalmente, la Orquesta Sinfónica de Viena. Debido a la imposibilidad de atender a la totalidad de los conciertos sinfónicos, sólo comentaremos brevemente tres de los cuatro conciertos ofrecidos por la Sinfónica.

En su primer concierto ofrecido en el marco del Festival, la Sinfónica presentó un programa compuesto por las tres primeras **Sinfonías londinenses**, de Joseph Haydn, bajo la dirección de Eugen Jochum. El resultado obtenido no fue realmente satisfactorio, ya que la demasiado romántica interpretación de la música de Haydn realizada por el viejo maestro alemán no corresponde a los criterios actuales. En una nota publicada en el programa, dedicada a la interpretación de estas sinfonías por Jochum, el auditor lee con incredulidad que «a fin de impedir que el sonido de la orquesta sea demasiado denso, la orquesta integra solamente doce primeros violines...»

Con doce primeros violines cualquier orquesta se hallaría a sus anchas tocando una sinfonía de Brahms. La verdad es que, a pesar del éxito obtenido frente al público, algo parece haber fracasado, y el segundo concierto que había de completar el ciclo de seis sinfonías fue cancelado sin mayores explicaciones. Una anécdota al margen permite ilustrar los problemas que debe enfrentar una orquesta moderna: un integrante de la orquesta nos relató que el día anterior a este concierto la orquesta había tenido que ensayar la **Sinfonía en Sol mayor Hob. I/94 («La Sorpresa»)** con dos directores diferentes; con Jochum para el mentado concierto y con Gennady Roshdestvensky para un concierto a ser ofrecido en el marco de la Primavera de

Praga el día subsiguiente. Conociendo este detalle, dejan de asombrar las (desagradables) sorpresas que nos deparó esta «Sorpresa».

La Sinfónica tampoco dejó de participar en el ciclo Mahler, compositor del cual brindó una excelente interpretación de la **Tercera sinfonía**, bajo la dirección de Gary Bertini, con la participación de los coros del Singverein, de los Niños Cantores de Viena y de la impresionante Jessye Norman. La **Primera sinfonía** de Mahler también fue ofrecida por la Sinfónica de Viena en el primero de dos conciertos, bajo la dirección de Gennady Roshdestvensky, su nuevo director principal. El director soviético es poseedor de una original personalidad, que se manifiesta tanto en lo musical como en lo extramusical. Efectivamente, Roshdestvensky es un director muy espontáneo, que no parece tener mucho interés en el trabajo de ensayos. Pertenece a esa clase de directores que, siguiendo el ejemplo del legendario Arthur Nikisch, piensan que lo único que realmente importa es el concierto. Frente a la orquesta, actúa con gran seguridad, flexibilidad, autoridad y buen gusto. También parece tener interés por presentar programas (para Viena) nada convencionales. Así, el concierto de clausura del Festival Musical, confiado a su dirección, estuvo integrado por la **Sinfonía en Re mayor («La Chasse»)** de Haydn, la **Rapsodia para contralto** (solista fue Ortrun Wenkel), **coro masculino y orquesta, Op. 53**, de Brahms; la **Segunda sinfonía en un movimiento, para coro y orquesta, Op. 14**, de Dimitri Shostakovich, una estridente y ruidosa obra, con sirena y todo, de carácter revolucionario, y, para finalizar, el **Helgoland**, para coro masculino y gran orquesta, de Anton Bruckner. Lo realmente original de este concierto fue la novedad introducida por Roshdestvensky, que consiste en dirigir semioculto del público, detrás de una mampara de madera que le alcanza a la altura del tórax. ¿Querrá acaso Roshdestvensky desviar la atención del público de este inevitable punto focal que es el director de orquesta? ¿Querrá acaso, en arrebatado de modestia, ocultarse, creando de tal manera al director (semi) invisible? La respuesta a estas preguntas deberá por ahora esperar una aclaración pertinente por parte del maestro.

LA MUSICA DE CAMARA. LOS RECITALES

El lector de tan extensa crónica de acontecimientos sinfónicos tendrá que sospechar que la parte camerística del Festival revistió similar importancia, y al hacerlo habrá tenido razón. Problemas de tiempo (no es posible atender a la totalidad de los conciertos sin poseer el don de ubicuidad) y de espacio no permiten examinar este aspecto en su totalidad, ni aun superficialmente. La Orquesta de Cámara de los Países Bajos, el *Concentus Musicus*, bajo la dirección de Nikolaus Harnoncourt; el *Ensemble Kontrapunkte*, bajo la dirección de Peter Keuschnig, con cuatro programas dedicados a la obra de Igor Stravinsky, cuyo centenario se ha cumplido este año; el *Wiener Kammerensemble*, el *Collegium Musicum Pragense*, el *Julliard String*

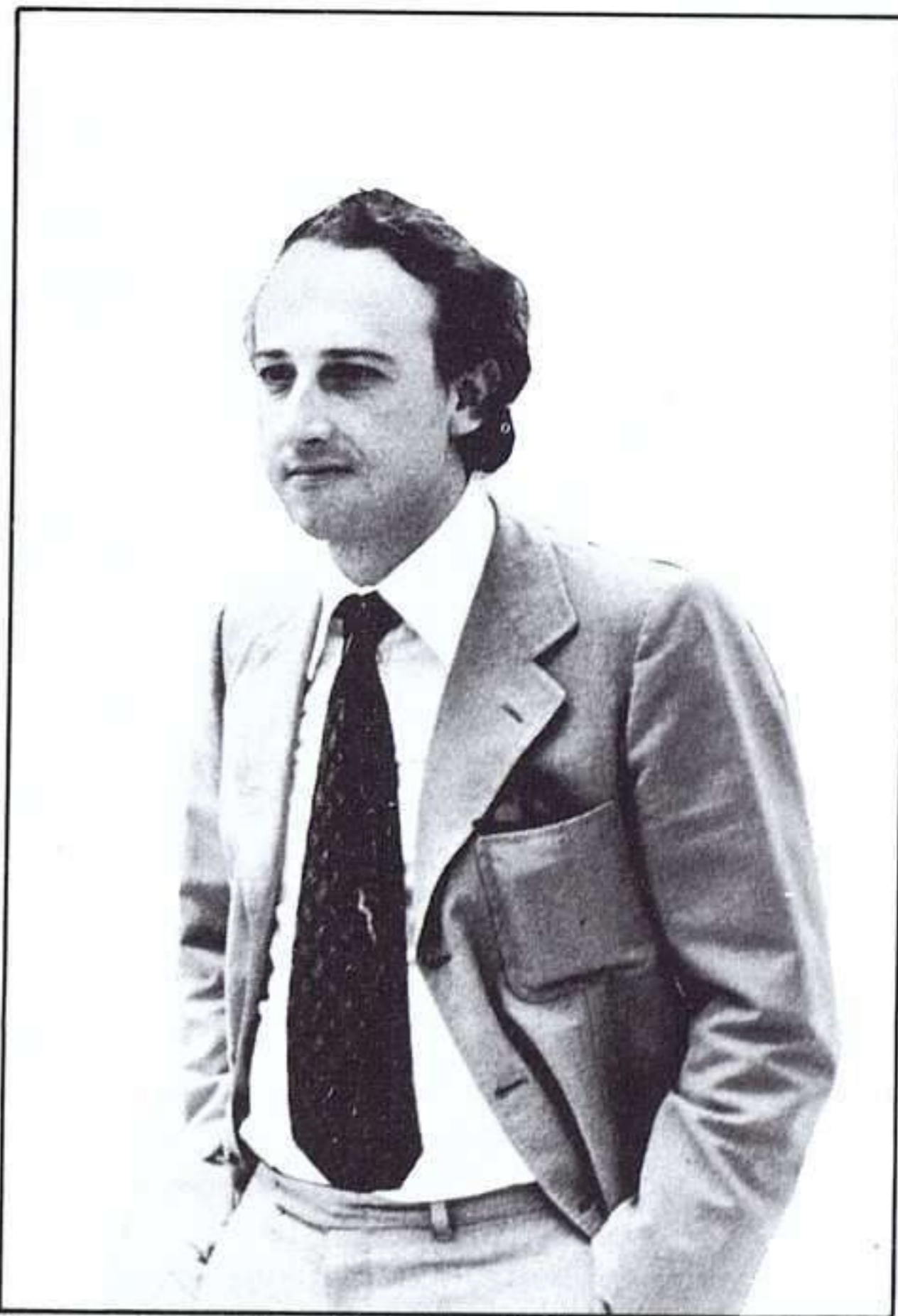
Quartet y el Haydn Trio fueron tantos conjuntos de cámara huéspedes de este Festival.

Entre los recitales, fue el canto, esto es, el «*lied*», quien ocupó un lugar preponderante. Esto se debe a que la Sociedad de Amigos de la Música ha organizado un Concurso Internacional de Lied que tuvo lugar durante el mes de mayo. El ciclo de recitales de canto fue iniciado por Lucia Popp y Hermann Prey, quienes presentaron una muy acabada versión del **Cancionero Italiano**, de Hugo Wolf. Un aspecto interesante: además de cantantes, dos pianos y dos pianistas sobre el escenario. Cada solista había decidido presentarse con su acompañante, una decisión que probablemente allanó los problemas de ensayo. A este recital siguió el ciclo **La bella molinera** de Schubert, en la ya casi legendaria interpretación de Peter Schreier, así como recitales de Jessy Norman, Christa Ludwig, Judith Blegen, Gwyneth Jones y Nicolai Gedda.

Los instrumentos de cuerda fueron los menos representados, con dos recitales del viloncelista Lynn Harrell, acompañado, tal como lo mencionamos anteriormente, por James Levine, y un recital del célebre violinista Itzhak Perlman.

LOS RECITALES DE PIANO

El piano, que en muchos países ocupa un lugar preponderante, para no decir dominante, en el acontecer musical, es para los vieneses un instrumento entre tantos. Ello explica la realización de tan solo tres recitales de piano en el marco de tan extenso festival. Comencemos con la pianista Israella Margalit, que reaparece en el escenario musical tras una larga pausa impuesta por razones familiares. Tras una difícil primera parte con la **Fantasia cromática y Fuga** de J. S. Bach, y la **Sonata en Si bemol menor, Op. 35**, de Chopin, durante la cual la previa larga ausencia del escenario se hizo audible, la pianista fue recuperando terreno durante la segunda parte con el



El pianista Maurizio Pollini.

primer libro de **Images**, de Debussy, para finalmente reencontrarse plenamente con el piano y con el público a través de la **Sonata número. 6, Op. 82**, de Sergio Prokofief, cuyas monstruosas dificultades fueron salvadas con una maestría que permite presagiar el reinicio de una brillante carrera. Los dos restantes recitales estuvieron a cargo de dos de los más importantes pianistas europeos de la actualidad. Comenzaremos por Alfred Brendel, un pianista austríaco que fue conquistando poco a poco el reconocimiento del mundo musical gracias a su personalidad y a su seriedad, que conforman una dimensión de grandeza musical nada común en este mundo en el que abundan los buenos pianistas. Brendel es un filósofo de la música para el cual el problema de la interpretación no es de fácil solución, sino más bien una larga y lenta búsqueda del significado esencial del lenguaje de cada compositor. Su recital incluyó la **Sonata de Do mayor, Hob. XVI/50**, de Haydn, los **Fantasies-tücke, Op. 12**, de Schumann; la **Sonata en La menor, D 537**, de Schubert, y dos **Leyendas** de Franz Liszt.

Si he decidido terminar esta reseña con el recital de Maurizio Pollini, se debe a que le hemos querido dedicar un lugar especial. Felizmente no existe tal cosa como el mejor pianista (cantante, violinista, director, etc.) del mundo. De lo contrario, nos veríamos muy tentados a otorgarle el rango a este pianista italiano. Y si decimos felizmente es porque, en última instancia, el arte y la interpretación escapan a los criterios objetivos y absolutos. Lo que para los unos es plena satisfacción y felicidad musical será, con todo derecho, menos satisfactorio para otros. Y es una suerte que así sea, porque si existiese tal cosa como el pianista absoluto o la interpretación definitiva, la música, en tanto que arte interpretativo, dejaría de tener su razón de ser: la verdad absoluta y única habría sido alcanzada y, tras ella, ninguna interpretación tendría valor. Pero sucede que periódicamente aparecen personalidades interpretativas que marcan hitos en la historia de la interpretación, o dicho de otra manera, que alcanzan resultados que para su momento histórico pueden ser reconocidos como de fundamental importancia. Ello es, en cierta medida, lo que ocurre con Maurizio Pollini, un pianista que, gracias a su enorme integridad intelectual y capacidad musical, ha logrado establecer nuevas pautas de ejecución pianística. Resulta evidente que después de Pollini ningún pianista podrá determinar que tal o cual pasaje resulta intocable y que lo importante es el efecto musical y que, por lo tanto, resulta aceptable una aproximación musical. Y lo realmente interesante es que esta actitud de Pollini no es el producto de una técnica absolutamente fenomenal (no es el único pianista dotado de ella), sino de una actitud o posición frente a la música que se refleja en la totalidad de su interpretación, llegando hasta la misma elección de los programas. Pollini, ganador del Concurso Chopin de Varsovia, festejado por sus interpretaciones del pianismo romántico y virtuoso, ha sido uno de los más acérrimos intérpretes de autores contemporáneos. Efectivamente, de los quince recitales que ha ofrecido en Viena en los últimos

diez años, muy pocos han sido dedicados exclusivamente al gran pianismo romántico como lo fue el recital de este año en el Festival. Pero un elemento ha sido constante en la composición de sus programas: una gran unidad de estilo y de compositores. Es así que el recital del presente año, integrado por obras de Schumann (**Estudios Sinfónicos, Op. 13**, incluyendo los **Cinco estudios, Op. póstumos**), y de Chopin (**Scherzo Op. 39, Dos Nocturnos, Op. 48**, y la **Sonata Op. 58**) no se aparta en absoluto de la norma fijada por Pollini. En Schumann y el Chopin de Pollini ya son legendarios en Viena. Pocos músicos gozan de tal prestigio frente al público de la capital austríaca, y ello independientemente de si interpreta obras de Chopin, Schumann, Beethoven, Mozart, Bartók, Nono, Stockhausen, Schoenberg, Webern o Boulez. Ciertamente, ese prestigio no ha sido ganado a golpe de sus brillantes interpretaciones románticas... Es más bien producto de la enorme integridad y concentración musical que le permiten a este músico mantener el más elevado momento de atención musical posible, o dicho de una manera más sencilla y banal: un intérprete totalmente al servicio de la música.

«LA CENERENTOLA», POR ROBERTO ABBADO

Por Francisco Chacón Marín

El 6 de junio pasado, asistí a una representación verdaderamente excepcional de **La Cenerentola**, de Rossini, bajo la dirección de Roberto Abbado, hermano de Claudio, con escenografía de Giancarlo Menotti, y con Agnes Baltsa, Giuseppe Taddei, y Francisco Araiza en los principales papeles, que rindieron el máximo tributo a esta obra escasas veces representada, algo irregular en sus valores musicales, pero llena de excelentes «ensembles», respectivas arias de gran lucimiento para el tenor y la mezzo-soprano, y una continua sucesión de deliciosas situaciones de amable humor sobre las alas de una música siempre ágil, fresca y brillante, buen exponente del

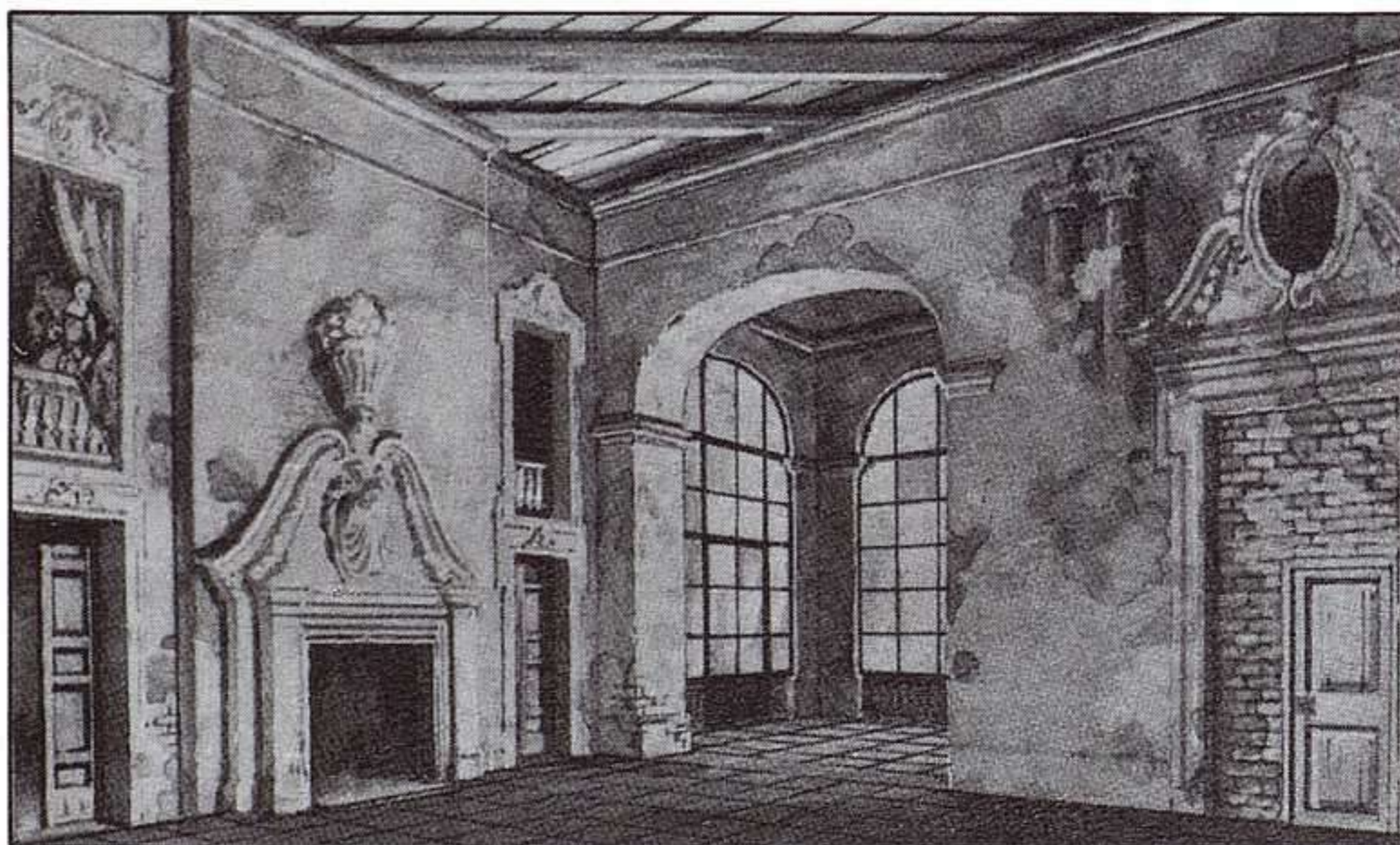
gran genio de la ópera bufa que fue Rossini.

Cuidado hasta el mínimo detalle, se palpaba claramente el clima de perfección profesional que se alcanza después de muchos ensayos y con un derroche de inteligencia y saber artístico, empujando por la escenografía, que sin ser innovadora ni revolucionaria, captaba con acierto y sin escatimar medios, por un lado, la atmósfera idealizada del cuento de hadas, sin rebasar el más estricto buen gusto, pero alternada con un sencillo realismo en las escenas de las penurias de «Cenicienta», que se adapta muy bien al ágil y terrenal humor de la música de Rossini.

La dirección de Roberto Abbado, muy cuidada y con brillantez, amplía en el fraseo, ofreciendo siempre el justo apoyo a los cantantes, con unos «tempi» ágiles, pero nunca demasiados rápidos, fue muy aplaudida. En cuanto a los cantantes, Agnes Baltsa, en el papel principal, constituye un verdadero prodigio por sus muchas cualidades. Se trata de una voz con mucho cuerpo y magnífica sonoridad, de extenso registro, siempre bien apoyada, y dotada de gran facilidad para las agilidades, que la hacen ideal para los papeles rossinianos. Sabe estar en escena, y su mera presencia en el escenario constituye un enorme aliciente. En su gran aria final, lució sus amplias dotes con generosidad y buen estilo, si bien al acometer los graves, que son grandes y timbrados, cambia el color considerablemente, perdiendo homogeneidad la voz. Por otra parte, acusaba cierta falta de pureza al terminar las frases, fenómeno muy característico de las voces grandes.

Francisco Araiza es un tenor lírico de grandes cualidades, con una musicalidad excepcional, voz de timbre agradable, con facilidad en los agudos, y para las difícilísimas agilidades que exige el papel del Príncipe, manteniéndose en todo momento afinado y marcando bien las florituras. En su gran aria del segundo acto, acometió repetidas veces el Do sobreagudo con limpieza y seguridad, aunque no con demasiado cuerpo, siendo acogido con grandes aplausos y bravos.

Giuseppe Taddei encarnó con gran inteligencia a «Don Magnífico», Barón de Monte Fiascone, padre de «Cenicienta», al que Rossini asignó un papel en su ópera mucho más importante que el del cuento. Con presencia casi continua en escena y factor principal en casi todos



Dibujo de la escenografía de «La Cenerentola», de Rossini, debido a Giancarlo Menotti.

los ensembles, su personalidad domina a lo largo de toda la ópera. Taddei, a pesar de la edad, conserva un registro central recio y timbrado, y bastante buen fiato, lo que unido a una considerable habilidad para el atropellado fraseo rossiniano, musicalidad excepcional, y fructífera experiencia, lo convierten en el cantante ideal para encarnar este personaje.

El barítono Paul Wolfrum era «Dandini», el ayudante de cámara del «Príncipe Don Ramiro». Dotado de agradable y timbrada voz, cumplió suficientemente su papel, que es bastante importante, aunque acusó algunos problemas con las agilidades y concretamente en las escalas descendentes. El bajo Rudolf Mazzola representó a «Alidoro», un filósofo profesor del «Príncipe», que se mantuvo a una altura digna en todo momento, musical y con una voz de noble empaque, aunque no muy grande. La inclusión de Renate Holm, soprano ligera de considerable renombre, en el papel de una de las hermanastras de «Cenicienta», constituyó un verdadero lujo y, siendo además una buena actriz, sus breves intervenciones fueron de una calidad extraordinaria, superior a la segunda hermanastra, encarnada por Margareta Hintermeier, una voz algo tremolante, pero musicalmente correcta.

El público se mostró muy entusiasmado y aplaudió acaloradamente al final de cada escena, rindiendo cumplido tributo ante un reparto tan redondo en una ópera que requiere tan importante número de cantantes capaces de vencer las dificultades de una complicada pero hermosa partitura.

**BUENOS
AIRES
(ARGENTINA)**

UNA RENACIDA OPERA ESPAÑOLA

Por Néstor Echevarría

En una nueva temporada, que comenzó con **Tosca**, de Puccini, protagonizada por Eva Marton, y que contó con Plácido Domingo en ese «Cavaradossi» siempre festejado (que brindaba por primera vez en el Teatro Colón), hubo una

curiosa novedad, a la que voy a referirme en la presente entrega desde mi corresponsalía argentina.

Se trata del estreno escénico de una antigua ópera española, **Celos, aun del aire, matan**, del músico Juan Hidalgo, compositor y arpista del siglo XVII. Una obra recuperada por mi compatriota Pedro Sáenz, radicado hace años en España, que en paciente labor buceó —valga el término— en los viejos manuscritos originales encontrados en Evora, para producir este renacimiento de una obra pionera en la materia, en territorio hispano.

En efecto, Juan Hidalgo dejó, como es sabido, algunos trabajos para el teatro musical. El que aquí me ocupa, **Celos, aun del aire, matan**, basado en un texto de Calderón de la Barca, configuró una larguísima partitura, la cual el citado Sáenz reelaboró pacientemente, tarea que —según las expresiones del autor— le demandó muchos cortes.

Por otra parte, los elementos renacentistas y el uso de la escritura modal determinaron una cuidadosa instrumentación, sobre la que su reelaborador ha dicho: «*me limité a usar instrumentos modernos con antecedentes antiguos*» y también que «*en toda la obra he procurado adaptarme al estilo de la época y del país*». Todo esto significó que hubo que cortar bastante la obra de Hidalgo, dividida en tres jornadas, en la última de las cuales las reflexiones de «Eróstrato» hacen referencia al curioso título, al decir:

¡Que si el aire diere celos,
celos, aun del aire, matan!

Todavía, y esto se aprecia en su llegada al público de nuestros días, a los auditorios del presente, la obra les resulta larga y monótona, lo cual surge de la excesiva reiteración temática, y de una fatigosa insistencia rítmica, como su mismo reelaborador ha reconocido. La versión musical escuchada en Buenos Aires responde a la misma estrenada el año pasado en forma de concierto en Colonia, y que aquí, por primera vez se escenifica. Por eso, el Colón bonaerense

puso visible empeño en este estreno, logrando una prolija versión, en la que hay que subrayar la correcta intervención de todo el elenco del coliseo capitalino para interpretar un problema de estilo, una música que, naturalmente, exigió una preparación especial.

La vieja obra de Hidalgo llegó también cargada de una espectacularidad escénica un poco desmedida, dado que muchos personajes, muchos figurantes, con atractivos vestuarios en algunos casos, fueron llenando de continuo el espacio escénico, mostrando por instantes algún contraste entre lo escuchado y lo que ópticamente sucedía; entre lo camerístico del contexto musical y la aparatosisidad de lo escénico. La idea y el afán de otorgar variedad a una escena teatral estanca fue el móvil de eso. Pero, insisto, intachable lo hecho musicalmente para este estreno, dirigido por mi compatriota Antonio Russo, y que permitió así conocer, a tres siglos largos de distancia —la ópera se estrenó en Madrid el 5 de diciembre de 1660—, una expresión pionera de la lírica hispana. Que llegó, como expresé antes, reelaborada, ante un público muy distinto, con la inadecuación natural que aquel lenguaje musical encuentra en el espectador y oyente de nuestros días, pero con la curiosidad consiguiente ante la novedad propuesta.

En otro orden de cosas, la vuelta al cartel del Colón porteño, de **Kovanchina**, de Modesto Mussorgsky, tras veinte años de ausencia, significó una función de jerarquía, con la presencia de varios intérpretes de primera línea: la mediosoprano soviética Elena Obratsova (de notable voz y diestro manejo), el ya conocido bajo Evgueny Nesterenko y su colega —también escuchado en este medio musical sudamericano— Nicolai Ghiuselev. Se presentaron por primera vez el ascendente director moscovita Alexander Lazarev (director estable del Bolshoi, hoy día) y el «regisseur» Oleg Moralev, miembro permanente de aquel teatro. En próximas notas, continuaré con las referencias a la actividad musical argentina.



Escena de la ópera «Kovanchina», de Mussorgsky, que volvió, tras veinte años de ausencia, a la cartelera bonaerense.

XXXI FESTIVAL DE MUSICA Y DANZA DE GRANADA

Por Daniel Stefani

EL XXXI Festival de Música y Danza de Granada se abrió este año entre la fiebre del Mundial de Fútbol y una velada crisis interna que parece partir de la Carrera del Darro, lugar desde donde se trabaja incansablemente los 365 días del año para hacer posible este Festival. Claro está que uno de los mayores problemas sigue siendo el que este Festival venga preparado desde Madrid y que los granadinos no tengan, en gran parte, ni voz ni voto. Pero aquí el problema radica evidentemente en que mientras el Ministerio de Cultura aporta 27 millones de pesetas para la realización del mismo, el Ayuntamiento y la Diputación granadinas sólo aportan 400 mil pesetas cada uno. Mientras esto continúe así, Granada no podrá pedir una participación más grande en la programación. Ya es hora de que las autoridades granadinas comprendan la magnitud de este evento y el apoyo que al mismo deben brindarle, así como no deben ignorar a ese grupo de personas que desde la Comisaría del Festival hacen todo lo posible para que desde la infraestructura todo pueda funcionar. Así, con estos problemas y con un Mundial encima, el Festival salió adelante con sus pros y sus contras.

Uno de los puntos a destacar es la atención que los programadores de la XXXI edición han prestado a tres músicos en sus respectivos centenarios: Turina, Stravinsky y Angel Barrios.

El primero de ellos fue el que más destacó ya que, a las conferencias que ofrecieron Antonio Iglesias, Federico Sopeña y Antonio Fernández-Cid se debe sumar el recital celebrado en el Auditorio «Manuel de Falla», a cargo de los profesores del XIII Curso: Rosa Sabater, León Ara, Agustín Palomares, Emilio Navidad, Pedro Corostola y José Luis Rodrigo, donde se pudieron escuchar obras como la **Sonata Op. 61** y el **Homenaje a Tárrega**, para guitarra, a cargo del excelente José Luis Rodrigo, y la **Primera Sonata en Re, Op. 51**, para violín y piano; el **Quinteto Op. 1** para piano y cuarteto de cuerdas, y la **Oración del Torero**, en versión para cuerda, en magníficas interpretaciones de los profesores del curso. Asimismo, la Orquesta Nacional de España programó las **Danzas Fantásticas** del compositor sevillano.

La figura de Angel Barrios fue evocada por Don Antonio Gallego Morell, amplio conocedor de la personalidad de este músico, con ilustraciones musicales a cargo del guitarrista José Luis Rodrigo.

Por último, el homenaje a Igor Stravinsky corrió a cargo del Ensemble Con-

traste de Viena y de la Orquesta Nacional, bajo la dirección de Cristóbal Halffter.

Durante mi estancia en Granada, asistí a las actuaciones de los pianistas Rosa Sabater y Luis Galve, los cantantes José Carreras y Christa Ludwig, las tres presentaciones de la Orquesta Filarmónica de Leningrado, el ballet Clásico Nacional, de Víctor Ullate, y el de Marsella, de Roland Petit, y al Seminario sobre composición actual española, actos a los cuales me referiré a continuación.

LA INAGURACION DEL FESTIVAL, A CARGO DE ROSA SABATER

Una de las características más salientes de esta nueva edición fue la presencia masiva de artistas españoles en el mismo, y justamente en uno de ellos, a la pianista catalana Rosa Sabater, le cupo la doble responsabilidad de esta inauguración. Doble responsabilidad porque, por un lado, era la primera vez que un español abría este festival, y, por el otro, por su calidad de catedrática desde hace ya mucho tiempo del Curso «Manuel de Falla». Es decir, Sabater no sólo se presentaba ante el público diletante del Festival, sino que lo hacía ante un número considerable de alumnos que tomarían clases con ella. Está pues, muy claro que para la pianista catalana existía la responsabilidad que le cabe a cualquier artista consciente de su labor ante el público y la otra, la de comenzar a dictar una clase desde el escenario.

Así, y de esta forma, Rosa Sabater



La pianista Rosa Sabater

abordó un programa integrado por la **Sonata en Do mayor (Hob XVI 50)** de Haydn y la **Sonata en Si menor, Op. 58**, de Chopin, en la primera parte, dedicando la segunda a tres compositores españoles: Granados, Manuel de Falla y Albéniz.

El Haydn de Sabater se constituyó en una exquisita recreación llena de vida y de matización, en una compenetración estilística, con el compositor austriaco perfecta. No en vano Sabater es hoy día una de los grandes intérpretes de este periodo, y para muestra bastan sus brillantes versiones de algunos de los **Conciertos** de Mozart. En definitiva, este Haydn fue toda una lección de cómo se debe abordar a estos compositores, apartándolos de la rutinaria concepción fría a la que tantos intérpretes nos han tenido acostumbrados por largo tiempo.

En la **Sonata en Si menor, Op. 58**, de Chopin, las cosas no estuvieron tan bien, y allí un problema de descontrol en los tiempos hicieron que lentamente se fuese desvirtuando la obra, al punto que en el último movimiento, «Finale-presto non tanto-agitato», todo pareció desencajado, fuera de lugar.

La segunda parte del recital sirvió para que Sabater se encontrase nuevamente con su estilo y logró superar el escollo que había significado la **Sonata** de Chopin. Comenzó con una delicada versión de «Los Requebros» de **Goyescas**, de Granados, a lo que siguieron dos de las **Piezas españolas** de Manuel de Falla, la «Montañesa» y la «Andaluza», para finalizar con dos números de esa obra colosal que es la **Iberia**, de Albéniz, y de la cual Sabater es una gran intérprete.

El éxito que tuvo la pianista catalana en el concierto inaugural, hizo que regalara al público «Albaicín», también de la **Suite Iberia**, y una propina muy extraña constituida por la unión de dos **Estudios** de Chopin.

CHRISTA LUDWIG Y YEVGUENI MRAWINSKY: DOS EXCEPCIONALES ARTISTAS

No cabe la menor duda de que dos de los puntos más altos y brillantes de este Festival estuvieron en las presentaciones que hicieron en el Palacio de Carlos V la mezzo soprano Christa Ludwig y el director ruso Yevgueni Mrawinsky al frente de la Orquesta Filarmónica de Leningrado.

Lamentablemente, debemos decir que el recital de Christa Ludwig pasó desapercibido para los granadinos. El Palacio de Carlos V tenía grandes claros y la gran mayoría del público era extranjero. Razones: hoy día la publicidad lo hace todo, y por encima de los valores se imponen los «slogans» que se le ofrecen al público. No es este el caso de la mezzo-soprano austriaca y, por lo tanto, el público no asistió masivamente a ver y escuchar al «divo» o a la «diva» de turno, y, lamentablemente, se perdieron uno de los mejores espectáculos que ofrecía este Festival.

El recital era de sumo interesante y estaba muy inteligentemente armado, con verdaderas joyas del mundo del «lied», partiendo del innovador y genial Schubert, pasando por Brahms y Liszt,

LOWREY

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



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

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

hasta llegar a Mahler, donde la Ludwig incluyó **Rheinlegendchen**, perteneciente a su segunda colección de doce canciones sobre textos de «Des Knaben Wunderhorn», y tres de sus cinco «lieder» sobre poemas de Rückert, para finalizar con otro gran cultivador del género, Richard Strauss.

Christa Ludwig supo componer este maravilloso mosaico de estilos con su admirable técnica y la expresividad y musicalidad que la han convertido en los últimos tiempos en una de las más grandes lideristas. Ludwig alcanzó cotas realmente admirables de creatividad y comunicación en los cuatro «lieder» de Mahler, y muy especialmente en el maravilloso **Um Mitternacht**, con todo el dramatismo de la canción, donde demostró un temperamento único. Sin lugar a dudas, fue una gran velada, donde Christa Ludwig, a pesar de lo desolado del auditorio, supo adentrarse con su bellísima voz, dotada de unos graves de absoluta hermosura, en el mágico mundo del «lied» y transitar unos derroteros de intimismo y emoción que culminaron en esa exquisita y expresiva canción de cuna de Brahms que la Ludwig ofreció como propina.

Edelmiro Arnaltes fue un correcto acompañante para la cantante, aunque en el «lied» se necesita más que eso, el piano debe unirse a la voz de forma perfecta y ser ambos un mismo instrumento.

La otra estrella del Festival fue el anciano director ruso Mrawinsky, al frente de su genial instrumento: la Orquesta Filarmónica de Leningrado, con la cual ha estado trabajando incansablemente desde el año 1938, trabajo que se refleja admirablemente a la hora en que todo comienza a funcionar de forma perfecta, con una comunicación plena entre director y dirigidos, formando una comunión en la cual Mrawinsky sólo necesita de imperceptibles movimientos para que el sonido se haga realidad. Y lo curioso es que en este caso no hay que ver este hecho como algo milagroso (como nos tienen tan acostumbrados los «divos» del podio); aquí no hay milagros ni algo extraterrestre. Todo funciona lógicamente, porque son muchos años de trabajo, de conocimiento de este instrumento que se tiene delante de uno, y ese instrumento está formado por un grupo excepcional, que logran la perfecta comunicación con su director.

Así, pudimos escuchar una inigualable versión de la «segunda suite» de **Romeo y Julieta**, de Prokofiev, y pudimos redescubrir a un Tchaikovsky a través de su **Quinta Sinfonía**, que surgió de manos de Mrawinsky con una gama de contrastes infinitos, de riqueza sonora, de un eslavismo que sólo el director ruso sabe transmitir. Una experiencia única e inigualable, y lo de único e inigualable se convierte en una realidad más palpable cuando, al otro día, nos enfrentamos al mismo conjunto sinfónico, pero en este caso bajo la batuta de Peter Lilje, en una interpretación de la **Sinfonía núm. 6, en Si menor («Patética»)**, de Tchaikovsky, sencillamente decepcionante, donde todo sonó dentro de una horizontalidad absoluta. Quede claro que en esta ocasión no íbamos a comparar a Mrawinsky con Lilje, pero en sólo un día nos enfrentamos a una transformación asombrosa. Toda aquella plenitud de la **Quinta** se había trocado en esta «Patética» de forma vulgar, sin ningún relieve y hasta con alguna otra desafinación e imprecisión por parte de una orquesta que el día anterior nos había deslumbrado.

La segunda presentación de la Orquesta Filarmónica de Leningrado se abrió con el **Concierto núm. 2, en Do menor, Op. 18**, de Rachmaninov, actuando como solista Víctor Yeresco, quien al día siguiente también interpretó el **Concierto núm. 1, en Si bemol menor, Op. 23**, de Tchaikovsky, bajo la batuta de Lilje.

Victor Yeresco pertenece a esa raza de pianistas donde la técnica prima absolutamente sobre la interpretación. Su mecanismo es firme y seguro, y dotado de un prodigioso virtuosismo. Pero detrás de todo esto, le falta el apasionamiento necesario que requiere Rachmaninov, traduciendo en una versión absolutamente fría y carente de interés; con Tchaikovsky, pareció lograr mejores resultados a niveles interpretativos, haciendo uso de un elegante fraseo. El acompañamiento de Lilje fue en todo momento y en cualquiera de las dos obras suficientemente rígido como para limitar aún más al solista en el fraseo.

Donde logró Lilje un mejor resultado de la Orquesta fue en la **Séptima Sinfonía** de Beethoven, con la cual despidió sus actuaciones esta agrupación. El joven director ruso supo extraer de una orquesta de esta categoría todas sus po-



El director ruso Mrawinsky, una de las estrellas del Festival, al frente de su Orquesta Filarmónica de Leningrado.

sibilidades, despidiéndose de este Festival de forma estimable.

EL RUBRO DANZA, SALVADO POR EL BALLET CLASICO NACIONAL

Exceptuando la **Sinfonía Sevillana**, música de Joaquín Turina y coreografía de Víctor Ullate, el resto del programa que en los dos días de representación realizó el Ballet Clásico Nacional, bajo la dirección de Víctor Ullate, en el Generalife, ya había sido visto en Madrid, en el Teatro de la Zarzuela, y ampliamente comentado por nuestro compañero Arturo Reverter (núm. 516). Como mi opinión es en un todo coincidente con la crítica antes citada, me parece absurdo hacer los mismos juicios con distintas palabras. Sin embargo, sí es importante que consigne dentro del comentario de este Festival que la actuación del Ballet Clásico ha traído a Granada renovados aires en el campo de la danza, algo que se estaba haciendo muy necesario en las noches del Generalife y que viene de la mano de un hombre como Víctor Ullate, que tiene muy claro que su trabajo requiere aún mucho tiempo, pues no se cubre de la noche a la mañana el grandísimo vacío que existía en la danza clásica en España.

El estreno de la **Sinfonía Sevillana** mostró a un Ullate más ambicioso en su tratamiento coreográfico y escapando siempre del marcado acento español y localista que le podía imponer la partitura. Víctor Ullate crea, compone e imagina dentro de una estética totalmente contemporánea, estética muy valdeada y de la cual no debe ni puede apartarse este conjunto. Exceptuando el Primer movimiento de la **Sinfonía Sevillana**, que resulta coreográficamente un tanto confuso, así como el vestuario que se utiliza para el mismo, debemos destacar el logro Segundo movimiento, con la destacada intervención de Katalín Czarnoy, Christoff, Figueroba e Ivanoff, así como el Tercer movimiento, con la intervención solista de Julia Olmedo.

Muy distinta fue la presentación del Ballet Nacional de Marsella, de Roland Petit, que en su primer día ofreció el ballet en ocho cuadros **Les amours de Franz**, con coreografía de su director y música de Franz Schubert, interpretado

al piano —a dos manos y cuatro manos— o en trío con violín y violoncelo. Música no enlatada, pero, desgraciadamente, con muy baja calidad por parte de los intérpretes. Sobre música de Schubert, pues, Roland Petit ha elaborado una serie de coreografías donde impera lo cursi y un decadente romanticismo, que no viene a aportar nada nuevo a la danza. Roland Petit se sitúa como puente entre dos tendencias: la clásica y la moderna, puente que en este caso se rompe, dejando al descubierto una pobreza de medios absoluta.

La segunda presentación que realizó el Ballet de Marsella en el marco de los Jardines del Generalife trajo un viejo conocido del Festival: el ballet en tres cuadros **Coppelia**, con música de Leo Delibes y coreografía de Roland Petit, que ya habíamos visto el año pasado en el mismo Festival, a cargo del Ballet de la Opera de Berlín.

En esta oportunidad, no hubo ningún aporte de trascendencia en la coreografía de tan intrascendente ballet, valga la redundancia, salvado pura y exclusivamente por la presencia de una bailarina como Karen Kain, quien, a su belleza física, une una técnica depuradísima y una singular gracia, componiendo el personaje «Swanilda-Coppelia» de forma perfecta. En el Segundo acto, lucieron, junto a Karen Kain, Denys Ganio como «Franz», y Luigi Bonino como «Coppellius», quien logró uno de los momentos más interesantes en su baile con la muñeca, en un verdadero alarde de expresividad.

Este año, con la ausencia de una «Gala de Ballet» y con las carencias del Ballet de Marsella, el rubro danza hubiese naufragado a no ser por el valioso aporte de Víctor Ullate y su conjunto y por la presencia de la exquisita Karen Kain.

DEMASIADO INTIMISMO EN EL PIANISMO DE LUIS GALVE Y UN RECITAL DE SALON A CARGO DE JOSE CARRERAS

En el Patio de los Arrayanes, se presentó el pianista aragonés Luis Galve con un espectacular programa, que incluía cinco **Sonatas** de Scarlatti (una

más de las que figuraban en el programa); **Sonata en Fa menor, Op. 57 («Appassionata»)**, de Beethoven; **Images** (Primera Serie), de Debussy, y **Los cuadros de una exposición**, de Mussorgsky. Cuando Luis Galve inició su recital con Scarlatti, me sorprendió muy agradablemente de forma cómo las encaró, en una sutil búsqueda de sonoridades, de matices, con un delicado fraseo y con un especial sentido intimista, claro, que esto era válido para Scarlatti, pero luego quiso buscar el mismo efecto para Beethoven e imperdonablemente para ese momento pianístico que son los **Cuadros**, traduciéndose todo de forma más que almibarada y totalmente fuera de estilos.

Incomprendiblemente, Luis Galve se dedicó a dar propinas en grandes dosis, cosa que no estaba justificada, ya que el público no había enloquecido como para ofrecer cuatro obras fuera de programa.

Por su parte, y en el Palacio de Carlos V, el tenor José Carreras abordó un programa de una gran comodidad y de fácil asimilación para el público.

Extrañamente, en este recital también había grandes claros en las butacas de patio, las cuales fueron cubiertas —antes de comenzar el concierto— con parte del público que se encontraba en la parte superior del anfiteatro. Hermoso gesto para no herir la susceptibilidad del cantante, pero que, desgraciadamente, no tuvieron en cuenta de hacerlo con la excepcional Christa Ludwig.

En la primera parte, Carreras interpretó obras de Massenet, Respighi y Tosatti, obras en las cuales el tenor español se encontró muy cómodo y utilizando —excepto en las melodías de Tosti— lo que a mi entender tiene de más bello la voz de Carreras, y que es su registro medio. La segunda parte estaba dedicada íntegramente a compositores españoles, con dos bellísimas páginas de Mompou: **Damunt de tu només les flors**, y **Jo et pressentia com la mar**, a mi parecer, lo mejor del programa y que Carreras brindó exquisitamente, traduciendo todo ese mundo de misterio y profundidad mompounianas.

Cerró el programa con **Tres poemas en forma de canción**, de Turina, y las **Siete canciones populares españolas**, de Manuel de Falla, obra en la cual evidenció un notorio cansancio, ilógico en un programa tan cómodo para el cantante. Por otra parte, no es la voz de Carreras un vehículo apropiado para transmitir esta partitura que está pensada para otro registro, y que en él perdieron toda su belleza original.

A última hora, Miguel Zanetti tubo que suplir a Eduardo Müller. Zanetti es un verdadero maestro en este terreno, un hombre que logra la conjunción perfecta del piano con la voz.

SEMINARIO SOBRE COMPOSICION ESPAÑOLA: «ROL» FUNDAMENTAL DENTRO DEL FESTIVAL

Ya el año pasado hubimos de anotar el éxito que había logrado el Seminario sobre composición actual española, la importancia que el mismo había tenido y lo positivo que sería su integración definitiva a este Festival.

Este año, y con mayor afluencia de público, el mismo tuvo características especiales, ya que cada compositor que

asistió al Seminario tuvo la oportunidad de presentarse a sí mismo a través de una obra suya de reciente producción. Esto ha permitido tanto a los alumnos de composición del Curso como al público en general tener ante sí un gran abanico en el que pudo ver las diversas tendencias que se dan en el plano compositivo en España, así como tomar contacto con compositores tan diferentes entre sí. El coordinador del curso, Tomás Marco, señalaba algo muy interesante, y era acerca de que la composición es algo casi imposible de enseñar y que este tipo de experiencias son las más valdeadas, ya que el asistente al seminario tiene la gran posibilidad de aprender viendo cómo un compositor hace su música. Durante una semana pasaron por el mismo nueve compositores, que presentaron y analizaron su obra, originándose luego interesantísimos debates. Fueron ellos Manuel Castillo, que presentó su reciente trabajo en la orquestación de la **Sinfonía del Mar**, de Joaquín Turina; José Ramón Encinar, con su **Opus 23**; Ramón Barce: **Concierto para piano y orquesta**; Claudio Prieto: **Concierto I**; Angel Oliver: **Oda**; José García Roman: **Contra esto y aquello**; Antón García Abril: **Cadencias**, y Cristóbal Halffter y Juan Alfonso García, que constituía primera audición para España, y la obra encargo del Festival, **Paraíso Cerrado**, de Juan Alfonso García. La música contemporánea, a nivel teatral, tuvo otras manifestaciones este año no menos importantes, como han sido las clases magistrales de Goffredo Petrassi y las de composición —dentro del XIII Curso Manuel de Falla—, a cargo de Carmelo Bernaola, quien trató este año la música en el cine, teatro, radio y televisión, y de Luis de Pablo, en electrónica e informática.

Pese al enorme éxito de este Seminario y de los cursos de composición seguimos insistiendo en algo fundamental, y es la ausencia en este Festival de más conciertos dedicados a la música de vanguardia.—



La mezzo soprano Christa Ludwig.



El director Peter Lilje y el pianista Víctor Yeresco actuaron con la Filarmónica de Leningrado.

País musical

ARAGON

LA MUSICA EN ZARAGOZA Y EN ARAGON

La música va a tener un gran protagonismo en el movimiento cultural de Aragón en este mes de septiembre. Aunque los grandes promotores de la vida musical —la veterana Sociedad Filarmónica, las Juventudes Musicales, el Excmo. Ayuntamiento, y las dos Cajas de Ahorros— no comienzan sus actividades y conciertos hasta pasadas las Fiestas del Pilar, varios son los acontecimientos musicales a desarrollar ahora en nuestra región.

Los Festivales Internacionales, bajo el nombre de Goya, cuya primera edición va a llevarse a cabo, se celebrarán entre los días 3 y 19, y serán sede de los mismos: Zaragoza, Fuendetodos, Alcañiz, Cetina y Monzón. Por ellos pasarán artistas del renombre de Pilar Lorengar, Ekaterina Novitskaya, el Cuarteto Pfeifer, de Stuttgart; la Orquesta Nacional de Cámara de Toulouse y el dúo Ara-Tordesillas. La Danza estará representada por el Ballet Russillo, de París, que pondrá en escena las obras de Stravinsky *Orfeo* y *La consagración de la Primavera*, varias galas con estrellas de la Opera de París, Scala de Milán, Opera de Munich y Ballet Siglo XX, de Béjart. Como novedad, la presentación del Ballet Clásico de Zaragoza, dirigido por María de Avila.

En la ciudad de Daroca, de los días 7 al 14, ha de celebrarse el IV Curso Internacional de Música Antigua, que ofrece seis conciertos públicos en el prodigioso marco de las iglesias de San Miguel y Basílica de los Corporales. Son los profesores e intérpretes de todo ello: Rosmarie Meister, soprano; Jan Willem Jansen, continuo; Reinhard von Nagel y Emer Buckley, afinación; Pere Ros,

viola de gamba; Jorge Fresno, vihuela, laúd y guitarra barroca, y José Luis González Uriol, órgano y clave.

Igualmente, entre los días 1 y 5, ha de celebrarse el Segundo Seminario Nacional de Interpretación Pianística, que bajo el título de «La forma Sonata hasta Beethoven», ha convocado el Centro de Estudios «J. R. Santamaría», y que estará dirigido por Carmen Ledesma, profesora del Conservatorio de Madrid. El premio al mejor clasificado está ofrecido por el Banco de Bilbao.

De todo ello daremos información crítica en crónicas sucesivas.—**EDUARDO FAUQUIE.**

BILBAO

BALLET EN MUNDIAL CULTURAL

La Sociedad Filarmónica de Bilbao ha clausurado la temporada del curso 1981-82 con un brillante concierto de la extraordinaria pianista Alicia de Larrocha, con la interpretación de la *Suite Iberia*, de Albéniz.

El XV concierto de la temporada, la Orquesta Sinfónica, bajo la dirección del maestro Urbano Ruiz Laorden, su titular, y con la colaboración del excelente tenor bilbaíno José Antonio Urdiain ha sido un buen concierto. José Antonio Urdiain nos ofreció cuatro bellas arias de A. Scarlatti, con las que tuvo un gran éxito, por el timbre de su voz y su gran musicalidad; fue el mejor vehículo para el melodismo de dicho autor. El tenor bilbaíno es un artista que pone emoción en lo que canta, además de que tiene gran elegancia en el matiz; en suma, que cuajó una buena actuación, muy grata al auditorio, en esas citadas arias, en acertadas adaptaciones de Salaberri y Bernaola.

De Dvorak se interpretó la *Obertura En la Naturaleza* y *Novena Sinfonía* («Nuevo Mundo»); versiones claras, bien dosificadas en la batuta

del maestro Ruiz Laorden, resaltando planos y dando acentos y relieve muy esclarecedores del estilo *negroamericano* de esta señalada *Sinfonía del «Nuevo Mundo»*.

Y ya que hablamos de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, debemos anunciar que se van a incorporar a dicha Sinfónica unos veinticinco profesores de Rumania e Inglaterra, viniendo primeros atriles de violín, incluido el concertino; de viola, violoncellos, también con su primer atril, profesores que venían actuando en la Orquesta Sinfónica de Bucarest, o sea profesores de valfa. También junto a estos llegarán para su incorporación a la Orquesta profesores de viento y madera pertenecientes al mundo sinfónico inglés, y también todos ellos de categoría; de tal forma, esto permitirá que nuestra Orquesta Sinfónica de Bilbao, pueda alcanzar la cifra de veinte a veinticinco profesores extranjeros de refuerzo y se realice ya como una gran Orquesta. Así sea.

Organizado por la ABAO, y bajo el patrocinio del Gobierno Vasco, se han celebrado dos representaciones de ballet clásico dentro del Mundial Cultural, consiguiendo reunir a las estrellas más importantes del mundo. No fue una sola compañía, sino que participaron las primeras figuras internacionales del Bolchoi,

de Moscú; Ballet Nacional de Holanda y de la Opera de Munich.

En estas dos sesiones, el público ha llenado la Sala del Teatro Coliseo Albia, pues sabida es la gran afición al ballet que de siempre se mantiene en nuestro pueblo. Bajo la realización artística de Boris Trailine, con la colaboración de Jean Luclegay, los bailarines Ludmila Semeniaka, Natalia Bessmertnova, Alexandra Radius, Gislinde Skroblin, Valery Anissimov, Alexandre Bogatyriov, Han Ebbelaar, Ferenz Barbay e Ivan Michaud, han deleitado al público con ese *Pájaro de Fuego*, obra bella, fantástica, de Strawinsky, así como ese estreno, *Capriccio*, de Penderecki, obra bien engarzada y con perfecta interpretación de Gislinde Skroblin e Ivan Michaud. En el *Corsario*, música de Drigo y coreografía de Marius Petipa, Ludmila Semeniaka y Valery Anissimov hicieron una auténtica creación coreográfica. Del resto del programa, se han representado títulos muy conocidos, como *La Bella Durmiente*, *Giselle*, *El Cisne Negro*, *Romeo y Julieta*, *Vals de Chopin*, etc., y en cuanto a las figuras, todas han brillado a gran altura, destacando las rusas Bessmertnova y Ludmila Semeniaka, por su ingravidez, aladas, que hacen de la danza un vuelo de pájaros, sin



Nicanor Zabaleta, que actuó en la catedral de Santiago de Bilbao.

olvidarnos del arte de Alexandra Radius y Gislinde Skroblin; en cuanto a los bailarines, todos son de auténtica calidad, principalmente Ferenz Barbay e Ivan Michaud, con su viril y fuerte protagonismo en el **Pájaro de Fuego** ya citado. Sólo debemos poner un pero, y es que, el primer día, la megafonía no funcionó como es debido, detalle que se subsanó en el segundo, e incluso se anunciaban las obras que se iban a interpretar. No obstante, otro triunfo para la A.B.A.O.

Patrocinado por la Diputación Foral de Vizcaya, se han celebrado diversos actos como homenaje a Jesús Guridi: «Antología de Jesús Guridi», con escenificación de sus obras **La Cautiva, Marie-Li, El Caserío, Mandolinata, Peña-mariana, Mirentxu y Amaya**. Concierto sinfónico-coral, interviniendo la Orquesta Sinfónica de Bilbao con las Corales San Juan Bautista, de Leioa; Ondarreta y Schola Cantorum San Vicente, de Baracaldo; directores, respectivamente, Urbano Ruiz Laorden y Castor Ortega. Ballet Vasco; director, Luis Iturri.

Conciertos Arriaga ha presentado al clarinetista Boris Tanaskov, que fue acompañado al piano por Ladislav Palfi. Un amplio programa, con obras de Brahms, Stamitz, Weiner, Bozza, Schumann, Debussy, Buzarovsky y Widor, dieron la medida de estos excelentes artistas.

La Orquesta de la Asociación Vizcaína del Acordeón, que dirige el maestro Josu Loroño, ha realizado un concierto con un buen programa, con obras de Mozart, Verdi, Rossini, Straus, Loroño, etc., obteniendo un éxito brillante.

Precisamente, esta Asociación, Vizcaína del Acordeón organiza para los días 29, 30 y 31 de octubre próximo el IV Certamen Internacional de Acordeón «EUS-KADI».

La Sociedad Coral de Bilbao, bajo el Patrocinio del Gobierno Vasco y con la colaboración de las Cajas de Ahorros Municipal y Vizcaína, ha celebrado en la Catedral de Santiago de esta capital vizcaína, una serie de conciertos que han durado desde el 14 al 25 de junio.

La Sociedad Coral, entidad artística tan querida en esta Villa, no podía estar ajena al movimiento cultural que, paralelamente al Mundial 82, han venido cele-

brando con actos importantes.

De tal forma, rompió el fuego nuestro querido amigo y gran pianista Joaquín Achúcarro, que como siempre que actúa, reunió a una gran cantidad de público que llenaba las naves de la catedral de Santiago. ¿Qué podemos decir ya de Joaquín Achúcarro que no hayamos reflejado en sus constantes actuaciones? Lo posee todo, y, por ello, nos entusiasma con su honradez profesional, su equilibrio, su técnica, su sensibilidad; en fin, el programa reunía obras de Beethoven, Brahms, Ravel, Debussy, Granados y Chopin. El éxito alcanzado de nuevo ha sido rotundo.

Otro concierto que debemos catalogar de brillante es el que ofrecieron el Coro de Cámara de Bilbao, del que también en numerosas ocasiones hemos comentado su extraordinaria preparación, bajo la batuta de su director José Ramón Rementería. En este concierto interpretaron, de su gran repertorio, obras de Palestrina, Marencio, Purcell, Bach, Eslava, Brahms, Tchaikovsky, Fauré, Guridi y arreglos del director Rementería.

La Orquesta de Cámara de Las Juventudes Musicales de Sabadell ha ofrecido un excelente concierto dentro del programa cultural señalado al principio, interpretando obras de Haendel, Corelli, Josep Soler, Ginastera, Sibelius y Genzmer.

El organista titular de la Basílica de Santa María del Coro, de San Sebastián, José Manuel Azcúe Aguinagalde, es un verdadero maestro en sus interpretaciones al órgano, y así lo demostró en su brillante y emotivo recital de obras de Bach, Mozart, C. Franck, Vierne, Widor, Usandizaga, Gorosarri, Aita José Domingo y Guridi.

«Itxas Soinua» Abesbatza, de Lequeitio, que dirige Gorka Sierra, es un grupo muy bien preparado y con buenas voces. En su programa, obras de Guridi, Donosti, Sarasua, Urteaga, Azkue, Sierra, J. de Antxieta, Schubert, Schumann, Brahms y Mendelssohn.

En otro de los conciertos de la Sociedad Coral de Bilbao le ha tocado el turno al tenor vizcaíno, Javier de Solaun, al que también hemos ponderado en esta revista por sus brillantes actuaciones y por ser poseedor de una gran voz y buena escuela de canto. En esta ocasión, y en una

sucesión de estilos Barroco, Romántico y moderno, dio ternura a Giordani, sentimiento a Scarlatti, lirismo a Schubert y gran sentido a las dos canciones de Rachmaninoff, con agudos limpios, ceteros y musicales, aparte de la técnica que posee. Destacó en **Ixil-Ixilik**, deliciosa melodía vasca de Tomás Garbizu; luego, dos arias operísticas de **Werther** y **L'elixir d'amore** dieron la medida de la voz de este excelente tenor.

Le toca el turno al genial arpista Nicanor Zabaleta en la Catedral, atestada de público, y es natural, dado el prestigio internacional del que goza este artista guipuzcoano. Un programa heterogéneo, pero muy interesante, nos mostró todas las facetas musicales de este gran artista: sentimiento, gracia, buen ritmo, fraseo clarísimo y el gran conocimiento de cuanto interpreta. Obras de Ch. Bochsa, Bach, Viotti, J. B. Krumpholz, F. Madina, P. Donostia, Albéniz, Guridi y Salzedo.

«Ikas-Ama» Abesbatza es un grupo de mujeres aficionadas a la música, y todas ellas vinculadas a la Ikastola de Deusto, que, en el año 1974, fundan, con el P. Barturen, el coro del mismo nombre. Han participado en la Semana Coral de la Basílica de Begoña, «Musikaste», de Rentería, Concurso de la Caja de Ahorros Vizcaína, Semana Cultural de Barakaldo, Festivales Pro-Subnormales, y conseguido el tercer premio en la modalidad de Polifonía en el Concurso Internacional para Masas Corales de Tolosa. Han tenido un brillante éxito en la interpretación de este concierto en la catedral de Santiago, con las obras de T. L. de Victoria, Guerrero, Gallus, Juan Bautista Comes, Haendel, P. José Domingo y P. P. de Barturen.

También en esta misma ocasión ha participado del éxito el Taller de Música Antigua Universidad, que integran ocho artistas y que llevan instrumentos como espineta, laúd renacentista, quinteto de flauta de pico, dos cromornos, dos cornamusas, un violín, una zanfonia, una txirula y percusión diversa. Han interpretado con brillante éxito música del País Vasco: **Barkhamendu** (anónimo), **Una Mousque de Biscagaye**, de J. Desprez, y otro anónimo, titulado **Jancu janto**. Luego, música isabelina: obras de J. Dowland, Enrique VIII, T. Morley, terminando

con Danzas de Corte.

Un gran recital del tenor bilbaíno José Antonio Urdiain. El programa, bien elegido, presentó a los autores Caccini, Scarlatti, Verdi, Puccini, Guridi, Pérez Freire, Serrano y Lara. José Antonio Urdiain dio a cada melodía su naturalidad y estilo, destacando la expresividad; en las arias operísticas, se creció con su gran voz; si quisiéramos destacar, algo nos gustó mucho «**Questa o quella**» (con **Rigoletto**, de Verdi), así como «**Que gelida manina**» (**La Bohème**) de Puccini), con agudos limpios, musicales, brillantes, colocados en su sitio, y con una gran técnica de respiración que le permite cantar con seguridad y claridad. En definitiva, obtuvo un gran éxito. Fue digna participante del mismo Georgina Barrios, que con firmeza y compenetración le acompañó al piano.

Y, finalmente, no pudimos escuchar el anunciado concierto de clausura a cargo, del Sexteto de Brass, creado en Bilbao en 1979.—**JOSE DE URQUIJO**.

CANTABRIA

VII CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO «PALOMA O'SHEA»

Cuántas expectativas previas a la celebración del VII Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea» no sólo se han cumplido sino que han ratificado su muy bien ganado prestigio. El que en Santander se haya reunido del 27 de julio al 5 de agosto la sede del joven pianismo mundial es algo ya de suyo importante. Pero todavía es más que lo que aquí ha ocurrido haya trascendido de lo simplemente deslumbrante para convertirse en un acontecimiento de auténtico interés sonoro. En torno a su desarrollo y a sus resultados, recibidos con unanimidad, centro esta crónica, señalando ya desde el principio una nota constante: la de



Paloma O'Shea con el grupo de concursantes

la exigencia hecha cordialidad.

Como ya se indicaba en crónica anterior —RITMO, núm. 523—, la respuesta a la séptima convocatoria del «Paloma O'Shea» ha sido superior con relación a la efectuada en 1981; si entonces fueron 114 inscritos, fueron 69 los presentados. Este año de las 135 solicitudes se seleccionaron 69, presentándose a la prueba de admisión 51. Por encima de la frialdad de los números hay un hecho: el nivel de participación ha sido alto.

Inaugurado con un brillante recital encomendado al pianista italiano Aldo Ciccolini, con obras de Schubert, Ravel y Chopin, la prueba de admisión se inició —previo sorteo que estableció el orden de actuación para los concursantes— en el hermoso marco del Paraninfo del Palacio de la Magdalena, sede estival de la Universidad Internacional «Menéndez Pelayo», institución íntimamente ligada al concurso.

El articulado de la prueba de admisión se ha centrado en cuatro apartados exigidos como repertorio a los concursantes. Estos han tenido que interpretar un **Preludio y Fuga** de J.S. Bach, un estudio de los **Opus 10 y 25** de Chopin, otro de Liszt, Rachmaninoff o Scriabin, y un tercero de Debussy. El tercer apartado es una de las novedades de esta edición. El que se haya obligado la interpretación de una obra de la **Suite «Iberia»** (excepto «Evocación»), o «Navarra», de Isaac Albéniz. Por último, una sonata a elegir entre las de Haydn, Mozart o Beethoven.

Fue en esta prueba de admisión donde en buena medida vimos ya lo que podría ofrecernos el certamen en sus fases siguientes. Por

lo pronto, se constató que la selección previa, de por sí difícil, dio positivos resultados en base a un nivel global alto, que, sin casos especiales de mención, llegó hasta el americano Alec Chien, pianista con el cual el interés del certamen subió sensiblemente. Si por un lado su interpretación de la «Navarra» albeniziana le hizo ya acreedor del Premio de Música Española, por otro, el planteamiento de las restantes partituras permitía vaticinar una calificación destacada. Alec Chien, técnica y musicalidad, superiores a la tónica general, se había alzado como uno de los puntos muy a tener en cuenta. Otro de los participantes de los que desde el primer momento interesó fue el francés Yves Rault, de sólida construcción, valiente al enfrentarse con la «Eritaña» —como es lógico, la mayoría eligieron el «Puerto» y «Triana». Con gran calidad se defendió el sudafricano Marc Raubenheimer. Y tuvimos más que buena impresión del cubano Ignacio Armando Pacheco, siendo exce-



De izquierda a derecha, José Francisco Alonso, Federico Sopena, Andre F. Marescotti, Jürgen Meyer Josten, Kazuko Yasukawa, Paloma O'Shea, Rosa Sabater, Sergei Dorensky, Víctor Weimbaum y Xavier Montsalvatge



La Infanta Margarita de Borbón entregando el premio al ganador del certamen.

lente en esta fase la causada por el ruso Oleg Volkov. Su primera intervención pudo hacernos pensar que en él estaba el posible ganador, impresión rectificada en sesiones posteriores. En relación con esta primera prueba cabe indicar que aun cuando los participantes españoles no la superaron, éstos hicieron un buen papel con Ana María Guijarro y con Marcelino López Domínguez.

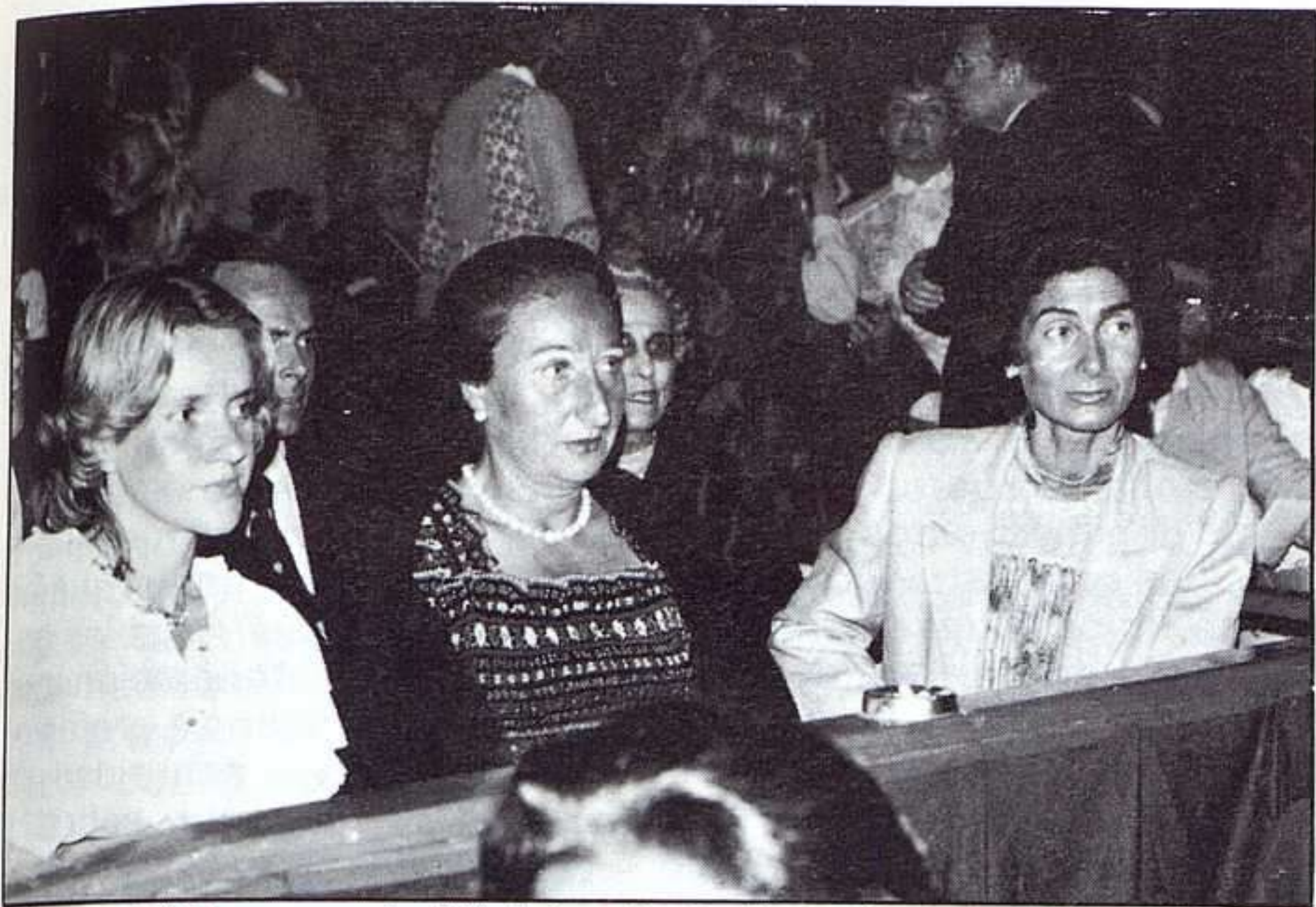
El Jurado, formado por José Francisco Alonso (España), Aldo Ciccolini (Italia), Sergéi Dorensky (U.R.S.S.), J. Meyer-Josten (Alemania Federal), Genevieve Joy (Francia), Lili Kraus (Nueva Zelanda), Nikita Magaloff (Suiza), Andre F. Marescotti (Suiza), Xavier Montsalvatge (España), Rosa Sabater (España), Federico Sopena (España), Wiktor Weimbaum (Polonia) y Kazuko Yasukawa (Japón), dieron el primer veredicto por el cual pasaron catorce concursantes a la segunda prueba. Fueron los americanos Alec Chien, Peter Vinograd, Mark Puckett y David Korevaar; los france-

ses Yves Rault, Eric N'Kaoua y Jean-Efflam Bavouzet; los ingleses John James Parr y Stephen Hough; el alemán Michael Korstick; el ruso Oleg Volkov; el húngaro Laszlo Erdelyi; el sudafricano Marc Raubenheimer; Fujii, Kazuoki —Japón—, y el cubano Ignacio Armando Pacheco.

La segunda prueba tuvo interés grande. Fue un recital, de una hora de duración, en el cual las partituras exigidas fueron una **Sonata** del Padre Soler, la **Sexta Canción y Danza** de Federico Mompou, quien puntual e ilusionado presenció las sesiones, y dos obras importantes a elegir, desde las de Schubert hasta las de nuestra época.

Esta fase fue definiendo aún más el momento culminante. Dominó en ella sí el alto nivel, pero sin que en ningún momento viéramos perfilarse la figura puntera. Pues aun cuando en Alec Chien tuvimos un muy buen intérprete de la **Suite Petruska**, de Stravinsky, y en la mencionada página mompouniana, en otras, como en la **Fantasia Op. 17** schumanniana, estuvo un tanto opaco. Volvió a impresionar Yves Rault, y, por supuesto, Raubenheimer, viendo a un pianista espectacular en Oleg Volkov, con nivel en la **Primera Sonata** de Shostakovich. El, Raubenheimer y Rault pasaron a la final. Personalmente creo que los tres finalistas tuvieron la condición de tal, aun cuando otros, Pacheco o Chien, podrían haberse calificado.

Si he de ser sincero, no creo que la Prueba de Cámara, con la participación solamente decorosa del Cuarteto Janacek, sirviera para mucho en cuanto ésta no decidió. Rault, con muchos partidarios, tocó el **Quinteto en La Mayor** de Dvorak, con



Paloma O'Shea con la Ministra de Cultura, Soledad Becerril, y la infanta Margarita de Borbón.

sonido delgado, aun cuando sí dejó patente su musicalidad. El **Quinteto en Mi bemol** de Schuman lo interpretó Raubenheimer con dignidad, y Volkov ratificó su estilo con el **Quinteto** de Shostakovich.

Llega la segunda parte de la gran Final. La expectación que hasta ahora ha sido grande, sube aún más. El Festival Internacional santanderino —espléndido este año y al cual dedicaré próxima crónica— vive una de sus noches de tensión e ilusión. La Orquesta de Radiotelevisión, con la batuta acertada de Miguel Ángel Gómez Martínez, arropa a los tres finalistas. La desventaja de Ives Rault lo fue en principio por elegir las **Noches en los Jardines de España**, de Falla, nada idónea para el lucimiento ejecutor. Si a ésta no se la dotó de gran inspiración, y si encima la santanderina lluvia hizo con su aparición en los toldos de la Plaza Porticada, pronto se deduce que lo hecho por el francés, efectista en esta ocasión, hacía muy difícil su triunfo en el certamen. Se vió claro, en cambio, a Marc Raubenheimer, por su concepto maduro, su pianismo impecable, y segura dicción, a través del **Tercer Concierto** de Prokofiev, dicho con superioridad al **Primero** de Tchaikovsky por Volkov. El público había dado ya el veredicto. Raubenheimer era sin lugar a dudas el triunfador del «Paloma O'Shea». Era él sin discusión.

Afortunadamente, el Jurado proclamó triunfador del VII Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea» a Marc Raubenheimer, quien a su vez obtuvo el Memorial «Eduardo Casanueva» y la Bolsa de viaje de la «Fundación Santillana». Recordemos que este Primer gran premio,

patrocinado por la Dirección General de Música, Luis Portabella y un amigo anónimo del Concurso, está dotado con un millón de pesetas. Medalla de Oro, una gira de conciertos en España y en el extranjero. El segundo Premio (600.000 pesetas) lo obtuvo Oleg Volkov; el tercero fue para Yves Rault, ganador también del de Música Contemporánea; el cuarto para Alec Chien, quien además conquistó los premios de Música Española y el concedido al mejor intérprete de Mompou. El quinto fue para Eric N'Kaoua (Francia), el sexto para Kazuoki Fujii, de Japón y Jean-Efflam Bavouzet conquistó el que galardona a los jóvenes intérpretes.

En suma, el Concurso ha cerrado un nuevo capítulo en su brillante historia. La entrega de premios, con la presencia de S.A.R. la Infanta Margarita, la Ministra de Cultura, Soledad Becerril, fundadora, rectores y colaboradores, ponía de relieve el espíritu de renovación de esta gran manifestación del teclado.—**RICARDO HONTAÑÓN ACHA**

GUIPUZCOA

PRIMER CONCIERTO DE LA ORQUESTA DE EUSKAL HERRIA

La gran noticia de Guipúzcoa es el nacimiento de la orquesta de Euskal Herria. El maestro Jordá nos ha dado

las primicias, después de muchos meses de trabajo, en el concierto de Irún, en la Parroquia del Juncal, ejecutándose obras de Schubert, P. Donostia, Berlioz, y el **Requiem** de Fauré, con el Coro Ametsa. Todos los cronistas opinan que las presentaciones de Irún, Mondragón y Durango los días 24, 25 y 26 de junio, han sido un gran éxito. Todas las familias de la paleta orquestal son de auténtica calidad; pero para los entendidos que buscaban la primera impresión del conjunto es la cuerda la que ha recibido elogios con mayores ditirambos. El maestro Jordá puede mostrar una labor bien orientada, y de su talento esperamos el resurgir de las orquestas del País, sobre todo en San Sebastián, donde se conoció desde fin de siglo la Orquesta Sinfónica de Madrid, con el maestro Fernández Arbós, que dirigía durante el verano en el Casino, y, más tarde, el maestro Pérez Casas, con la Filarmónica, en el Gran Kursaal.

Durante treinta años, la ímproba labor del maestro Ramón Usandizaga sostuvo la Orquesta del Conservatorio, que acabó por disolverse. Desde hace un año, ha renacido bajo la batuta del maestro Aragués.

La Orquesta de Euskal Herria es una gran realidad. El maestro Jordá, con su historia desde la Sinfónica de Madrid y la Orquesta de la Radio de El Cabo, con ocho años en la Sinfónica de San Francisco (EE.UU.) y, actualmente, en la Filarmónica de Amberes, ha elaborado detalladamente esta nueva criatura, que irá dándose a conocer paulatinamente por todo el país. A los esfuerzos del maestro Jordá hay que añadir los desvelos del Delegado de Cultura del Gobierno Vasco, Imanol Olaizola.

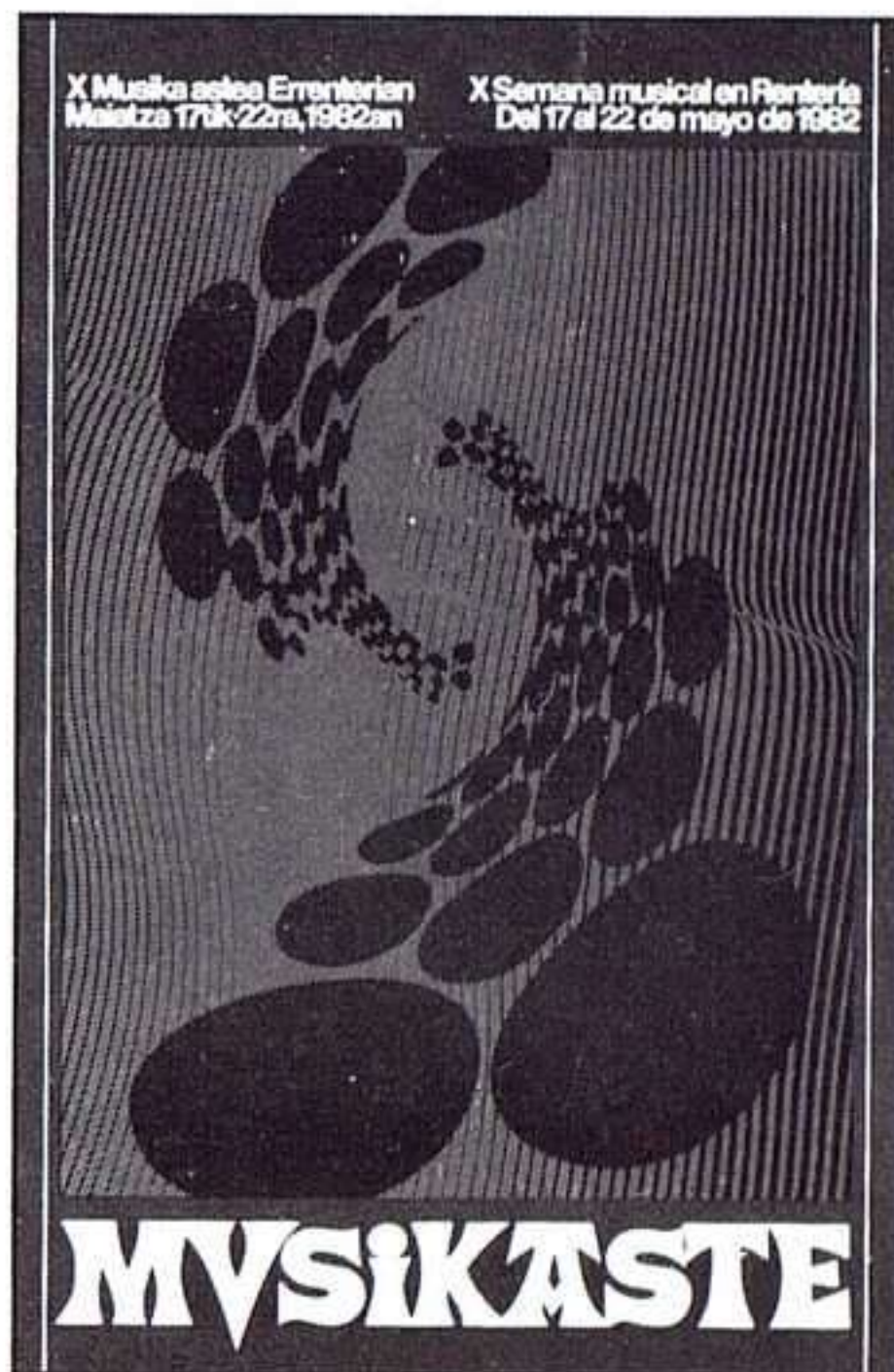
Al concierto inaugural asistió, presidiendo el acto, don Ramón Labayen, consejero del Gobierno Vasco, y Javier Aizarna, primer Diputado Foral, y el Alcalde de la ciudad de Irún, Javier Txapartegui.

En la Quincena Musical de este verano actuará la Orquesta, con el **Requiem** de Verdi, y el Orfeón Donostiarra, y con la ABAO, en Bilbao, en la campaña de ópera.

EL MUSIKASTE, DE RENTERIA

El Musikaste del 82 (Se-

mana de música) estudió la figura de Tadeo de Murguía (1759-1836), que nació en Irún y, después de años de labor en Pamplona, se trasladó a Málaga, donde fue organista y compositor de la Catedral, escribiendo las partituras que se interpretaron durante la Semana. El **Ego sum panis, Stabat Mater, Dile niña a tus ojos** y el famoso **Sepulto Domine**, y el **Egressus est** se han escuchado en jornadas sucesivas. Con esta figura han tenido su exaltación, con motivo del Centenario de su nacimiento, tres organistas de extraordinario valor: el Padre Eduayen, capuchino; José María Beobide y Luis Urteaga. Las obras para órgano fueron editadas en la **Revista Musica Sacro Hispana**, que fundó el P. Otaño en 1907. Su ejecución fue irreprochable, debido a los virtuosos Lorenzo Ondarra y Esteban Elizondo, y las obras de txistu y órgano, dirigidas por José Ignacio Ansorena y sus brillantes discípulos, que han proyectado este instrumento popu-



lar hacia el concierto, haciéndole participar con la Orquesta, el órgano y el piano: es decir, con los instrumentos de la gama temperada, ya que, hasta ahora, el txistu poseía el sonido agreste característico propio de su ejecución al aire libre. La interpretación con el órgano fue escuchada como una ejecución con grandes flautas transversales, que llenaban sin estridencia la iglesia parroquial de Rentería. Un feliz hallazgo técnico, que es una novedad importante.

En el «Koral Eguna» de «Musikaste» cantaron textos latinos, castellano y euskera.

Los conjuntos corales fueron el Oifarrri, de Rentería, dirigido por Jon Bagües; el Ondarroa Abesbatza, dirigido por Saenz Ortuondo; la Coral San Ignacio, con Sainz Alfaro, y el Andra Mari, de Rentería, dirigido por J. L. Ansorena. En el homenaje a nuestros mayores, los coros rayaron a gran altura en su interpretación. El acto polifónico coral concluyó con el **Agur Jaunak**, cantado por cientos de artistas, y el público puesto en pie, en un momento emocionante.

Entre las diversas actuaciones, hacemos constar la de la Orquesta del Conservatorio, el Coro Eskifaya, de Fuenterrabía, que ha tenido una brillante actuación en el Concurso Internacional de Tours (Francia), con el Maestro Xabier Bustos, y la actuación del Coro Parroquial de Elgoibar, con la interpretación de la **Misa de la Coronación**, de Mozart, y páginas de Haendel, dirigidos por el maestro Lodos Bergaretxe, y las Jornadas Musicales de Arantzazy-Oñati, en las que participó el Dúo Corostola (violoncelo)-Gálvez (clavecín) y el Coro Easo y la Orquesta de Guipúzcoa, con obras de Juan Crisóstomo Arriaga, Almandoz, Urteaga y P. Donostia.

Entre las orquestas que nos han visitado recientemente, merece destacarse la Sinfónica de Helsinki, que interpretó la **Tercera Sinfonía** de Sibelius, dirigida por Jacques Bodmer. Esta orquesta, compuesta por cincuenta y cinco profesores, con una media de veinte años de edad, nos ha impresionado por su espíritu, técnica refinada y gran musicalidad. En el mismo recital, actuó también el pianista Juan María Pinzola, interpretando con gran éxito el **Concierto número 4** de Beethoven.—**J. URTEAGA.**

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

SOCIEDAD FILARMONICA

Dos conciertos con calificación de sobresalientes, protagonizados por el Coro de Cámara de Moscú, dirigido

con sensibilidad y sapiencia por Vladimir Minin, dejando constancia en todas sus interpretaciones de su calidad, perfecta conjunción y óptima musicalidad. Recital de la soprano canaria Pepita Miñón, cuyos bello timbre y facultades vocales ya han sido elogiados en otras ocasiones. El programa elegido encerraba un gran compromiso, que desde su condición de no profesional solventó aceptablemente en las arias de Bizet, Puccini y Turina; tuvo mayores problemas con las de Bach y con los «lieder» de Schumann, Schubert y Strauss, al adolecer de estilo liderístico y con una pronunciación germana bastante defectuosa; tampoco alcanzaron relieve las canciones de Vivaldi ni el aria de **Julio César**, de Haendel. El acompañamiento pianístico de Susa Mary Suárez Verona se limitó a una correcta lectura de las partituras, sin recrear los «lieder» con sus peculiares «atmósferas». La Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, dirigida por Max Bragado Darman, interpreta tres conciertos en los que el director acredita su capacidad y preparación, respondiendo el conjunto orquestal muy bien en unas dignas versiones del **Carnaval Romano**, de Berlioz; la obertura de **Oberon**, de Weber, y del **Tombeau**, de Ravel; con corrección en la **Primera Sinfonía**, de Schumann; y con brillantez en las números **Uno** de Shostakovich, y número **Siete** de Prokofieff. Notable trompista Myror Bloom para el **Concierto en Mi bemol mayor, Op. 11**, de Strauss; buen violonchelista Roman Jablonski, intérprete del **Concierto en Si menor, Op. 104**, de Dvorak; y no muy convincente el pianista Edward Newman con el **Concierto número tres en Do menor, Op. 37**, de Beethoven. La orquesta, dirigida con seguridad por Max Bragado, colaboró acertadamente.

FESTIVAL DE MUSICA Y DANZA DE PRIMAVERA

Con el patrocinio de la Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, Lanzarote, Fuerteventura se celebra en primera edición este Festival de Música y Danza de Primavera, del que se espera tenga continuidad en años venideros. El **Münchner Motettenchor** y la **Münchner Bach Collegium**, bajo la dirección de Hans Rudolf Zobeley,

en dos actuaciones, ofrecen unas versiones si no modélicas, sí de rigurosa concepción musical —quizá algo grisáceas— de **Utrechter Te Deum**, de Haendel; **Misa in tempore belli**, de Haydn —en mi criterio su mejor ejecución—, y **Misa en Si menor, BWV 232**, de Bach. Los solistas fueron el punto más débil de estos conciertos, ya que estuvieron bastante flojos. Nueva actuación del Coro de Cámara de Moscú, cuya calidad ya ha sido resaltada anteriormente. Muy sugestivo el programa desarrollado por el Momix Dance Theatre, integrado por Alison Chase y Moses Pendleton. Interesantísimas, las veladas protagonizadas por Ensemble Musica Instrumentalis de Viena —La naturaleza en la Música del Renacimiento— y Quinteto de Viento Koan —Cronología de la Música para instrumentos de viento desde el siglo XVII hasta nuestros días—. El violinista ruso Boris Bolkin posee —como casi todos sus colegas compatriotas— una gran técnica, pero sus interpretaciones de la **Sonata núm. 8, en Sol mayor, Op. 30, número 3**, de Beethoven, y **Sonata en La mayor** de Franck, no fueron muy afortunadas en cuanto a rigor musical y personalidad; sin embargo, se adaptó mejor a la **Sonata número 2, en Re mayor, Op. 94 a**, de Prokofieff, que ejecutó brillantemente. El acompañamiento pianístico de Irina Zaritskaya no alcanzó especial relieve. El festival se clausura con el Crowsnest Trio, interesante grupo de danza, formado por Martha Clarke, Robert Barnett y Félix Blasca, que presentó un programa de gran atractivo y efecto, que rompe esquemas y coreografías tradicionales.

ORQUESTA FILARMONICA DE GRAN CANARIA

Muy positiva ha sido la labor desarrollada por Max Bragado Darman al frente de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria en estos cinco meses, en los que ha dirigido —si la memoria no me falla— diez conciertos, en los que ha patentado sus notables aptitudes: gran preparación musical y competencia profesional, claridad y seguridad de batuta, y elegante, sobria y precisa técnica gestual, carente de efectismos y sin amaneramientos. Por todo ello, se puede afirmar —sin hipérbolos de clase alguna— que su contratación ha constituido un gran y rotundo acierto. Sin embargo, y a pesar de este muy satisfactorio balance, el Patronato de la Orquesta ha decidido no renovar el contrato y continuar con su criterio de cambiar cada seis meses, aproximadamente, de director. Yo no comparto esta norma por razones obvias que afectan al rendimiento, conjunción y *personalidad* de la agrupación en fase de formación, que bajo su batuta ha alcanzado un muy elogiado nivel interpretativo, consiguiendo que recuperáramos el placer de los conciertos orquestales, perdido durante una prolongada etapa de mediocridad, de la que no quiero acordarme, y que no deseo tenga repetición. Aparte de estos indiscutibles méritos de Max Bragado, hay que reseñar también que la buena calidad de la orquesta, le ha permitido alcanzar en tan breve tiempo esas estimables cotas interpretativas, que, por supuesto, son susceptibles de mejorar, pues si el viento está



Max Bragado dirige la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.

bastante completo, sonando bien, la cuerda es conveniente reforzarla, especialmente en chelos y contrabajos, para superar algunas lagunas en la redondez sonora. Entre los concertistas que con la orquesta han actuado, hay que destacar al pianista Antonio Baciero, con una impecable interpretación del **Concierto en Re menor, número 20, K. V. 486**, de Mozart. La concertino, Weronika Kadlubkiewicz fue una feliz protagonista del **Concierto en La mayor, K. V. 219**, del mismo compositor. En el **Doble Concierto** de Brahms, la violonchelista Urzula Wejman y el violinista Tomasz Radziwonowicz —solistas de la orquesta— tienen una meritoria y plausible interpretación. Max Bragado logró de la orquesta unas brillantes versiones de la **Sinfonía núm. 2** de Tchaikowsky; **Scherzade**, de Rimsky Korsakov; **Mi País —Prados y Bosques de Bohemia**, de Smetana; **Variaciones Concertantes**, de Ginastera; **Octeto para instrumentos de viento**, de Strawinsky; y **Octava Sinfonía** de Dvorak. Y correctas de la **Primera Sinfonía**, de Beethoven; **Variaciones sobre un tema de Haydn**, de Brahms; **Sinfonía núm. 8**, de Beethoven —aunque briosos en demasía los dos últimos movimientos—; **Sinfonía núm. 40** de Mozart; **Cuatro piezas para orquesta de cuerda**, de Salvador Brotons; y de las oberturas de **Las bodas de Fígaro** —Mozart—, **Coriolano** —Beethoven— y **Scala di Seta** —Rossini—.

OTROS CONCIERTOS

El pianista Andrés Sánchez Tirado interpreta con acierto **Papillons** y **Carnaval** en una charla sobre Schumann, dictada en el Aula Cultural de la Caja Insular de Ahorros por el crítico musical del diario «La Provincia», Rafael Nebot Cabrera. En el Aula de Música del Museo Casa de Colón, recital del joven pianista canario Francisco Martínez Ramos, estudiante en el Philadelphia College of the Performing Arts, en cuyas equilibradas ejecuciones de Chopin —**Balada en La bemol mayor, Op. 47**, y **Cuatro estudios, Op. 10**— y Mussorgsky —**Cuadros de una exposición**— deja constancia de sus progresos. En el Club Prensa

Canaria, grata velada a cargo del barítono canario Miguel Torres —residente en Bélgica— con canciones de M. Romero, Marín, R. Jones, J. Dowland, Guastavino, Falú y García Lorca, acompañado a la guitarra por su esposa, Nadine Duymelinck, que también tuvo interpretaciones individuales, aunque irregulares, siendo las más acertadas las dos partituras del compositor local Efrén Casañas.—**CARMELO DAVILA NIETO.**

VALENCIA

CERTAMEN INTERNACIONAL DE BANDAS DE MUSICA «CIUDAD DE VALENCIA»

Durante los días del 12 al 15 de julio, ambos inclusive, se ha celebrado el popular Certamen de Bandas de Música de Valencia.

En esta edición se le ha dado carácter internacional y a su llamada han acudido, además de las regionales, tres agrupaciones extranjeiras. (No era la primera vez que se había anunciado como internacional, y también recordamos, hace unos pocos años, la actuación de una Banda holandesa). En fin, se ha intentado ampliar el concurso, se han cuidado detalles (como el anunciar las actuaciones de las distintas bandas en holandés y alemán, además de en castellano y valenciano), se han visto distinguidas azafatas acompañando a las bandas durante el desfile de presentación, pero el Certamen ha transcurrido con el mismo ambiente y colorido de todos los años, ha tenido lugar en el mismo escenario, y para nosotros, los valencianos aficionados a la música, nada ha cambiado. Incluso la pasión con que los partidarios de cada banda comentan la actuación de la suya respectiva ha brotado con la misma efervescencia de siempre, y eso que, en repetidas ocasiones, se ha solicitado el mayor silencio posible, toda vez que se grababan las distintas intervenciones con el fin de

realizar un disco en que se recojan las actuaciones de las bandas ganadoras de cada sección.

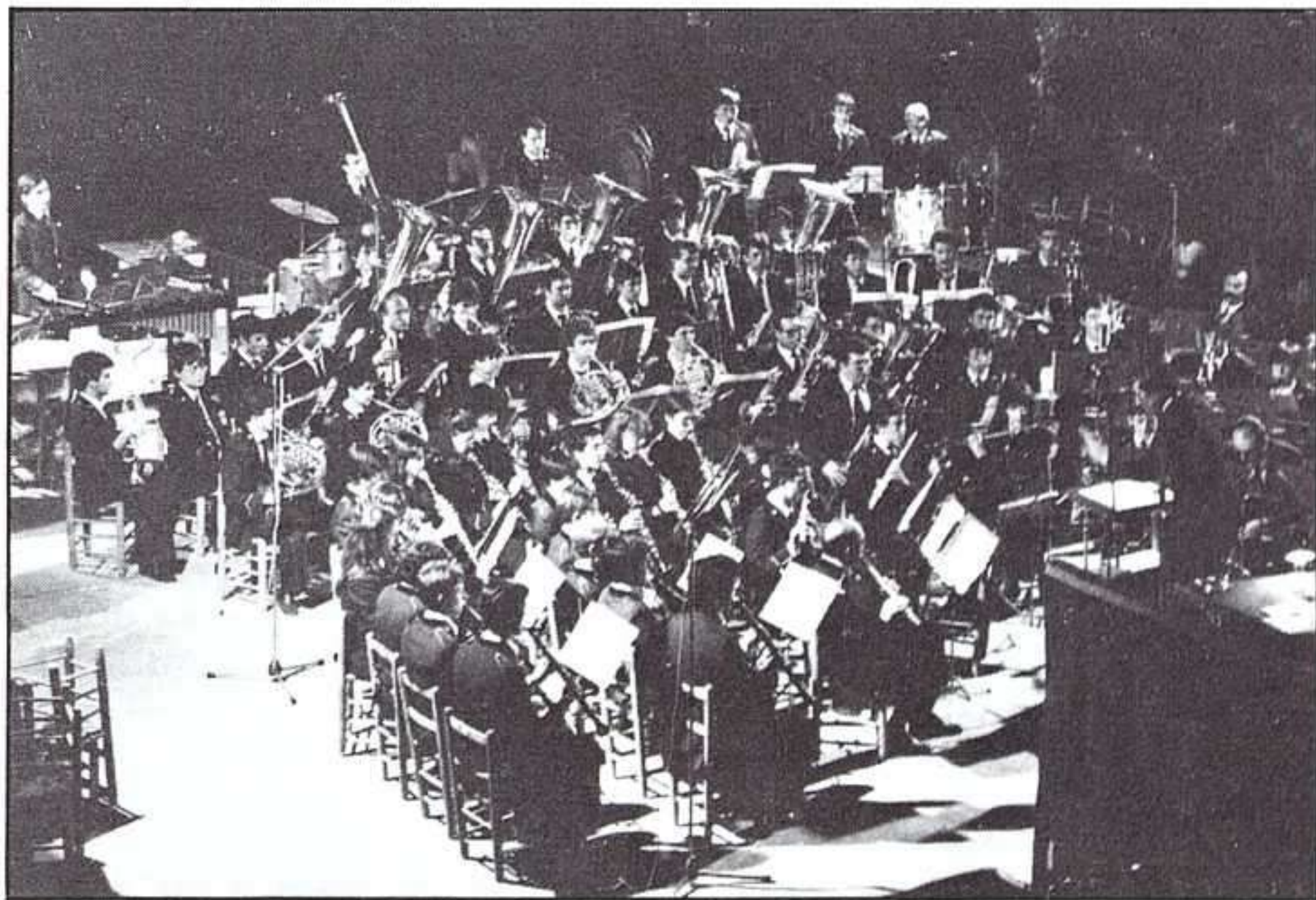
Antes de relacionar las bandas que han tomado parte en este Certamen de la Feria de Julio de 1982, debo señalar que por vez primera ha habido una sección dedicada a las bandas juveniles (sus componentes no debían sobrepasar los 17 años de edad). Otra noticia a destacar fue la no presentación la noche respectiva de la Banda Primitiva de Liria. En la nota que se leyó por los altavoces de la Plaza, no se dijo el motivo por el que esta conocida agrupación no se presentaba estando inscrita y, por lo tanto, programada su actuación. Solamente se certificaba por el comité de control la no presentación de la misma. A través de la prensa diaria, hemos tenido conocimiento de que esta sociedad musical había alegado el incumplimiento por parte de los organizadores de uno de los apartados de las bases del concurso, en el que se hace referencia a las incompatibilidades para formar parte del Jurado.

Viejo pleito éste de los jurados, que para quien conozca el mundo de las bandas valencianas no le extrañará saber las polémicas que levanta la formación de los mismos y cuya actuación nunca deja satisfechos a nadie. Solamente a los que obtienen el galardón. En esta ocasión (y ya se hizo así el año anterior), los componentes de los jurados fueron elegidos por votación entre los presidentes de las bandas participantes, pero el pleito planteado por la Primitiva de Liria demuestra que o el

sistema no está bien desarrollado o los participantes en la votación no están suficientemente preparados para aceptar el resultado cuando, a su criterio, no les es favorable la composición del mismo. En resumen, que faltó un competidor que siempre anima, y mucho, la noche certamen valenciana.

En total, fueron veintisiete bandas las que participaron en el Certamen, agrupadas en seis Secciones distintas en función del número de plazas que las componen. Todas ellas están obligadas a interpretar una obra impuesta y, en esta ocasión, todas estas obras eran originales para banda. Si ello es en sí importante, cabe destacar que muchas de las obras elegidas libremente eran también originales, con lo que, poco a poco, vemos que las bandas de música van incrementando su literatura propia.

El día 12 de julio, intervinieron las Bandas inscritas en la Tercera y Segunda Secciones. En la Sección tercera la obra obligada fue **Golden Age**, suite para banda de Henk Badings. Intervinieron: Unión Musical de Moncada. Director, J. Herrera. Obra libre, **Un día de Pascua en Catarroja**, de José María Izquierdo. Sociedad Artístico Musical El Valle, de Cárcer. Director, Amadeo Mateu Nadal. Obra libre, **Finlandia**, de Sibelius. Centro Instructivo Musical Eslava, de Albuixech. Director, Pascual Balaguer Echevarría. Obra libre, **Dances valencianas**, de Adam Ferrero. Sociedad Unión Artístico Musical, de Montroy. Director, Enrique Forés Asensi. Obra libre, **Riviere-Cyclus**, de Malando.



Banda de la Sociedad Musical «La Artística Manisense».

Unión Musical Poliñanense, de Poliñá del Júcar. Director, Juan Gonzalo Gómez. Obra libre, **Diego de Acevedo**, de Asins Arbó. Ateneo Musical Cultural, de Albalat de la Ribera. Director, Vicente Granel Alonso. Obra libre, **Vau-deville Suite**, de Pi Scheffer.

Para la Sección segunda se seleccionó como obra obligada **Movimientos cíclicos para Banda**, de S. Chuliá. Actuaron: Unión Musical, de Dolores (Alicante). Director, Manuel Castelló Rizo. Obra libre, **Quinta Sinfonía en mi menor** de Dvorak (cuarto tiempo). Musikverein de Karlsdorf, de Karlsdorf-Neuthard (Alemania Federal). Director, Adolf Kuppinger. Obra libre, **Tirol 1809**, de Sepp Tanzer. Sociedad Instructivo Musical La Primitiva, de Alborache. Director, Segismundo Hurtado Juanes. Obra libre, **Boris Godounow**, de Moussorgsky.

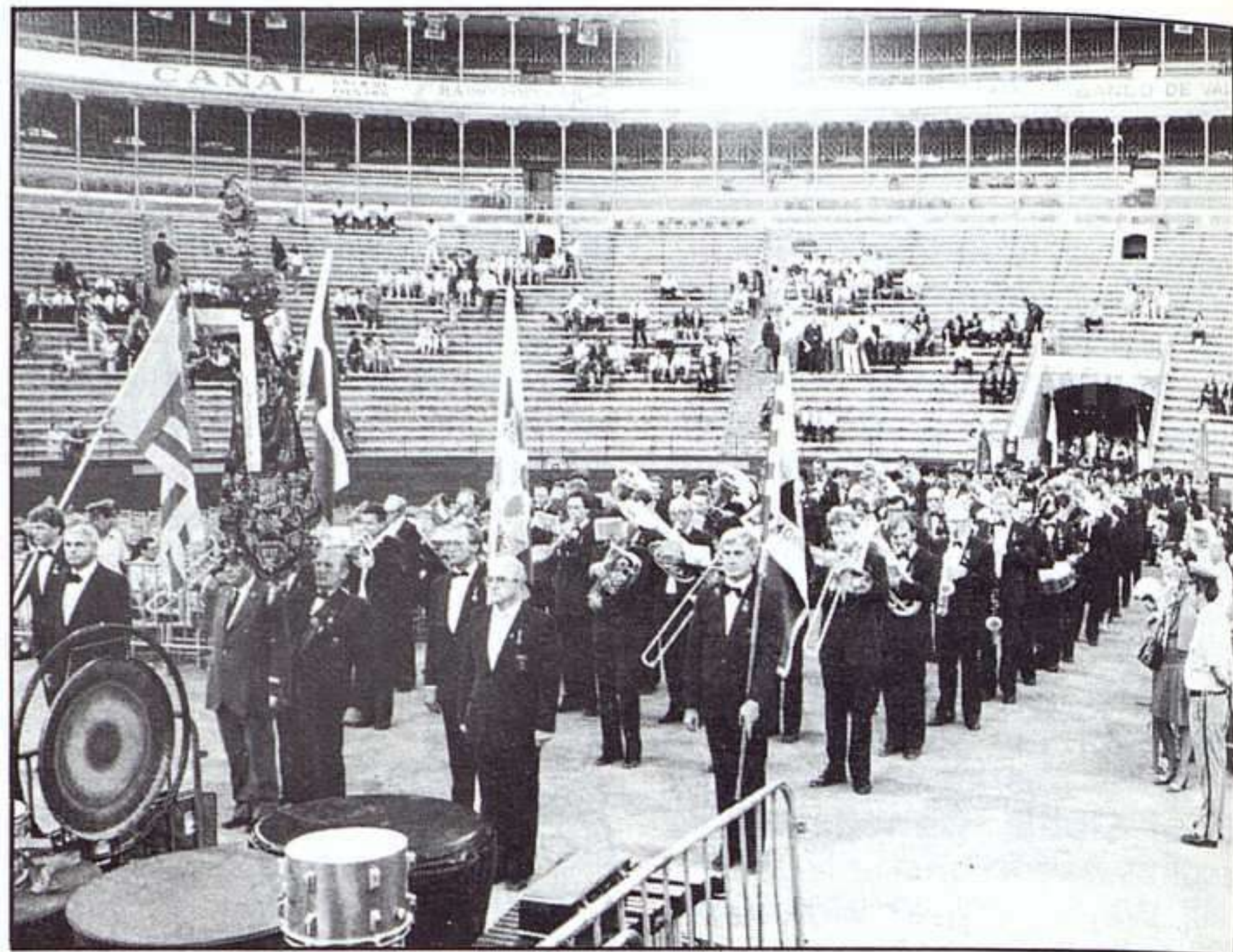
El día 13 de julio fue destinado para las Secciones Juvenil y Primera. Así como el número máximo de plazas asignado a las Secciones tercera y segunda era de cincuenta y sesenta y cinco, respectivamente, en la Juvenil era de cincuenta (con el límite de edad señalado anteriormente de diecisiete años) y en la Primera, de 80 plazas. Las obras obligadas fueron: **Rokokó-Suite, para banda**, de Edmund Loeffler, (Sección Juvenil) y **Metabolismos rítmicos**, de E. Montesinos, (Sección Primera). A la Juvenil sólo acudió Unión Musical, de Carlet. Director, Manuel Campos Vivó. Obra libre: **Orpheus Onderwereld**, de Offenbach. En la Sección Primera intervinieron: Koninklijke Harmonie, de Thorn (Holanda). Director, Sef Pijpers. Obra libre, **Poème du Feu**, de Ida Gotkovsky. Círculo Católico, de Torrent. Director, José M. Peñarrocha Arastey. Obra libre, **Sinfonía núm. 2** de John Barnes Chance. Unión Musical, de Aldaya. Director, Manuel Romero Brú. Obra libre, **Cuarta Sinfonía** de Tchaikowsky (segundo y cuarto tiempos). Sociedad Unión Musical, de Sueca. Director, Juan Vercher Grau. Obra libre, **Quinta Sinfonía** de Shostakovich (cuarto tiempo). Unión Alacuasense Musical, de Alacuás. Director, Francisco Cabrelles Romero. Obra libre, **Carmina Burana**, de Carl Orff. Sociedad Musical La Artística Manisense, de Manises. Director, José M. Micó Castellano. Obra libre, **Symphony for Band**, de Donald E. McGinnis. Sociedad

Musical La Primitiva Seta-bense, de Xátiva. Director, Ramón Ramírez Beneyto. Obra libre, **El canto de los bosques**, de Shostakovich.

La tercera audición de este Certamen tuvo lugar el 14 de julio, señalado para las Bandas con un máximo de noventa y cinco plazas, Sección Especial «B». La obra impuesta fue **Paisaje levantino**, de José María Cervera Lloret. En esta audición intervinieron: Harmonie Orkest Concordia, de Treebeek (Holanda). Director, Jan Cober. Obra libre, **Dafnis y Cloe**, de Ravel. Sinfónica Lira Carcaixentina, de Carcaixent. Director, Manuel Enguñados Cotanda. Obra libre, **Sinfonía núm. 2**, de John Barnes Chance. Sociedad Musical Santa Cecilia, de Alcácer. Director, Miguel Gorrea Garrigues. Obra libre, **Pinos de Roma**, de Respighi. Sociedad Musical La Entusiasta», de Benifairó de Valldigna. Director, Francisco Moral Ferri. Obra libre, **Quinta Sinfonía** de Tchaikowsky (segundo y cuarto tiempos). Sociedad Musical «La Artesana, de Catarroja. Director, Salvador Chuliá Hernández. Obra libre, **Rapsodia Rumana**, de Enescu. Unión Musical, de Torrent. Director, Francisco Idilio Gimeno Martínez. Obra libre, **Quinta Sinfonía** de Shostakovich (segundo y cuarto tiempos).

Con la actuación de las Bandas de la Sección Especial «A», número de plazas ilimitado, finalizó el día 15 de julio este Certamen. Como obra obligada se había impuesto la seleccionada en el Concurso internacional de Composición que, previamente, se convocó. Correspondió a la obra **Suite de concierto** (para banda sinfónica), de Tomás Aragüés Bernad. Actuaron las Bandas: Sociedad Musical Instructiva Santa Cecilia, de Cullera. Director, Luis Sajaime Meseguer. Obra libre, **La Consagración de la Primavera**, de Strawinsky (primera parte). Unión musical, de Liria. Director, Pablo Sánchez Torrella. Obra libre, **Petrouchka**, de Strawinsky. Sociedad Instructiva Unión Artístico Musical, de Tabernes de Valldigna. Director, Eduardo Arnau Moreno. Obra libre, **Sinfonía núm. XI** de Shostakovich (tercero y cuarto tiempos). Ateneo musical, de Cullera. Director, Francisco Fort Fenollosa. Obra libre: **Hary Janos**, de Kodaly.

Como es tradicional, cerró esta serie de audiciones certameneras la Banda Muni-



Koninklijke Harmonie, de Thorn. (Holanda).

cipal de Valencia que, bajo la dirección de su director titular José Ferriz, interpretó una transcripción para Banda de Sanz Biosca de la obra de Bach, **Preludio y Triple Fuga, en Mi bemol mayor**.

Tras la brillante actuación de la Banda Municipal, se dio fin a la presente edición del Certamen Internacional de bandas de Música «Ciudad de Valencia» 1982 y he aquí el fallo de los Jurados:

Sección Especial «A»:

Primer premio.—Unión Musical, de Liria.

Segundo premio.—S.M.I. «Santa Cecilia», de Cullera.

Tercer premio.—Ateneo Musical, de Cullera.

Sección Especial «B»:

Primer premio.—Harmonie Orkest Concordia, de Treebeek (Holanda) y S.M. «La Artesana», de Catarroja.

Segundo premio.—«Lira Carcaixentina», de Carcaixent.

Tercer premio.—Unión Musical, de Torrent.

Para estas dos audiciones el Jurado estaba compuesto por D. Juan Garcés, D. Julio Ribelles y D. Juan Pérez Ribes.

Sección Primera:

Primer premio.—Koninklijke Harmonie, de Thorn (Holanda) y S.N. La Artística Manisense, de Manises.

Segundo premio.—Unión Alacuasense Musical, de Alacuás.

Tercer premio.—Círculo Católico, de Torrent.

Sección Segunda:

Primer premio.—S.I.M. «La Primitiva», de Alborache.

Segundo premio.—Unión Musical, de Dolores (Alicante).

Tercer premio.—Musikverein de Karlsdorf, de Karlsdorf-Neuthard (R.F.A.).

Sección Tercera:

Primer premio.—C.I.M. Eslava, de Albuixech.

Segundo premio.—Ateneo Musical Cultural, de Albalat de la Ribera.

Tercer premio.—Unión Musical Poliñanense, de Poliñá del Júcar.

Sección Juvenil:

Primer premio.—Unión Musical, de Carlet.

Para estas diversas secciones el Jurado estaba constituido por D. Victoriano Bel Castel, D. Luis Blanes y D. Rafael Taléns.

Tanto este Jurado como el anterior estaba presidido por el señor Concejal Ponente de la Delegación de Feria y Fiestas del Ayuntamiento de Valencia, D. Enrique Real, a cuyo cargo está la organización del Certamen, y a quien acompañaba como invitado el señor Presidente de la Federación Regional Valenciana de Sociedades Musicales, D. Enrique Carpi, como reconocimiento a la colaboración que dicha Federación presta para la mejor realización del mismo.—**JUAN VICENTE MAS QUILES.**

ESPAÑA

(Avances de programación de la temporada 82-83).

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA (Teatro Real, de Madrid).

ABONO A

8, 9 y 10 de octubre.— Beethoven: **Sinfonía núm. 6, Op. 68, «Pastoral»**. Bach: **Magnificat**. Coro Nacional de España. Solistas sin determinar. Director, Peter Maag.

22, 23 y 24 de octubre.— Debussy: **Nocturnos**. Strauss: **Cuatro últimos «lieder»**. Don Juan, **Op. 20**. Rosalind Plowright (soprano). Coro Nacional de España. Director, Peter Maag.

5, 6 y 7 de noviembre.— Dutilleux: **Tout un monde lointain**. Beethoven: **Sinfonía núm. 7 en La mayor, Op. 92**. Friedrich Lodeon (violoncelo). Director, Eliahu Inbal.

3, 4 y 5 de diciembre.— Mozart: **Sinfonía en Si mayor, núm. 33, Kv 319**. Debussy: **El mar**. Brahms: **Concierto en Re mayor, Op. 77**. Miriam Fried (violin). Orquesta de la Radio de Stuttgart. Director, Neville Martin.

10, 11 y 12 de diciembre.— Toldrá: **La filla del marxant**. Paganini: **Concierto núm. 4 en Re menor**. Wagner: **El buque fantasma (Obertura, Preludio y muerte de Isolda)**. Tanhauser (Obertura). Salvatore Accardo (violin). Director, Antoni Ros Marbá.

14, 15 y 16 de enero de 1983.— Wagner: **La Walkiria (acto III)**. Solistas sin determinar. Director, Franz Paul Decker.

4, 5 y 6 de febrero.— Wagner: **Obertura para Fausto**. Brahms: **Concierto para piano núm. 2, Op. 83**. Schubert: **Sinfonía núm. 8, «Incompleta»**. Tchaikovsky: **Francesca da Rimi-**

ni. Alicia de Larrocha (piano). Director, Vladimir Fedoseev.

18, 19 y 20 de febrero.— Brahms: **Doble concierto en La menor, Op. 102. Canto del destino, Op. 54. Canto de triunfo**. Victor Martín (violin), Rafael Ramos (violoncelo). Orfeón Donostiarra. Director, Jesús López Cobos.

4, 5 y 6 de marzo.— Haydn: **Sinfonía en Sol mayor, núm. 92. «Oxford»**. Berio: **Folk Songs**. Alonso: **Biografía (estreno)**. Stravinsky: **El Pájaro de Fuego**. Esperanza Abad (soprano). Director, Juan Pablo Izquierdo.

25, 26 y 27 de marzo.— Weber: **Oberon**. Britten: **Concierto para piano y orquesta**. Mendelssohn: **Sinfonía núm. 3 en La menor, Op. 56, «Escocesa»**. Enrique Pérez de Guzmán (piano). Director, José María Cervera Collado.

8, 9 y 10 de abril.— Schumann: **Escenas de Fausto**. Coro Nacional de España. Director, Jesús López Cobos.

22, 23 y 24 de abril.— Mozart: **Idomeneo, Rey de Creta, Kv 366**. Solista sin determinar. Coro Nacional de España. Director, Peter Maag.

ABONO B

15, 16 y 17 de octubre.— Beethoven: **Coriolano, Op. 62**. Mozart: **Concierto núm. 26 en Re mayor, Kv 537**. Brahms: **Sinfonía núm. 4 en Mi menor, Op. 98**. Rafael Orozco (piano). Director, Peter Maag.

29, 30 y 31 de octubre.— C. Halffter: **Tiento**. Ives: **Sinfonía núm. 4**. Coro Nacional de España. Director, Cristóbal Halffter.

12, 13 y 14 de noviembre.— Verdi: **Réquiem**. Solistas sin determinar. Coro Nacional de España. Director, Eliahu Inbal.

26, 27 y 28 de noviembre.— Barce: **Sinfonía núm. 2 (estreno)**. Liszt: **Concierto núm. 2 en La mayor**. Schumann: **Sinfonía núm. 4 en Re menor, Op. 120**. Christian Zimmermann (piano). Director, Jacques Bodmer.

17, 18 y 19 de diciembre.— Beethoven: **Leonora, Obertura núm. 3 en Do mayor, Op. 72a**. Haydn: **Concierto en Do mayor**. Bartók: **Concierto para orquesta**. Angel Beriain (oboe). Director, Gabriel Chmura.

21, 22 y 23 de enero de 1983.— Moreno Torroba: **Concierto para piano y orquesta**

Holst: **Los Planetas**. Humberto Quagliata (piano). Coro Nacional de España. Director, García Navarro.

28, 29 y 30 de enero.— Larrauri: **Gardúnak**. Brahms: **Concierto para piano núm. 1 en Re menor**. Joaquín Achúcarro (piano). Director, Isaac Karabchevski.

11, 12 y 13 de febrero.— Ravel: **Rapsodia española**. Villalobos: **Concierto núm. 1**. Franck: **Sinfonía en Re**. Luis Galvé (piano). Director, Sergiu Comissiona.

25, 26 y 27 de febrero.— Ginastera: **Estancia**. Beethoven: **Concierto núm. 4 en Sol mayor, Op. 58**. Elgar: **Sinfonía núm. 1 en La bemol mayor, Op. 55**. Josep Maria Colom (piano). Director, Armando Krieger.

11, 12 y 13 de marzo.— Prieto: **Sinfonía núm. 2 (estreno)**. Turina: **Canto a Sevilla**. E. Halffter: **Sinfonietta**. María Orán (soprano). Director, Jesús López Cobos.

18, 19 y 20 de marzo.— Bernaola: **Sinfonía en Do**. Bruckner: **Sinfonía núm. 8 en Do menor**. Orquesta Sinfónica de Berlín (RDA). Director, Günther Herbig.

15, 16 y 17 de abril.— Tchaikovsky: **Concierto en Re mayor, Op. 35. Sinfonía núm. 5 en Mi menor, Op. 4**. Igor Oistrakh (violin). Director, Peter Maag.

29 y 30 de abril y 1 de mayo.— Ginastera: **Concierto núm. 2**. Mahler: **Sinfonía núm. 1 en Re mayor. «Titán»**. Aurora Natola (violoncelo). Director, Maximiliano Valdés.

V CICLO DE MUSICA DE CAMARA Y POLIFONIA (Teatro Real, de Madrid).

ABONO C (Recitales).

19 de octubre.— **Sonatas para violin y piano**. Gidon Kremer (violin), Elena Bashkurov (piano).

2 de noviembre.— Haydn: **Sonatas**. Manuel Carra (piano).

23 de noviembre.— **Sonatas**. Christian Zimmermann (piano).

7 de diciembre.— Turina: **Tres sonatas**. Victor Martín (violin), Miguel Zanetti (piano).

11 de febrero.— Schumann: **Novelita núm. 1. Estudios Sinfónicos**. Chopin: **Barcarola, Op. 60. Sonata núm. 3, Op. 58**. Joaquín Achúcarro (piano).

8 de febrero.— Granados: **Escenas románticas**. Falla: **Danzas de La vida Breve o Fantasía Bética**. Chopin: **24 Preludios**. Alicia de Larrocha (piano).

12 de abril.— Narciso Yepes (guitarra).

ABONO D (Música de cámara)

16 de noviembre.— Haydn: **Sinfonía. Concierto en Fa mayor para violin y cémbalo**. Turina: **La oración del torero. Serenata**. Orquesta de Cámara Española. Concertino-director, Victor Martín.

1 de diciembre.— Beethoven: **Obras**. Cuarteto «Juillard».

14 de diciembre.— Haendel: **Concerto grosso**. Vivaldi: **Concierto para dos violines en La menor**. Paganini: **Carnaval de Venecia**. Grieg: **Suite Holberg**. Sarasate: **Navarra**. Salvatore Accardo (violin). Orquesta de Cámara Española. Concertino-director, Victor Martín.

15 de febrero.— Bach: **Fuga. Concierto para dos pianos en Do mayor. Concierto para dos pianos en Do menor. Concierto para flauta, viola y cémbalo**. Teresina Jordá y Edith Murano (pianos). Orquesta de Cámara Española. Concertino-director, Victor Martín.

15 de marzo.— Mozart, Ginastera, Beethoven: **Cuartetos**. Cuarteto de la Universidad de La Plata.

22 de marzo.— Mozart: **Andante y fuga. Concierto para piano. Concierto para flauta en Re mayor. Sinfonía núm. 29 en La mayor**. Karin Merle (piano), Robert Aitken (flauta). Orquesta de Cámara Española. Concertino-director, Victor Martín.

19 de abril.— Tchaikovsky: **Cuartetos**. Cuarteto Gabriëlli de Londres.

ABONO E (Polifonía)

26 de octubre.— Stravinsky: **Obras**. Coro Nacional de España. Director, Enrique Ribó.

18 de enero.— Casanovas, Cererols, Mompou, Estrada, Just y Marco: **Obras**. Victor Martín (violin). Coro Nacional de España. Director, Enrique Ribó.

25 de enero.— Programa sin especificar. Agrupación Coral de Cámara de Pamplona. Director, Luis Morondo.

22 de febrero.— Stravinsky: **Obras**. Orfeón Donostiarra. Di-

rector. Antxón Ayestarán. Grupo Koan. Director, José Ramón Encinar.

1 de marzo.— Des Prés, Arcadelt, Jannequin, Poulenc, Debussy y Ravel: **Obras**. Coro Nacional de España. Director, Enrique Ribó.

8 de marzo.— J. B., C. Ph. y J. Ch. Bach: **Obras**. Orquesta y Coro de la A.B.A.O. Director, Luis Izquierdo.

26 de abril.— Monteverdi, Castelnuovo-Tedesco, Dallapiccola: **Obras**. Coro Nacional de España. Director, Enrique Ribó.

CONCIERTOS FUERA DE ABONO

24 de marzo.— Polifonía renacentista y contemporánea. Schola Cantorum de Stuttgart. Director, Clytus Gottwald.

21 de abril.— Nicanor Zabaleta (arpa).

ORQUESTA SINFONICA Y CORO DE RADIOTELEVISION ESPAÑOLA (Teatro Real, de Madrid)

9 y 10 de octubre.— Haydn: **La Creación**. Solistas sin determinar. Coro de la Radiotelevisión española. Director, Enrique García Asensio.

16 y 17 de octubre.— Concierto de homenaje a S. S. el Papa Juan Pablo II con motivo de su viaje a España. E. Halffter: **Canticum in Papa Johannem XXIII. Oda a S. S. Juan Pablo II** (estreno). Mozart: **Misa de la coronación**. Solistas sin determinar. Coro de RTVE. Director, Antoni Ros Marbá.

23 y 24 de octubre.— J. Alfonso García: **Epiclesis** (estreno). Walton: **Concierto para viola y orquesta**. Beethoven: **Sinfonía núm. 3**. Emilio Mateo (viola). Director, Gómez Martínez.

30 y 31 de octubre.— Mahler: **Sinfonía núm. 5**. Director, Odón Alonso.

6 y 7 de noviembre.— Beethoven: **Obertura «Egmont»**. Mendelssohn: **Concierto núm. 1 para piano y orquesta**. Schubert: **Sinfonía núm. 9**. Luis Galvé (piano). Director, Gian Luigi Gelmetti.

13 y 14 de noviembre.— Debussy: **Preludio a la siesta de un fauno**. Guinjoan: **Concierto para violoncelo y orquesta**. Prokofiev: **Sinfonía núm. 7**. Lluís Claret (violoncelo). Director, Max Bragado.

20 y 21 de noviembre.— Haydn: **Misa de Santa Cecilia**. Caridad Casao (soprano), Car-

men Sinovas (contralto), Juan Porrás (tenor), Robert Kennedy (bajo). Coro de RTVE. Director, Alberto Blancafort.

27 y 28 de noviembre.— Ravel: **La alborada del gracioso**. Milhaud: **El buey sobre el tejado**. Berlioz: **Sinfonía fantástica**. Agustín León Ara (violín). Director, Jean Fournet.

4 y 5 de diciembre.— Stravinsky: **Sinfonía de los salmos**. Brahms: **Rapsodia para contralto y orquesta**. Kodály: **Psalmus hungaricus**. Ravel: **Dafnis y Chloé**. Linda Finnie (contralto). Coro de la RTVE. Director, Igor Markevitch.

11 y 12 de diciembre.— Prokofiev: **Sinfonía clásica**. Wagner: **Preludio y muerte de Tristán e Isolda**. Falla: **El sombrero de tres picos**. Beethoven: **Sinfonía núm. 5**. Director, Igor Markevitch.

16 de diciembre (programa fuera de abono).— Concierto especial para la Unión Europea de Radiodifusión (UER). Weber: **Concierto para clarinete y orquesta**. Mahler: **Sinfonía núm. 1**. James Campbell (clarinete). Director, Renhim Gokmen.

18 y 19 de diciembre.— A. Blancafort: **Sinfonía coral** (estreno). Britten: **Christmas Carol. El diluvio de Noé**. Coro de RTVE. Escolanía de Lequeitio. Director, Odón Alonso.

15 y 16 de enero.— Haydn: **Sinfonía núm. 48**. Martinu: **Concierto para oboe y orquesta**. Brahms: **Sinfonía núm. 2**. Antonio Faus (oboe). Director, Gómez Martínez.

22 y 23 de enero.— Haydn: **Sinfonía núm. 88**. Guridi: **Una aventura de Don Quijote**. Schumann: **Concierto para violoncelo y orquesta**. Strauss: **Las travesuras de Till Eulenspiegel**. Ksenija Jancovic (violoncelo). Director, Gómez Martínez.

5 y 6 de febrero.— Brahms: **Obertura para un «Festival académico»**. González Acilu: **Concierto para piano y orquesta**. Villalobos: **Sinfonía núm. 4, «Victoria»**. Pedro Espinosa (piano). Director, Enrique García Asensio.

12 y 13 de febrero.— Marco: **Concierto «Eco» para guitarra y orquesta**. Orff: **Carmina Burana**. Coro de RTVE. Narciso Yepes (guitarra). Director, Odón Alonso.

19 y 20 de febrero.— Turina: **Danzas Fantásticas**. Peris: **Obra**. Braga Santos: **Tres dibujos**. Ravel: **Rapsodia española**. Director, Silva Pereira.

26 y 27 de febrero.— Fernández Blanco: **Obertura dramática**. R. Strauss: **Duetto concertino para clarinete y fagot**. Durufly: **Réquiem**. José Vadillo (clarinete), Juan A. Enguidanos

(fagot). Coro de RTVE. Director, Enrique García Asensio.

5 y 6 de marzo.— Mozart: **Sinfonía núm. 41 «Júpiter»**. Bartók: **El mandarín maravilloso**. Klara Takacs (mezzo-soprano). Laszlo Polgár (bajo). Director, Zoltán Peskó.

12 y 13 de marzo.— Haydn: **Las estaciones**. Sheila Armstrong, Keith Lewis, Harold Stammic. Coro de RTVE. Director, Odón Alonso.

19 y 20 de marzo.— Honegger: **Pastoral d'Été**. Moreno Torroba: **Diálogos para guitarra y orquesta**. Brahms: **Serenata, Op. 11**. Pepe Romero (guitarra). Director, Miguel Ángel Gómez Martínez.

26 y 27 de marzo.— Mahler: **Sinfonía núm. 3**. Patricia Payne. Coro de RTVE. Escolanía de Ntra. Sra. del Recuerdo. Director, Miguel Ángel Gómez Martínez.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA DE BARCELONA (Palau de la Musica y Monasterio de Pedralbes)

4 de octubre.— Mahler: **«Adagio» de la Sinfonía núm. 10**. Ravel: **Scherezade**. Stravinsky: **Persephone**. Enriqueta Tarrés (soprano), Dalmau González (tenor), Nuria Espert (narradora). Coral Sant Jordi. Grupo Llevant. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director, Jacques Bodmer.

5 de octubre.— Haendel: **Orlando Furioso**. René Jacobs (contratenor), Mieke van der Sluis (soprano), David James (contratenor), Judith Nelson (soprano), Michel Verschaeye (bajo). Orquesta Barroca de Amsterdam. Director, Ton Koopman.

6 de octubre.— Haydn: **Sinfonía núm. 26. Concierto para clave y orquesta en Re mayor**. **Sinfonía núm. 49**. Orquesta Barroca de Amsterdam. Director, Ton Koopman.

7 de octubre.— Haendel: **Rinaldo**. Anton de Ridder (tenor), Pamela Hamblin (soprano), John Angelo Messana (contratenor), Eike Wilm Schulte (barítono), Penelope Thorn (soprano). Badische Staatskapelle. Director, Charles Farncombe.

8 de octubre.— Haendel: **Poros**. Graham Pushee (contratenor), Norma Sharp (soprano), Anita Hermann (contralto), Anton de Ridder (tenor), Julius Best (tenor), Markku Terud (bajo). Badische Staatskapelle. Director, Charles Farncombe.

12 de octubre.— Strauss: **Don Juan**. C. Halffter: **Elegías**. Shostakovich: **Sinfonía núm. 5, Op. 47**. Orquesta Juvenil de la RFA. Director, Volker Wangerheim. Programa matinal.

12 de octubre.— Haydn:

Cuarteto en Do mayor. Mozart: **Quinteto en Sol menor**. Bruckner: **Quinteto en Fa mayor**. Cuarteto Melos de Stuttgart. Enrique de Santiago (viola).

13 de octubre.— Byrd, Johnson, Campio, Morley, Purcell, Hely, Gibbons, Bull, Tomkins, Jenkins, Dowland: **Obras**. Deborah Roberts (soprano), Robin Jeffrey (laúd). The Rose Concerts. Monasterio de Pedralbes.

14 de octubre.— Haydn: **El retorno de Tobías**. Zsuzsa Denes (soprano), Marite Uribe (soprano), Klara Takacs (mezzo-soprano), Andras Molnar (tenor), Szolt Bende (barítono). Coro Madrigal de Budapest. Orquesta de Cámara de la Sinfónica Húngara. Director, Ferenc Szekeres.

15 de octubre.— Vivaldi: **La Olimpiada**. Marite Uribe (soprano), Klara Takacs (mezzo-soprano), Andras Laczó (tenor), Patricio Mendez (barítono), Zsolt Bende (barítono). Coro Madrigal de Budapest. Orquesta de Cámara de la Sinfónica Húngara. Director, Ferenc Szekeres.

18 de octubre.— Mozart: **Sinfonía concertante para violín y viola**. Schubert-Mahler: **Sinfonía núm. 9 en Do mayor, D 944**. Chaim Taub (violín), Daniel Beniaminy (viola). Orquesta Filarmónica de Israel. Director, Jesús López Cobos.

19 de octubre.— Bartók: **Concierto para violín núm. 2**. Stravinsky: **El Pájaro de Fuego**. Uri Plianka (violín). Orquesta Filarmónica de Israel. Director, Jesús López Cobos.

20 de octubre.— Bach: **Sonata BWV 1079. Partita núm. 1 en Si bemol. Sonata en La menor, BWV 1013. Sonata en Si menor, BWV 1030**. Auréle Nicolet (flauta), Christiane Jaccottet (clavicémbalo). Monasterio de Pedralbes.

21 de octubre.— Schubert, Strauss, Wolf: **«Lieder»**. René Kollo (tenor), Irving Gage (piano).

26 de octubre.— Brahms: **Sonata núm. 3, Op. 120**. Beethoven: **Sonata núm. 7 en Do menor**. Prokofiev: **Sonata núm. 1, Op. 80**. Víctor Tetrikov (violín), Mihail Yerogin (piano).

27 de octubre.— D. Funck: **Suite para cuatro violas de gamba**. A. Kühnel: **Aria variada**. D. Buxtehude: **Laudate pueri**. H. Schutz: **Historia de la Resurrección**. Kurt Widmer (tenor). Grupo vocal-instrumental. Director, Louis Devos. Monasterio de Pedralbes.

29 de octubre.— Kilar: **Hrzesany**. Ravel: **Concierto para piano y orquesta núm. 1**. Stravinsky: **Petruchka**. Marta Argerich (piano). Orquesta Ciudad de Barcelona. Director, Wojciech Michniewski.

RECTIFICACION SOBRE ARRASATE MUSICAL

En nuestro número del mes de junio se publicó un reportaje titulado «Las Orquestas de Jóvenes», sobre el que es preciso hacer una importante rectificación: en el apartado dedicado a la agrupación Arrasate Musical se incluyeron unas interesantes declaraciones de su fundador y director, don Juan

Arzamendi Emparanza, declaraciones que, por error en la redacción y en la organización del material, fueron atribuidas a don Luis Sagasta, presidente de Arrasate Musical.

Se afirmaba también en el reportaje que don Luis Sagasta era el fundador y director de la Academia y de la Orquesta, cuando en realidad tales cargos corresponden a don Juan Arzamendi; don Luis Sagasta es el Pre-

sidente de la Junta Directiva.

Pedimos disculpas a Arrasate Musical por la confusión, ya que en el citado reportaje quedó injustamente silenciada la meritoria labor de don Juan Arzamendi Emparanza al frente de dicha entidad.

Aprovechamos esta ocasión para agradecer tanto a don Luis Sagasta como a don Juan Arzamendi el interés con que en repetidas oportunidades nos han facilitado

documentación y opiniones sobre el tema de las orquestas juveniles y en concreto sobre Arrasate Musical.

BANDAS POPULARES GALLEGAS

Por cuarto año consecutivo, se ha realizado en Santiago de Compostela un homenaje a las bandas populares gallegas, en un intento de revitalizar esta tradición

CON NOMBRE PROPIO



Jordi Roch.

Jordi Roch, Presidente de Juventudes Musicales Españolas, con quien publicamos una extensa entrevista en el anterior número de RITMO, ha sido elegido vicepresidente de la Federación Internacional de Juventudes Musicales. A la asamblea internacional, celebrada en Kecskemet (Hungría), asistieron representantes de treinta y seis países que, al término de los debates y diversos comités de trabajo, eligieron a **Jordi Roch** como vicepresidente. El año próximo **Jordi Roch** se presentará como candidato a la Presidencia Internacional de Juventudes Musicales.

La Universidad de La Laguna (Tenerife) ha nombrado al tenor **Alfredo Kraus** «doctor honoris causa», según acuerdo unánime de su Junta de Gobierno, que preside el rector Gumersindo Trujillo. La propuesta del nombramiento fue realizada por la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Opera y apoyada por seiscientas

adhesiones personales. La investidura se realizará en enero de 1983, coincidiendo con el IV «Festival Kraus» de Opera, a celebrar en Santa Cruz de Tenerife.

El Festival de Música de Cadaqués ha organizado dos homenajes de distinto signo. El primero de ellos ha sido conmemorado los 80 años de edad del poeta **Tomás Garcés**. La soprano **Montserrat Alavedra** ofreció un recital de canciones con textos de **Garcés** compuestas por **Amadeo Vives**, **Joan Llongueres**, **Manuel Blancafort**, **Federico Mompou** y **Eduardo Toldrá**. El compositor norteamericano **John Cage** fue el destinatario del otro homenaje, concretado en el estreno de una obra musical suya, la exposición de su obra pictórica y la organización de un coloquio en el que participaron los compositores **Javier Maderuelo**, **Mestres Quadreny** y **Carles Sanyos** y la crítica de arte **Gloria Moure**. **Manuel Valls Gorina** actuó de moderador. **John Ca-**



Enrique García Asensio.



Lorenzo Galmés

ge presenció el coloquio, limitándose a dirigir, al principio, unas palabras a los asistentes.

Enrique García Asensio, titular de la Orquesta de RTVE ha desmentido la noticia, publicada en algunos periódicos, de su sustitución por el director **Miguel Angel Gómez Martínez**. «La mejor demostración de que es falso es que en la noticia se dice que el Ministerio de Cultura va a ofrecer la Orquesta de RTVE al maestro **Gómez Martínez**, cuando esta orquesta nada tiene que ver con el Ministerio, ya que depende del ente público Radiotelevisión, que es un organismo autónomo». **Miguel Angel Gómez Martínez**, por su parte, ha sido nombrado académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando, de Granada.

El primer premio de piano de la VII edición del famoso concurso «Tchaikovsky», que se celebra en Moscú cada cuatro años, ha quedado desierto. El Segundo premio fue compartido por el soviético **Vladimir Ovchimov** y el británico **Peter**

Donohoe. Los violinistas soviéticos **Victoria Mullova** y **Serguei Stádlér** compartieron el Primer premio de este instrumento. El brasileño **Antonio Meneses** ganó el Premio de violoncelo y los de canto fueron obtenidos por la soprano soviética **Lidia Zabaliasta** y el también soviético **Paat Burchuladze**.

Lorenzo Galmés, que fue corresponsal de nuestra Revista durante muchos años en las islas Baleares, compositor de pro, instigador de continuas actividades musicales, profesor e impulsor sin tregua de la docencia musical, ha recibido un cariñoso homenaje en su ciudad natal menorquina de Mercadal, como reconocimiento a la gran labor cultural que este hombre ha realizado. En el homenaje intervinieron el pianista **Antón Aguiló**, las sopranos **Rafaela Cantallops**, **María Josep Martorell** y **Lissa Franey**, el tenor **Juan Moll**, el barítono **Joan Pons**, y la magnífica violinista **Tessa Robins**. RITMO asistió al concierto como homenaje a su amigo, colaborador y buen músico.

musical. Este verano participaron cerca de mil músicos pertenecientes a veintidós bandas populares, de las treinta existentes en la actualidad. La tradición de estas bandas estaba en decadencia desde la guerra civil, pero a raíz de estos encuentros algunas, casi desaparecidas, se han reorganizado. El musicólogo Rogelio Groba califica estas formaciones como «generadores de acción musical... Sin su labor pedagógica, Galicia no podría contar hoy con sus cuatro bandas municipales, integradas en un 99 por ciento por músicos gallegos».

400 MILLONES COSTARÁ LA REFORMA DEL PALAU

El Palau de la Musica Catalana, de Barcelona, será objeto de reformas de adaptación que costarán alrededor de cuatrocientos millones de pesetas, según anunció el alcalde de Barcelona, Narcis Serra. El Presidente del Orfeo Catalá, Félix Millet, dijo que la financiación de este proyecto sería realizada por el Banco de Crédito Industrial, al menos en un 70 por ciento del coste. La reforma del Palau afectará a las fachadas, a las medidas de seguridad, a las condiciones acústicas y a los servicios complementarios. El plazo de finalización de las obras está previsto para finales de 1984, ya que éstas habrán de realizarse durante el período estival. Narcis Serra se ha declarado partidario de la construcción de otro auditorio, en Barcelona, capaz de albergar mayor número de personas «pero si el coste de esta construcción conllevara el no utilizar el Palau, entonces no merecería la pena».

LA CAJA DE AHORROS DE SAN FERNANDO REALIZÓ MÁS DE MIL ACTOS CULTURALES

La Obra Cultural de la Caja de Ahorros de San Fernando, de Sevilla, ha realizado, desde octubre de 1981 a junio de 1982, más de mil doscientos actos culturales, según se difundió al terminar el curso académico. Los actos musicales realizados en Sevilla se concretaron en el ciclo de Música Andaluza, ciclo de Música Contemporánea, Encuentros con la Músi-

ca y el Arte, Pequeños Concursos de los Sábados, Concursos de la obra cultural, Jornadas de Jazz y ciclo de conciertos dedicados a Murillo. En otras provincias andaluzas, se puede resumir la actividad musical de la Caja de Ahorros en el ciclo de Música andaluza y Grandes compositores, III Decena de Música Sacra, Formación Musical para escolares, Concursos Polifónicos y Concursos Populares. La obra cultural conmemoró además los centenarios de Turina y Stravinsky.

HOMENAJE NACIONAL A «LA ARGENTINA»

Antonia Mercé, «La Argentina», será homenajeada por la sección española del Consejo Internacional de la Danza, organismo dependiente de la UNESCO, y que preside la bailarina Mariemma. En el Teatro de la Zarzuela, de Madrid, se realizarán una serie de actuaciones de artistas, entre las cuales se encuentran Teresa Berganza, Alicia de Larrocha, Mariemma, componentes del Ballet Clásico Nacional y del Ballet Nacional Español. Habrá también una exposición de trajes y fotografías de la bailarina, exposición organizada por Francisco Nieva. Antonia Mercé nació en Buenos Aires el 4 de septiembre de 1890, hija de bailarines españoles. A los once años, ya era primera bailarina del Teatro Real de Madrid. En 1929, formó compañía propia del baile español y se presentó con ella en la Opera Cómica de París. Su versión de *El amor brujo*, de Falla, era, quizá, la más conocida de sus interpretaciones y coreografías. Murió inesperadamente en Bayona (Francia) el 18 de julio de 1936.



Antonia Merce.

FALLECIO EL MAESTRO MORENO TORROBA

A las 9,30 horas del domingo día 12 de septiembre, y a la edad de 91 años, falleció en Madrid el popular compositor Federico Moreno Torroba, Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Presidente de la Sociedad General de Autores de España.

Se produjo el óbito en la Clínica Ruber, donde había ingresado el 25 del pasado mes de agosto, víctima de una embolia cerebral, que se complicó, posteriormente, con una infección urinaria y pulmonar. Tras unos días de mejoría, el 7 de septiembre fue ingresado en la unidad de cuidados intensivos, como consecuencia de complicaciones cardíacas, que hicieron crisis el día 11, falleciendo al día siguiente.

En la Sala de Consejos de sede de la Sociedad de Autores fue instalada la capilla ardiente, que fue visitada por numerosas personalida-



des y admiradores del maestro hasta el mismo momento del sepelio, que tuvo lugar, al mediodía del lunes 13, en la Sacramental de San Justo.

Sin tiempo más que para recoger en este espacio la escueta nota necrológica, por haber coincidido el luctuoso acontecimiento con la entrada de nuestra edición en máquinas, diferimos al próximo número rendir homenaje en las páginas de RITMO a la memoria del compositor desaparecido.

unicentro habana - p.º habano, 9-11 - teléf. 2 62 57 75 - madrid.

DISCOS NACIONALES Y DE IMPORTACION.
DEPARTAMENTO DE MUSICA CLASICA.
VIDEO CLUB.

Se aceptan pedidos por catálogo.

unicentro habana - p.º habana, 9-11 - teléf. 2 62 57 75 - madrid.

MONUMENTO A PAU CASALS

Pau Casals ya tiene un monumento en la avenida barcelonesa que lleva su nombre. El monumento tiene dos partes, un monolito, obra de Apeles Fenosa, y una estatua que representa a Casals tocando el violoncelo, realizada por Josep Viladomat. La inauguración del complejo monumental fue presidida por el alcalde de Barcelona, Narcís Serra, por el hermano del músico, Enric Casals, y por su viuda, Marta de Casals. Javier Pérez de Cuellar, secretario general de la ONU envió un mensaje de adhesión al acto en el que resaltaba «los ideales de paz y entendimiento entre los pueblos, ideas que presidieron siempre la vida de Casals».

CIEN AÑOS DE «PARSIFAL»

El Festival de Bayreuth fue inaugurado este año con una nueva versión de la ópera **Parsifal**, puesta en escena por Goetz Freidrich y dirigida por James Levine. El 26 de julio de 1882 fue estrenada esta obra en Bayreuth y este año se cumplen los cien de este estreno. Como se sabe, por deseo expreso de Wagner, la representación de **Parsifal** estuvo limitada al teatro de Bayreuth hasta treinta años después de la muerte de su autor. Esta versión, que conmemora el centenario del estreno, estuvo protagonizada por Peter Hofmann en el papel de «Parsifal», Simon Estes en el de «Amfortas», Matti Salminen en el de



James Levine.

«Titirel», Franz Mazura en «Kligror» y Leonie Rysanek en «Kundry». Con motivo del evento, ha sido estrenada también una película de cuatro horas de duración, dirigida por Hans Jürger Syberg, que lleva, por primera vez a las pantallas la ópera wag-

neriana. La música de la película ha sido dirigida por Armin Jordan e interpretada por la Orquesta Filarmónica de Mónaco. Los actores están doblados, en su mayoría, por cantantes como Ivonne Minton, Reiner Goldberg y Wolfgang Schone.

ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO



Teresa Berganza.

Montserrat Caballé y Teresa Berganza actuaron con gran éxito en la sesión de apertura del Festival Chorgies, de Orange (Francia). **Berganza** realizó un recital de canto que incluía obras de Vivaldi y Montsalvatge. Su brillante actuación valió a Teresa Berganza el calificativo de *hechicera*, por parte del crítico del diario **Le Monde**, Jacques Lonchamot, que destacó en primera página de su diario la actuación de la cantante española. **Montserrat Caballé** interpretó el papel principal de **La fuerza del destino**, de Verdi, en una versión libre que traslada la acción a la España de la guerra civil. La Orquesta de Lyon, que acompañó a **Caballé**, estuvo dirigida por el también español **Miguel Ángel Gómez Martínez**.

José Carreras interpretó el papel de «Edgar» en **Lucía de Lamermoor**, ópera ofrecida en el Festival de Música y Teatro de Bregenz (Austria). La primera representación de esta obra fue retransmitida en directo por la televisión austríaca. Actuó como «partenaire» de **Carreras, Katia, Ricciarelli**, en sustitución de **Alida Ferrarini**, que se encontraba enferma.

La **Coral Universitaria de La Laguna** ha obtenido en el Festival de Cleveland (Gran Bretaña) dos primeros premios y un segundo dentro de las tres modalidades en las que concursó. En este festival internacional participaron formaciones de la talla del Coro Karlovy Vary, de Checoslovaquia, y del Coro de Cámara, Ferenc Liszt, de Budapest. El jurado explicó al público su decisión de premiar al coro español calificándolo de «flexible, rico en matices, poseedor de una magnífica cuerda de bajos y capaz de comunicarse fácilmente con el público».

El **Cuarteto Numen** actuó con éxito en el Festival de Ohrid (Yugoslavia). Interpretó obras de Canales, Haydn, Ordóñez y Bartók en la antigua iglesia de Santa Sofía, que data del siglo XI. Este templo goza de excepcionales condiciones acústicas para la música de cámara.

En el XXI Congreso Internacional de Pueri Cantores, que se celebró a finales de agosto en Bruselas, no faltó la participación de más de seiscientos niños españoles. El **Coro de niños cantores de**

la catedral de Guadix representó a nuestro país en el concierto de gala. También la Embajada española organizó un concierto de Pueri Cantores en la sede de la OTAN. El Congreso fue clausurado con una misa cantada por los seis mil niños de todos los países que participaron en él.

El London Opera Ensemble, que actuó con éxito en Barcelona, está dirigido y fundado por el mallorquín **Gonzalo Augusto**. Se trata de una formación de ópera de cámara, con ocho cantantes, seis músicos y tres directores (musical, teatral y escenográfico), que fundó hace ocho años en Londres el entonces violinista **Gonzalo Augusto**. El mallorquín renunció a su carrera interpretativa y ahora dirige y organiza este grupo de ópera de cámara, del que manifestó estar muy contento: «donde vamos nos vuelven a invitar. Es un trabajo hermoso y esperanzador, difícil de llevar a cabo en España, donde la gente quiere cobrar mucho, y esto no es posible».

El mundialmente famoso **Andrés Segovia** sufrió una caída accidental en el hotel en que se hospedaba en Tokio (Japón). **Segovia** se encontraba en este país realizando una serie de conciertos y su caída no tuvo apenas consecuencias, aunque el guitarrista hubo de acudir a un recital en silla de ruedas. A pesar de todo, **Segovia** dio el concierto. Los médicos que le atendieron manifestaron que no tenía rotura alguna.



Montserrat Caballé.

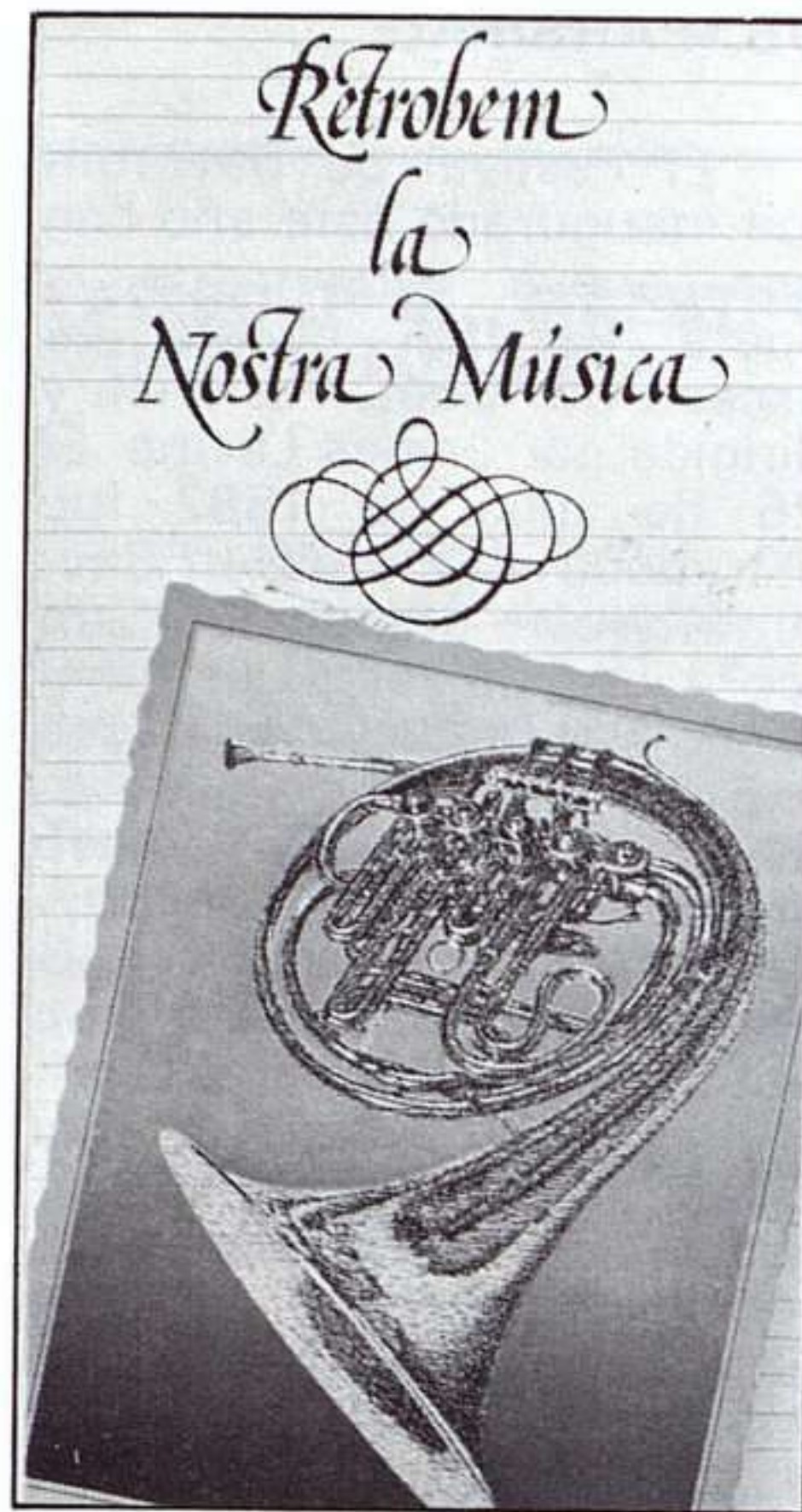
3 por 4

El Servei de Música de la Generalitat ha editado una utilísima guía de conciertos con el título **La música en Catalunya**. En este libro vienen consignados todos los ciclos, cursos y audiciones patrocinadas por el Servei de Música durante el verano y el otoño del presente año. Muchas otras secciones culturales de administraciones locales o gobiernos autónomos podrían animarse a hacer lo propio en sus respectivas zonas. Se lo agradecería en el alma todo aficionado falto de información.

El alcalde de Málaga, Pedro Aparicio Sánchez, ha publicado un bando municipal digno de figurar en los anales de la música española, por resultar altamente insólito. «*En la mayoría de las ciudades europeas de gran tamaño —dice el original bando— se ha producido de manera espontánea la aparición en las calles de personas o grupos que llevan a cabo cualquier forma de interpretación musical... Desgraciadamente, esta informal y grata actividad musical callejera no se ha producido en nuestra ciudad, en la que, por el contrario, han proliferado formas de mendicidad o venta ambulante incontroladas... Así pues, me dirijo con todo calor a las personas que amen la música y sepan diestramente cantar o tocar algún instrumento para que lo hagan con dignidad y*

calidad en nuestras calles. Espero que los malagueños encuentren divertida y amable esta singular combinación de sensaciones que produce la mezcla de las notas musicales con el paisaje urbano».

Para que no se diga que la ópera es un espectáculo falso y afectado, los escenógrafos parecen intentar cada vez mayor *realismo* en las versiones operísticas. Las representaciones de **Aida**, de Verdi, de la Arena de Verona, en las que, como se sabe, salen camellos auténticos, y los cañones son llevados expresamente al escenario del Hollywood Bowl como *solistas* de la **Obertura 1812**, de Tchaikovsky, han sido ampliamente superadas por la *puesta en escena* de la ópera **Carmen**, de Bizet, llevada a cabo en Bayona (Francia). La peculiaridad altamente *realista* de esta versión ha sido que la escena en que el personaje «Escamillo» lidia y mata a un toro ha sido realizada *en vivo*. «Escamillo» fue interpretado por el torero francés Nimeño Segundo, y el papel de «Toro», por el muy meritorio «Justiricero», de la ganadería de Buendía. El escenario de la ópera no tuvo más remedio que ser la Plaza de toros de Bayona, y la idea se debe a Ferdinand Aymé, empresario taurino de Nimes. Presenciaron la ópera-corrída más de ocho mil espectadores.



Retrobem la nostra música es el título de una colección de partituras editadas La Diputación Provincial de Valencia que pueden ser de muchísima utilidad para las bandas de música. El repertorio genuino de las bandas de música valencianas está presentado en forma de carpetas con todas las «particellas» necesarias para una formación bandística. Las obras son originales para banda o adaptaciones de los propios autores, todos ellos valencianos. de esta manera se cubren dos objetivos importantes: difundir la música de autores valencianos y proporcionar a las bandas un repertorio propio.

Son conocidas las emociones encontradas que producían las primeras audiciones de las obras de Claude Debussy. En casi todo sus

estrenos las opiniones del público se dividían entre aplausos y pateos igualmente estruendosos. Pero nadie pudo superar al espectador-destructor que, durante el estreno de «El Mar» y en medio de un silencio, gritó desde el «paraíso»: «*¡Estoy mareado!, ¡estoy mareado!*». Entre los elogios recibidos por Debussy, ninguno superó el que le dedicó su amigo Erik Satie, tras la lectura de **Desde el alba hasta el anochecer sobre el mar**. Satie dijo a Debussy: «*Hay un momento entre las cinco y media y las seis menos cuarto que encuentro especialmente encantador*».

El arzobispo de Oviedo y presidente de la Conferencia Episcopal, Gabino Díaz Merchán, se ha negado a ceder la catedral de Oviedo para la celebración de un concierto, en el que actuarían la Orquesta Sinfónica de Londres y Plácido Domingo. El arzobispo Díaz Merchán ha denegado el permiso porque los organizadores pretendían cobrar por la entrada a la catedral 500 pesetas. La nota del arzobispo dice que no es costumbre de la iglesia ceder sus locales para conciertos no relacionados con la música sacra: en este caso hubiera accedido a ello por la calidad de los intérpretes. Así, su negativa se debe, exclusivamente, a la pretensión de los organizadores de cobrar la entrada.

ESTRENOS

BERNARDO ADAM FERRERO: **Cinco danzas antiguas**, para dos trompas y órgano, con trompa de los Alpes. Jozsef Molnar (trompa), Gómez Edeta (trompa), Esteban Elizondo (órgano). Festival Internacional de Santander.

AMANDO BLANQUER: **Vida de María**, Cantata sobre textos de J. Rois de Corella. Bustamante, Martorell, Climent, Alonso. Orfeón «Navarro Reverter», dirigido por J. Ribera. Director, García Asensio. Teatro Principal, de Valencia, 10 de junio.

LUIS DE PABLO: **Segundo Concierto para piano y orquesta**, «Per a Mompou». José Ribera (piano). Orquesta de Radiotelevisión Española. Director, Gómez Martínez. Festival de Santander, 5 de agosto.

NICOLO PAGANINI: **Terceto y Serenata**. Estiu Musical Internacional. Vilanova i la Geltrú, 8 de agosto.

JOHN CAGE: **Estudios**

australes. Grete Sultan (piano). XI Festival Internacional de Música de Cadaqués (Gerona), 24 de julio.

SILVIA SOMMER: **Trío para flauta, guitarra y contrabajo. Sonata para flauta y piano. La vida de Cadacanto** (sobre poemas de Rafael Alberti). **Fragmentos. Un gigante frente a la ciudad.** III Encuentro de Compositores. Palma de Mallorca.

MEINHARD RUDENAUER: **Máscaras. Cassazione serena.** III Encuentro de Compositores. Palma de Mallorca.

EMILIO LOPEZ DE SAA (abril, mayo y junio): «**Eu Levo una penha**» lied,

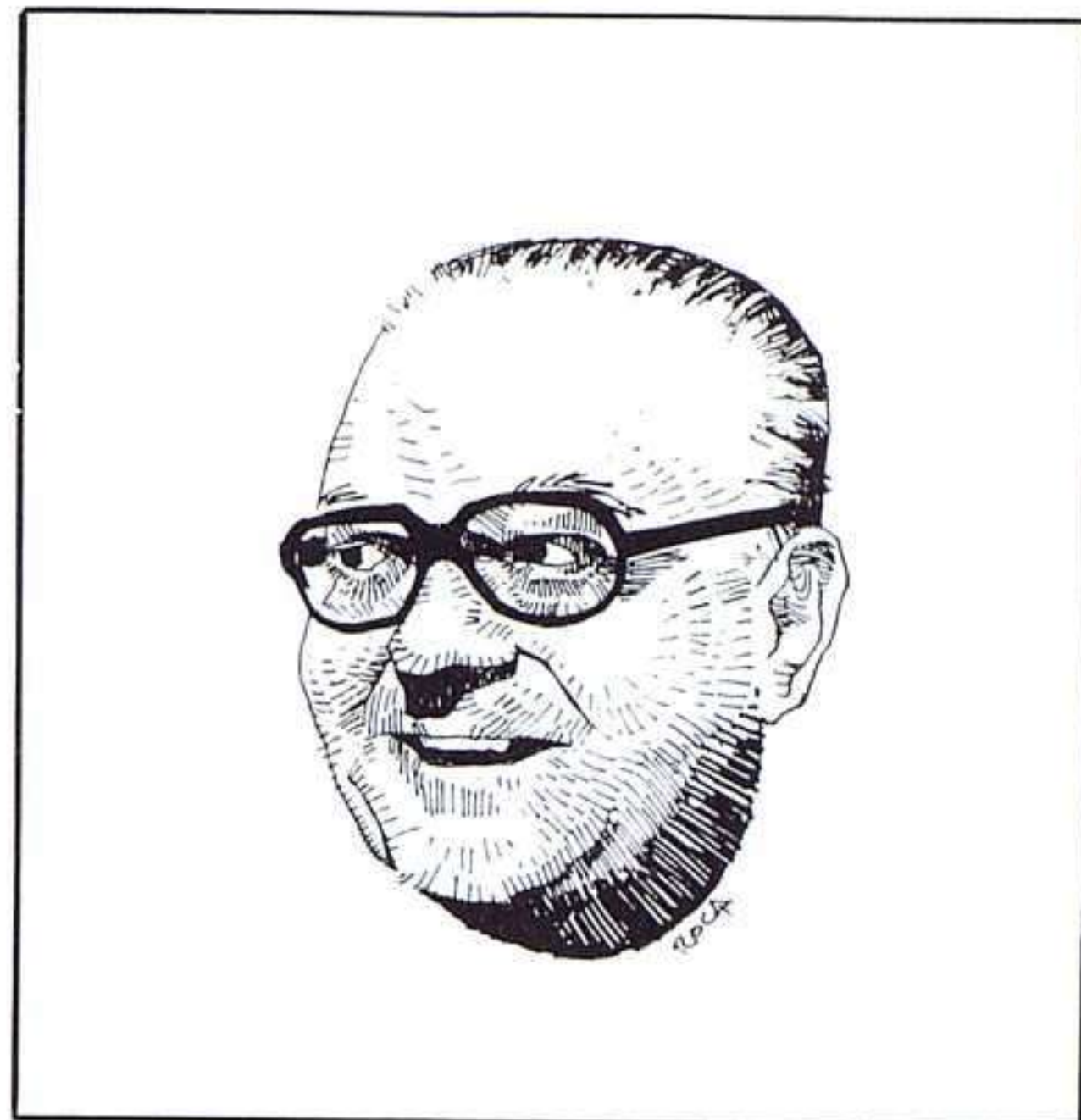
sobre poesía de Rosalía de Castro por Dolores Cava (soprano) y el autor al piano, en el Auditorium de la Caja Municipal de Ahorros de VIGO.

— «**Al olmo**» lied, sobre un verso de Santiago Castelo, por Dolores Cava (soprano) y el autor al piano, en el Auditorium de la Caja de Ahorros de Badajoz.

— «**¿Por qué me beso Perico?**», lied, sobre poesía anónima del siglo XV. Por Dolores Cava y el autor al piano, en el Verano Cultural de Aranda de Duero, que patrocina el Ayuntamiento de dicha ciudad.

Músicos del siglo XX

ALBERTO GINASTERA



VIDA Y OBRA

Por Daniel Stefani

Si bien el apartado de **Músicos del Siglo XX**, en su parte iberoamericana, tiene aún la carencia de celebridades tales como las de Julián Aguirre, Carlos Chávez, Eduardo Fabini, y en las generaciones más jóvenes casos como los del brasileño Marlos Nobre (de los cuales nos ocuparemos más adelante), la figura de Alberto Ginastera ocupa un lugar de verdadera preponderancia y así lo afirma el premio que recibió recientemente, otorgado por la Unesco, conjuntamente con el Consejo Internacional de la Música, ya que según el criterio del Jurado Internacional que concede estos premios bianuales Alberto Ginastera es «*el compositor más eminente de iberoamérica y uno de los más destacados del mundo*».

Alberto Ginastera nació el 11 de abril de 1916 en Buenos Aires. Sus padres, argentinos, descendían de familias italianas y catalanas. A la edad de siete años, comienza a tomar lecciones particulares de música y, a los doce, ingresa en el Conservatorio Wi-

lliams, de la capital argentina. Paralelamente a sus estudios musicales, Ginastera realiza los de Economía, los cuales abandonará a la edad de veinte años para dedicarse de lleno a la música, ingresando en el Conservatorio Nacional de Música, de donde regresa con las más altas calificaciones a los dos años. En el tiempo que Ginastera permanece en el Conservatorio, se producirá un hecho de real importancia para su carrera como compositor, ya que en el mes de noviembre de 1937 Juan José Castro estrena la «Suite» del ballet **Panambí**, el primer éxito en la carrera de compositor del maestro argentino. Aunque su primer paso a la consagración como compositor (dato que no lo apunta ninguna de sus publicaciones y que pude comprobarlo el año pasado en una charla con Ginastera) es que su proyección mundial se originó con el estreno de sus **Tres piezas para piano**, escritas en 1940, que estuvo a cargo, en aquél entonces, de un joven pianista uruguayo, el maestro Hugo Balzo, recientemente fallecido, quien había hecho el estreno mundial en Montevideo y realizó la primera audición europea en la Sala Pleyel, de París.

El año 1941 marca dos hechos fundamentales en la vida del compositor, ya que la Universidad de la República Uruguay organiza un concierto dedicado íntegramente a sus obras dentro del ciclo «Arte y Cultura Popular», y en el mismo año Lincoln Kirstein le encarga el ballet **Estancia**, para el ballet Caravan. Este último hecho es de tener muy en cuenta, pues la carrera de Ginastera, prácticamente, estará plagada de encargos; bastaría hacer un repaso a su catálogo para comprobar que un noventa por ciento de su producción es por encargo.

Su vida como pedagogo es un tanto accidentada, ya que las cáte-

dras del Conservatorio Nacional, del Liceo Militar y la Dirección del Conservatorio de la ciudad de La Plata las perderá por razones políticas, durante el gobierno del General Perón.

Si bien esta es una etapa muy dura para el maestro argentino, es aquí donde Ginastera comenzará a componer música incidental para filmes y fundará una especie de Taller de Composición por donde pasarán algunos de los más destacados compositores argentinos de hoy en día, sin excluir los de raíz popular, como Astor Piazzola. En el año 1960, cuando se estrenan en el Festival Panamericano, de Washington, el **Concierto para piano y orquesta** y la **Cantata para América Mágica**, y por medio de la fundación Rockefeller, se le ofrece desarrollar una amplia actividad musical en Buenos Aires. Así nace el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella, que ha tenido una extraordinaria influencia sobre muchos de los jóvenes compositores latinoamericanos. Durante la vida del Centro, estuvieron invitados los más grandes compositores de la época, como Copland, Cristóbal Halffter, Malipiero, Luigi Nono, Penderecki y una lista de cuarenta compositores, que pasaron por allí para formar nuevos músicos y dar sus puntos de vista acerca de la Composición en el mundo.

Actualmente, Ginastera reside en Ginebra, donde está casado con la famosa cellista Aurora Natola. Desde su refugio suizo, Ginastera está dedicado íntegramente a la composición, siendo solicitado para dar conferencias y como jurado en los diversos concursos internacionales.

Como compositor, se pueden detectar en su vida tres épocas. La primera de ellas, llamada de *nacionalismo objetivo*, donde se encuentran obras como los ballets **Estancia** y **Pa-**

nambí, o sus **Impresiones de la puna**, para flauta y orquesta de cuerdas, obras en las que se reconocen tanto la presencia de Stravinsky como los orígenes sudamericanos del compositor.

La segunda etapa, llamada del *nacionalismo subjetivo*, comprende obras como su **Primer Cuarteto de cuerdas**, las **Variaciones concertantes**, la **Sonata para piano** y las **Pampenas números 2 y 3**. Es aquí donde el maestro argentino inicia su camino hacia la dodecafonía, y abarca la época de producción que va del año 1948 a 1958.

La tercera etapa comprende las obras que han sido compuestas por Ginastera a partir del año 1958 hasta nuestros días, y que daríamos en llamar de *neo-expresionista*. Podemos citar aquí su **Cuarteto de cuerdas núm. 2**, la **Cantata para América Mágica**, el **Quinteto para piano y cuerdas, Op. 29**, y sus óperas **Don Rodrigo** (1946), **Bomarzo** (1967) y **Beatrix Cenci** (1971).

Ginastera es un gran defensor de la tradición operística, rechazando la imitación de los maestros del pasado, sintiendo él que debe haber una nueva y original forma de escribir, determinada por el drama musical.

Al igual que Benjamín Britten, la voz humana es la de mayor importancia para Alberto Ginastera, de lo cual no sólo son ejemplo sus óperas, sino sus cantatas, la música de cámara con canto, el **Salmo 150**, las **Lamentaciones de Jeremías** y **Turbae y Pasión Gregoriana, Op. 43**.

BIBLIOGRAFIA

Aparte de las obras generales, diccionarios y enciclopedias, hay en castellano dos buenas fuentes de información para la obra de Ginastera:

SUAREZ URTUBEY, Pola: **Alberto Ginastera**, Ed. Victor Lerú, Buenos Aires, 1972. (Breve biografía y análisis, pero con material muy abundante).

CARPENTIER, Alejo: **Ese músico que llevo dentro**, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1980. (A lo largo de los tres volúmenes aparecen numerosas referencias, siempre interesantes, a las obras de Ginastera).

OBRAS

A diferencia de ese otro genial músico iberoamericano del que hace poco publicamos su ficha —me estoy refiriendo a Heitor Villalobos— con una copiosísima obra, Alberto Ginastera es un hombre que ha ido lentamente y con mucho cuidado en este terreno, con una producción que no sobrepasa las cincuenta obras, lo que hace que toda su producción sea en suma atrayente y guarde un mismo nivel, lo que no puede suceder en casos como Villalobos, con más de setecientas obras catalogadas. Podemos señalar como obras más importantes de Ginastera las siguientes:

OPERAS

Don Rodrigo, Op. 31 (1961).
Bomarzo, Op. 34 (1967).
Beatrix Cenci, Op. 38 (1971).

BALLETS

Panambí, Op. 1 (1936).
Estancia, Op. 8 (1941).

OBRAS PARA ORQUESTA

Estudios sinfónicos, Op. 35 (1967).
Pampeana núm. 3 (1954).
Variaciones Concertantes, Op. 23 (1953).

OBRAS PARA SOLISTA Y ORQUESTA

Cocerto para Cello núm. 1, Op. 36 (1968).
Concerto para arpa, Op. 25 (1956).
Concierto para piano núm., Op. 28 (1961).
Concierto para piano núm. 2 (1972).
Concierto para violín, y Op. 30 (1963).

OBRAS PARA VOZ Y ORQUESTA

Cantata para América Mágica, Op. 27 (1960).
Milena, Op. 37 (textos en español sobre las cartas de Kafka a Milena Jesenska) (1971).

OBRAS PARA COROS Y ORQUESTA

Salmo 150, Op. 5 (1938).
Turbae y Pasión Gregoriana, Op. 43 (1974).

MUSICA DE CAMARA

Serenata, Op. 42 (1963).
Quinteto Op. 49 para piano y cuarteto de cuerdas (1963).
(Cuarteto de cuerdas, núm. 1 Op. 20 (1948).
Cuarteto de cuerdas núm. 2 Op. 26 (1958).

OBRAS PARA PIANO

Sonata para piano núm. 1, Op. 22 (1952).
Toccata (Zipolí Ginastera) (1973).
Transcripción de Zipolí de la **Toccata para Organo**.



DISCOGRAFIA

Hay en este momento muy pocas grabaciones disponibles de Ginastera en el mercado español:

Cuarteto de cuerda núm. 2.— Cuarteto Juilliard. (C.B.S.)
Tango.— A. Neuman. (Hispavox)

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.

instrumentos musicales
Garijo
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13.
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

HAZEN
Juan Bravo, 33.
Teléfonos 411 28 48-411 24 06.
MADRID-6.

JORQUERA UPIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades
de Concierto.
Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfonos 319 60 96-310 69 12.
BARCELONA-3.

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

MAXPER, S. A.
Carretera de Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

POLIMUSICA, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

RESPALDIZA
Plaza de Celenque, 1.
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

RINCON MUSICAL
Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.



RUY-DIAZ
Pianos y organos europeos,
japoneses y americanos.
San Bernardo, 108.
Teléfono 445 97 99. MADRID-8.

VELLIDO, S. A.
Gran Vía, 77.
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

VIETRONIC, S. A.
Bolivia, 239.
Teléfono: 307 47 12.
BARCELONA-20.

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

CAPRICE, S. A.
Cuerdas para guitarra
Padre Urbano, 1.
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

J. L. ALBERDI
Instrumentos de música
Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.
Teléfonos 237.16.00 - 237.14.30
237.14.90 y 237.15.50
BARCELONA-12.
Calle Galileo, 26-28.
Teléfonos 448 85 64-448 86 64.
MADRID-15.

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos musicales
Garijo
La gama más extensa
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

GARRIDO
Instrumentos de música
Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3
(detrás Telefónica).
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.



JUAN ESTRUCH, S. L.
C/ Vallés, 47. Teléfono 674 06 82.
SAN CUGAT DEL VALLES (Barcelona).
Servicio postventa en Barcelona:
C/Ample, 30. Teléfono 315 44 07.
BARCELONA-2.

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

VELLIDO, S. A.
Plaza Moyua, 14.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

INSTRUMENTOS DE VIENTO PERCUSION Y VARIOS

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

Instrumentos
musicales

Garijo

Todo para bandas, orquestas etc.
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13

**° INSTRUMENTOS
DE ARCO**

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

Instrumentos
musicales

Garijo

Diversidad de instrumentos
y accesorios

Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

**MATERIAL DIDACTICO
MUSICAL**

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.

Instrumentos
musicales

Garijo

Completísimo para la
iniciación de la música.

Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

**EDITORES, LIBROS
Y PARTITURAS**

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
MADRID-9.
Canuda, 45.
Teléf. 231 08 86.
BARCELONA-2.

MUSIC DISTRIBUCION, S. A.

Tallers, 9, pral. A.
Teléfonos 302 27 44-302 25 92.
BARCELONA-1.

**DISCOS, CASSETTES,
MUSICA CLASICA
COMERCIOS ESPECIALIZADOS**

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

**EMPRESAS
DISCOGRAFICAS**

DISCOS COLUMBIA, S. A.

Av. de los Madroños, 27.
Parque Conde de Orgaz.
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

HI-FI

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.

VIETA

Bolivia, 239.
Teléfonos 307 47 12-307 47 16.
BARCELONA-20.

FOX IN-DEL-SON

Agujas y fonocápsulas
Calle Alta, 58.
Teléfono 23 97 66. SANTANDER.

TRINGENIER

Compañía de Electroacústica
Española, S. L.
Grucer, 3.
Teléfono 255 53 84. MADRID-17.

**COMERCIOS DE ALTA
FIDELIDAD**

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

HOTELES-PARADORES



Pl. General Queipo de Llano, 3.
MERIDA (Badajoz).
Teléfono (924) 301540/41/42.

**MECANICOS
AFINADORES**

MAXPER, S. A.

Carretera Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.

POLIMUSICA, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

INDICE DE ANUNCIANTES

ADAGIO	62,79,100
ALFA YEBENES	15
BASF	42
BILBAO TRADING	99
CASA DAMAS	52
CASA WAGNER ...	83
ESCRIDISCOS	47
HAZEN	2, 19
POLYDOR	4
REVISTA MUSICA	66
SONIMAG	33
TANGO	92



La mayor
organización
al servicio de la música

PIANOS

Bechstein
Dietmann

DOINA

HORUGEL

Kemble

OTTO BACH

SAUTER

TOYO

ORGANOS

Domus

GRANADA

 **JEN**

 **LOWREY®**

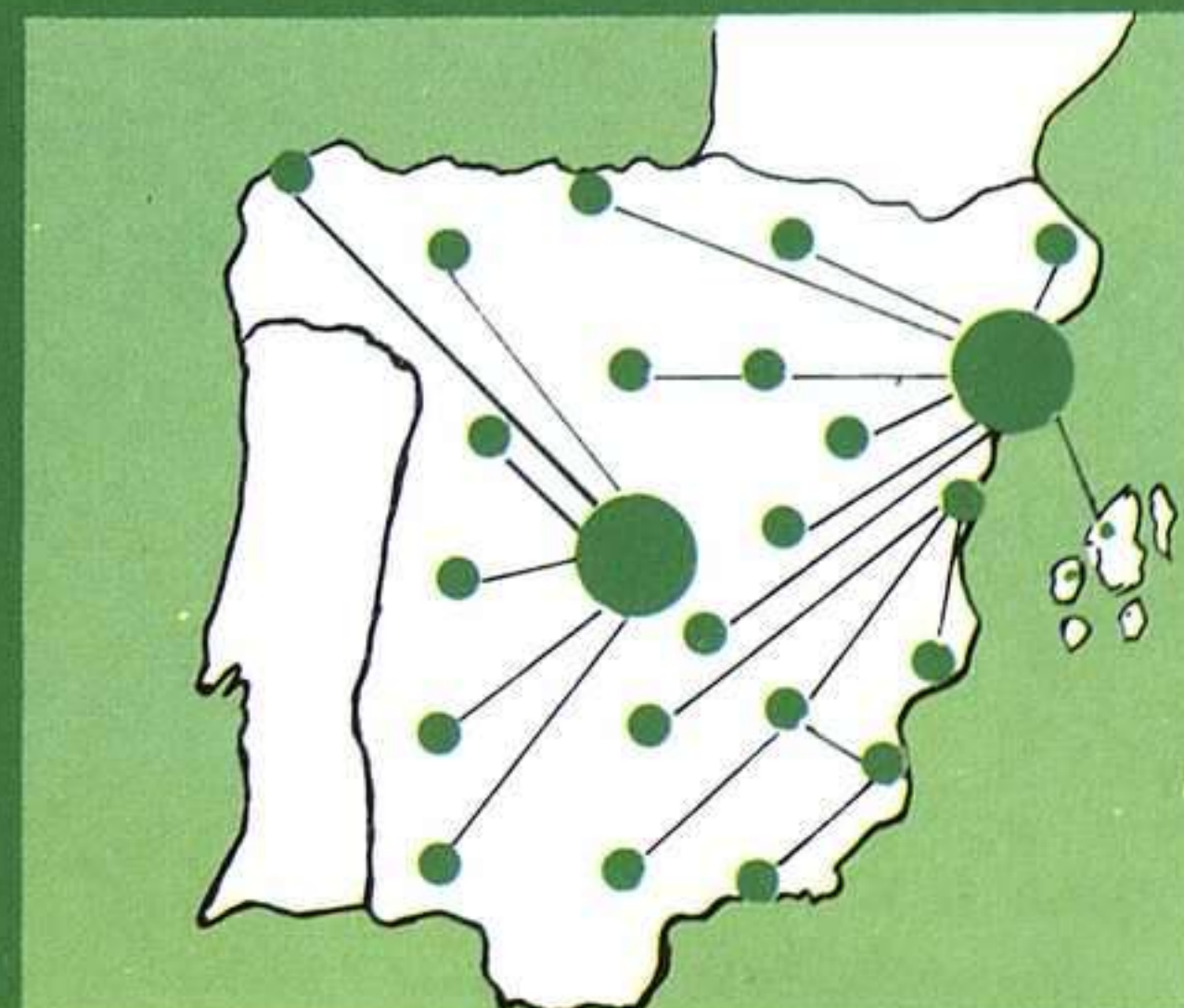
viscount®

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

BECHSTEIN
ERARD
FUCHS & MÖHR
GAVEAU
GÖRS & KALLMANN
IBACH
KAWAI
PLEYEL
SCHIMMEL



BILBAO TRADING, S.A.

Caracas, 6 - telf. 419 94 50 - MADRID 4