

# RITMO

AÑO LI • NUM. 515 • OCTUBRE 1981 • PRECIO: 275 PTAS.

## EL FIN DE UNA TRADICION: KARL BÖHM

Edición conmemorativa  
en discos



ENTREVISTA CON ALBERTO GINASTERA.

NACE UNA ORQUESTA, LA SINFONICA DE EUSKAL HERRIA.

FESTIVAL DE JAZZ DE SAN SEBASTIAN.

CONSERVATORIO DE CADIZ: LA ESPERADA ESTATALIZACION.



# 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



**Fundador:**

Fernando Rodríguez del Río.

**Director:**

Antonio Rodríguez Moreno.

**Subdirector:**

Ramón Barce.

**Jefe de redacción:**

Amelia Die.

**Consejo de Dirección:**

Angel Carrascosa (sección de discos).  
Manuel Chapa Brunet.  
Santiago Martín Bermúdez.  
Arturo Reverter.

**Redactores y colaboradores:**

Gonzalo Alonso Rivas, Roberto Andrade Malde, Llorenç Barber, Santiago Bueno Salinas, Luis Calvo, Domingo del Campo, Pablo Cano Capella, Francisco Chacón y Marín, Martín Codax, Luis Carlos Gago, Fernando Gil Olalla, Manuel Gomis Gavilán, Pedro González Mira, Joaquina Labajo, José López Calo, Javier López de Guereña, Enrique Martínez Miura, Angel Fernando Mayo Antoñanzas, Javier Monjas, Manuel Moreno, Alfredo Orozco, Juan Ignacio de la Peña, Fernando Peregrín, Enrique Pérez Adrián, Gerardo Queipo de Llano, Fausto Roca, José Ramón Rubio, Joaquín Rubio Tovar, Silvia Sanz, «Tartessos» y Carlos Villanueva Avelairas.

**Diagramación:**

Antonio Roca.

**Fotografías:**

Pedro Guardón y Agustín Muñoz.

**Corresponsales:**

Ricardo Ruiz-Barquero (**Alicante**), Pedro Luis Menéndez (**Asturias**), Lorenzo Galmés (**Baleares**), «I Taddei» (Roger Alier, Xosé Avíñoa, Santiago Bueno, Miguel Lerín, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilardel) (**Barcelona**), Patrocinio de los Ríos (**Burgos**), Francisco Vicent Doménech (**Castellón**), Xoan Manuel Carreira, Lois Rodríguez Andrade y Margarita Soto (**Galicia**), Carmelo Dávila Nieto (**Las Palmas**), Francisco J. Monreal Arizmendi (**Navarra**), Juan Urteaga (**San Sebastián**), Eduardo Casanueva (**Santander**), Francisco Melguizo (**Sevilla**), Gonzalo Badenes, Blas Cortés, José Domech (**Valencia**), José Quijjo Respaldiza (**Vizcaya**), Nicolás Koch Martín (**Bélgica**), Didier de Cotignies (**Francia**), Javier Alfaya (**Inglaterra**), Leticia Pagano (**Brasil**), Nestor Echevarría (**Argentina**).

**Director Comercial:**

Fernando Rodríguez Polo.

**Publicidad:**

José María Ketterer (**Madrid**).  
Jordi Padrol (**Barcelona**).

**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**

Centros de documentación . 5

**ENTREVISTA**

Alberto Ginastera ..... 6

**REPORTAJE**

Conservatorio de Cádiz: la esperada estatalización ..... 9

**POLITICA MUSICAL**

Nace una orquesta: La Sinfónica de Euskal Herría .... 11

**INDICE DE DISCOS**

**CRITICADOS** ..... 13

**ENSAYO**

El significado en la música . 14

**INTERPRETES**

Karl Bohm, el fin de una tradición ..... 16

**PEDAGOGIA**

Música y psicomotricidad. Entrevista con el profesor Le Boulch ..... 27

**RINCON DEL COLECCIONISTA**

Transcripciones de obras de Bach ..... 30

**CRITICA**

**DISCOGRAFICA** ..... 32

**DON TADDEO IN BARCELLONA**

El Festival de Opera de Pro Música ..... 54

**DE MADRID AL CIELO**

Temporada musical oficial 81-82 ..... 58

**JAZZ**

Donostiako XVI Jazz-Aldia: las cosas bien hechas ..... 64

**INTERNACIONAL** .... 70

**CONSULTA**

**DISCOGRAFICA** ..... 74

**LIBROS**

**Y PARTITURAS** ..... 76

**CURSOS, BECAS**

**Y CONCURSOS** ..... 77

**DISCOS EDITADOS**.. 78

**PAIS MUSICAL** ..... 81

**CARTELERA** ..... 91

**NOTICIAS** ..... 93

**MUSICOS DEL SIGLO XX**

Alban Berg ..... 95

## EN NUESTRO PROXIMO NUMERO

**ENTREVISTA:**

Bob Van Aspren.

**HISTORIA:**

Música y mujer; la vida de sociedad en la España de 1900.

**INTERPRETES:**

Clemencic Consort.

**CRITICA**

**DISCOGRAFICA:**

Ofertas de Otoño.



EDICION



# BRUNO WALTER

**LA OFERTA DISCOGRAFICA DE ESTE OTOÑO**

Por primera vez en España, las históricas grabaciones para CBS del genial director alemán.

**Las interpretaciones modelo de las obras sinfónicas de MOZART, BEETHOVEN, BRUCKNER, BRAHMS, MAHLER, DVORAK y WAGNER**

**en una edición especial única en el mundo**

PRECIO ESPECIALISIMO DE OFERTA, LIMITADO NUMERO DE EJEMPLARES.



**También en Edición Especial Limitada y precio de oferta, 4 álbumes de total novedad y extraordinario interés:**

**BRAHMS: Los conciertos para piano. BARENBOIM/MEHTA**

**MOZART: Los conciertos para violín. ZUKERMAN/BARENBOIM**

**SAINT-SAËNS: Obra para piano y orquesta. ENTREMONT/PLASSON**

**HAENDEL: El Mesias (Versión original de 1742). MALGOIRE**

De venta en establecimientos especializados en discos de música clásica.



## CENTROS DE DOCUMENTACION

**E**l crecimiento continuo de la población y la formación de enormes núcleos urbanos —la *rebelión de las masas*, como decía apocalípticamente Ortega y Gasset, dando a un proceso de natural incorporación humana altamente positivo un matiz de subversión— hace preciso el empleo de una información masiva para que cualquier noticia o producto llegue a grandes sectores de público. Esto es simplemente un hecho, cuyo único aspecto negativo es, por supuesto, el desmesurado crecimiento de los propios medios y sistemas informativos, que terminan a veces por ser, más que transmisores de esa información, protagonistas y árbitros —a menudo parciales— del mensaje. Pero, dejando por ahora a un lado esa hipertrofia, la necesidad de información es hoy tan absolutamente prioritaria que prácticamente no puede emprenderse ninguna acción pública sin ella. El viejo refrán castellano «*el buen paño en el arca se vende*» servía para cuando los presuntos compradores podían pasarse personalmente por el arca y asomarse a su interior para ver qué tal era el paño. Pero hoy el arca puede estar lo bastante lejos (en distancia y en pesetas) como para que no podamos acercarnos habitualmente a ver qué tiene dentro. Así pues, alguien tiene que decirnos dónde, cómo y cuándo se vende el paño y de qué clase es. De lo contrario, no sabremos qué posibilidades tenemos; y lo más fácil es que nos inhibamos de toda búsqueda y admiremos siempre lo que se nos ponga más a mano.

Por lo que respecta a la música, la situación es la misma que en cualquier otra actividad. En efecto, se hace publicidad de conciertos, de discos, de instrumentos musicales, de ediciones. Publicidad comercial, se entiende, que es un tipo de información específica e individualizada, y, naturalmente, interesada. Pero falta en nuestro país —y en la mayoría de los países— un centro que informe gratuitamente y sin connotaciones comerciales sobre cualquier asunto relacionado con la música española: ediciones, grabaciones, conciertos, repertorio, problemas de enseñanza, orquestas, datos históricos y biográficos, localización de obras y de fuentes, bibliografía... Peticiones de esta clase, procedentes de todas partes del mundo, se reciben constantemente en entidades oficiales y profesionales, sin que, en muchas ocasiones, puedan materialmente satisfacerse. Un centro semejante habría de disponer también, conjuntamente con sus archivos documentales y biblioteca (y fonoteca, a ser posible), de un servicio para la consulta personal y directa.

A nivel administrativo existe ya, es verdad, un Centro de Documentación Musical dependiente de la Dirección General de Música y Teatro; pero desgraciadamente, y por falta de presupuesto, dicho Centro no está aún en condiciones de prestar unos servicios regulares. Su puesta en marcha sería una inestimable ayuda para la música española, que, en general está falta de los más elementales mecanismos de difusión.



# Entrevista

## ALBERTO GINASTERA



Por Daniel Stéfani

El compositor argentino Alberto Ginastera, acaba de recibir el Premio que concede la Unesco juntamente con el Consejo Internacional de la Música. Según criterio del Jurado Internacional que concede estos premios bianuales, Ginastera es «el compositor más eminente de Iberoamérica y uno de los más destacados del mundo». Hace exactamente diez años, Alberto Ginastera dejaba su ciudad natal, Buenos Aires, y se instalaba en Ginebra. Suiza ha sido el ambiente en que durante este tiempo ha respirado el gran maestro argentino, junto a su mujer, la no menos célebre cellista Aurora Natola. Es quizá este lugar, tan alejado de la idiosincrasia latina, el que le ha permitido al Maestro trabajar siempre pensando en América, en esa América por la que tanto hizo, porque, sin lugar a dudas, Ginastera cumplió una labor sin precedentes para con el panorama musical latinoamericano.

A tantos kilómetros de distancia de donde nació Ginastera, se reunieron un grupo de artistas de todo el mundo, y muy especialmente del Río de la Plata, para hacer un concierto homenaje en su sesenta y cinco cumpleaños. Aprovechando esta oportunidad, nos trasladamos hasta el apacible piso de la Avenue Williams Lefevre para conversar con el hombre que ha marcado una influencia sin precedentes en la mayoría de los músicos latinoamericanos de las últimas tres décadas. Pero, sobre todo, nos hemos acercado al ser humano, a ese hombre preocupado constantemente por la problemática de la música actual.

**DANIEL STEFANI.**—¿Cómo nació la idea de hacer este concierto homenaje, aquí en Ginebra?

**ALBERTO GINASTERA.**—La primera idea fue hacer un concierto con mis obras. Así me lo manifestó el organizador de este acontecimiento, el Maestro Jacques Guyonnet, que es el Presidente de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea y director del Ensemble de Música Contemporánea de Ginebra. Pero yo consideré que casi todas mis obras eran ampliamente conocidas aquí. Así que me hacía más ilusión que, si se me iba a tributar un homenaje, se hiciera el concierto con obras de mis primeros alumnos, todos ellos reconocidos ya mundialmente. Claro que no podíamos reunirlos a todos en un mismo concierto y por eso, aprovechando la estancia en Europa del Maestro Armando Krieger, se seleccionó a tres de ellos: Antonio Tauriello, Carlos Gandini y el propio Krieger presentó una obra especialmente escrita para esta oportunidad. Así se logró reunir quizá a lo más representativo de mis alumnos, y por cierto que me parecía mucho más lógico que se conocieran las obras de estos estupendos compositores, todos ellos alumnos míos anteriores a la creación del Centro de Altos Estudios Superiores del Instituto Torcuato di Tella.

**D. S.**—Ya que usted hace mención a este Centro, único en Latinoamérica, nos interesaría hablar con el gran pedagogo. ¿Cómo fue el trabajo que, durante tanto tiempo llevó a cabo en Buenos Aires?

**A. G.**—Mi vida como pedagogo, en Buenos Aires, fue realmente muy especial, ya que en un principio tenía yo las cátedras del Conservatorio Nacional y la Dirección del Conservatorio de la ciudad de la Plata. Luego, en la época de Perón, en la primera presidencia, me exoneraron (entiéndase por exoneración la destitución de estos cargos). Entonces para



mí esto fue terrible, ya que toda mi vida había ejercido la docencia y de la noche a la mañana me quedaba en la calle, y tras de mí había una familia, un modo de vida que se podía derrumbar. En ese momento fue cuando comencé a hacer música para cine y a tener alumnos particulares. De esta forma fundé una especie de Taller de Composición con alumnos que ya habían realizado sus estudios en el Conservatorio Nacional. Justamente, los más importantes de esta época fueron Gandini, Krieger y, curiosamente, Astor Piazzola.

**D. S.—El caso de Astor Piazzola es muy curioso, ya que este músico es**

poni y tantos otros, que revolucionaron hasta tal punto el tango que aún hoy los tradicionales no les consideran ni músicos populares ni músicos clásicos. Claro, que su aportación ha sido incalculable. Esto me sirvió para ganarme la vida hasta que las cosas cambiaron y me repusieron en mis cargos.

**D. S.—Volviendo al tema de la organización de la Música en la Argentina, toda América y Europa sabe de la trascendental importancia que tuvo el Centro de Altos Estudios Musicales, hoy tristemente desaparecido. ¿Cómo surge esta idea?**



Ginastera, con Humberto Quagliata, durante el concierto homenaje en Ginebra.

**ampliamente conocido en el mundo por haber revolucionado una forma popular como es el tango. ¿Cómo influyó Ginastera en la formación o en la evolución de Piazzola?**

A. G.—El caso de Piazzola es significativo, pues él, cuando vino a mí, no pretendía apartarse de su vertiente popular, que es el tango. Pero enseguida comenzó a armonizar y a orquestar de una manera diferente. Es decir, que siendo un músico popular abandona inmediatamente la forma clásica de tónica y dominante, que era tan utilizada por los compositores de tangos, y comienza a hacer uso de acordes de novenas, acordes alterados, y esto conmocionó el ambiente, y fue a través de Piazzola como yo me hice famoso en el ambiente de la música popular de Buenos Aires. Empezó a acercarse gente como Atilio Stam-

A. G.—En realidad, mi ambición era aún más grande, pues quería crear en Buenos Aires una Facultad de Música; yo estuve en los Estados Unidos, donde comprobé que la Música se estudiaba en las Universidades, y a mí me daba una gran pena que esto no sucediera en Buenos Aires. El problema era que había que darle un lugar en nuestra sociedad al músico; es decir, que al darle una sólida formación y, por consiguiente, un título (sobre todo al compositor y al musicólogo) lograríamos que el músico se convirtiera, como en la Edad Media, en un hombre de ciencias. Esto tuvo sus frutos y se llegó a conseguir en la Universidad Católica. Se llamó Facultad de Artes y Ciencias Musicales y allí se le daban al músico todos los conocimientos importantes a nivel universitario. En la materia de Musicología tuve la aportación incalculable de uno de los más grandes musicólogos de Sudamérica, el uruguayo Lauro Ayestarán. Bajo esta disciplina aparecieron las primeras técnicas en Musicología y los folkloristas dieron paso a los doctores en la materia. Lo fundamental era formar músicos en toda la extensión de la palabra; como decía Schumann que el pianista que es sólo un buen pianista es un mal músico, esto es lo que yo pretendía, formar a la

gente de forma intensa y con una sólida preparación.

**D. S.—Debe quedar claro que usted tuvo que luchar mucho para lograr todo esto, que por suerte aún hoy se conserva. Pero, ¿cuál era el panorama anterior en la Música argentina, es decir, antes de Ginastera?**

A. G.—Cuando yo nací a la Música vi que había muchas cosas, pero que éstas no eran suficientes y que todo estaba en manos de diletantes. Esto nunca lo pude soportar, a ese tipo de personas, grandes amantes del arte, pero sin ninguna preparación. Yo, evidentemente, no puedo ser director de un hospital porque no soy médico y en Argentina pasaba esto: los directivos de los centros musicales era buenos señores de la sociedad bonaerense, pero que no se enteraban de nada.

**D. S.—¿Se puede hablar de una anarquía musical en esos momentos en la Argentina?**

A. G.—No, claro que no; este era un movimiento destructor y que estaba muy bien organizado para destruir. Es decir,

---

**«Piazzola estudió en mi Taller de Composición sin abandonar su vertiente popular».**

---

que no se puede hablar de una anarquía, sino de un movimiento simplemente destructor, con hombres a la cabeza que nada sabían de música o, al menos, del acontecer musical. Hoy día tengo noticias de que tanto el Conservatorio de la Plata como la Universidad, marchan correctamente. No así el Centro de Estudios Superiores de Música, lugar donde se formaron no menos del ochenta por ciento de los compositores latinoamericanos en el plazo de diez años.

**D. S.—¿Cómo nace la idea de este Centro de Estudios, modelo único en Latinoamérica?**

A. G.—En el año 1960 se estrenaron dos obras más en el Festival Panamericano de Washington; el **Concierto para piano y orquesta** y la **Cantata para América Mágica**; allí fue donde, por medio de la Fundación Rockefeller, se me ofreció desarrollar una amplia actividad musical en Buenos Aires. Recuerdo muy claramente que lo que pedí fue mucho y estaba seguro que no me lo concederían, pero el presupuesto fue aprobado. Quería para mis becarios todo tipo de facilidades y comodidades, y esto se realizó así y estoy seguro de que en el mundo no hubo nada igual. Cada estudiante tenía su aula de estudio, con su piano, con una bolsa de estudios que no sólo le permitían vivir, sino que podía hasta ahorrar dinero. Por otra parte, había una biblioteca en la cual no faltaba ningún libro, ninguna partitura, y lo que no estaba allí se solicitaba a donde fuere, e inmediatamente pasaba a integrar la amplia bibliografía. A esta biblioteca po-

---

**«En la época de Perón me destituyeron del cargo de Director del Conservatorio».**

---



día acceder todo el mundo, aquellos que no eran becarios también tenían abiertas las puertas del Centro. Yo, que tenía la Cátedra de Composición, no quería que mi práctica fuese la única. Durante la vida del Centro estuvieron invitados los más grandes compositores de la época como Copland, Cristóbal Halffter, Malipiero, Luigi Nono, Penderecki y una larga lista de unos cuarenta compositores que pasaron por el Torcuato di Tella para darnos sus puntos de vista

**«Quería lograr que el músico tuviera un lugar en la sociedad argentina».**

acerca de la composición. Todos los años se realizaban un Festival de Música Contemporánea, ya que lo fundamental era dar a conocer al público lo que pasaba en ese momento; es decir, estar al día y que luego ese mismo público sacara sus propias conclusiones.

**D. S.—Sin lugar a dudas, cuando hablemos de la Música en América Latina podemos hacer la división antes y después de Ginastera. ¿Qué opina usted de esta definición, que por cierto no es mía, pero que la comparto ampliamente?**

**A. G.—**Creo, sinceramente, que es un poco exagerado: pero si lo que se quiere expresar son mis preferencias antes y después, evidentemente que me debo detener en el que para mí fue el más grande; me refiero a Heitor Villalobos: fue un músico genial. El único reproche que se le puede hacer es que escribió mil y pico de obras. Si ese trabajo se hubiese concentrado en menor cantidad hubiese sido sencillamente irreprochable. Villalobos tenía una dimensión brasilera que es muy difícil en-



tender, especialmente para los europeos. Hay que pensar en el Amazonas, la selva, la belleza de Río. Yo siempre recuerdo que Manuel de Falla me decía que Venecia era una ciudad imaginaria y así es Brasil, un país imaginario, con una fuerza increíble, que Villalobos supo transmitir con singular habilidad. Por otra parte, este excepcional músico fue el primero que se hizo escuchar en Europa a un gran nivel; fue el primero que rompió con los límites nacionales llevan-

**«Villalobos fue el primer músico americano que se hizo escuchar en Europa».**

do su mensaje muy particular, muy americano. Está claro que América dio muchos músicos importantes, pero ninguno como Villalobos.

**D. S.—¿Y después de Ginastera?**

**A. G.—**Vuelvo a repetir que me es difícil hacer esta división de antes y después, pero sí puedo nombrar a unos cuantos nombres que en el panorama internacional tienen un gran renombre, como Carlos Nobre, Lanza, Valcárcel, Krieger, Héctor Tosar. En fin, creo que estos son los más destacados.

Mucho queda por hablar con Ginastera, el inquisitivo y ávido maestro que no deja pasar un solo acontecimiento musical porque, como él mismo confiesa con cierta ironía: «además de ser compositor, me gusta la Música y no puedo darme el lujo de ignorar lo que está sucediendo en el mundo en esta materia». **Nos despedimos de este músico americano. Pese a estos diez años que lleva alejado del Río de la Plata, Ginastera sigue siendo, o aún ahora más, un músico latinoamericano y, sobre todo, un Maestro de tantos compositores de ese continente.**

## **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



## CONSERVATORIO DE CADIZ:

# LA ESPERADA ESTATALIZACION



Por Javier Monjas Blasco.

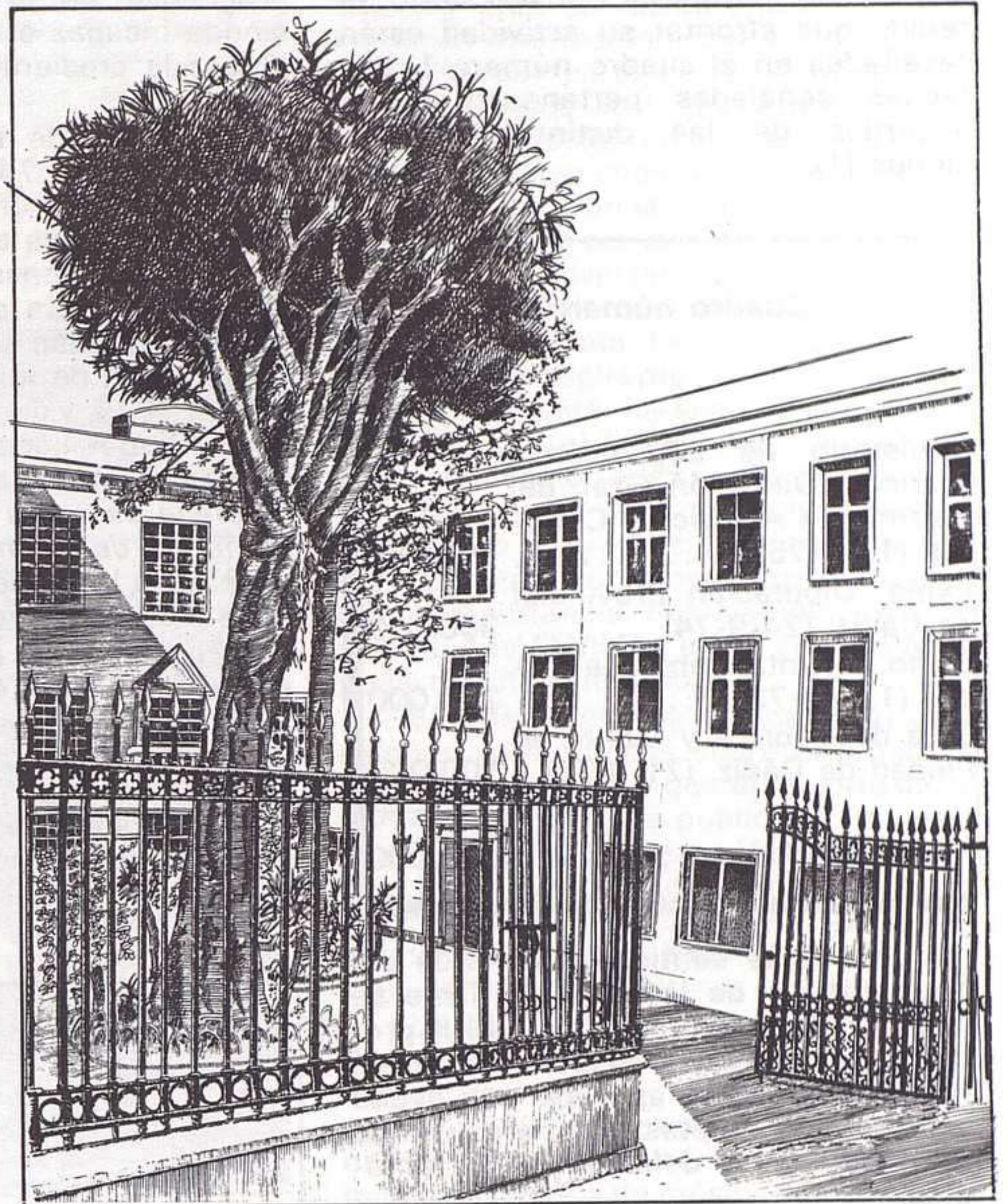
Dentro de la problemática musical de nuestro país, la enseñanza ocupa uno de los lugares más destacados. Los órganos de transmisión de conocimientos musicales por excelencia, los Conservatorios, no sólo son los únicos encargados de esta educación, sino que su misión se ve entorpecida por desfases en sus programas de enseñanza así como por una permanente crisis económica que tiene a muchos de ellos en un jaque casi continuo.

Uno de los Conservatorios que más problemas ha arrastrado a lo largo de su ya dilatada existencia es el Conservatorio «Manuel de Falla» de Cádiz. Al parecer, estos problemas pueden desaparecer puesto que desde este verano se ha convertido en el séptimo conservatorio español de carácter estatal, quedando su financiación pendiente de las subvenciones que para él se aprueben. RITMO estuvo en Cádiz y conversó con su director, Fernando Sánchez García, sobre las dificultades pasadas y sobre las esperanzas que una mejora de la situación pueden hacer concebir para el centro.

El actual Conservatorio gaditano resultó de la unificación de dos instituciones docentes que se crearon a mediados del pasado siglo: la Academia de Santa Cecilia, en la que desarrollaron una intensa labor los hermanos José y Camilo Gálvez, y el Conservatorio Odero, regido por el padre de quien habría de ser el primer profesor de música de Falla. Tiene carácter privado hasta que, por decreto de 1929, con fecha 26 de noviembre, se le incorpora a las enseñan-

Sánchez García, jurando su cargo de director del Conservatorio de Cádiz.

Dibujo de la fachada del Conservatorio «Manuel de Falla».



zas estatales. En aquella ocasión, los créditos que Hacienda había destinado a la institución fallaron y el Conservatorio continuó pasando por sucesivos períodos en los que la escasez económica marcaba la pauta.

A partir de 1942, y tras una etapa que, pasando por la guerra civil, no había terminado de impulsar su decadencia, se inicia otro período difícil en el que peregrina por toda la ciudad hasta encontrar, en los años sesenta, su actual emplazamiento de la calle del Tinte. El edificio en el que está ubicado pertenece al Estado y es compartido con la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos y con el Museo Provincial de Bellas Artes.

La normativa sobre conservatorios que se promulga en 1966, y que aún hoy sigue vigente con escasas modificaciones, lo cataloga como «*oficial no estatal de grado elemental*», lo que significa que, a pesar de no depender de la Administración, sus enseñanzas y titulaciones tienen validez académica oficial. Sin embargo, su categoría de elemental es algo que siempre ha pesado y dolido a

los integrantes de un Conservatorio que formó en sus primeras etapas a importantes personalidades dentro de la música. Así lo manifiesta Diego Navarro Mota en el memorándum de los cursos 70/71 y 74/75: «*El Conservatorio sigue en la categoría que injustamente se le impuso: la elemental. Un Conservatorio de la historia de Cádiz —Academia de Santa Cecilia, 1859— se merece un mejor trato. No pedimos privilegios. Pedimos justicia. Hablan su historia y hablan sus nombres. Jerónimo Jiménez, Ramón Gil, Carmencita Pérez son nombres gloriosos. De aquí han salido.*»

### ASPECTOS FINANCIEROS

Cuando en 1970 se hace cargo del centro su actual director, Fernando Sánchez García, hombre joven que es acogido muy favorablemente, las remuneraciones estipuladas para los profesores están fijadas en 333,33 ptas. La Diputación y el Ayuntamiento conceden 240.000 y 120.000 ptas., respecti-



vamente, asignaciones con las que debe sobrevivir hasta 1973, año en el que, tras una visita del delegado de Educación y Ciencia junto con otras personalidades provinciales, se estudia la posibilidad de aumentar la índole de estas cantidades. En efecto, el Ministerio de Educación y Ciencia, a través de su Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, concede una ayuda con carácter graciable de 150.000 ptas. También la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Cádiz contempla la posibilidad de intervenir en el Conservatorio.

Tras esta visita, las cantidades son aumentadas y permanecen inalterables hasta la fecha presente. Las remuneraciones con las que el Conservatorio ha tenido que afrontar su actividad están reseñadas en el cuadro número 1. Las fechas señaladas pertenecen a los acuerdos de las distintas subvenciones (1).

	Ptas.
Ministerio de Educación y Ciencia. (Dirección Gral. del Patrimonio Artístico y Cultural. (12-3-75) .....	300.000
Exma. Diputación Provincial de Cádiz. (24-9-74) .....	360.000
Exmo. Ayuntamiento de Cádiz. (12-12-73) .....	240.000
Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Cádiz. (21-8-74) .	100.000
<b>TOTAL .....</b>	<b>1.000.000</b>

Con estas cantidades, la vida del Conservatorio de la calle del Tinte se hacía difícil y la situación adquiriría progresivamente tintes más lamentables. Sólo la Diputación aprueba una ayuda de 5 millones de ptas. que no soluciona los problemas y deficiencias estructurales.

Antes, el Ministerio había recomendado la creación de un Patronato formado por personalidades de prestigio y por las corporaciones que contribúan con su dinero. Este Patronato rector del centro estaba integrado por el presidente de la Diputación, alcalde de la ciudad, delegado de Educación y Ciencia, presidente del Consejo de Administración de la Caja de Ahorros, Consejero provincial de Bellas Artes, director del Conservatorio y un profesor del mismo, así como el recientemente fallecido don José María Pemán, íntimamente ligado a la historia del Conservatorio.



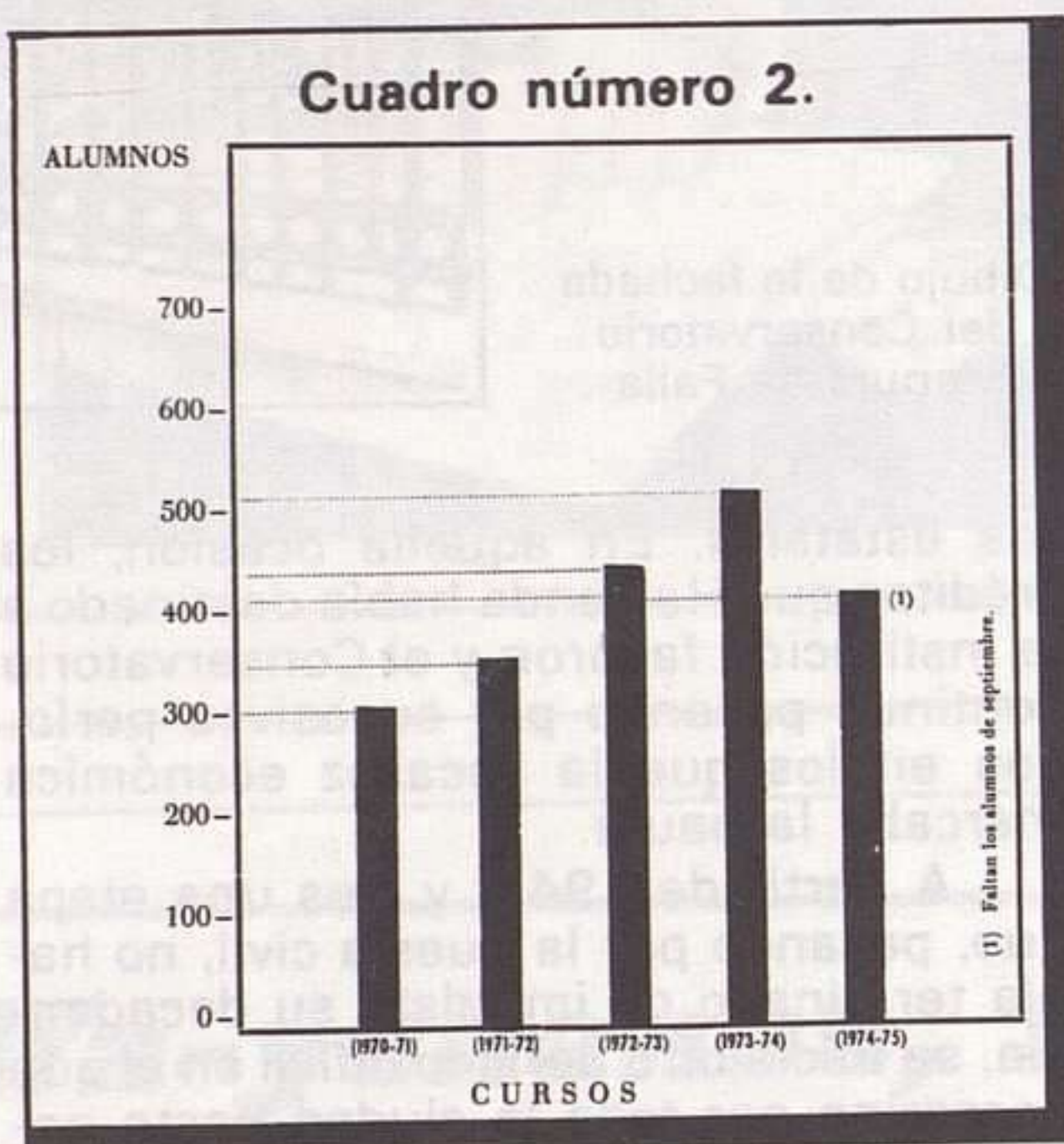
Fernando Sánchez, con el grupo «Antonio de Cabezón».

## PROBLEMAS DE ESPACIO

En la crónica que el *Diario de Cádiz*, con fecha 24 de noviembre de 1973, recoge en relación a la visita del Delegado de Educación y Ciencia, se manifiesta el gran optimismo de las personalidades ante el abarrotamiento que muestran las clases y que hace visible el interés de los jóvenes gaditanos por el aprendizaje de la música; sin embargo, este argumento se convierte en un arma de doble filo, pues pronto pasa a constituir el principal problema del centro. En efecto, la falta de espacio es un «handicap» insalvable hacia una extensión progresiva de la enseñanza musical, siendo incapaz el Conservatorio de absorber la creciente demanda de solicitudes.

Un botón de muestra es lo que ocurre en el curso 74/75: el director se ve obligado a abrir un cursillo de preselección de alumnos ante la superación del cupo que el Conservatorio es capaz de admitir. En esta ocasión, más de cien niños se quedan en la calle y pierden su oportunidad de iniciar estudios musicales. En 1975, y dentro de un informe que José Miguel López publica en *RITMO*, Fernando Sánchez ya se lamenta de «la carencia de aulas para atender la gran demanda de alumnos», teniendo como esperanza la «mejora de la capacidad de nuestras instalaciones».

El gráfico del alumnado (cuadro número 2) refleja la evolución seguida durante estos años, alcanzándose en el curso 73/74 la cifra de quinientos alumnos que son los que tiene en la actualidad (2). Este medio millar de aspirantes a músicos es atendido por doce profesores y un catedrático adscrito al centro.



## LA ESTATALIZACION

La crisis es tan profunda y acuciante que se necesita recurrir a la interrupción de las clases e, incluso, a cerrar temporalmente el Conservatorio. Fernando Sánchez admite que la crisis ha existido siempre, pero que antes, con el profesorado a punto de jubilarse, las posturas eran más conformistas que en los últimos tiempos, cuando personas más jóvenes quisieron revitalizar el decrepito centro.

Con este espíritu de iniciar una nueva etapa más positiva, la estatalización se perfila como la única solución que puede dar la estabilidad necesaria. La opinión del director a este respecto se manifiesta en el sentido de que la estatalización, en general, es fundamental, porque existe una garantía de continuidad que de otra forma no se da; sin embargo, admite que para otros centros puede resultar más conveniente la independencia.

El camino seguido no fue fácil. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que depende el Conservatorio, pide que se incorpore al Estado. El director expone en una sesión el problema y su posible solución, y el Patronato, corporaciones y profesorado aprueban el proyecto. Esta incorporación a la Administración es demandada en 1979 y apoyada formalmente por la Diputación y Ayuntamiento en el mismo año. La tramitación ante el Ministerio de Educación cuenta con el apoyo de Ernesto Halffter y con el del Duque de Alba, a la sazón Director General de Música, y al que se le concede la Medalla de Oro con este motivo.

Por fin, el Consejo de Ministros lo aprueba mediante el Decreto 1660/1981, de 19 de junio, quedando sancionado tras su publicación en el Boletín Oficial del Estado del pasado 5 de agosto. En octubre, cuando se inició el curso, el Conservatorio «Manuel de Falla», de Cádiz, contó ya con el dinero del Estado.

## PROYECTOS MUSICALES

La posibilidad de sanear y mejorar el Conservatorio también impulsa a sus miembros a otros proyectos musicales para la ciudad de Cádiz. Fernando Sánchez nos adelantaba la intención de crear dos agrupaciones; por un lado, la fundación de una coral que venga a llenar el vacío existente a este respecto desde que desapareció el conjunto que el centro poseyó hace unos años y, por otra parte, la formación de un grupo de música de cámara que tenga la suficiente calidad como para llevar el nombre de Manuel de Falla. El problema fundamental en el último caso está en lo difícil que es encontrar suficientes instrumentistas que manejen la cuerda, pues, y esto es general en todos los Conservatorios, la matriculación para este tipo de instrumentos es muy baja si la comparamos con otros instrumentos más mayoritarios como el piano o la guitarra.

En cualquier caso, parece que este cambio de situación respecto a la forma de financiación del conservatorio gaditano puede —y debe— contribuir a la animación del centro y a su definitiva acomodación a las exigencias que una ciudad como Cádiz pide a su Conservatorio.

## NOTAS:

(1) Fuente: Memoria Académica del Conservatorio «Manuel de Falla». Cursos 1970/71-1974/75.

(2) La fuente es la misma que en el anterior caso. En el informe mencionado en el texto de José Miguel López publicado en *RITMO*, se reseña para el Conservatorio un alumnado de trescientos trece durante el curso 74/75.



# Política musical

## NACE UNA ORQUESTA: LA SINFONICA DE EUSKAL HERRIA

Habrà quien, en el acontecimiento de la creaci3n de la Orquesta de Euskal Herria de innegable relevancia musical y social, no considere mäs que aspectos positivos para la mäsica y los músicos. Sin embargo, otros, que estarán de acuerdo en lo esencial con los anteriores, lo considerarán desde una 3ptica mäs directa y personal, como puede ser el caso de muchos instrumentistas. Nos consta que son numerosos los interesados que han valorado este suceso, tan importante para la mäsica en general y para ellos, como una de las poquäsimas ocasiones que se les han brindado en su vida artística para hacer realidad sus deseos y ańoranzas. Entre estos últimos habrá algunos, muy pocos, que verán cumplidas sus pretensiones. Para otros, quizá los mäs, todo esto no habrá servido mas que para aumentar su desencanto y desilusi3n cr3nica. Son éstas las dos grandes cuestiones que se recogen en esta primicia informativa:

A través del Real Decreto 3069/1980, de 26 de septiembre, B. O. E. 5.2.81, se transfiere a la Comunidad Autónoma Vasca las competencias que en materia musical establece el artículo 10.18 del Estatuto de Autonomía. Una de las primeras realizaciones que se llevan a cabo, tras la puesta en funcionamiento de las transferencias al Gobierno Vasco en materia cultural, ha sido la creaci3n de la Orquesta Sinfónica de Euskal Herria, a través del Departamento de Cultura. Para llevar a cabo este proyecto, se inician una serie de gestiones encaminadas a dicho prop3sito, que son las que a continuaci3n exponemos, y que han sido seguidas con todo interer por varios sectores del País Vasco.

### PLAZAS DE INSTRUMENTOS CONVOCADAS

Para la consecuci3n de este objetivo, con fecha 3 de agosto de 1981, el Gobierno Vasco convoca, a través de los medios musicales y de difusi3n, concurso oposici3n para cubrir las siguientes plazas:

**A) Solistas:** dos concertinos, un violoncelo, un viola, un segundo violín, un contrabajo, un ayuda de concertino, un flauta, un oboe, un clarinete, un fagot, un trompa, un trompeta, un tromb3n, un arpa y un timbalero percusionista.

**B) Instrumentistas con obligaci3n y de fila:** dos flautas con obligaci3n de flautín, dos oboes con obligaci3n de corno inglés, dos clarinetes con obligaci3n de clarinete bajo, dos fagotes con obligaci3n de contrafagot, tres trompas, dos trompetas, dos trombones, un tuba, dos timbaleros percusionistas. Sin especificar número: violines de fila, violas de fila, violoncelos de fila y contrabajos de fila.

La documentaci3n (títulos oficiales de conservatorio, curriculum, etc.) había que enviarla al Departamento de Cultura del Gobierno Vasco de Vitoria antes del 23 de agosto, anunciándose las pruebas para primeros de setiembre de 1981. Comenzaron dichas pruebas el día 1 y estaba prevista su finalizaci3n el día 12 del mismo mes.



### PRUEBAS DE INGRESO

El examen consistía en ejecutar un movimiento de **Sonata** o **Concierto** clásico o romántico a discreci3n del opositor, y trozos de repertorio sinfónico presentado por el jurado en el momento del ejercicio. Los timbaleros percusionistas podían presentar cualquier obra a discreci3n.

### RETRIBUCIONES Y CONTRATO

Se establecen las siguientes cantidades, en concepto de dedicaci3n plena, por categorías: primera 180.000 ptas., segunda 150.000 ptas., tercera 135.000 ptas., y cuarta 120.000 ptas. Serán catorce pagas de esta cuantía bruta por ańo. El contrato será de tipo administrativo, por un ańo renovable, a partir del 15 de enero de 1982. No se especifica qué capital vasca será sede de la orquesta, diciendo al respecto, que puede ser cualquiera de las tres capitales.

### POLEMICAS Y FALTA DE INFORMACION

En un primer momento el tema suscita una gran confusi3n y polémica. Se demanda informaci3n complementaria y concreta, por parte de los interesados, ya que el texto de la primera convocatoria (3 de agosto) no concreta aspectos tan importantes como el límite de edad, en qué consistirán las pruebas de ingreso, cuál será la retribuci3n (por teléfono se dice que a nivel de la Orquesta Nacional de Espańa), qué documentaci3n y titulaci3n concreta debe acompañar a la solicitud del aspirante y qué capital del País Vasco será la sede oficial de la Orquesta. En el teléfono que se señala en la convocatoria casi nada se sabe de todo esto, y es más, algunas informaci3nes que se proporcionan en este primer momento contienen errores de evidente importancia. Por ejemplo, se dice que no hay límite de edad, cuando después resulta que sí lo hay.

Por otro lado, hay que destacar que existían varias dudas sobre el tema de las retribuciones, ya que el importe de la partida que se había publicado del presupuesto por el Gobierno Vasco con destino a la creaci3n de la Orquesta para 1981 ascendía a seis millones de ptas., lo que había provocado una cierta decepci3n en algunos sectores musicales.

La evidente precipitaci3n y/o falta de concreci3n en cuestiones como las señaladas, algunas de carácter netamente político, provoca varios escritos en los medios de comunicaci3n de afectados, sindicatos de músicos y colectivos musicales, los cuales, en esencia se pronuncian resaltando las anteriores cuestiones expuestas. Con fecha 11 de agosto aparece en la prensa una nueva nota informativa del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, complementando el primer comunicado de convocatoria, e informando de varias cuestiones, en la que se daba respuesta a casi todas las interrogantes que se habían planteado.

Una vez clarificadas, en gran parte, las cuestiones que se habían expuesto, en ciertos sectores profesionales de las capitales vascas, se concretan y recrudecen las críticas. El problema se centra en el límite de edad que se impone y en la exigencia de titulaci3n. Se alega que son muchos los profesionales con experiencia y atril a los que éstas medidas van a eliminar. Consideran que una nueva orquesta precisa de instrumentistas veteranos, que hay muchos procedentes de las diferentes agrupaciones, que han existido y existen, viviendo en precario en Euskadi, y con conocimientos del repertorio sinfónico, cuesti3n ésta que consideran de suma importancia en este primer momento, del que adolecen muchísimos de los titulados.



**OLAIZOLA: «LA ORQUESTA ES NUESTRO PROYECTO FUNDAMENTAL»**

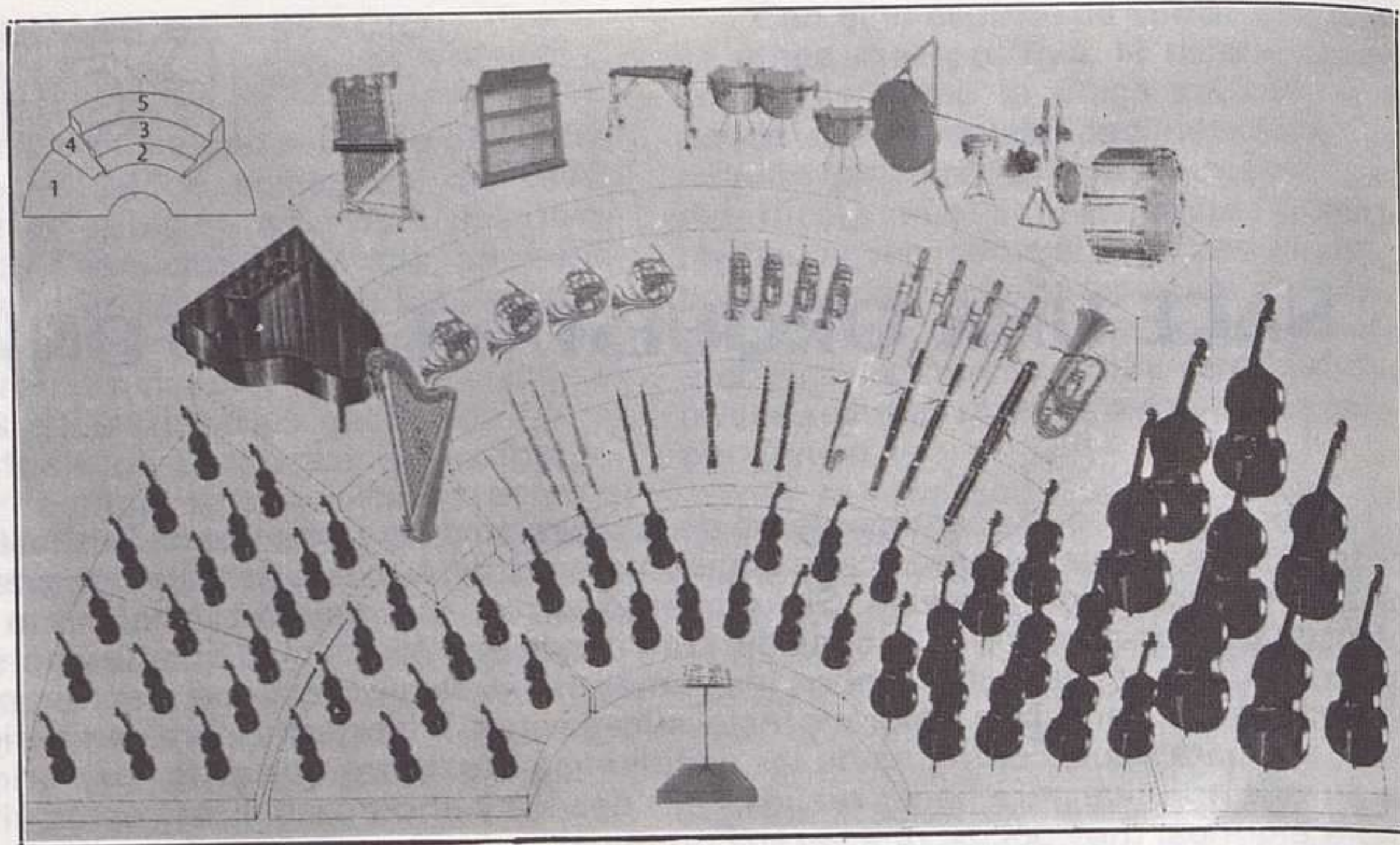
Con el fin de conocer mejor otras vertientes del tema y ampliar el conocimiento del mismo, hemos conversado con don Imanol Olaizola, representante del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, el cual responde a nuestras preguntas amablemente.

**RITMO.—¿Por qué se ha creado la Orquesta Sinfónica de Euskal Herria?**

**IMANOL OLAIZOLA.**—Yo diría que ésta es una necesidad sentida por nuestro pueblo, el Pueblo Vasco, desde hace mucho tiempo. En materia de música me atrevo a pensar que realmente tenemos artistas, muchos, que rayan un muy alto nivel. Se puede decir, de alguna manera, que a nivel totalmente europeo, y además, del más exigente. En materia orquestal, desgraciadamente, no se le ha prestado al tema toda la atención que se merecía, y es que nos hemos dedicado en el pasado a cubrir unas necesidades inmediatas de carácter interno. Entonces, parece que hay una especie de desequilibrio, y una falta de armonía, entre nuestras posibilidades artísticas, en otros sectores del arte, y las relacionadas con el aspecto orquestal.

**R.—¿Qué criterios se han seguido para seleccionar la plantilla de la orquesta, y qué incidencia ha tenido la experiencia de la Orquesta Nacional de España y de Radio Televisión Española?**

**I. O.**—Entiendo que usted se refiere al número de atriles. Yo le diría que la influencia de estas dos grandes orquestas que me dice tampoco ha de ser grande en cuanto a nuestras determinaciones en el tamaño o en la cuantificación de la orquesta. Claro, tenemos que ser perfectamente conscientes de que nuestras posibilidades económicas, en fin, se desenvuelven en una escala diferente. Nosotros, siguiendo un poco lo que le decía en mi primera contestación, hemos centrado fundamentalmente nuestra preocupación actual en poder atender al repertorio y a la producción de nuestros actuales compositores en su casi totalidad, o por lo menos en su mayor parte, dando al mismo tiempo calidad. No sé si me explico convenientemente. No nos preocupa excesivamente en este momento el que nuestra orquesta tenga tantos o cuántos profesores. Buscamos una calidad por encima de todo, al servicio de la cultura de nuestro pueblo y al servicio también de nuestros creadores musicales, de nuestros compositores. Hasta el momento todos sabemos que han carecido de un instrumento, de un, digamos, portavoz de su creación que realmente diera a conocer, a través de nuestros propios intérpretes, su producción. En este momento, que duda cabe, nosotros tenemos compositores que están cotizados en Europa y en el mundo entero al máximo nivel. Todos los conocemos y creo que no hace falta que, en este momento, vaya recordando nombres, porque posiblemente olvidaría a alguno de ellos y no quisiera hacerlo. Pero sí que creo que esos compositores bien se merecen, como también los anteriores a los cuales se les ha prestado muy poca atención, disponer de una buena orquesta, una orquesta de



nivel, para que su obra sea conocida, no solamente por nosotros, sino del gran público universal.

**R.—¿Cuántos aspirantes ha habido?**

**I. O.**—Más de doscientos. No puedo precisar la cifra, pero habrán sido doscientos ocho o doscientos diez. En fin, más o menos por ahí.

**R.—¿Qué personalidades han compuesto el Tribunal de las pruebas de ingreso?**

**I. O.**—El maestro Jordá, creo que es suficientemente conocido; el maestro Monsalvatge, también creo que no hace falta que se presente y después, en cada sección, hemos puesto a un especialista. En cuerda al señor Gladimir Nemtanu, solista y concertista rumano de gran prestigio; en viento ha estado el profesor Giovanni Fainiella, prestigioso solista, y para juzgar a los percusionistas el reconocido profesor Enrique Llacer.

**R.—¿Nos puede decir algo sobre los criterios de valoración aplicados a los aspirantes?**

**I. O.**—Este es un tema propio del Tribunal, que respeto totalmente, y creo que no debo emitir una opinión al respecto.

**R.—¿Qué instrumentos han tenido mayor y menor número de candidatos?**

**I. O.**—Si vamos a hacer una valoración de tipo cuantitativo, he de decir que ha habido una participación importante de viento, como también de percusión. Pero bueno, hay que considerar los que han presentado la solicitud y los

que realmente han concurrido al examen. He podido observar una cosa que creo que es interesante considerar: previo a esta convocatoria, a cada uno de los interesados se les comunicó por teléfono, telegrama y carta los detalles de la misma, y hemos observado después que su número bajaba considerablemente. Es interesante estudiar este simple detalle. Pienso que tal vez eso querrá decir algo en el sentido de que, en una primera etapa se ha pensado que la convocatoria pudiese ser un tanto fácil, y creer que quizás se tendrían oportunidades, y luego realmente se han percatado que se cualificaban, a través de los detalles que figuran en la documentación, aspectos difíciles de superar. Se puede decir que ha habido un proceso, yo no sé si llamarle, de autoeliminación.

**R.—¿De cuántos instrumentistas se compondrá la plantilla en esta primera etapa de la orquesta? ¿Se precisará nueva convocatoria?**

**I. O.**—No le puede contestar a eso, ya que todavía no sabemos exactamente con cuántos instrumentistas nos vamos a encontrar al finalizar las pruebas. Antes le he dicho que nuestro objetivo en este momento es empezar a trabajar y, como ya dijo el consejero de cultura, procuraremos hacerlo para el 15 de enero de 1982, una vez cumplidos los trámites necesarios de creación por decreto de la orquesta y de que tengamos los presupuestos aprobados por el Gobierno y el Parlamento Vasco. Entonces empezaremos a trabajar para, digamos, crear la orquesta. Por ahora lo único que podemos tener son instrumentistas, y queremos que estos estén individualmente a gran nivel, el conveniente. Pero luego hay que hacer el trabajo de composición y de equilibrio adecuado, cuya consecución requerirá un gran esfuerzo. Será entonces el momento de conocer exactamente el número que hay que tener, viendo cómo se van cubriendo los atriles de las diferentes familias, es decir, cómo se va a encontrar ese equilibrio necesario entre la cuerda y el viento, que es un trabajo que hay que hacer para ver si se logra, efectivamente, cubrir las necesidades señaladas al respecto.

**R.—El poner los cincuenta años como límite de edad ha supuesto que queden autoeliminados instrumentistas de indudable madurez y experiencia artística. ¿Qué tiene que decir al respecto?**



Imanol Olaizola.



I. O.—Efectivamente. Reconozco que algunos de los que han quedado excluidos por esta razón son, profesionales magníficos. Pero hay otro problema que es el que nosotros nos hemos visto obligados a considerar. Es el siguiente: el proceso de formación de una orquesta como la que nosotros intentamos es largo. Los expertos a los que hemos consultado y hemos comentado esta cuestión reconocen todos ellos que tenemos que pensar en cinco años, y no es este margen excesivo en la mayoría de los casos. En este sentido sí que es, efectivamente, demostrativo el considerar la experiencia de la Orquesta Nacional de España y la de Radio Televisión Española. Es un ejemplo clarísimo los años que les han hecho falta a estos competentes, competentísimos instrumentistas todos ellos, que entraron a formar parte de esas dos orquestas, para conseguir un equilibrio, que es lo positivo. Así que si hacemos una cuenta atrás, nos damos cuenta perfectamente que hay una edad, que podríamos decir que son los sesenta años, en la que ya no se rinde, ya hay problemas varios de tipo muscular y de otros tipos, que no permiten dar el rendimiento adecuado. Entonces si ponemos una edad, la que

sea, por ejemplo ésta que digo yo, y después hacemos la cuenta atrás antes referida, veremos que el pensar en cincuenta años no es ninguna cosa exagerada.

R.—¿Está decidido el nombre del nuevo director de la Orquesta Sinfónica de Euskal Herria?

I. O.—No. Esta es una pregunta a la que en este momento digo que no; no hay ningún nombramiento. Hay un señor, don Enrique Jordá, que creo que no hace falta presentar ya que es muy conocido y la prensa lo ha dado a conocer. A él se le ha encomendado la labor de formar esta orquesta. Este señor es el que estructurará la orquesta y cuya experiencia al respecto está perfectamente demostrada. Es también a él al que se le encomendó la formación de la Orquesta Municipal de la Ciudad del Cabo, y es, por otra parte, el que tiene perfectos conocimientos y experiencia al mando de una serie de orquestas de calidad, que han sido equilibradas por él, lo que le distingue, efectivamente, como persona idónea para este trabajo.

R.—La Orquesta de Euskal Herria, ¿en qué capital tendrá su sede, y, qué aspectos se van a valorar para tomar esta decisión?

I. O.—Este es un tema de Gobierno, que, la verdad, se me escapa. Por tanto es el Gobierno Vasco el que tendrá que decidir la sede de la orquesta considerando una serie de cuestiones muy amplias e interrelacionables. Hay que tener en cuenta y considerar muchas cosas. Por ejemplo, si es mayor o menor la densidad de población en cuanto a demanda de actuación, las circunstancias que puede haber acerca de los desplazamientos de la orquesta una vez que se inicien sus actividades y, en fin, que hay que tener en cuenta que la orquesta requiere tener a su alcance, para realizar el trabajo intensivo que tiene que hacer, unas instalaciones de cierta importancia, también hay otras consideraciones que podrían hacerse.

R.—¿Puede decirme qué proyectos de actuación son los más inmediatos para la Orquesta?

I. O.—Está elaborado un proyecto. Un proyecto con suficiente detalle para que pueda ser tomado como base de discusión. Por ahora, digamos que en cuanto empiecen a funcionar las estructuras de la propia orquesta, ésta será puntal de una serie de experiencias artísticas que la administración cree importantes.—ZALHAGAS.

## INDICE DE DISCOS CRITICADOS EN ESTE NUMERO

### PROSIGUE LA RECUPERACION DISCOGRAFICA DE AUTORES ESPAÑOLES

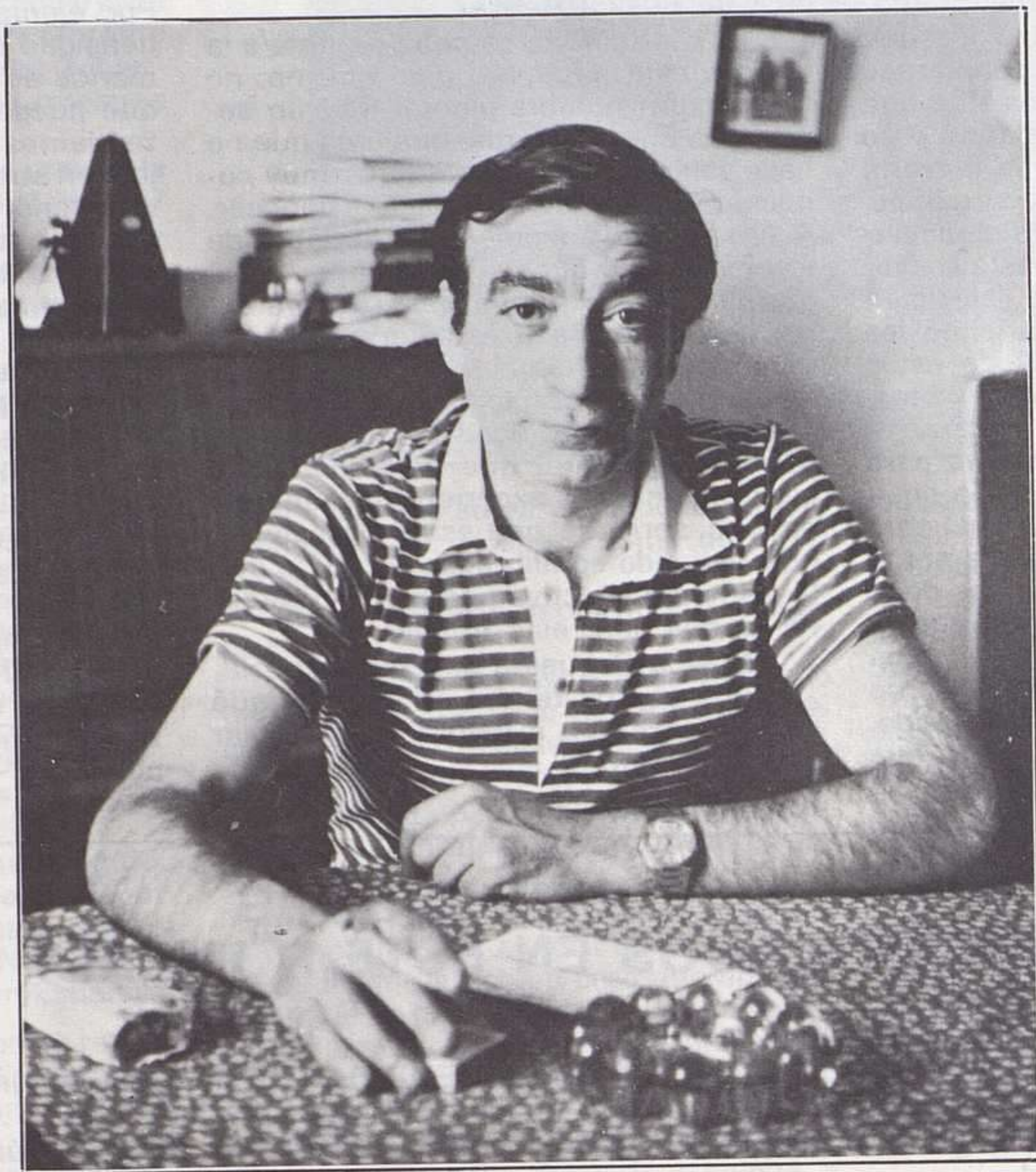
<b>FERRER: Sonatas. CANALES: Cuartetos. MARTINEZ: Sinfonía en Do mayor y Concierto para clave en La mayor (Chenlo, Martín) .....</b>	<b>32</b>
<b>BACH: Tocata dórica y fuga en Re menor, Partita BWV 768 y Pasacaglia en Do menor (Richter) .....</b>	<b>32</b>
<b>BACH: Conciertos de Brandeburgo (Leppard) .....</b>	<b>32</b>
<b>BACH: Conciertos de Brandeburgo (Karajan) .....</b>	<b>33</b>
<b>BARTOK: Cuartetos de Cuerda (Cuarteto Tokyo) .....</b>	<b>33</b>
<b>BARTOK: Obras orquestales (Anda, Varga, Fricstay) ..</b>	<b>33</b>
<b>BEETHOVEN: Concierto para piano número 5 (Lupu, Mehta) .....</b>	<b>34</b>
<b>BEETHOVEN: Concierto para violín (Chung, Kondrashin)</b>	<b>35</b>
<b>BEETHOVEN: Bagatelas (Buchbinder) .....</b>	<b>35</b>
<b>BERLIOZ: Romeo y Julieta (Barenboim) .....</b>	<b>35</b>
<b>BRAHMS: Rapsodia para contralto y coro masculino, Canto del Destino, Nenia y Canto de las Parcas (Baricova, Swarowsky) .....</b>	<b>36</b>
<b>CANTO GREGORIANO (Deller Consort) .....</b>	<b>36</b>
<b>CANTO GREGORIANO (Monjes de la Abadía de San Mauricio y San Mauro) .....</b>	<b>36</b>
<b>«CONCIERTOS BARROCOS PARA INSTRUMENTOS DE VIENTO» (Berg, Lehan) .....</b>	<b>37</b>
<b>COUPERIN: Suites 1 y 2. BACH: Suite 2 (Monigetti, Kudreiko, Liubimov) .....</b>	<b>37</b>
<b>CHOPIN: Concierto para piano y orquesta número 2 (Zimerman, Giulini) .....</b>	<b>37</b>
<b>CHOPIN: Valses, Preludios, Nocturnos, Baladas y Fantasía (Arrau) .....</b>	<b>38</b>
<b>DVORAK: Sinfonía del Nuevo Mundo (Ormandy) ....</b>	<b>38</b>
<b>DVORAK: Sinfonía número 7 (Kosler) .....</b>	<b>38</b>
<b>KLAMI: Suite del Kalevala y Fantasía Tschérémissé (Noras, Panula) .....</b>	<b>40</b>
<b>MADRIGALES Y CANCIONES DE INGLATERRA (Deller Consort) .....</b>	<b>40</b>
<b>MASSENET: Werther (Domingo, Obraztsova, Augér, Grundheber, Chailly) .....</b>	<b>40</b>

<b>MENDELSSOHN: Sueño de una noche de verano (Mathis, Boese, Kubelik) .....</b>	<b>41</b>
<b>MENDELSSOHN: Sinfonía número 12 y Concierto en Re menor (H. Menuhin, Y. Menuhin) .....</b>	<b>41</b>
<b>NIELSEN: Sinfonía número 2 (Schmidt) .....</b>	<b>41</b>
<b>MOZART: Oberturas de óperas (Davis) .....</b>	<b>41</b>
<b>MUSICA ESPAÑOLA PARA LAUD (Bream) .....</b>	<b>43</b>
<b>MUSICA CORTESANA DEL BARROCO (Harnoncourt)</b>	<b>43</b>
<b>PALESTRINA: Improperios del Viernes Santo y Motetes (Aerst) .....</b>	<b>43</b>
<b>PUCCINI: Tosca (Freni, Pavarotti, Milnes, Rescigno) ..</b>	<b>44</b>
<b>RACHMANINOV: Sinfonías (Waart) .....</b>	<b>44</b>
<b>SATIE: Obra pianística juvenil (Leeuw) .....</b>	<b>44</b>
<b>SCHUBERT: Octeto en Fa mayor (C. de Cámara de la Filarmónica de Viena) .....</b>	<b>45</b>
<b>SCHUBERT: Viaje de Invierno (Fischer-Dieskau, Barenboim) .....</b>	<b>45</b>
<b>TCHAIKOVSKY: Concierto para piano número 1 (Gavrilov, Muti) .....</b>	<b>46</b>
<b>TELEMANN: Conciertos de cámara (Música Antigua Colonia) .....</b>	<b>46</b>
<b>TELEMANN: Tafelmusik (Wenzinger) .....</b>	<b>47</b>
<b>TELEMANN: «El maestro de música constante» (Ulsamer) .....</b>	<b>47</b>
<b>VIVALDI: Las Cuatro Estaciones (Kuentz) .....</b>	<b>50</b>
<b>WAGNER: Oberturas (Boult) .....</b>	<b>50</b>

### RECITALES

<b>VICTORIA DE LOS ANGELES CON DIETRICH FISCHER-DIESKAU .....</b>	<b>50</b>
<b>ETTORE BASTIANINI .....</b>	<b>50</b>
<b>KIM BORG .....</b>	<b>51</b>
<b>MARIA CALLAS Y JOAN SUTHERLAND .....</b>	<b>51</b>
<b>MARIA CALLAS .....</b>	<b>51</b>
<b>MARIA CALLAS .....</b>	<b>52</b>
<b>GIUSEPPE DI STEFANO .....</b>	<b>52</b>
<b>HOMENAJE A JOSE ITURBI .....</b>	<b>53</b>
<b>GUSTAV LEONHARDT .....</b>	<b>53</b>





## El significado en la música

Por Francisco Cano

Sobre la semántica de la música, si su lenguaje es significativo o no, si puede expresarnos algo y en qué forma lo hace, es un tema que la filosofía, la crítica, los compositores y últimamente sociólogos y psicólogos han estudiado, debatido y polemizado, desde la Ilustración hasta nuestros días. Algo se ha avanzado, aunque no se ha llegado a clarificar totalmente el problema, oscilando siempre sobre posiciones ambiguas, con múltiples matizaciones, sin concluir en la afirmación o negación de manera absoluta. Para un mejor entender, nada más apropiado que hacer una breve historia de las conclusiones más relevantes sobre este tema a partir del siglo XVIII.

Los iluministas no concedieron gran importancia a la música, asignándole una función utilitaria, hedonista. Consideraban que ésta no tenía incidencia sobre la razón, que carecía de contenido intelectual, que tan sólo poseía influencia sobre los sentidos. Basta recordar que Kant consideraba la música instrumental como un juego de sensaciones agradables, o la definición roussoniana

de abstracto arabesco (sin duda influenciado por el estilo rococó). En definitiva, los iluministas no le atribuían ninguna capacidad significativa a la música. Sin embargo, cabe preguntarse si al utilizarla en una ceremonia religiosa para predisponer al creyente a la meditación, o en una fiesta para crear un ambiente placentero, ¿no podrían pensar que la música tiene capacidad para expresar algo, que no se reduce a actuar solamente sobre los sentidos?

Con el romanticismo, la música adquiere una nueva dimensión: es considerada como lenguaje privilegiado. Una máxima del pensamiento romántico respecto a ésta, es que sobre todo expresa sentimientos; la razón no puede acercarnos a la obra de arte, sólo el sentimiento es creador y sólo el sentimiento en su universalidad puede comprender la obra de arte. Para Hegel la música expresa sentimientos, poseyendo una doble interioridad que le permite expresar el sentimiento particular subjetivo, y el sentimiento en su universalidad, el *en sí*. Schopenhauer, cuyo pensamiento con respecto a la música es muy interesante, ya que con éste coinciden posteriormente de alguna forma teóricos formalistas y expresionistas, nos dice que la música

no expresa ideas, sino la voluntad misma, permitiéndonos contemplar su grandiosidad directamente sin obstáculos. Con esto quiere decir que la música no expresa ideas en la forma que lo hace el lenguaje común, sino la idea en su estado primario, antes de ser objetivada, la voluntad directamente sin obstáculos, esto es, un estado anímico, un deseo, que nos es comunicado en forma de intuición por medio del lenguaje musical.

Con los formalistas se amplían los análisis sobre el lenguaje musical. Estos refutan las teorías románticas: la música no puede expresar nada fuera de sí, sólo puede analizarse a través de su técnica y sólo por medio de ésta puede expresar algo, pero nunca sentimientos o emociones. Herbart afirma que la música es sobre todo forma, y es analizable tan sólo a través de sus relaciones acústicas. La música es asemántica en el sentido de que no puede traducirse en lenguaje común, pese a que pensamientos y sentimientos fluyen en el cuerpo sonoro, nos dice Hanslick. Combarieu nos recuerda a Schopenhauer cuando afirma que la música es nuestro ser que se expresa directamente en la forma «como primun».



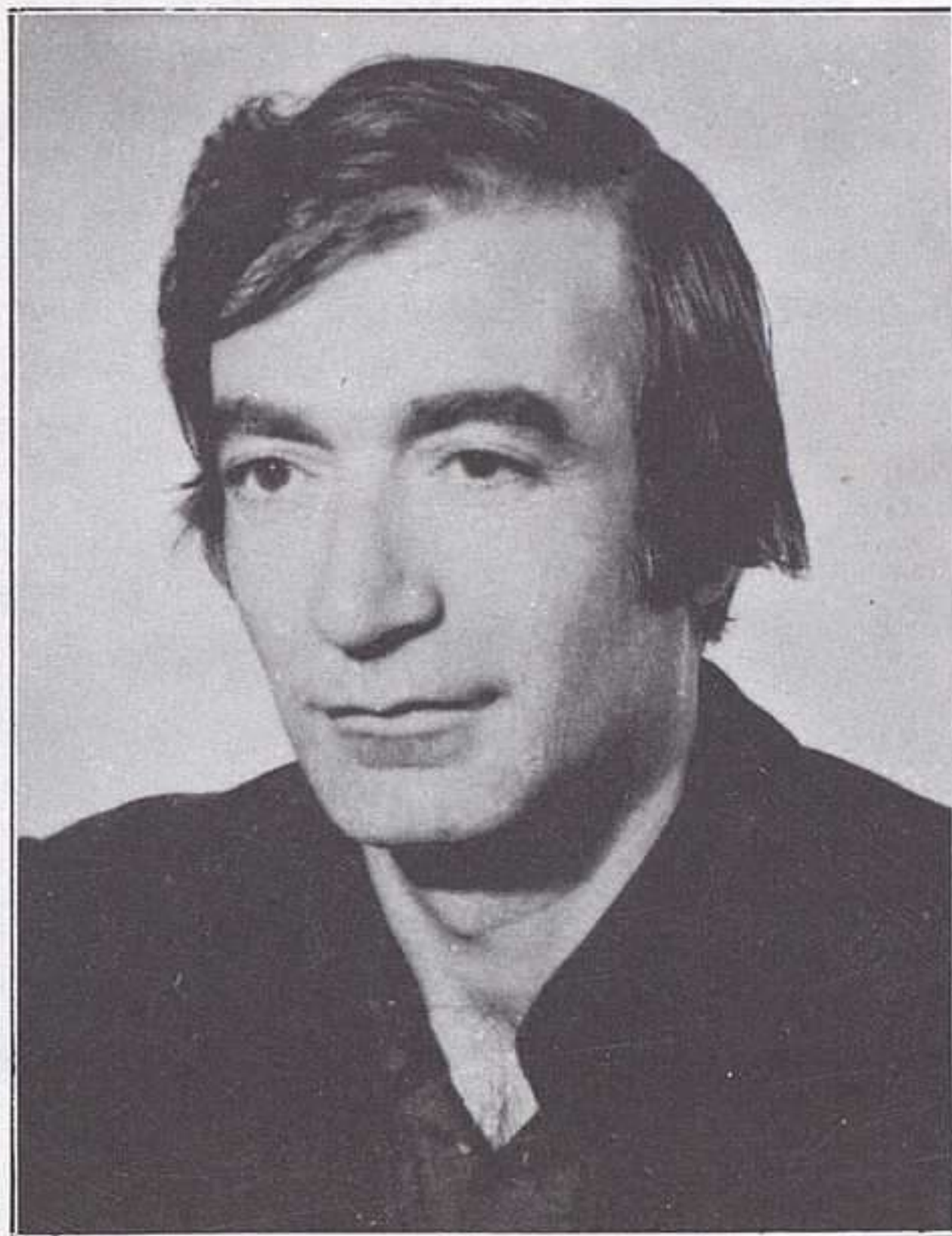
Por el contrario, los expresionistas sostienen que el lenguaje musical es significativo y tiene capacidad expresiva. Deryck Cooke afirma: «*la música constituye un lenguaje que no es el del habla común, porque no tiene carácter conceptual, aunque puede expresar emociones y sentimientos*». Para Gisèle Brelet, la música es expresiva, no de sentimientos de las modalidades con que se expresa la conciencia, sino que es reveladora de la forma misma en que ésta se expresa.

Finalmente citaremos a Boris de Schloezer y Leonard Meyer; el primero, partiendo de conceptos estructuralistas, nos dice que la música no puede expresar nada en sentido propio, la obra la comprendemos en su unidad formal, captamos su estructura al nivel del intelecto, y no de la sensibilidad, por medio de una síntesis que reconstruye el sistema sonoro. Meyer supera la alternativa entre formalistas y expresionistas con un análisis fundamentado en la psicología y la teoría de la información. Sostiene que el significado está ligado a la comunicación, el significado en sí no es una propiedad de la música, aunque ésta pueda adquirir una función significativa y comunicativa sólo en determinadas condiciones, únicamente en determinado contexto de relaciones histórico culturales.

Como podemos comprobar hay opiniones diversas, tantas como escuelas de pensamiento e, incluso entre éstas, diferencias de matiz importantes. Debido a ello, continúo preguntándome: ¿es semántico o no el lenguaje musical? Mi opinión al respecto es afirmativa: la música es expresiva «per se» y a través de su lenguaje nos comunica algo. A continuación expongo la tesis en que se funda mi creencia: son varios los factores que convergen perfectamente asociados y hacen que la música nos sea significativa. Evidentemente no puede expresar ideas ni conceptos en la forma que lo hace el lenguaje común. La música no puede objetivar ideas, pero tiene la facultad de sugerirlas, de imitarlas en su esencia; el ego y la idea están en perfecta simbiosis en el proceso creativo y nos transmiten sus características a través de la obra, en los ritmos, armonías, timbres, melodías (si las hay) y finalmente a través de la forma; los sentidos y el intelecto se encargan de hacer la síntesis. A esto puede hacerse una objeción, puede argüirse que este análisis sólo es válido dentro del contexto cultural de occidente, con su filosofía, hábitos y convenciones, ya que en otras culturas no ocurre así. A esto hay que argumentar lo siguiente: en otras culturas la música ocupa otra dimensión social, alejándose o acercándose de nuestra concepción conforme sea el grado de semejanza o lejanía, y de desarrollo, entre estas culturas y la nuestra (algunas no difieren tanto en conceptos como la apariencia pretende mostrarnos). Recurramos a la etnología y pongamos un ejemplo. Hay pueblos en un estadio cultural muy primitivo que ante el nacimiento adoptan una actitud grave, patética, similar a la que nosotros tomamos ante la defunción. La muerte, y sin embargo ante ésta dan muestras de júbilo, la festejan. No obstante su música, sus cantos y ritmos buscan la imitación anímica; la aptitud colectiva y respecto a los fenómenos es

distinta, diríamos inversa a la nuestra, pero su música imita el estado de ánimo, busca la analogía con el sentimiento, en esto coincidimos.

Cuando ante una determinada obra, a la que atribuimos un marcado carácter trágico y solemne (un réquiem), hay quien sostiene que esto es una convención, acogiéndose a la relatividad de las cosas, al carácter subjetivo de la música, y argumenta que para determinadas personas puede ser trágica, pero para otras puede no serlo, o incluso ser todo lo contrario, podemos contestar que, efectivamente, es inevitable atribuir hoy a estos caracteres una determinada dosis de convencionalismo, pero ¿por qué ha llegado esto a ser así? El concepto de lo trágico es milenario, podemos decir que inmanente al hombre, es una categoría del sentimiento y tiene, por lo tanto, raíces muy profundas, llegando a ser convencional por el uso que de él se ha hecho (igual ocurre con las demás categorías del sentimiento). El hombre ante determinados fenómenos ha sentido dolor o alegría, tristeza o júbilo, se ha sentido tranquilo o excitado, pero siempre en sus manifestaciones musicales ha intentado imitarlos. El estado anímico en un momento de alegría y felicidad, evidentemente no es igual que en el de tragedia o desesperación. Estos estados anímicos afectan al pulso y el hombre, cuando ha tratado de imitarlos mediante la música, ha buscado la analogía en el ritmo y su carácter en la melodía y en la sonoridad global (armonía). Difícilmente nos imaginaríamos una marcha fúnebre (la de la **Tercera Sinfonía** de Beethoven, por ejemplo), escrita en un ritmo vivaz y saltarín, nadie lo ha hecho hasta ahora. Tampoco es concebible que una música ligera,ailable, discotequera, pueda pro-



**«LA MUSICA NO PUEDE  
OBJETIVAR IDEAS, PERO  
TIENE LA FACULTAD  
DE SUGERIRLAS».**

ducirnos una sensación de gravedad; tal vez nos resulte indiferente, incluso molesta, pero nunca solemne o patética.

Hasta aquí he intentado demostrar que la música es expresiva, expresión que no tiene ninguna similitud con la recibida a través del lenguaje común, sino que, valiéndose de su propio y genuino lenguaje, el sonido articulado, esto es, ritmo, melodía, contrapunto, armonía y timbres (instrumentación), conforme el hombre ha ido conquistándolos y enriqueciéndolos, se ha servido de ellos para expresar de forma intuitiva, sugerente, los fenómenos de la conciencia y categorías del sentimiento. ¿Es esto válido para la música actual? ¿Ha sufrido tal vez alguna transformación? Yo opino que esto es válido igualmente para la música contemporánea. Sería ingenuo pensar que la música sólo puede ser expresiva con la tonalidad (algunos estudiosos así lo han afirmado); la música es significativa con independencia de las gramáticas y formas que utilice, es expresiva igualmente en las épocas anteriores a la tonalidad y posteriores a ésta, o sea, actualmente; lo que ocurre es que a las categorías que tradicionalmente han servido a la música como punto de referencia, en el presente siglo se han visto incrementadas con otras nuevas, de naturaleza muy distinta; me refiero a las formas de pensamiento de la era tecnológica, conceptos y formas que generan un «ego cogito» y una sensibilidad de naturaleza distinta a las categorías anteriores. Debo aclarar que no son mejor ni peor y mucho menos intentaré darles un puesto más o menos elevado dentro de las categorías de la belleza (una obra actual bien concebida y realizada puede ser bella, de hecho bastantes lo son), sino que, como resultado de esta nueva actitud pensante, nace una música distinta, con gramáticas distintas y formas diferentes, pero con la misma capacidad expresiva, significativa, sugerente que la anterior. Voy a poner varios ejemplos: con el dodecafonismo, que es la primera manifestación radical de la nueva mentalidad creadora, atonal, especulativa y fríamente racional en su método, han surgido obras de marcado carácter expresivo, lírico. Buena parte de la música de Alban Berg nos lo confirma; con idéntico sistema Anton Webern compone una música distinta, antagónica, alejada de las categorías tradicionales; es, según mi entender, la primera manifestación de la nueva mentalidad creadora, categoría ésta de carácter analítico-tecnológico. Kristof Penderecki, en su **Pasión según San Lucas**, o en **Threni**, nos expresa el sentimiento trágico de forma magistral, disponiendo los materiales de forma atonal, haciendo uso de todo tipo de aglomeraciones, «cluster» e intervalos. Frente a esto Xenakis (uno de los máximos exponentes de la visión tecnológica en la música) nos muestra una actitud estética de inspiración matemática; en definitiva es la mentalidad tecnológica, muy distante de la visión humanística tradicional, pero expresiva de su propia conciencia.

Queda claro el predominio de la idea sobre el sistema; dicho de otro modo, el sentimiento que el artista quiere expresar trasciende la técnica compositiva. Sentimiento que nos transmite la música con su genuino lenguaje.



## KARL BÖHM: EL FIN DE UNA TRADICION

Por Arturo Reverter

Poco podía imaginar el doctor Böhm, prestigioso abogado de Graz, que aquel hijo que su esposa traía al mundo, el 28 de agosto de 1894, iba a convertirse al correr del tiempo en uno de los más famosos directores de orquesta del siglo. Su idea, totalmente lógica, era que el pequeño Karl cursara los estudios de Derecho y se integrara en el acreditado bufete de su propiedad. El joven, en efecto, después de recibir una completa instrucción general, en la que no faltó la música, acudió a la universidad de Viena, alternando las Pandectas con la ampliación de los estudios musicales realizados en el Conservatorio de su ciudad natal. Y acude a la severa academia de Eusebius Mandyczewsky. Se da cuenta entonces de que la música ha calado hondo en él («Música fue la primera palabra que aprendí a pronunciar», confiesa Bohm en su libro de recuerdos publicado en 1974) y que es algo más que un mero pasatiempo. Por eso y aunque realiza su doctorado en leyes e incluso trabaja durante una temporada en el despacho paterno, empieza a pensar seriamente en dejarlo todo para dedicarse por entero a lo que ya considera su verdadera vocación. Prueba fortuna como meritorio en la Opera municipal de Graz en 1916. Con tal éxito que decide abandonar definitivamente el Derecho. En 1918 es nombrado segundo director y dos años más tarde, titular absoluto. Karl Muck, el famoso wagneriano, afinado por entonces en Bayreuth, tiene ocasión de verle y queda tan gratamente impresionado que le recomienda a Bruno Walter, a la sazón en la Opera Estatal de Munich. Böhm se convierte así en su ayudante, lo que, aparte de un gran paso en su carrera profesional, supone algo muy importante para su formación. Tras algunos años en la capital bávara, se traslada a Darmstadt, de cuyo teatro es nombrado «Generalmusikdirektor». En 1931 ocupa el mismo puesto en Hamburgo y en 1934 en Dresde, donde sucede a Fritz Busch. Entre 1942 y 1944 lo encontramos en Viena, como director

general de la Opera Imperial, cargo que reasume en 1955, al ser reconstruido el Teatro, destruido durante la guerra. El acontecimiento es celebrado con una histórica representación de *Fidelio*, obra que dirige asimismo con motivo de su presentación en el Metropolitan de Nueva York, un año más tarde.

Han tenido que pasar muchos lustros, pero al fin la categoría del director austríaco, un poco *hermano* menor de otros grandes, es reconocida internacio-

edad, ha venido desplegando, hasta unos meses antes de su muerte, una constante actividad, tanto en Europa (sobre todo) como en América. Sus *cuarteles generales*, aparte Salzburgo, han sido Viena —en donde mantenía desde antiguo una cordial *entente* con la Filarmónica y en la que en su día el presidente austríaco le había nombrado Director General Musical de la República—, Berlín —a cuya Filarmónica dirigió mucho en disco y concierto— y Londres, de



nalmente. Dato común en la historia de algunos de sus colegas de la vieja escuela, maduros «kapellmeister» que sólo tras años de callada labor, a veces en orquestas y teatros de segundo orden, luego de adquirir un conocimiento, un poso, cumplida ya la cincuentena, ascienden a la luz popular. De todas formas, Bohm hacía ya tiempo que frecuentaba los teatros italianos (en 1949 había estrenado el *Wozzeck* en Nápoles) y que era figura en los festivales de Salzburgo, de los que sería huésped permanente. Bayreuth le descubre en 1963. Durante los últimos quince años, y a pesar de su avanzada

cuya Sinfónica era director honorario. Este verano, puntual como siempre a la cita salzburguesa, y a pesar de su delicado estado de salud, que le había hecho suspender multitud de compromisos, iba a dirigir su concierto de despedida, precisamente el día de su cumpleaños. En el programa dos obras preferidas: La «Incompleta» y «La Grande», de Schubert. Coprotagonista, la Filarmónica de Viena, naturalmente. No pudo ser. Dos semanas antes, el 14, el anciano músico fallecía, rodeado de sus familiares, en un hotel de la ciudad en la que había nacido Mozart, su compositor favorito.



## CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS Y ARTÍSTICAS

Böhm ha sido, quizá, el último representante de la gran escuela directorial germano-austríaca, heredero y defensor, a su modo, de los postulados musicales de toda una tradición. Tengamos en cuenta que, después de todo, y con pocas diferencias cronológicas, pertenecía a la generación de grandes maestros surgidos poco después de la primera guerra mundial. Era ocho años menor que Furtwangler; seis que Knappertsbusch; cuatro que Kleiber y que Busch, y solamente uno que Krauss. Mucho más joven, sin embargo, que Walter (de quien, como se ha dicho, bebió directamente), nacido en 1876, y que Schuricht, nacido en 1880. Como ellos poseía ese afán de servicio serio, honesto y responsable a la partitura; como ellos cultivó fundamentalmente el repertorio clásico y romántico; como ellos huyó de excentricidades y divismos fuera de lugar. Con todo, Böhm, como cada uno de los citados, tenía su propia personalidad, su propia *manera de ser* directorial. Sorprendía en él, sobre todo, la forma tan natural, tan *campante*, casi improvisada de acercarse a la orquesta y el consecuente resultado sonoro obtenido, en todo momento dotado de una tersa espontaneidad. En tal sentido podría considerarse, en principio, encuadrado por un lado en la línea intuitiva y sensorial de un Knappertsbusch; por otro, en la más  *fina* y objetiva de un Schuricht, aunque sus facultades para realizar un análisis en profundidad de las partituras fueran menores. En cualquier caso, la batuta de Böhm habría de ser definida como esencialmente *transparente*, capaz de extraer los valores primarios y fundamentales de los pentagramas (considerados estos como partes indescindibles de un todo



superior: la partitura), que buscaba y, por lo común, lograba la definición, la *corporalidad* de las notas, de los sonidos *en sí mismos*, como elementos capaces de ofrecer (aunque con independencia de ello) con posterioridad un mensaje expresivo determinado, huyendo de tal forma de planteamientos analíticos y de estudios fenomenológicos previos. Todo lo cual proporcionaba a sus interpretaciones una especie de saludable rusticidad, que tan bien comulgaba con tantas obras clásicas y románticas centroeuropeas. El peligro de que esta *rusticidad* desembocara en tosquedad era salvado casi siempre por la naturalidad de los acentos y la redondez del sonido, pocas veces áspero (antes que por la variedad y elasticidad del ritmo). «*La gran eficacia del arte directorial de Karl Böhm proviene de su magnífico primitivismo. Su música siempre resulta sana y fuerte*», dice Friedrich Herzfeld, a quien le daba la impresión de que el director austríaco, al subir al estrado, se enfrentaba por primera vez con la obra ejecutada. Charles

Stanley, por su parte, lo sitúa en la misma órbita cuando afirma que «*su manera de crear música no era notable por su excentricidad, sino por su cordura*».

En todo momento, Böhm fue intérprete directo, provisto de una vitalidad y una energía en muchas ocasiones contagiosas. Su orquesta era siempre, en consecuencia, firme, consistente y sólida, aunque no *pesada*. Calibraba bien los contrastes dinámicos y sabía vertebrar de modo inteligente el discurso sonoro con ritmo ágil, nervioso, siempre presente. Esto unido a la claridad de sus texturas —practicadas muy naturalmente, sin ningún tipo de alquimia— y a su intuitivo arte para equilibrar voces y orquesta, le hacían un estupendo director de foso (a despecho de que soliera marginar importantes aspectos dramático-psicológicos), cometido en el que inició su carrera y en el que había de alcanzar algunos de sus más señalados éxitos.

La técnica gestual no era moderna. Tampoco bella o dotada de una armoniosa estética de movimientos; incluso podría calificarse de desgachada. Pero era eficaz, ya que le servía a las mil maravillas para verter su pensamiento musical con claridad y para obtener, de forma muy directa, de instrumentistas o cantantes, los efectos perseguidos. Su imagen era muy característica: torso inclinado hacia adelante, en actitud a acchar una presa; expresión atenta, con gesto facial familiar: labios apretados con la lengua situada frecuentemente debajo del inferior; batuta móvil, trazando líneas en apariencia cabalísticas (en realidad, fijándose, se apreciaba que su forma de batir era bastante clara y *clásica*), con muñeca ágil y flexible; mano izquierda levemente avanzada, muchas veces semicerrada. Era corriente verle dar saltitos, remarcando de manera muy natural el ritmo y complementando así la curiosa forma de dibujar las anacrusas. Por eso los ataques solían ser rotundos, pero no secos, proporcionando esa curiosa sensación sonora, tan característica de la vieja escuela, de reunir los sonidos en un punto dado como surgiendo lentamente, poco a poco, produciendo la impresión no de nacer en dicho momento, sino de existir con anterioridad. Como ejemplo muy claro de esta técnica peculiar recuerdo una estupenda *Cuarta*, de Beethoven, en Barcelona, con la Filarmonía de Viena: el acorde inicial del «Adagio» con que comienza la obra se produjo insensiblemente, surgiendo co-



Böhm, con Olga Koussewitzky, su mujer, en 1974.



mo de la nada y otorgando así, de inmediato, el clima misterioso que demanda la partitura en tal instante. Fue en verdad admirable cómo se consiguió tal efecto y cómo la orquesta atendió y entendió, con exactitud matemática, los extraños amagos y pequeños saltos, cada vez más rápidos, realizados por el director. Técnica gestual que no todas las formaciones estaban en condiciones de captar y que, según en que casos, podía determinar ocasionales desajustes.

Böhm era, ya se ha dicho, heredero directo de los viejos maestros germánicos, pero era *hijo* —desde sus planteamientos que huían del intelectualismo y desde la especial personalidad que le otorgaba su condición de vienes de adopción— de hombres como Busch, Walter o Schuricht. Del primero poseía la vitalidad, la definición, aunque no el refinamiento y la elegancia; del segundo, el impulso, la vibración, el sentido plástico, pero no la elasticidad y la variedad de resortes expresivos; del tercero, la transparencia conceptual, la sencillez expositiva, pero no la capacidad de equilibrio y la efusión lírica. La relación entre Böhm y Eugen Jochum, nacido en 1902 y todavía vivo, representante también a su modo de la vieja escuela, es, pese a ello y a la vecindad generacional, escasa, pues sus planteamientos estrictamente musicales son muy diferentes.

### EL REPERTORIO FUNDAMENTAL Y LOS AUTORES FAVORITOS

De entrada la amplia panoplia de compositores incluidos dentro del clasicismo y romanticismo (o postromanticismo) europeo, Böhm prefería, como en muchas ocasiones tuvo oportunidad de declarar, a Mozart y a Richard Strauss. Dos buenas piedras de toque para una batuta. Dos autores que han resultado verdaderamente atractivos y que han quedado *clarificados* en sus manos. Así, su Mozart pleno, natural, de sonoridades carnosas y consistentes, perfectamente centrado en lo rítmico, saludable y risueño antes que gracioso o elegante, a veces poco depurado en lo sonoro. Teatralmente muy válido, aunque no siempre dotado de la sutileza o dimensión mágica precisa, en lo que le han aventajado otros maestros más propiamente *creadores*, como los citados Busch o Walter o como Kleiber. Las fuerzas desencadenadas de la orquesta straussiana, su dimensión danzable, la extraña vibración telúrica de algunos de sus óperas, la exquisitez de muchos de sus planos sonoros, encontraban en Böhm un idóneo traductor, brillante e impulsivo, que salvaba el peligro del siempre amenazante decadentismo de las estructuras temáticas y teatrales del músico alemán, del que, de todas formas, no extraía por completo siempre, cuando era requerido, el factor demoníaco (absolutamente ajeno a la personalidad del director austríaco). Le unió buena amistad con el creador muniqués, algunas de cuyas



óperas vieron la luz bajo su mando durante su estancia en Dresde: **Die schweisame Frau (La mujer silenciosa)**, el 24 de junio de 1935, y **Daphne**, el 15 de octubre de 1938, en la misma función en la que también se estrenó, dirigida por Krauss, **Friedenstag. Arabella**, producida asimismo en Dresde por vez primera, antes de que Böhm accediera a esta ciudad, fue representada, no obstante, por él, inmediatamente, en Hamburgo, en donde se encontraba a la sazón, en 1934.

Las características directoriales de Böhm le hacían más apto para *mostrar* que para *sugerir*. Por eso partituras operísticas mozartianas como la difícil **Flauta** o el complejo **Don Juan** se le escapaban en buena medida, sin que llegara a tocar fondo. Acertaba, en cambio, en otras como **Bodas** o **Cosi**, aun sin darles del todo el aire «leggero» que como obras de inspiración italiana demandan, porque enhebraba fluidamente, de manera muy teatral, el hilo del juego escénico



Karl Böhm no llegó a realizar su concierto de despedida el día de su cumpleaños.

(incluso aun cuando pudiera pedirse una mayor sutileza en el tratamiento psicológico de la acción).

El misterio y el componente místico que anida siempre en las óperas de Wagner quedaban un tanto marginados en la óptica del maestro de Graz, que brindaba un **Tristan** o una **Tetralogía** magníficamente equilibrados, virilmente diseñados, luminosamente planteados; dotados de brío, nitidez de planos vocales y orquestales, al tiempo que llenos de juvenil sensualidad. Una forma de acercarse al compositor que se apartaba en buena medida de la tradición impuesta por eminentes batutas. Lo que ocurría en cierto modo también con Bruckner, al que Böhm dentro de la máxima sencillez, sabía otorgar clara luz y serenidad, a despecho de aisladas asperezas. Sus contactos con Walter fueron vitales en este sentido, ya que el berlinés, vía Mahler, había concocido muy directamente la música del compositor austríaco y le transmitió su amor por aquella y la facultad de expresarlo. Un clásico vienes como Schubert perdía en la visión del director que estudiamos todo asomo de ambigüedad y se hacía presente, viril, definido y contundente (a veces puede que demasiado), aproximación perfectamente admisible y que proporcionó espléndidas interpretaciones de las últimas sinfonías. Beethoven, bien delineado y construido, resultaba atractivo en la óptica, quizá excesivamente apolínea, huyendo de la conflictividad siempre latente en su obra, aplicada por el director, que lograba magníficas versiones de sinfonías como la **Cuarta** o la **Octava**. De la **Séptima** los viejos aficionados madrileños guardan un grato recuerdo a raíz de la visita que Böhm y su inseparable Filarmónica de Viena hicieron a Madrid a mediados de los cincuenta. Brahms era otro autor al que dotaba de interés en base a un sabio manejo de las estructuras agógicas, la plenitud y la capacidad para el diálogo entre los distintos grupos instrumentales, aunque no acertara de la misma forma a plasmar el cálido lirismo y la íntima efusión, a veces casi camerística, de la música del hamburgués.

Por lo dicho no tiene nada de extraño que Böhm no cultivara a Mahler o a compositores posteriores, situados en otra órbita. Sí resulta sorprendente su dedicación a Alban Berg, de cuyas óperas **Wozzeck** y **Lulú** reveló ser un interesante e inspirado traductor. Hay que tener en cuenta, de todas formas, que su



# ORGANOS YAMAHA

Vea las peculiaridades de nuestra amplia gama de órganos electrónicos Yamaha y escoja su favorito.



**N**UESTRO establecimiento es una tienda especializada donde puede usted elegir, después de probarlo, el órgano electrónico Yamaha que desee dentro de una variedad de

modelos, desde los destinados al principiante hasta los modelos más sofisticados. Con gusto atenderemos todo tipo de consulta: modo de pago, servicio postventa y otros detalles.

## HAZEN

Juan Bravo, 33-Tlf. 441 28 48  
Carretera de la Coruña, Km. 17.200  
Las Rozas (Madrid)-Tlf. 637 10 08



permanente adscripción a la ópera, desde el mismo comienzo de su carrera, le podía convertir, a priori, en un fácil traductor de la música del creador vienés, que, con independencia de cuestiones de estricto lenguaje, es, expresiva y estructuralmente, el más *romántico* de los tres grandes componentes de la segunda escuela de Viena; sus óperas suponen, en cierto modo, una «vuelta a atrás» desde el citado punto de vista. De *Wozzeck* ofreció Böhm, tras la guerra, la primera representación salzburguesa.

Como titular de teatros importantes, el maestro austríaco, aunque no específicamente volcado hacia la creación de nuestro siglo, con ligeras excepciones como las apuntadas, hubo de atender también dicha parcela. Así, pueden recordarse diversas primeras representaciones absolutas, que han de sumarse a las comentadas de Strauss: *Der Günstling*, de Wagner-Régeny (Dresde, 1935), *Massimilla Doni*, de Schoeck (Dresde, 1937), y *Die Wirtin von Pinsk*, de Mohaupt (Dresde, 1938).

#### UNA COPIOSA DISCOGRAFIA

Karl Böhm, no hay duda, ha sido un director *discográfico*, que tiene en su haber algunas importantes primicias, como las grabaciones de las sinfonías *Cuarta* y *Quinta* (Vox), de Bruckner, registradas en Dresde antes de la segunda guerra. Después, en 1971 impresionó la *Tercera* y nuevamente, en 1974, la *Cuarta* (Decca), siendo ésta una interpretación cimera, en la que se unen como pocas veces, la calidad artística y musical, por un lado, y la categoría de la toma, por otro (el prensado español era muy deficiente). Cota a la que no han llegado las incisiones posteriores de la *Séptima* (grabada para Vox previamente en los años cincuenta, en interpretación quizá superior) y de la *Octava* (Deutsche Grammophon), meritorias en todo caso.



La muerte nos privó de conocer su visión de la *Novena*.

Pero la actividad discográfica de Böhm fue aun mucho mayor por lo que respecta a otros compositores. Mozart, claro está, en primer lugar. La integral de las *Sinfonías*, con la Filarmónica de Berlín (DG), pionera en el mercado, fue en su momento un álbum básico, aunque no dejara de poseer irregularidades y diera una versión excesivamente académica y pesada de algunas de las obras de primera juventud. Todas las óperas que podríamos definir como *conocidas* del salzburgués, desde *Idomeneo* hasta *Titus*, fueron registradas por él al menos una vez y algunas hasta tres, como *Bodas* y *Così*. Los mayores logros están probablemente en estos dos títulos, concretamente en *Bodas III* (DG) y en *Così II* (EMI), en *Idomeneo* (DG) y en *Flauta I* (Decca Ace of Diamonds). La integral de sinfonías de Schubert (DG), también desigual, aparece dominada por las magníficas *Quinta*, *Octava* y *Novena*. Beethoven, de quien Böhm grabó de todo (conciertos también, por supuesto), no es tratado tampoco al mismo nivel. Hay que

destacar una integral sinfónica bella y coherente con Filarmónica de Viena (DG), algunas de cuyas obras habían sido ya registradas por otras casas anteriormente, al igual que había sucedido con Schubert o con Mozart (estupendos discos Decca con la Filarmónica de Viena). Son algo decepcionantes la *Missa Solemnis* y sobre todo el *Fidelio* (ambas DG). Su Brahms, asimismo con Filarmónica de Viena, está a buena altura, aunque no supera los grandes ciclos de otros maestros ni mejora registros en vivo del mismo director.

La aportación a la discografía strausiana es también, como cabía esperar, abundante, existen excelentes registros de muchos de los poemas sinfónicos: *Alpina*, *Till*, *Don Juan*, *Muerte y transfiguración*, *Vida de héroe*, *Zaratustra*... todas en DG, y de varias de las óperas; *Ariadna en Naxos* (grabada dos veces), *Capriccio*, *Daphne*, *Elektra*, *La mujer sin sombra*, *Caballero de la rosa* y *Salomé*, asimismo, todas producidas por Deutsche Grammophon a excepción de *La mujer sin sombra*, que se debe a Decca. Aun cuando en algún caso puedan encontrarse interpretaciones preferibles, las de Böhm son modélicas. Como lo son las de *Tristan* y *Tetralogía*, recogidas en vivo, en el curso de las representaciones de Bayreuth, por DG y Philips respectivamente.

## KARL BÖHM, EL MAGISTERIO DE UN INDISCUTIDO

Encuesta realizada por Javier Monjas

JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO (Jefe de Programas Musicales de R.N.E.)

La muerte de Böhm supone la desaparición del eslabón más significativo que teníamos entre aquel inmediato pasado de gran esplendor en la dirección orquestal —con figuras como Toscanini,



José Luis García del Busto.

Furtwängler y Bruno Walter— y el rico panorama presente en el cual esta especialidad ha alcanzado un extraordinario grado de virtuosismo.

Para mí, Böhm significaba ante todo el gozo por hacer música. Sus versiones respiran amor hacia la música interpretada y, de ahí, el matiz profundamente humanista y comunicativo de las mismas. Yo tuve la dicha de verle en un concierto sinfónico y en tres producciones operísticas en los años 67 y 75. Nunca olvidaré las delicias de sus *Bodas de Fígaro* o de *Così fan tutte*.





Carlos Gómez Amat.

**CARLOS GOMEZ AMAT (Jefe de Programas de Música Clásica de la Cadena SER)**

A Karl Böhm le veo sobre todo como miembro de una generación de maestros que llegaron a coger la antorcha del «Siglo de Oro», es decir del pasado siglo XIX. Esta generación supo abandonar los excesos románticos para buscar el equilibrio clásico. Por ello, es uno de los que instituyeron un magisterio siempre válido, revisando la forma de interpretar a los clásicos y románticos al mismo tiempo que estableciendo la de los compositores del siglo XX.

Le vi dirigir en la posguerra española, alrededor de los años 40 o 41. Recuerdo que me impresionó su economía de gestos. No era un director *desmelenado*, sin que esto quiera decir nada contra los desmelenados, pero verdaderamente encontró el auténtico equilibrio clásico que otros pierden en excesivos alardes temperamentales. En este sentido, descubrió la verdadera dimensión de Mozart y Strauss. Los músicos tienen siempre una música preferida; Böhm vivía a Mozart y lo vivía respetando ese espíritu clásico que yo considero el verdadero. Respecto a Strauss, hay que pensar que el interpretarle así mismo en su verdadera dimensión, es consecuencia directa del hecho de recoger la partitura de las propias manos del autor.

Remontándonos por encima de la música, nunca tuvo esa popularidad que otros consiguieron por motivos extramusicales. Cuando pienso en Böhm, recuerdo a los antiguos filósofos que identificaban la verdad con la belleza. Profundizando en la frialdad de la partitura, él siempre intentaba encontrar su verdad y así conseguía un resultado bello. Respecto a las imputaciones que se le hicieron en algún tiempo de haber colaborado con el régimen nazi alemán, pienso que no son ciertas. En situaciones como las que se producían en la Italia fascista, la Alemania nazi o la posguerra española, hay quien sale del país y hay quien se queda trabajando en él. Böhm

no era político. Siguió trabajando en su tierra porque lo necesitaba. Supongo que quería estar cerca de sus raíces culturales. El mismo explicó que había sufrido alguna dificultad con el régimen. Creo que el que Böhm se quedara en su país no tiene nada que ver con afinidades de tipo político.

Por último hay un aspecto de Böhm que recuerdo con gran simpatía: su excepcional modestia. No se sintió nunca divo. Se consideraba transmisor del mensaje de los grandes compositores y a ellos transmitía los aplausos. Esto es consecuencia de lo que antes veíamos, de su concepción según la cual interpretar era sinónimo de buscar la verdad. No creo que con su muerte se acabe un época dentro de la dirección orquestal. En Europa y Austria hay tal tradición que la vena es inagotable; siempre habrá gente joven que continúe el magisterio de Karl Böhm.

**MANUEL CAPDEVILLA FONT (Director del Centro de Estudios Musicales de Barcelona).**

Le conocí bastante durante su estancia en Barcelona. Personalmente considero que es uno de los directores más importantes de los últimos tiempos. Dirigiendo a Mozart y Strauss no tiene igual. Sin embargo, era una persona sencilla a la que sólo interesaba la música. Con la orquesta parecía que tenía mal genio y que trataba mal a los músicos, pero, en realidad, lo que hacía era trabajar extraordinariamente en los ensayos hasta conseguir el punto justo que él deseaba en la interpretación. Era la honradez al servicio de la partitura, honradez que le alejaba de los vedettismos de otros directores. Su secreto estaba en una técnica muy personal, en un gesto muy impreciso que comunicaba su especial espíritu a la interpretación. Creo que este estilo peculiar no tendrá línea de continuidad tras la muerte de Böhm.



Tomás Marco.

**TOMAS MARCO (Director Gerente de la Orquesta Nacional de España)**

Karl Böhm significa el último eslabón dentro de la generación de Bruno Walter. Es un tipo de director que desaparece, puesto que ahora en la aparición y desarrollo de estos intervienen otros factores como el marketing, etc. Abarcó todos los géneros a pesar de su especialización en la música de Mozart o en la de Strauss, que recogió de una manera directa. De esta forma, hizo evolucionar hacia otras directrices la forma de dirigir que le antecedió, dando preponderancia a lo musical sobre lo técnico: algo que era común a los directores de su generación y que tuvo como principal característica la sobriedad interpretativa. En fin, su figura es irrepetible y se puede decir que, tras su muerte, sólo Karajan continúa representando a los grandes directores de este siglo.

**ODON ALONSO (Director de la Orquesta de la RTVE)**

Böhm es el último de los directores que, como Clemens Krauss o Furtwängler, hacían de la música una especie de religión personal, algo necesario para vivir, y lo hacían con una naturalidad extrema, sin ninguna beatería. Son los últimos directores que inventaron la técnica, que empezaron a codificar la técnica como problema. Digamos que no tenían una mecánica maravillosa ni la necesitaban; su autoridad era casi exclusivamente musical. Posiblemente Böhm sea el último porque Karajan me parece que está a caballo entre las dos tendencias de la dirección y que quizás sea el primero que tiene una espectacular técnica o, por lo menos, la tenía al comienzo. Ahora Karajan también se ha convertido en un director de esta generación por contraste de los que le han seguido.

Eran directores que trabajaban mucho con su orquesta, que la hacían y les gustaba su orquesta y, por tanto, la orquesta tenía su propia personalidad. En la actualidad casi se puede afirmar que las orquestas no tienen la personalidad de sus directores, porque se cambia tanto de director que no da tiempo a que la agrupación tome su personalidad. La misma orquesta tiene unas características en el brillo del sonido. También porque cada director suele llevar una serie de músicos que contrata con él. Ahora, dentro de los directores titulares, el mejor es el que tenga la autoridad de contratar los mejores músicos. Böhm y los directores de su generación hacían un cuerpo con sus orquestas, la orquesta era una prolongación de ellos o ellos de su orquesta, y para mí eso es lo fundamental en la dirección.

Otra cuestión es que Böhm es el director que me ha resultado más entrañable de todos los directores que he oído y conocido. Cuando le escuché en Viena



# El compañero favorito de Merle Park siempre lleva a cabo una actuación perfecta.

Merle Park es la primera estrella del Royal Ballet. Entró a formar parte del elenco de esta importante compañía en 1954, y solamente un año más tarde ya debutaba como solista. Tan excepcionales son su talento y sensibilidad.

“Me temo que acabaré siendo el miembro más veterano de la compañía” dice Merle Park.

Tal vez sea así, pero lo cierto es que sus numerosas actuaciones en todo el mundo cosechan los mayores elogios de los críticos más exigentes.

Elogios que cada año van en aumento.

“Naturalmente yo dependo en gran parte de mi pareja... lo dos tenemos que ser fuertes, pero... ¡yo no tengo que alzarle a él!

Siempre he disfrutado cuando cambio de compañero, porque ello me obliga a renovar mi actuación por completo, aunque se trate de un rol muy familiar.



Es un nuevo estímulo para mi actuación, le confiere otro estilo a mi forma de interpretar, por eso no he tenido nunca un compañero fijo”.

Sin embargo, Merle Park sí tiene un compañero fijo... pero de otra clase.

Su reloj.

Un Rolex Lady-Datejust Oyster Perpetual.

“Es muy bonito – dice Merle Park – y a pesar de ser un reloj tan sólido resulta muy elegante.

Cada día, durante los ensayos, lo someto a un trato muy duro. Continúa funcionando siempre perfectamente, y desde luego mantiene

un aspecto impecable. No hay duda de que armonizamos perfectamente el uno con el otro”.

Admirable belleza y elegancia, combinadas con una especial energía interior y gran resistencia.

Merle Park. Y Rolex.

  
**ROLEX**  
of Geneva



*Rolex Lady-Datejust. En oro de 18 quilates, oro y acero inoxidable, con brazalete a juego.  
Relojes Rolex de España, S. A. Génova, 11 - Apartado 859 - Madrid*



BRAHMS

Concierto para piano núm. 1. Wilhelm Furtwängler, Orquesta Filarmónica de Viena. Decca-RT.

Concierto para piano núm. 1. Maurizio Pollini, Orquesta Filarmónica de Viena.



Odón Alonso.

fue un descubrimiento para mí; la música salía de él de una manera tan natural como las palabras. Recuerdo que la primera vez que le oí tocar a Mozart fue de las pocas veces que he logrado escuchar música sin que mi misma profesión me molestara para hacerlo. Las óperas que le escuché de Mozart me descubrieron su auténtica dimensión, de forma que si yo tuviera que hacer a Mozart lo haría como Böhm. Su papel en la música que nosotros llamamos contemporánea fue escaso, pero si tomamos el concepto que tenía él de la música contemporánea, entonces ese papel es muy importante. Alban Berg, Schönberg y toda la escuela vienesa tuvo en él amparo. Personalmente le conocí, primero en Viena y después en Barcelona, y ha sido de las pocas personas que yo admiro y con las que he tenido ganas de estar. Era un hombre muy afable y de una gran humanidad aunque no puedo decir mucho sobre esto porque no tenía amistad con él y sólo estuve hablando por espacio de media hora. Creo que se enfadaba con la orquesta pero eso también es propio de los directores, ¿no? En cuanto a la continuidad que pueda tener, yo no la veo. Quizás el único que se le pareciera dentro de los latinos sería Giuliani.

#### ENRIQUE GARCIA ASENSIO (Director de la Orquesta de RTVE)

Debo decir ante todo que nunca escuché en directo a Böhm, pero a juzgar por las grabaciones que he escuchado habría que distinguir dos épocas: los registros más antiguos donde se le ve un hombre lleno de vitalidad, y otras grabaciones posteriores en las que desde el punto de vista musical pues, yo no sé si a causa de los años u otra razón, le veo una especie de influencia en los tiempos que ya no son tan de mi agrado. No sé

Sinfonías núms. 31 y 32. Claudio Abbado, Orquesta Filarmónica de Viena. Decca-RT.

MAHLER

Sinfonía núm. 1. Claudio Abbado, Orquesta Filarmónica de Viena.



García Asensio.

realmente dónde radica el magisterio de Böhm porque no tuve una relación directa con él aunque podría decir lo que sé por haberlo leído o escuchado, por ejemplo que ha marcado una época en la interpretación de Mozart, Wagner, o Bruckner. Pero un criterio personal únicamente lo podría tener a través de las grabaciones y, por medio de ellas, no se puede juzgar a un director de una manera categórica. Yo soy un hombre que ha hecho grabaciones y sé que en ellas no sale muchas veces lo que se quiere porque hay una serie de manipulaciones y otras cuestiones complicadas y largas de explicar. Por tanto, conociendo sólo los discos, me parecería gratuito por mi parte dar una opinión clara y definitiva y, honestamente, no lo puedo hacer. Sin embargo, yo le reconozco sobre todo el valor que pueden tener sus grabaciones de la primera época a la que antes me refería.

#### MANUEL CARRA (Pianista, Catedrático del Real Conservatorio Superior de Madrid).

Resulta ocioso insistir en la enorme categoría del director; era un gran músico, un gran artista, dentro de esa línea de ilustres directores alemanes que encabeza un Furtwängler, soberbios especialistas en el gran repertorio de la tradición clásico-romántica, en la que precisamente son los compositores alemanes y austríacos los que asumen un indiscutible protagonismo. Como pianista, soy especialmente sensible a los aciertos de Böhm en labores de acompañamiento o, mejor, de colaboración; sus grabaciones recientes de **Conciertos de Mozart (números 19 y 23)** y **Beethoven (números 3, 4 y 5)**, con Maurizio Pollini como solista me parecen, desde este punto de vista, absolutamente ejemplares.

#### JORDI ROCH (Presidente de Juventudes Musicales Españolas)

Considero que desaparece un tipo de director muy centroeuropeo que ha jugado un gran papel en Europa. Yo le he conocido y he podido verle estudiar y trabajar. Contagiaba su idea musical, más que mediante el gesto, con una rara comunicación que le hacía pertenecer por derecho propio al mundo de los grandes creadores.

Su buen hacer musical estaba directamente relacionado con el profundísimo conocimiento que tenía de las partituras con las que trabajaba. Además era un hombre que tenía una gran preocupación por iniciar y mantener un contacto permanente con músicos y público, contacto que él consideraba necesario. Sin embargo, su comunicación con ellos estaba más cerca, como decía antes, de la mirada que del puro gesto. Era algo muy parecido a lo que los músicos de la Filarmónica de Berlín llaman *contacto abdominal*. Al mismo tiempo era doctor en derecho habiendo realizado varias publicaciones jurídicas. Esto le da una dimensión de músico humanista e intelectual al mismo tiempo. Personalmente era fino, sensible y muy delicado en el trato. Su conversación era rica y amena, sobre todo cuando hablaba de las óperas de Mozart.

De todas formas, yo no creo que sea tan especialista en Mozart o Beethoven como se ha dicho, infravalorando su gran importancia dentro de los movimientos musicales contemporáneos sobre todo dentro de la Escuela de Viena con Alban Berg o con el mismo Strauss, que le dedicó bastantes obras. En cuanto a su concepción musical, no me siento autorizado a hablar de ella. Posiblemente se encuentre desarrollada en su amplia distinción sobre el «tempo» de la **Sinfonía 40** de Mozart. De cualquier modo, la **Novena Sinfonía** que interpretó en Barcelona con la Filarmónica de Viena alrededor del año 64 fue el concierto más extraordinario que se haya tocado nunca en el Palacio de la Música. Al concluir las últimas notas, la gente se levantó de sus asientos como por un resorte, al unísono, y le dedicó una enorme ovación. Contrariamente a sus detractores, comunicaba la música con sentimiento, pero era un sentimiento depurado al que había llegado por un proceso de catársis que lo convertía en arte. Sin duda Karl Böhm perteneció a ese tipo de directores que cuidan más el fondo que la forma.

#### ANTONIO GALLEGO (Director de los Servicios Culturales de la Fundación Juan March, Catedrático de Historia de la Música).

Tuve oportunidad de oír dirigir a Karl Böhm tres veces, pero no la de tratarle. A través del disco, claro es, su presencia ha sido continua. Recuerdo la delicadeza de su sonido, no exenta de vivacidad y



El compañero favorito de Merle Park siempre lleva a cabo una actuación perfecta.



Antonio Gallego.

energía, lo lógico de su discurso, la claridad formal. Para quienes no hemos podido escuchar en vivo a Bruno Walter, Böhm era la emocionante presencia de una tradición que él convertía en todo lo contrario de algo académico o museístico. A pesar de mi escaso interés por los intérpretes —siempre me llama más la atención la música, más que quien la interpreta, ¡qué le voy a hacer!— Böhm había pasado a formar parte, mucho antes de su muerte, de ese *paraíso imaginario* que cada uno se construye y donde están los artistas predilectos (la Ferrier, Lipati, Schuricht y muy pocos más entre los intérpretes) junto a las lecturas, los paisajes y las personas que se ama.



DISCOGRAFIA  
DISCOGRAFIA  
DISCOGRAFIA  
DISCOGRAFIA  
DISCOGRAFIA  
DISCOGRAFIA

Por Angel Carrascosa

La presente recopilación discográfica no es exhaustiva: en primer lugar, se limita a los discos grabados en la era del microsurco, pues los anteriores son de muy difícil localización. Y en segundo lugar, dentro de los microsurcos, no hemos relacionado todos con seguridad, pues de varios de ellos no hemos podido localizar datos necesarios para su anotación. Llevan asterisco al final los discos no disponibles actualmente en España, aunque muchos de ellos han estado en catálogo anteriormente en nuestro país.

BEETHOVEN

- Concierto para piano núm. 3.** Maurizio Pollini. Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 31 057.
- Concierto para piano núm. 4.** Maurizio Pollini. Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 30 791.
- Concierto para piano núm. 5 «Emperador».** Maurizio Pollini. Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 31 194.
- Fidelio.** Gwyneth Jones, James King, Franz Crass, Theo Adam, Martti Talvela, Edith Mathis, Peter Schreier. Coro de la Radio de Leipzig. Orquesta Estatal de Dresde. D.G. 27 20 009, 3 discos.
- Missa Solemnis.** Margaret Price, Christa Ludwig, Wieslaw Ochman, Martti Talvela. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 27 07 080, 2 discos (\*).
- Oberturas: Egmont, Coriolano, Prometeo, Fidelio, Leonora III.** Orquesta Filarmónica de Viena. Orquesta Estatal de Dresde. D.G. 25 35 135 (\*).
- Sinfonía núm. 3 «Heroica».** Orquesta Filarmónica de Berlín. D.G. 25 35 101 (\*).
- Sinfonía núm. 3 «Heroica».** Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 30 437.
- Sinfonía núm. 5.** Orquesta Filarmónica de Berlín. D.G. (\*).

- Sinfonía núm. 5.** Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 30 062.
- Sinfonía núm. 6 «Pastoral».** Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 30 142.
- Sinfonía núm. 7. Obertura Coriolano.** Orquesta Filarmónica de Berlín. D.G. 25 35 147 (\*).
- Sinfonía núm. 9.** Teresa Stich-Randall, Hilde Rossel-Majdan, Anton Dermota, Paul Schöffler. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Sinfónica de Viena. Philips 65 00 337.
- Las 9 Sinfonías. Oberturas Coriolano, Egmont, Prometeo.** Gwyneth Jones, Tatiana Troyanos, Jess Thomas, Karl Ridderbusch. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 27 20 045, 9 discos.

BERG

- Lulú.** Evelyn Lear, Dietrich Fischer-Dieskau, Patricia Johnson, Loren Driscoll, Donald Grobe, Gerd Feldhoff, Josef Greindl. Orquesta de la Opera de Berlín. D.G. 27 09 029, 3 discos (\*).
- Wozzeck.** Dietrich Fischer-Dieskau, Evelyn Lear, Fritz Wunderlich, Gerhard Stolze, Kurt Böhme. Coro y Orquesta de la Opera de Berlín. D.G. 27 07 023, 2 discos (\*).



## BRAHMS

- Concierto para piano núm. 1.** Wilhelm Backhaus. Orquesta Filarmónica de Viena. Decca (\*).
- Concierto para piano núm. 1.** Maurizio Pollini. Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 31 294.
- Concierto para piano núm. 2.** Wilhelm Backhaus. Orquesta Filarmónica de Viena. Decca SXL 6322 (\*).
- Sinfonía núm. 1.** Orquesta Filarmónica de Berlín. D.G. 25 35 102 (\*).
- Sinfonía núm. 1.** Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 30 959.
- Sinfonía núm. 2. Variaciones Haydn.** Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 30 960.
- Sinfonía núm. 3. Rapsodia para contralto.** Christa Ludwig. Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 30 992.

**Sinfonías núms. 91 y 92 «Oxford».** Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 30 524.

## MAHLER

**4 Rückert y Kindertotenlieder.** Dietrich Fischer-Dieskau. Orquesta Filarmónica de Berlín. D.G. 138 879 (\*).

## MOZART

**Las Bodas de Fígaro.** Dietrich Fischer-Dieskau, Gundula Janowitz, Edith Mathis, Hermann Prey, Tatiana Troyanos. Coro y Orquesta de la Opera de Berlín. D.G. 27 40 139, 4 discos.

**La Clemencia de Tito.** Peter Schreier, Teresa Berganza, Edith Mathis, Julia Varady, Marga Schiml, Theo Adam. Coro de la Radio de Leipzig. Orquesta Estatal de Dresde. D.G. 27 40 208, 3 discos.



**Sinfonía núm. 4. Obertura Trágica.** Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 30 894.

**Las 4 Sinfonías.** Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 27 40 154, 4 discos.

## BRUCKNER

- Sinfonía núm. 3.** Orquesta Filarmónica de Viena. Decca SXL 6505 (\*).
- Sinfonía núm. 4 «Romántica».** Orquesta Filarmónica de Viena. Decca 6 BB 171/2, 2 discos (\*).
- Sinfonías núms. 7 y 8.** Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 27 40 179, 3 discos.

## DVORAK

**Sinfonía núm. 9 «del Nuevo Mundo».** Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 31 098.

## HAYDN

- Las Estaciones.** Gundula Janowitz, Peter Schreier, Martti Talvela. Cantores de Viena. Orquesta Sinfónica de Viena. D.G. 27 20 078, 3 discos.
- Sinfonías núms. 88 y 89.** Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 30 343.
- Sinfonía núm. 90. Sinfonía Concertante.** Solistas. Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 30 398.

**Concierto para clarinete. Concierto para fagot.** Alfred Prinz, Dietmar Zeman. Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 30 411.

**Concierto para flauta núm. 1. Concierto para oboe.** Werner Tripp. Gerhard Turetschek. Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 30 527.

**Concierto para flauta y arpa, Sinfonía Concertante para viento.** Wolfgang Schulz. Nicanor Zabaleta. Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 30 715.

**Conciertos para piano núms. 19 y 23.** Maurizio Pollini. Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 30 716.

**Concierto para piano núm. 27.** Wilhelm Backhaus. Orquesta Filarmónica de Viena. Decca SDD 116 (+ **Sonata piano núm. 11**) (\*).

**Concierto para piano núm. 27, Concierto para 2 pianos.** Emil y Elena Gilels. Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 30 456.

**Los Conciertos para instrumentos de viento (con la Sinfonía concertante para viento).** Nicanor Zabaleta, Wolfgang Schulz, Werner Tripp, Gerhard Turetschek, Alfred Prinz, Dietmar Zeman, Günter Högner, Walter Lehmayr, Peter Schmidl, Fritz Falzl. Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 27 40 231, 4 discos.

**Los 4 Conciertos para trompa.** Günter Högner. Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 31 274.

**Cosí fan tutte.** Elisabeth Schwarzkopf, Christa Ludwig, Alfredo Kraus, Giuseppe Taddei, Hanny Steffek, Walter Berry. Coro y Orquesta Philharmonia, Londres. EMI 165-01.720/2, 3 discos.

**Cosí fan tutte.** Gundula Janowitz, Brigitte Fassbänder, Peter Schreier, Hermann Prey, Reri Grist, Dietrich Fischer-Dieskau. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 27 40 206, 3 discos.

**Don Giovanni.** Dietrich Fischer-Dieskau, Birgit Nilsson, Peter Schreier, Martina Arroyo, Ezio Flagello, Reri Grist, Alfredo Mariotti, Martti Talvela. Coro y Orquesta del Teatro Nacional de Praga. D.G. 27 40 205, 3 discos (\*).

**Don Giovanni.** Sherrill Milnes, Anna Torno-Sintow, Peter Schreier, Teresa Zylis-Gara, Walter Berry, Edith Mathis, Dale Düsing, John Macurdy. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 27 40 194, 3 discos.

**La Flauta Mágica.** Evelyn Lear, Fritz Wunderlich, Roberta Peters, Dietrich Fischer-Dieskau, Franz Crass, Lisa Otto, Hans Hotter, James King, Martti Talvela. Coro de Cámara RIAS. Orquesta Filarmónica de Berlín. D.G. 27 40 207, 3 discos (\*).

**Idomeneo, Rey de Creta.** Wieslaw Ochman, Julia Varady, Edith Mathis, Peter Schreier, Hermann Winkler, Eberhard Büchner. Coro de la Radio de Leipzig. Orquesta Estatal de Dresde. D.G. 27 40 195, 4 discos.

**Oberturas: Flauta, Rapto, Cosi, Empresario, Fígaro, Don Giovanni. Sinfonía núm. 32.** Orquestas Filarmónicas de Viena y Berlín, Estatal de Dresde y del Teatro Nacional de Praga. D.G. 25 35 229 (\*).

**El Rapto en el Serrallo. El Empresario.** Arleen Augér, Peter Schreier, Kurt Moll, Reri Grist, Harald Neukirch. Coro de la Radio de Leipzig. Orquesta Estatal de Dresde. D.G. 27 40 102, 3 discos.

**Requiem.** Edith Mathis, Julia Harnari, Wieslaw Ochman, Karl Ridderbusch. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 30 143.

**Serenatas núms. 6 «Nocturna» y 9 «Postillón».** Orquesta Filarmónica de Berlín. D.G. 25 30 082.

**Serenata núm. 7 «Haffner».** Orquesta Filarmónica de Berlín, Thomas Brandis. D.G. 25 30 290.

**Serenata núm. 10 para viento «Gran Partita».** Orquesta Filarmónica de Berlín. D.G. 25 30 136.

**Serenata núm. 13 «Pequeña Música Nocturna».** Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 36 381 (+ Schubert: **Quinteto La Trucha**). D.G. 25 30 731 (+ Saint-Saëns: **Carnaval Animales**).

**Sinfonía concertante para violín y viola.** Thomas Brandis, Giusto Cappone. Orquesta Filarmónica de Berlín. D.G. 25 38 262 (+ **Concierto para violín núm. 3**) (\*).

**Sinfonías núms. 29 y 35 «Haffner», Música Funeral Masónica.** Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 31 395.



**Sinfonías núms. 38 «Praga» y 39.** Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 31 206.

**Sinfonía núm. 40.** Orquesta Filarmónica de Berlín. D.G. 25 62 383 (+ R. Strauss: **Don Juan; Danza**).

**Sinfonías núms. 40 y 41 «Júpiter».** Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Philips (\*).

**Sinfonías núms. 40 y 41 «Júpiter».** Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 30 780.

**Las 46 Sinfonías.** Orquesta Filarmónica de Berlín. D.G. 27 20 044, 15 discos.

**PROKOFIEV**

**Pedro y el Lobo (en alemán).** Karlheinz Böhm. Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 30 587 (+ Saint-Saens: **Carnaval Animales**) (\*).

**SAINT-SAENS**

**Carnaval de los Animales.** Alfons y Aloys Kontarsky. Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 30 731 (+ Mozart: **Serenata núm. 13**).

**SCHUBERT**

**Sinfonías núms. 5 y 8 «Incompleta».** Orquesta Filarmónica de Viena. Decca ECS 536 (\*).

**Sinfonías núms. 5 y 8 «Incompleta».** Orquesta Filarmónica de Berlín. D.G. 11 39 162.

**Sinfonía núm. 5.** Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 31 279 (+ Schumann: **Sinfonía núm. 4**).

**Sinfonía núm. 6. Rosamunda: selección** Orquesta Filarmónica de Berlín. D.G. 25 30 422.

**Las 8 Sinfonías (núms. 1 al 6, 8, 9), Rosamunda: selección.** Orquesta Filarmónica de Berlín. D.G. 27 20 062, 5 discos.

**SCHUMANN**

**Sinfonía núm. 4.** Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 31 279 (+ Schubert: **Sinfonía núm. 5**).

**J. STRAUSS II**

**El Murciélago.** Gundula Janowitz, Eberhard Wächter, Renate Holm, Waldemar Kmentt, Wolfgang Windgassen, Erich Kunz. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Decca SET 540/1, 2 discos (\*).

**Valses Emperador y Danubio azul, Movimiento perpetuo, Polcas Bajo truenos y relámpagos, Pizzicato y Tris-tras.** Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 30 316.

**R. STRAUSS**

**Ariadna en Naxos.** Hildegard Hillebrecht, Jess Thomas, Reri Grist, Dietrich Fischer-Dieskau, Tatiana Troyanos, Gerhard Unger, Barry McDaniel. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. D.G. 27 21 189, 3 discos (\*).

**Así hablaba Zaratustra.** Orquesta Filarmónica de Berlín. D.G. 25 35 624 (\*).

**El Caballero de la Rosa.** Marianne Schech, Irmgard Seefried, Kurt Böhme, Dietrich Fischer-Dieskau, Rita Streich. Coro de la Opera Estatal de Dresde. Orquesta Estatal de Dresde. D.G. 27 21 162, 4 discos (\*).

**Capriccio.** Gundula Janowitz, Peter Schreier, Tatiana Troyanos, Dietrich Fischer-Dieskau, Arleen Augér, Hermann Prey, Karl Ridderbusch. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. D.G. 27 21 188, 3 discos (\*).

**Dafne.** Hilde Gueden, Fritz Wunderlich, Rita Streich, James King, Paul Schöffler. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Sinfónica de Viena. D.G. 27 26 090, 2 discos (\*).

**Don Juan. Danza de los 7 velos de Salomé.** Orquesta Filarmónica de Berlín. D.G. 25 62 383 (+ Mozart: **Sinfonía núm. 40**).

**Don Juan, Till Eulenspiegel, Preludio Festivo, Danza de los 7 velos de Salomé.** Orquesta Filarmónica de Berlín. D.G. 25 35 208 (\*).

**Elektra.** Inge Borkh, Jean Madeira, Marianne Schech, Dietrich Fischer-Dieskau, Fritz Uhl. Coro de la Opera Estatal de Dresde. Orquesta Estatal de Dresde. D.G. 27 21 187, 2 discos (\*).

**La Mujer sin sombra.** Leonie Rysanek, Hans Hopf, Elisabeth Hongen, Kurt Bohme, Emmy Loose, Paul Schoffer, Christel Goltz. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Decca GOS 554/7, 4 discos (\*).

**Salomé.** Gwyneth Jones, Dietrich Fischer-Dieskau, Richard Cassilly, Mignon Dunn, Wieslaw Ochman, Ursula Boese, Hans Sotin, Kurt Moll. Orquesta de la Opera Estatal de Hamburgo. D.G. 27 07 052, 2 discos.

**Una Vida de Héroe.** Orquesta Filarmónica de Viena, Gerhart Hetzel. D.G. 25 30 781.

**TCHAIKOVSKY**

**Sinfonías núms. 4, 5 y 6 «Patética».** Orquesta Sinfónica de Londres. D.G. 27 40 248, 3 discos (\*).

**Sinfonía núm. 5.** Orquesta Sinfónica de Londres. D.G. 25 32 005, Digital.

**WAGNER**

**El Holandés errante.** Thomas Stewart, Gwyneth Jones, Karl Ridderbusch, Sieglinde Wagner, Harald Ek, Hermin Esser. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth. D.G. 27 40 140, 3 discos (\*).

**El Ocaso de los Dioses.** Birgit Nilsson, Wolfgang Windgassen, Josef Greindl, Thomas Stewart, Ludmila Dvorakova, Martha Mödl, Wolfgang Neidlinger, Helga Dernesch, Anja Silja. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth. Philips 67 47 049, 5 discos.

**El Oro del Rin.** Theo Adam, Annelies Burmeister, Gustav Neidlinger, Wolfgang Windgassen, Gerd Nienstedt, Hermin Esser, Martti Talvela, Kurt Böhme, Anja Silja. Orquesta del Festival de Bayreuth. Philips 67 47 046, 3 discos.

**Preludios de Los Maestros Cantores y Parsifal. Oberturas de Rienzi y Tannhäuser.** Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 31 214.

**Obertura de El Holandés Errante, Preludios I y III de Lohengrin, Preludio y Muerte de Amor de Isolda.** Orquesta Filarmónica de Viena. D.G. 25 31 288.

**Sigfrido.** Wolfgang Windgassen, Birgit Nilsson, Theo Adam, Erwin Wohlfahrt, Gustav Neidlinger, Kurt Böhme, Vera Sukupova, Erika Köth. Orquesta del Festival de Bayreuth. Philips 67 47 048, 4 discos.

**Tristán e Isolda.** Wolfgang Windgassen, Birgit Nilsson, Christa Ludwig, Eberhard Wachter, Martti Talvela, Peter Schreier. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth. D.G. 27 40 144, 5 discos.

**La Walkyria.** Birgit Nilsson, Theo Adam, James King, Leonie Rysanek, Gerd Nienstedt, Annelies Burmeister. Orquesta del Festival de Bayreuth. Philips 67 47 047, 4 discos.

**DISCOS DE KARL BÖHM QUE SERAN PUBLICADOS POSTUMAMENTE**

**BEETHOVEN: Sinfonía núm. 9.** Jessye Norman, Brigitte Fassbänder, Plácido Domingo, Walter Berry. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. (D.G., Digital).

**SCHUBERT: Sinfonía núm. 9 «La Grande».** Orquesta Estatal de Dresde. (D.G., Digital).

**JOSE NAVARRO BOTELLA**

Gran Avenida, 36 - Teléfono 38 28 76

Juan Carlos I, 37

ELDA (Alicante)



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

DISCOS. Seguimos enviando por correo los que nos piden.

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

También en BONTEMPI, Melódicas y Organos desde 1.500 pesetas.



## MUSICA Y PSICOMOTRICIDAD

### ENTREVISTA AL DOCTOR LE BOULCH

Por María del Carmen Farah Martín  
y María Angeles Cosculluela Mazcaray.

La conversación que a continuación se transcribe se desarrolló en el mes de enero de 1981 en Francia, al finalizar el curso de psicomotricidad impartido por el profesor Le Boulch en el C.R.E.P. de Chatenay-Malabry. Jean Le Boulch nació en Brest (Francia), en 1924. Ha profundizado en el estudio del ser humano desde el punto de vista del movimiento. Es autor de *Hacia una ciencia del movimiento humano*, *La Educación por el movimiento* y *Frente al deporte*. En la entrevista intervino también Renee Essieux, otra de las profesoras que impartieron el curso de psicomotricidad.



**RITMO.— ¿Puede explicar lo que es la psicomotricidad y cuales son sus objetivos?**

LE BOULCH.— Cuando se quiere definir la psicomotricidad hay que distinguir diferentes campos. Es un tema que no se puede definir de una manera abstracta. Particularmente creo que hay que distinguir entre lo que yo llamo *Educación psicomotora* que significa una educación de base para cualquier niño, y que persigue el fin de desarrollar cierto número de aptitudes, que son muy interesantes para todo sujeto en desarrollo. La *Educación psicomotora* es algo que se dirige a todo el mundo, con el fin de mejorar su evolución, y un segundo campo que es el de la *reeducación o terapia psicomotora* que interesa a un tipo de tratamiento o de rehabilitación para ciertas deficiencias. Estos dos campos no están mezclados, existen diferencias entre uno y otro, pero cuando se habla de psicomotricidad, no debemos imaginar que se trata de algo dirigido a un sujeto que tenga deficiencias —que es la reacción habitual— de esta manera se deforma la imagen de la psicomotricidad.

Yo personalmente lo que hago, sobre todo, es educación psicomotora, es decir la que se dirige al sujeto en desarrollo, podríamos precisar que *normalmente escolarizado*. El objetivo de esta educación es desarrollar funciones fundamentales cuya evolución concluye en la organización de la imagen del cuerpo. La psicomotricidad utilizada en el sujeto normal, se propone llevarlo a una mejor organización de su imagen del cuerpo, una de las bases fundamentales para la estructuración de su personalidad.

**R.— ¿Utiliza la música para la educación psicomotora?**

L.B.— ¡Claro que sí! La música realiza una parte importante del trabajo. En

el curso han podido constatar que le damos una gran importancia y, una de las particularidades en el trabajo psicomotor, es que no concebimos un trabajo de este tipo que no utilice el soporte musical. Ya desde el principio, para nosotros, era una parte integrante, absolutamente esencial de él.

**R.— ¿Utiliza la misma música para los niños y para los mayores?**

L.B.— No, en absoluto. Pienso que el niño no es capaz de reaccionar de alguna manera ante ciertos tipos de música que son destructivos para él. Entonces diría que la naturaleza del soporte musical debe ser muy estudiada y debe ser objeto de importantes precauciones porque tiene una enorme influencia sobre la persona. No se puede, pues, presentar cualquier tipo de música a cualquiera. Yo hice estudios no exhaustivos, pero soy consciente que hay mucho que profundizar sobre el plano del impacto del soporte musical y de la elección de dicho soporte; saber si vamos a hacer una música muy estructurada o, por el contrario, muy borrosa, del estilo de la música contemporánea, en la que las referencias fundamentales son incluso a veces completamente ignoradas... sin «tempo» y sin fundamento, donde no existe la estructura rítmica, donde no hay línea melódica, no hay nada. Esto, en mi opinión, no es positivo para el niño.

**R.— ¿Que función cumple la música?**

L.B.— Su función consiste en ubicar al niño en presencia de una situación que no le pone en relación con un objeto material localizado en el espacio, sino que le enfrenta con la sucesión, es decir, con el desarrollo temporal. La música es pues un soporte que sitúa al niño ante un problema que es lo sucesivo y el

ajuste ante dicha sucesión, es decir, sobre el tiempo. Debe por lo tanto organizarse en su contestación para tener en cuenta el elemento temporal que le había sido propuesto por el soporte musical y, como no se puede pensar en concebir una motricidad que no se desarrolle a la vez en el espacio y en el tiempo, es pues una dimensión fundamental del movimiento, una dimensión temporal.

**R.— ¿Podría explicarnos que es la estructuración temporal y cual es su importancia?**

L.B.— La estructuración del tiempo es uno de los primeros modos de la estructuración del organismo, es decir, ya en los primeros estadios del desarrollo, desde la fecundación, el niño debe ajustarse al ritmo de la madre en sus diversas funciones; es decir, hay una sucesión de períodos en la actividad orgánica que obedece a una «ritmicidad». Existen ritmos biológicos que el niño va a vivir desde su concepción y que se van a estructurar a medida que continúa su desarrollo. Después del desarrollo intrauterino en cuanto nace, el niño deberá poder adoptar sus biorrítmos a la realidad del mundo exterior: la sucesión del día y de la noche, los diferentes períodos del día, los diferentes períodos digestivos, la «ritmicidad» de las mamadas. Su organismo debe poder responder a estos imperativos temporales, por lo tanto su organización debe estar absolutamente apta para poder responder a los imperativos temporales y, para ello, sus biorrítmos deben estar estabilizados. Existen, pues, un cierto número de adquisiciones fundamentales a este nivel, de sus ritmos corporales, y en todos los campos, en el plano vegetativo y más tarde en el plano de la motricidad. Por definición la motricidad de un niño debe ser rítmica.



**R.— ¿Y la comprensión de los ritmos es importante?**

L.B.— Esto es otra cosa. Es la estructuración global, el ajuste a los fenómenos temporales, luego entraría otro punto en el fenómeno rítmico: el lenguaje, fenómeno que obedece evidentemente a las leyes de la «ritmicidad», como el movimiento. Entonces los bioritmos tienen estructuras rítmicas. Esto es importante desde el punto de vista del trabajo de ajuste. Existe pues un ajuste con el objeto, un ajuste con el espacio y otro con el tiempo y todo ser debe de estar preparado para responder a estos tres tipos de ajuste. Hay otro punto en el plano del factor musical y del ritmo, y es que no basta que el cuerpo tenga una buena organización rítmica, hace falta que esta organización pueda ser eventualmente modificada voluntariamente. Hace falta pues que la percepción de estos ritmos sea educada. Es preciso que el «cortex» cerebral esté al acecho (en la escuela) de los ritmos del cuerpo para poder soportar una modificación. Debe estar *enchufado*, enlazado con los ritmos corporales para poder actuar sobre estos ritmos. Si hay discordancia entre estos ritmos y el «cortex», el individuo va a ser incapaz de actuar sobre su motricidad rítmica. Se puede decir: no al aprendizaje motor inteligente, no al control motor inteligente sin una buena percepción temporal. Quien no tenga una buena percepción temporal sólo puede aprender un movimiento por el «drill», el acondicionamiento, precisamente porque le va a permitir ahorrar el análisis rítmico. Descomponiendo el movimiento de fragmentos se destruye la «ritmicidad» del movimiento y se vuelve asimilable para aquellos que no perciben el ritmo.

**R.— ¿Cree vd. que un buen trabajo psicomotor cimienta la Educación Musical?**

L.B.— Pienso que una buena educación psicomotora es la base para el aprendizaje de... ¡casi todo!... Hace al individuo apto y disponible para muchas otras cosas pero para la música quizás mucho más que para el resto, pues la música es algo que se oye, pero es también algo que se produce: sea por la voz o por medio de un instrumento. Y a partir del momento en que no se es ya simplemente auditor, apreciando la música de manera contemplativa, sino que se quiere ir más lejos; es decir, ser uno mismo capaz de hacer en el plano vocal o en el instrumental, en este momento es cuando el cuerpo se convierte en el elemento fundamental de la producción. De ello se deduce que un cuerpo que no tiene ritmo, que no ha educado su percepción temporal, no puede responder a las necesidades de la educación musical. Esto ha sido muy bien aprovechado en otros países, como en la URSS por ejemplo, donde la base de la enseñanza del piano es prácticamente una educación psicomotora. Me interesa enormemente el proceso que se ha seguido allí. Trabajar mucho sobre las sensaciones sin movimiento. En vez de entrenarse haciendo escalas, etc., piensan en las articulaciones y en los dedos que están actuando para producir las diferentes notas. Recurren específicamente a la sensación y a la interiorización, volviendo a subir al nivel cortical informaciones que perci-



ben a través de los dedos. No sé si ustedes conocen este método, pero es realmente extraordinario. Por ejemplo, el virtuoso que va a actuar en un concierto no va a repetir la pieza, la va a *re-memorizar* sensorialmente. Esto, desde luego, es psicomotor. Es la base del aprendizaje del piano en la U.R.S.S.... no sé si existe una relación directa entre esto y la teoría marxista... de todas formas en el plano de la psicocinética lo encuentro muy bien.

**R.— ¿Cual es la parte de la psicomotricidad que no puede estar trabajada con música?**

L.B.— En mi opinión no se puede hacer un trabajo psicomotor únicamente con música. Es preciso una confrontación no solamente con el soporte sonoro o temporal, sino también con el espacial. Es decir, hace falta tener una relación directa y sin imperativos exteriores, por ejemplo en relación con el objeto. Si quiero agarrar un objeto no veo por qué, por añadidura, pondré un soporte musical que complicaría el problema de la aprehensión. Para ciertos tipos de trabajo la música es una molestia. En la medida en que la persona se enfrenta al objeto, debe permanecer dueña de sus



propias reacciones en relación con el objeto, y no deben existir imperativos temporales externos para que razone su problema de ajuste. Globalmente debe hacerse el ajuste general necesariamente sin música. En el trabajo del espacio también se debe comenzar sin música, para utilizarla posteriormente. Hay pues toda una serie de situaciones que no aplican un soporte sonoro. No me estoy refiriendo al puramente melódico sino también a la percusión, a todo el conjunto. Estos son trabajos temporales que deben ser destinados a funciones determinadas. Lo que, desde mi punto de vista, significa que un método rítmico no puede ser un método completo de psicomotricidad. Pero es además otra cosa: un método de educación musical, que tampoco es el trabajo psicomotor. Si la psicomotricidad camina hacia la enseñanza musical, no es la enseñanza musical. Y de manera inversa; los métodos de rítmica son métodos que se inspiran en ciertos principios de psicomotricidad pero que no son métodos completos de psicomotricidad.

**R.— ¿La educación psicomotora en la escuela materna es lo mismo que la educación musical? ¿Se pueden trabajar juntas?**

L.R.— Claro que sí. Actualmente se está realizando una experiencia interesante en Lausana, donde tengo un equipo. Los maestros de primaria y escuela materna van a ser formados precisamente para la utilización de la psicomotricidad y del método Dalcroze pero, desde luego, un método Dalcroze renovado.

**R.— Hemos combinado los métodos Orff, Dalcroze, psicomotricidad... su método...**

L.B.— Si, algo parecido intentamos hacer en Lausana para aplicarlo en la escuela materna y primaria y, como los suizos son muy metódicos, estamos por decir que va a poder aplicarse satisfactoriamente.

**R.— ¿Podría expresarnos su opinión sobre los los métodos modernos pedagógicos de enseñanza musical Dalcroze, Orff, etc.?**

L.B.— Precisamente nosotros hemos descubierto los métodos de enseñanza de la música porque nos interesa la psicomotricidad, puesto que utilizábamos no solamente el soporte melódico sino también la percusión. Frecuentemente han participado en nuestras sesiones personas que empleaban el método Orff, que se enlaza perfectamente con lo que hacemos en psicomotricidad. Quizás también el método Willems, aunque algunos digan que es un poco rígido, pero esto siempre depende de las personas que lo aplican. Pienso en el método Willems y el método Orff y creo que también en Francia existe uno que conozco menos; el método Martenot, que representa algo de la misma categoría y pienso que todos ellos forman parte de un conjunto muy coherente finalmente.

**R.— ¿Conoce el Kodály en Hungría?**

L.B.— Lo he oído nombrar porque en la escuela de ortofonía de Strasburgo conocen mucho los métodos húngaros. El próximo mes haremos una sesión allí. Conocen mucho a los países del Este en relación con la ortofonía. En Yugoslavia también hay un método, es un trabajo de



educación tonal, también muy conocido en Italia.

**R.— El otro día comentaba que la pedagogía no avanzaba sin la Educación corporal. ¿Se podría extender este concepto a la Educación Musical?**

L.B.— Sí, más generalmente habría que decir que la pedagogía no progresará mientras no implique a funciones fundamentales. ¿Que es lo que desarrollan las funciones fundamentales? No es la enseñanza intelectual sino las enseñanzas que hasta ahora han sido consideradas como secundarias. Tenemos la enseñanza de la psicomotricidad y el trabajo del dibujo, del grafismo como medio de expresión, que también está muy desvalorizado y que sería otro elemento fundamental del trabajo. Yo creo que hay

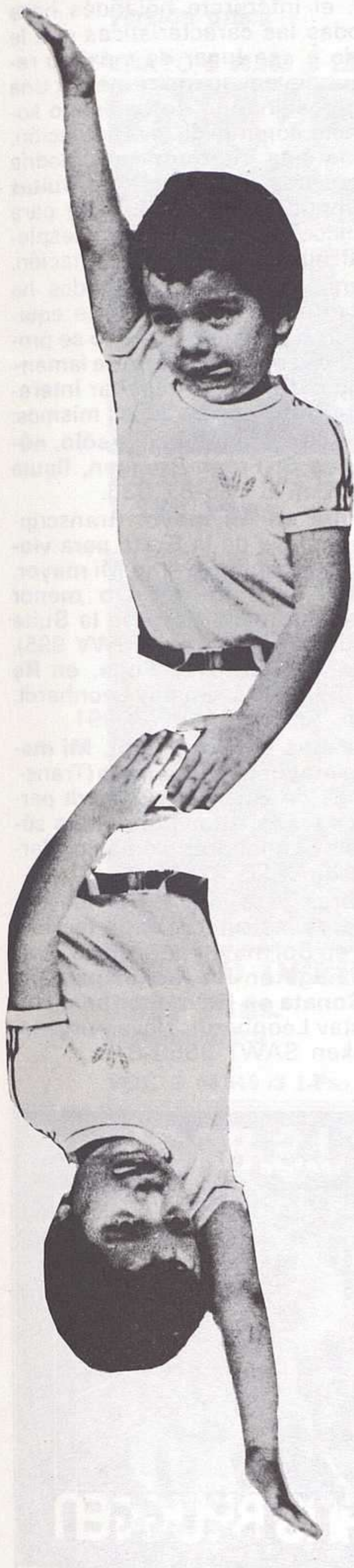
que volver a poner en primer plano materias que siempre han sido las últimas. En tal caso sí que habría una auténtica renovación pedagógica.

**R.— La educación psicomotora va hasta los doce años, pero para el adulto en general, para la tercera edad, ¿que importancia tiene?**

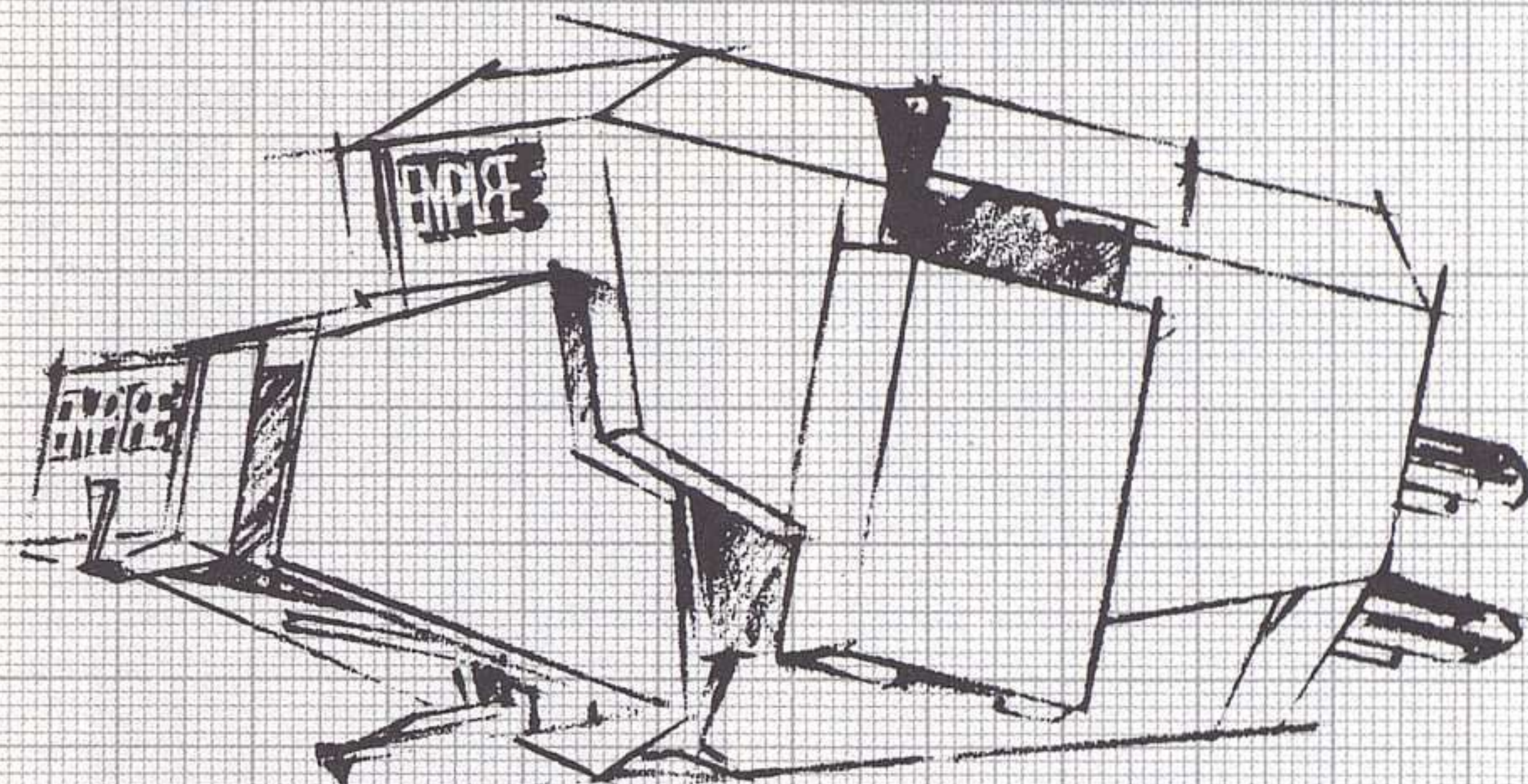
L.B.— Ya no se puede hablar de educación psicomotora. En principio las funciones no han sido siempre utilizadas; en el adulto es preciso reactivar estas funciones un poco olvidadas. Es un trabajo psicomotor que tiende a restaurar al máximo.

**R.— Pensamos que para la tercera edad sería muy benéfico este tipo de trabajo.**

L.B.— Sí claro, pero ya no podremos hablar de educación psicomotora sino de trabajo corporal de mantenimiento. La palabra educación no corresponde, en mi opinión, a la motivación del adulto que ya ha alcanzado cierto nivel de desarrollo, con el riesgo de ver decaer sus funciones. Es preciso conservar pues las funciones al nivel más alto posible. Como hemos explicitado, es un trabajo de *mantenimiento corporal* que debe, sin embargo, apoyarse sobre los principios de la psicomotricidad y no solamente sobre el funcionamiento puramente muscular. Si dicho trabajo se limita al mantenimiento de la fuerza muscular, ya es otra cosa. Hay pues una dimensión psicomotora a nivel del mantenimiento corporal del adulto.



## SERIE CONTACTO DINAMICO



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

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

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

Busque lo perfecto. Descubrirá EMPIRE.

# EMPIRE

cápsulas magnéticas  
Porque existe lo perfecto.

Representante exclusivo para España

**ASTEC**  
actividades  
electrónicas sa

Pº de la Castellana, 268-270 - MADRID-16  
Telf. 733.67.42 - TELEX 44811 ASTEC E



# Rincón del coleccionista

## Transcripciones de obras de Bach

Por Pablo Cano Capella

Que la práctica de la transcripción musical era algo totalmente frecuente en tiempos de J.S. Bach es cosa sabida. Dentro, incluso, de la producción del «Cantor» existen numerosos ejemplos en los que Bach usa de la transcripción: bien en casos de composiciones de otros autores (**Conciertos de Vivaldi, Telemann, Marcello, Saxen-Weimar, etc.**, que transcribe para órgano o para clave), o con obras propias (**Concierto para dos violines en Re menor**, que transcribe para dos claves, en Do menor; **Concierto para oboe y violín**, transcrito para dos claves en Do menor, etc).

Sentado este precedente, nada tiene de extraño que dos eminencias en el campo de la música Barroca como el flautista Frans Bruggen y el clavecinista Gustav Leonhardt acometan la empresa de transcribir para sus respectivos instrumentos algunas de las **Suites para violoncello solo**, el primero, y algunas **Partitas y Sonatas para violín sólo**, el segundo. En el caso de Leonhardt, la idea debe de resultar mucho menos extraña, por cuanto se conserva una transcripción que el propio Bach hizo para clave, de su **Sonata en La menor para violín sólo** (BWV 1003).

Las transcripciones que Leonhardt ha llevado al disco son las siguientes: **Sonata para clave en Sol mayor**, de la **Sonata para violín sólo**, BWV 1005. El «Adagio» inicial se conserva en transcripción del propio Bach, habiendo reconstruido Leonhardt los otros tres tiempos. **Partita para clave en La mayor**, de la **Partita para violín sólo en Mi mayor**, BWV 1006. **Partita en Sol menor para clave**, de la **Partita para violín sólo en Re menor**, BWV 1004. **Partita para clave en Mi menor**, de la **Partita para violín sólo en Si menor**, BWV 1002. **Suite para clave en Mi mayor**, de la **Suite para violoncello sólo número 4 en Mi mayor**, BWV 1010. **Suite para clave en Do menor**, de la **Suite para violoncello sólo número 5 en Do menor**, BWV 1011.

De antemano evito pronunciarme en favor de las versiones originales, o las clavecinísticas. Creo que es algo que no

tendría sentido, ya que puede decirse que se trata, casi, de obras diferentes. Especialmente en el caso de las tres **Partitas**. La labor de Leonhardt es verdaderamente interesante: profundo conocedor de la armonía bacchiana, el clavecinista holandés añade un bajo a la página original, intercalando a veces acertados contrapuntos, para adecuar la obra al teclado. Podría parecer necesario, al pasar de un instrumento monódico (o esencialmente monódico) como el violín, a uno polifónico como el clave, el complicar la polifonía. Pero en el caso de las obras de Bach para violín sólo. La polifonía es de por sí tan rica, que esa complicación no resulta tan necesaria. Y Leonhardt se limita a añadir aquí y allá algunas voces, pero sin que, en ningún caso, la obra pierda su original fisonomía. Dicho en otras palabras: Leonhardt no compone una obra a partir de la original.

En los casos de las dos **Suites para violoncello sólo** (por cierto, una de las cuales, la **número 5**, fue transcrita para laúd por el propio Bach) la recreación de Leonhardt resulta en principio más complicada, si partimos del hecho de que la escritura es de por sí mucho menos polifónica que en las obras para violín sólo.

En cualquier caso, tenemos la impresión de que Leonhardt no ha puesto más notas que las necesarias.

Y junto a su labor como transcriptor, tenemos la del Leonhardt intérprete, tan soberbia como de costumbre. Es una lástima que tan magníficas transcripciones no estén al alcance de los intérpretes, mediante la edición de las mismas, ya que Leonhardt, según me comunicó en cierta ocasión, no tiene la menor intención de publicarlas. Cierto es que la producción original de Bach para cembalo es muy extensa, pero no es menos cierto que el poder interpretar páginas como la célebre **Chacona** en esta versión clavecinística de Leonhardt, sería un auténtico disfrute para el ejecutante, y probablemente también para el auditor.

Por su parte, Frans Bruggen, ha grabado (y en este caso, también editado) las **Suites para violoncello sólo números 1, 2 y 3**. Bruggen ha respetado la tonalidad original, y sólo en algunos casos en los que, dada la tesitura de la flauta de pico, *no le cabían* las notas más graves del cello, las ha cambiado de octava. En cuanto a los acordes y arpeggios, también han sido respetados, tratando de producir el mismo efecto con los recursos propios de la flauta dulce.

Por lo demás, ninguna nota ha sido añadida. No puede, pues, hablarse en propiedad de una transcripción. Pero el resultado es totalmente brillante. Incluso me atrevería a decir que más que en el

caso de Leonhardt. Por otra parte, la interpretación es sencillamente magistral, de modo que hay gente para quien la mejor interpretación de las **Suites** bacchianas para cello es... la de Bruggen. En efecto, el intérprete holandés hace gala de todas las características que le han llevado a ese lugar de máximo renombre mundial en su instrumento: una técnica impresionante, un bellissimo sonido, perfecto dominio de la articulación, etc. Oyendo esta interpretación, podría incluso pensarse que estas tres **Suites** fueron compuestas originalmente para flauta de pico. Tal es la maestría desplegada por Bruggen en su interpretación.

Ninguno de los discos citados ha aparecido en España y (ojalá me equivoque) no creo probable que ello se produzca. Hecho verdaderamente de lamentar. En todo caso, puede resultar interesante dar las referencias de los mismos:

**BACH: Suites para violoncello sólo, números 1 a 3.** Frans Bruggen, flauta de pico. Emi C 065-81 833.

**BACH: Suite en Mi mayor** (transcripción para clave de la **Suite para violoncello sólo número 4 en Mi mayor**, BWV 1010), **Suite en Do menor** (transcripción para clave de la **Suite para laúd en Sol menor** BWV 995), **Fantasia Cromática y Fuga, en Re menor**, BWV 903. Gustav Leonhardt, cembalo. Seón RCA RL 30391.

**BACH: Partitas en Sol menor, Mi menor, y La mayor para cembalo** (Transcripciones de Gustav Leonhardt partiendo de las **Partitas para violín sólo**). Gustav Leonhardt, cembalo. Harmonia Mundi 20 22618-2.

**BACH: Obras para violín sólo en versiones para instrumentos de teclado: Sonata en Sol mayor para clave, Preludio y Fuga en Re menor para órgano, Sonata en Re menor para clave.** Gustav Leonhardt, clave y órgano. Telefunken SAWT 9550-B Ex.



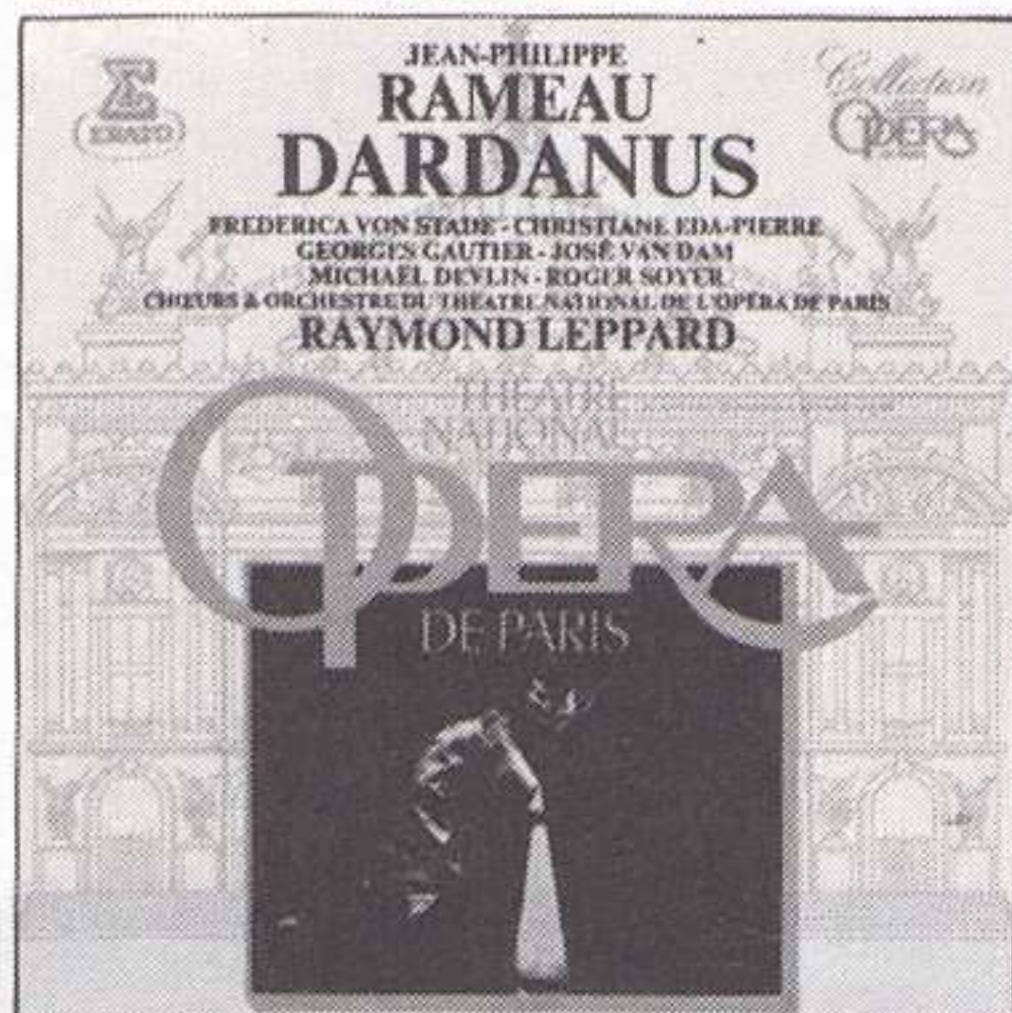




# OFERTA ESPECIAL MUSICA CLASICA OTOÑO 1981

## Hasta el 31 de Enero de 1982

ERATO S 96.026 (2 LPs.)



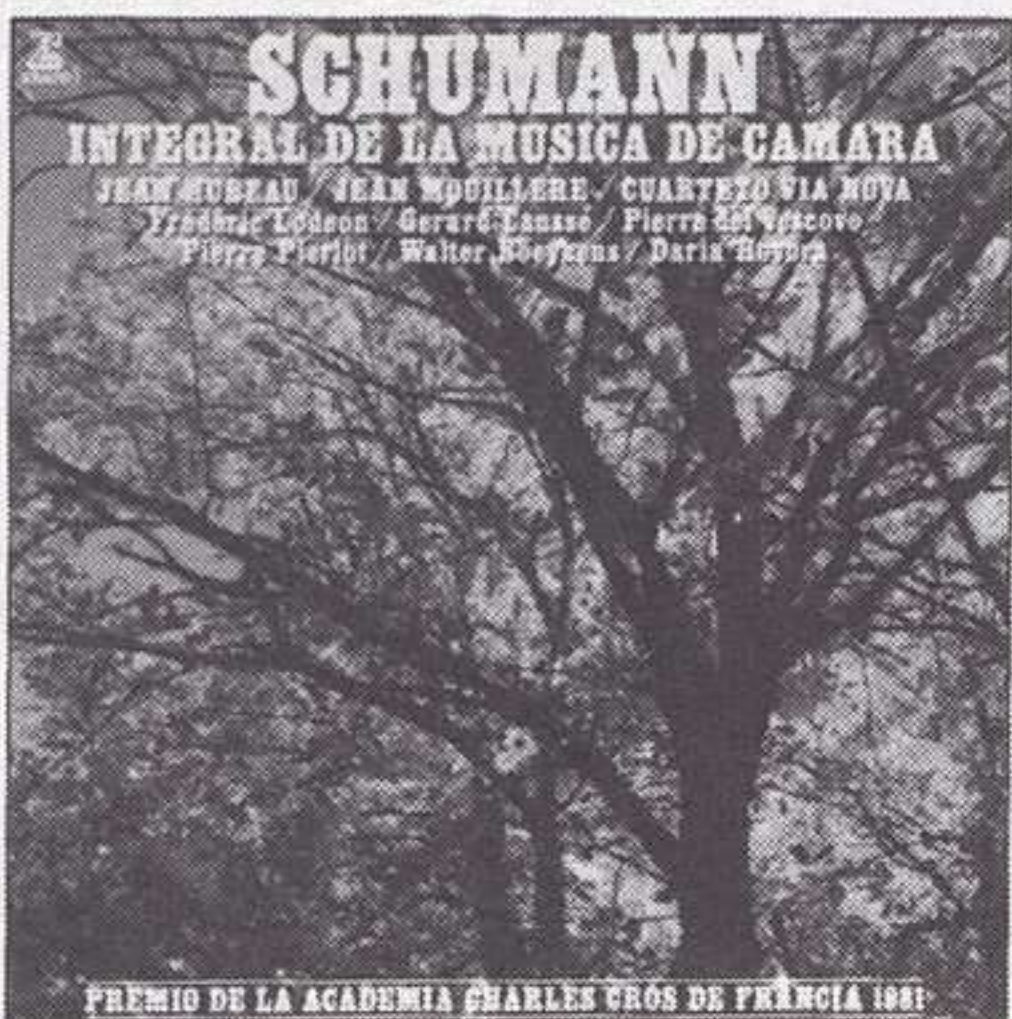
**PRECIO OFERTA:**  
**1.190 Ptas.**  
Versión única

ERATO S 96.305 (3 LPs.)



**PRECIO OFERTA:**  
**1.790 Ptas.**

ERATO S 96.701 (7 LPs.)



**PRECIO OFERTA:**  
**3.920 Ptas.**  
Versión única

VOX S 66.345 (3 LPs.)



**PRECIO OFERTA:**  
**1.680 Ptas.**  
Versión única

VOX S 66.346 (3 LPs.)



**PRECIO OFERTA:**  
**1.680 Ptas.**

HUNGAROTON S 66.347 (3 LPs.)



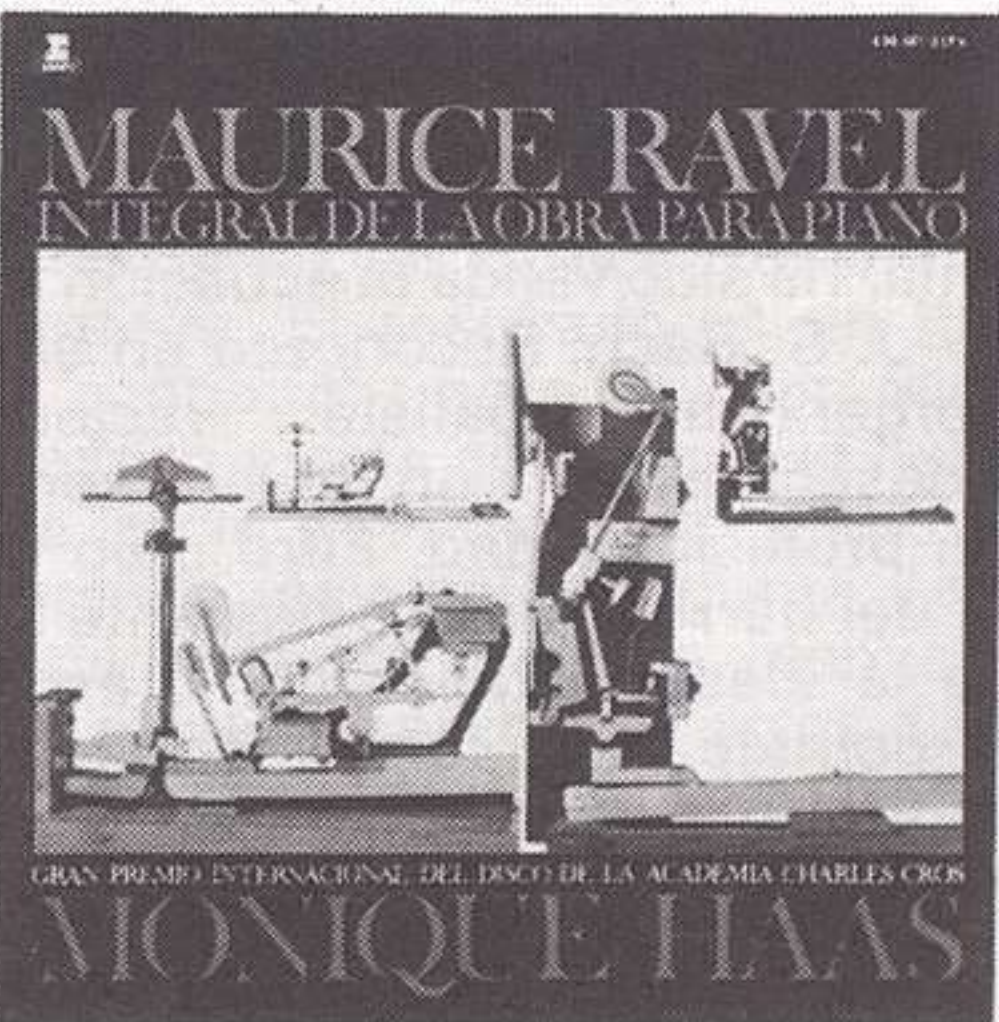
**PRECIO OFERTA:**  
**1.680 Ptas.**

ERATO S 96.306 (3 LPs.)



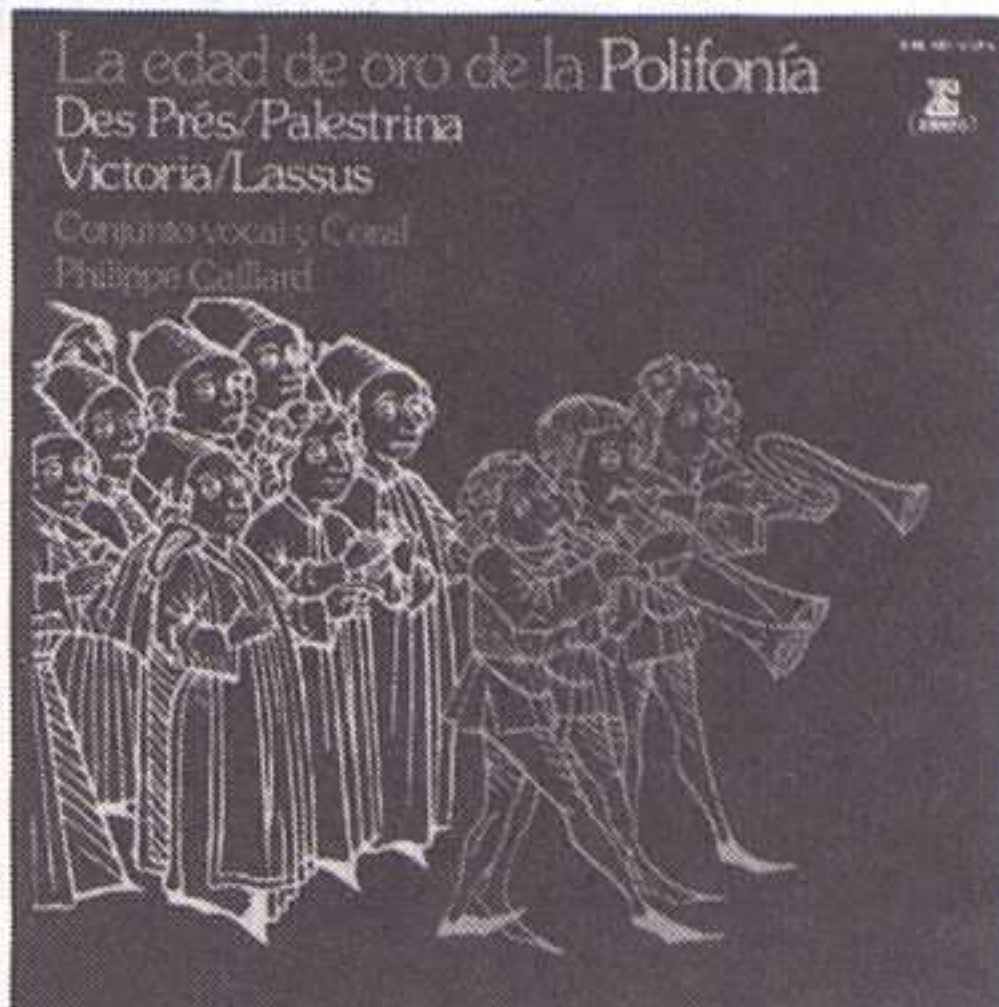
**PRECIO OFERTA:**  
**1.790 Ptas.**

ERATO S 96.307 (3 LPs.)



**PRECIO OFERTA:**  
**1.790 Ptas.**  
Versión única

ERATO S 96.401 (4 LPs.)



**PRECIO OFERTA:**  
**2.240 Ptas.**

ERATO S 96.702 (7 LPs.)



**PRECIO OFERTA:**  
**3.920 Ptas.**

AMADEO S 66.406 (4 LPs.)



**PRECIO OFERTA:**  
**2.090 Ptas.**  
Versión única

HUNGAROTON S 66.349 (3 LPs.)



**PRECIO OFERTA:**  
**1.680 Ptas.**  
Versión única



# Crítica discográfica

## «PROSIGUE LA RECUPERACION DISCOGRAFICA DE AUTORES ESPAÑOLES»

**JOSE FERRER: Sonatas.** Almudena Cano, piano. Etnos 02-A-IX. **MANUEL CANALES: Cuartetos.** Cuarteto Hispánico Numen. Etnos 02-A-X. **MARIANA MARTINEZ: Sinfonía en Do mayor; Concierto para clave en La mayor.** María Teresa Chenlo, clave. Orquesta de Cámara Española. Concertino director: Víctor Martín. Etnos 02-A-XI.

Continuando la interesantísima labor de llevar al disco obras de autores españoles poco o nada conocidos, el sello Etnos, ahora independiente, lanza al mercado tres nuevos volúmenes, cuyo interés es innegable. También continúa la tendencia a dar la máxima preferencia a los intérpretes españoles. Al igual que en los volúmenes anteriormente publicados, las notas son de Andrés Ruiz Tarazona, perfectamente documentadas y del mayor interés.

Del compositor aragonés José Ferrer (XVIII-XIX) se recogen doce sonatas para teclado. Pertenecen al género de la sonata monotemática bipartita, muy cultivada en España en la época, por casi todos los autores (Scarlatti, Soler, Albero, etc.). Son obras de agradable escucha, y sin pretensiones de grandiosidad. Almudena Cano, uno de los principales nombres del pianismo español en la actualidad, residente en Holanda desde hace varios años, realiza una gran interpretación de estas sonatas. A lo largo del disco puede apreciarse al bellísimo sonido y el extraordinario dominio que del mismo tiene la pianista madrileña. Eso junto a una soberbia técnica. Hubiéramos preferido escuchar a Almudena Cano en obras de mayor envergadura pianística, que, sin duda, le hubiesen proporcionado mayores posibilidades de lucimiento. Pero, repito, el resultado es, en cualquier caso, el más alto. Cabe, sin embargo, la duda de si estas obras no suenan mejor en el clave.

La figura de Manuel Canales debe enmarcarse en ese *descubrimiento* de la música de cámara española del siglo XVIII. Podemos citar entre otros a Felipe de los Ríos, Oliver y Astorga, Manalt, los Plá, José Herrando, etc. En los **Cuartetos**, incluidos en esta grabación (**Opus III, números 1 y 2**) podemos apreciar una cierta síntesis estilística entre la escuela italiana y el clasicismo vienés. Se trata, en todo caso, de obras bellísimas. De espléndida debe catalogarse la versión del Cuarteto Hispánico Numen: Polina Kotliarskaia y Francisco Javier Comesa-

ña (violines), Juan W. Krakenberger (viola), José María Redondo, (violoncello). Creo que nos hallamos ante la primera agrupación española en su género. Es de admirar la perfecta conjunción de los cuatro instrumentistas, cada uno de los cuales posee un verdadero dominio de su instrumento. Perfectos son asimismo el sonido y la afinación. En suma, es un disco de gran interés, en el que, además, se ofrecen estos cuartetos en primera grabación mundial.

El tercer volumen que presenta Etnos está dedicado a la compositora Mariana Martínez, nacida en Viena, hija de padres españoles, y de la cual se sabe que fue discípula de F. J. Haydn.

También en primera grabación mundial se ofrecen en este disco dos obras de la citada autora: la **Sinfonía en Do mayor**, y el **Concierto para clave en La mayor**. Se trata de composiciones imbuidas totalmente del espíritu del clasicismo vienés. Son obras amables, pero carentes de toda envergadura y trascendencia musical. Son intérpretes la clavecinista María Teresa Chenlo y la Orquesta de Cámara Española, dirigida por Víctor Martín. Conocemos mejores actuaciones de la citada agrupación que las ofrecidas en este disco, en el que hay momentos en los que se pierde la unidad orquestal, y en los que el sonido no parece el ideal. La labor de la Chenlo en el **Concierto** es correcta, con buena técnica, pero no siempre ajustada a la orquesta. Con todo, es un disco interesante de conocer. Hay que felicitar a Etnos por esta magnífica labor y es de esperar una muy duradera continuidad en la misma.—P.C.C.

**BACH: Toccata dórica y fuga en Re menor, BWV 538; Partitas sobre «Sei gegrüßet, Jesu gütig», BWV 768; Passacaglia en Do menor, BWV 582.** Karl Richter, órgano. Archiv Produktion, 2533 441.

Para quien esto escribe siempre ha sido un auténtico misterio el por qué durante muchos años, especialmente en Alemania, ha sido válida la ecuación Karl Richter—J. S. Bach. Reconozco en el director-organista-cembalista recientemente desaparecido a un músico serio y de gran profesionalidad. Pero creo que su idea del barroco estaba bastante alejada de la ideal. Detalles como articulación, «pointée», etc., fundamentales en la auténtica interpretación barroca, eran casi totalmente ajenos a Richter. Todo ello se pone de manifiesto en esta grabación que nos ofrece Archiv. En ella, lo más interesante es el excepcional órgano Silbermann de Freiberg utilizado en las interpretaciones de Richter.



Karl Richter, organista y director.

La lectura de Richter es, en todo momento, de una total horizontalidad, resultando verdaderamente aburrida. Podría decirse que en las interpretaciones de Richter *nunca pasa nada*. Respecto a las obras incluidas en este disco, ocioso es hacer el menor comentario; citar solamente esa monumental **Passacaglia**, una de las cimas de la forma variación en la historia de la música, junto a sus *hermanas* las **Goldberg** y la **Chacona** para violín solo (por ceñirme a las grandes obras de Bach en el campo de la variación). Aparte de la magnífica grabación y presentación, resulta un disco de gran interés para los richterianos. Pero dista mucho del Bach ideal.—P.C.C.



**BACH: los 6 Conciertos de Brandemburgo, BWV 1046-51.** Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Raymond Leppard. Philips. Precio oferta: 1.200 ptas.

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

Cuando hace tiempo publicaba Philips el álbum titulado «**Obras Orquestales de Bach**», y ante la ausencia en el mismo de los **Conciertos de Brandemburgo** por Leppard, pensaba que el mercado extranjero sería, una vez más, el punto de destino para poder adquirir una grabación que, sobre el papel y por los espléndidos antecedentes (**Suites para Orquesta y Conciertos para clave**), la hacían realmente apetitosa. Por fortuna, aunque con seis años de retraso, llega ahora a España y reconozco que la expectación estaba justificada.

Cuenta Leppard con una Orquesta excepcional y un grupo de solistas virtuosos y compenetrados (entre otros: Jo-

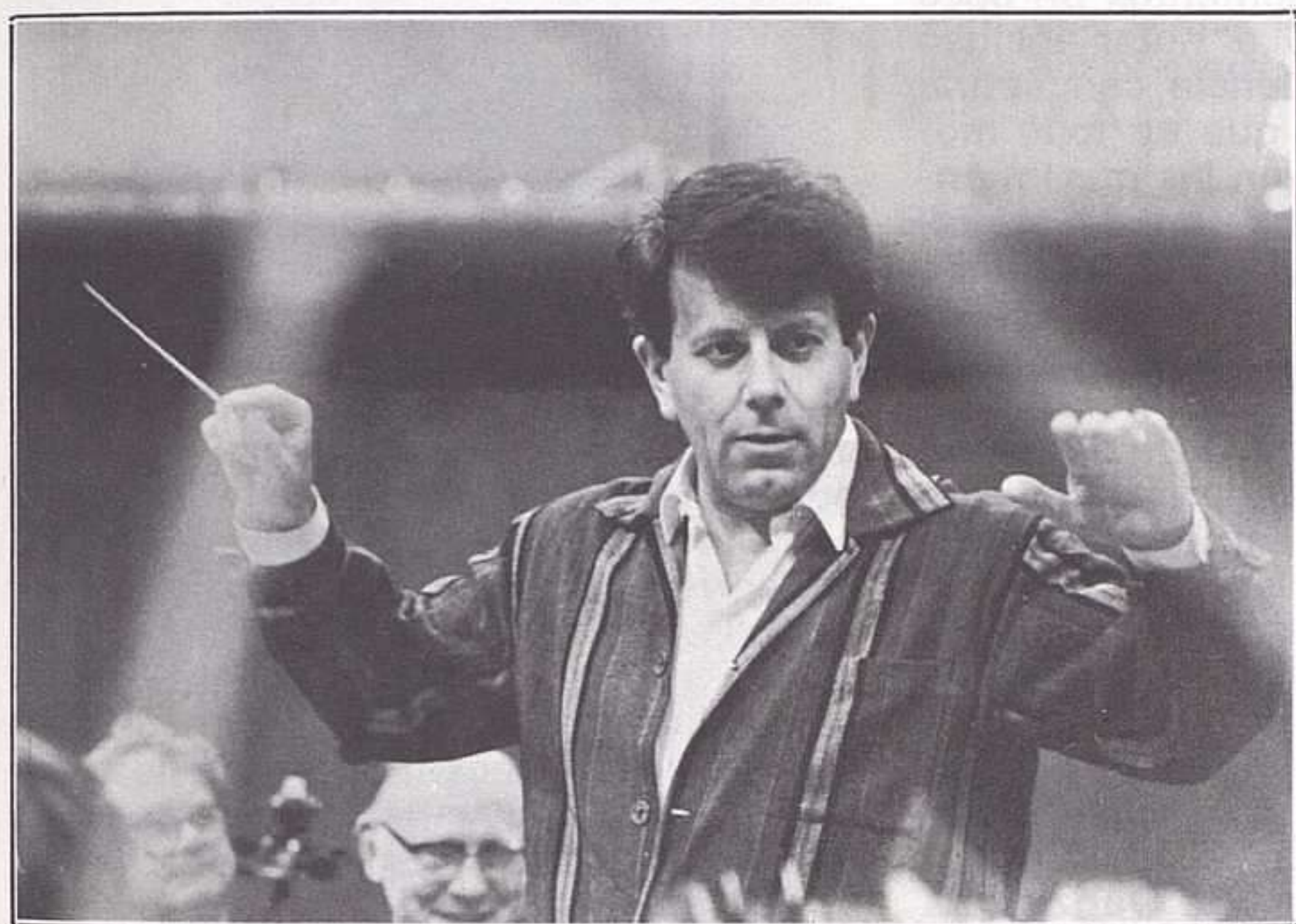


sé Luis García Asensio, violín; David Munrow, flauta de pico; Richard Adeney, flauta travesera; Neil Black y James Brown, oboes; Martin Gatt, fagot; John Wilbraham, trompeta; y el propio Leppard, al clave). Con todo, resultaba difícil, entre tanta grabación de los Brandemburgo, hacer de la suya, y en estrecha competencia con Britten (Decca), la versión de referencia. El «continuo», soporte rítmico y armónico de la música barroca, tiene un imaginativo y destacado tratamiento. Partiendo de él, las diversas voces se enlazan entre sí como un todo orgánico, con perceptible claridad y exquisito equilibrio. El ritmo, nunca rígido, es vibrante y enérgico; y la gama dinámica, de «piano» a «forte», cuidadosamente empleada. En los movimientos lentos nos deleita con una atmósfera plácida y serena, y a menudo poética.

**BACH: Los Seis Conciertos de Brandemburgo.** O. Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. D.G., 27 07 112, 2 discos. Precio oferta: 1.260 ptas.

En la década de los sesenta Karajan grabó, para D.G., los **Conciertos brandemburgueses**, las «Suites» bachianas, muchos **Conciertos** de Händel y Vivaldi como contribución al «boom» de la música del barroco que comenzaba en aquellos años.

Frente a la contención, e idiomatismo de las pequeñas orquestas de cámara, Karajan ofrecía una alternativa plenamente romántica, apoyándose en una gran masa orquestal, con lo que se alejaba bastante de los planteamientos iniciales de los autores barrocos a los que interpretaba y a los que no bene-



Raymond Leppard.

Dentro de un alto nivel interpretativo, alcanza la cota más elevada (curiosamente igual que Britten) en el **Sexto** de los **Conciertos**, seguido del **Primero**, **Cuarto** y **Quinto**. De los solistas cabría destacar: el sonido, pequeño pero cálido y bello, del violín; la expresividad del flautista Adeney; el atractivo encanto de las flautas de pico; la soberbia técnica de las trompas; la dulzura de los oboes; y, sobre todo, el magnífico trabajo de Leppard, al clave. Me ha defraudado un tanto el trompetista Wilbraham, por sus trinos poco limpios y los agudos (en concreto el Fa sobreagudo), emitidos con sonido opaco y pérdida de potencia.

Conclusión: comunicativa, deslumbrante y sensacional versión de los Brandemburgo, que hace de Leppard uno de los más destacados intérpretes de Bach. —F.G.O.

ficiaba en absoluto con esas versiones tan afectadas.

Varios años después, Karajan vuelve a insistir llevado de esa manía que parece animarle de repetirse y repetirlo todo, y graba de nuevo, con la Filarmónica de Berlín, los **Conciertos brandemburgueses**. El resultado es un Karajan más contenido, pero no por ello más idiomático y más comprensivo del mundo de Bach. Ante estos resultados, cabe hacerse la inevitable pregunta: ¿era necesaria esta integral? La respuesta es obvia al escuchar los registros de I Musici, Marriner, Harnoncourt, Collegium Aureum, etcétera.

Conclusión: álbum totalmente innecesario, que no aporta nada nuevo a la discografía bachiana, aunque nos encontremos a la extraordinaria Filarmónica berlinesa. —A.M.J.

⊙ **BARTOK: Los 6 Cuartetos de cuerda.** Cuarteto de Cuerda de Tokyo. Deutsche Grammophon 27 40 235, 3 discos. Precio oferta: 1.890 ptas.

Interpretación: ■■■■  
Sonido: ■■■■

En el número anterior de RITMO hemos dedicado diversos artículos a Béla Bartók. Entre ellos, este pecador, al que el amor no nubla el entendimiento, dedicó uno a comparar varias integrales de los **Cuartetos de cuerda**, obras señeras del gran autor húngaro. La del Cuarteto de Tokyo resultaba, entre las demás, muy bien parada. Subjetivamente diré que la prefiero a las versiones menos expresivas del Húngaro y Vegh, y que la coloco a nivel escasamente inferior al del Juilliard o Tatrai, y acaso al mismo que el Bartók de Budapest. Es una versión juvenil, vigorosa, llena de poder y expresividad. Suplico al lector que aparte de mí el cáliz de copiarme a mí mismo, ya que he decidido por mi cuenta apartarme el de copiar a otros. Les remito a mi «Discoteca Básica» aún caliente —como yo mismo—, adelantándoles mi entusiasmo, mi admiración por estos jóvenes, por estos cuatro virtuosos. Esta grabación acaba de recibir uno de los premios del International Recording Critics Awards. ¿Porque obliga el centenario? Sí, sí, pero de no tratarse de una bellísima interpretación, los jurados del IRCA no hubieran señalado esta grabación junto a otras cuatro.—S.M.

⊙ **BARTOK: «Obras Orquestales»: Dos Retratos Op. 5; Música para instrumentos de cuerda, percusión y celesta; Divertimento para cuerdas; Suite de Danzas.** Orquesta Sinfónica RIAS, Berlín. **Concierto para orquesta; Conciertos para piano y orquesta 1, 2 y 3; Rapsodia para piano y orquesta.** Geza Anda, piano. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. **Concierto para violín y orquesta núm. 2.** Tibor Varga, violín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Ferenc Fricsay. D.G. 2740233, 5 discos stereo y mono. Precio oferta: 3.150 ptas.

Interpretación: ■■■■  
Sonido: ■■■■

El presente álbum no recoge la totalidad de los trabajos orquestales de Béla Bartók, pero sí los más esenciales, con la única ausencia importante del **Concier-**



to para viola. No importa, porque el interés de su publicación, que lo tiene y mucho, no reside en la información integral de aquella parte de la obra del compositor húngaro sino, está bastante claro, en el valor de las interpretaciones de las obras que incluye. En este sentido, estamos ante realizaciones, todas, de un nivel muy alto y lo verdaderamente lamentable, una vez más, es que lleguen a nuestro mercado (excepción hecha de la **Rapsodia** y los **Conciertos para piano** que estuvieron publicadas en España hace algún tiempo) con un retraso que oscila entre 24 y 30 años según los casos. Todas ellas, por consiguiente, son grabaciones producidas en la década de los 50 y sólo las tres últimas —los tres **Conciertos para piano** y la **Rapsodia**— fueron tomadas en stereo. Así pues, se trata de reprocesados aunque tan exquisitamente elaborados que en pocos momentos se echa de menos el sonido de una buena grabación.

Si Ferenc Fricsay no hubiese muerto con sólo cuarenta y ocho años quizás la evolución interpretativa de la música de Bartók hubiera sido más rápida. No cabe duda que hoy podemos encontrar versiones discográficas de estas obras más elaboradas técnicamente, mejor ejecutadas, orquestalmente mejor *sonadas* pero, casi veinte años después de su muerte, ahí está su versión del **Concierto para Orquesta**, doliente, enormemente interiorizada, nunca superada en la coherencia de sus planteamientos: sin duda, lo más interesante de la publicación. Fricsay en esta interpretación consigue explicar a la perfección lo que no parece estar muy claro para muchos: el **Concierto para Orquesta** no hace nin-

guna concesión a nadie. Para él, Bartók en esta obra mira a quien siempre ha mirado, su pueblo, grita como casi siempre lo ha hecho, ahondando en el lenguaje, y para ello utiliza lo que siempre ha utilizado, sus raíces folklóricas.

Del resto de las grabaciones incluidas en el álbum se podría hablar por bloques. En primer lugar, los **Conciertos**. El de violín cuenta con la participación del extraordinario Tibor Varga, que dibuja su ejecución de forma cálida, poética y técnicamente irreprochable. No sucede lo mismo con los de piano y la **Rapsodia**, en los que Geza Anda —cuyas versiones han sido de referencia durante largo tiempo— no resiste la comparación con trabajos de otros pianistas más jóvenes (Pollini, Barenboim, Ashkenazy) ni técnicamente ni desde el punto de vista expresivo. Su Bartók ha quedado ya algo lineal y en algunos momentos un poco conformista. Se llega a notar incluso cierta falta de coincidencia conceptual con su acompañante, que en todo momento —y sobre todo en los movimientos lentos— ya que por delante del solista en calor y expresividad. Un segundo bloque podría estar integrado por la **Música para instrumentos de cuerda, percusión y celesta** y el **Divertimento para cuerda**, dos de las obras clave dentro de la producción orquestal bartokiana. Son versiones modélicas —en especial, una vez más, los tiempos lentos— pero, en conjunto, podemos encontrar hoy realizaciones todavía más vivas, mejor dichas, más profundizadas en su lenguaje (pienso en un Solti o en las matizadísimas realizaciones discográficas de Daniel Barenboim). Por último, los **Dos Retrats Op. 5** y la **Suite de Danzas**. La

primera es una versión profunda y de un gran contenido emotivo; la segunda sorprende por su espléndido trazado rítmico y su gran sentido del color.

Conclusión: para los no muy iniciados en Bartók y para sus amantes consumados la recomendación de estos discos es necesariamente total. Todos aquellos aficionados que poseyendo ya versiones de estas obras no tengan excesivo interés en repetir versiones tienen dos posibles caminos: o bien escriben a Deutsche Grammophon rogando publiquen el **Concierto para Orquesta** en disco suelto (cosa que veo bastante imposible) o pueden empezar a ahorrar, porque la ocasión se lo merece.—P.G.M.

**BEETHOVEN: Concierto para piano y orquesta número 5 en Mi bemol mayor, Op. 73 «Emperador».** Radu Lupu, piano. Orquesta Filarmónica de Israel. Director: Zubin Mehta. Decca SXDL 7503. Grabación «Digital».

Nueva versión que viene a engrosar la ya abundante discografía del más brillante y *pianístico* de los cinco **Conciertos** que Beethoven escribió para teclado. El pianista rumano Radu Lupu hace gala aquí de una técnica magnífica y de una notable claridad expositiva (obsérvese por ejemplo la mano izquierda), pero el fraseo resulta en conjunto un tanto mecánico, no muy fino. La parte orquestal, debida a la batuta de Mehta, es sin duda una de las mejores que pueda encontrarse en disco. Ambos intérpretes nos dan una versión muy apasionada, que recuerda la clásica imagen de Beethoven con el ceño fruncido y los cabellos desor-

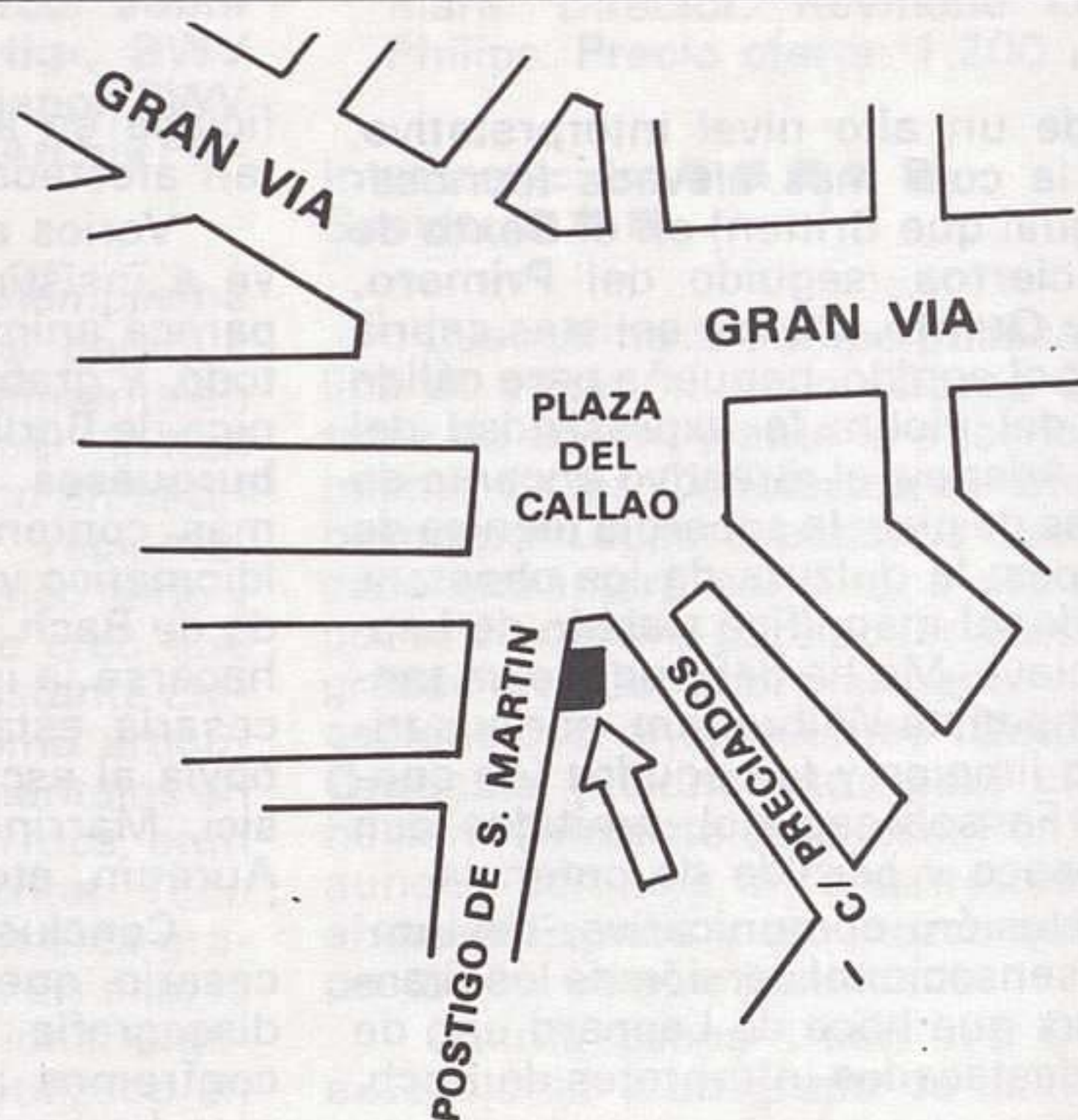
# Escridiscos

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

**20%** Descuento permanente

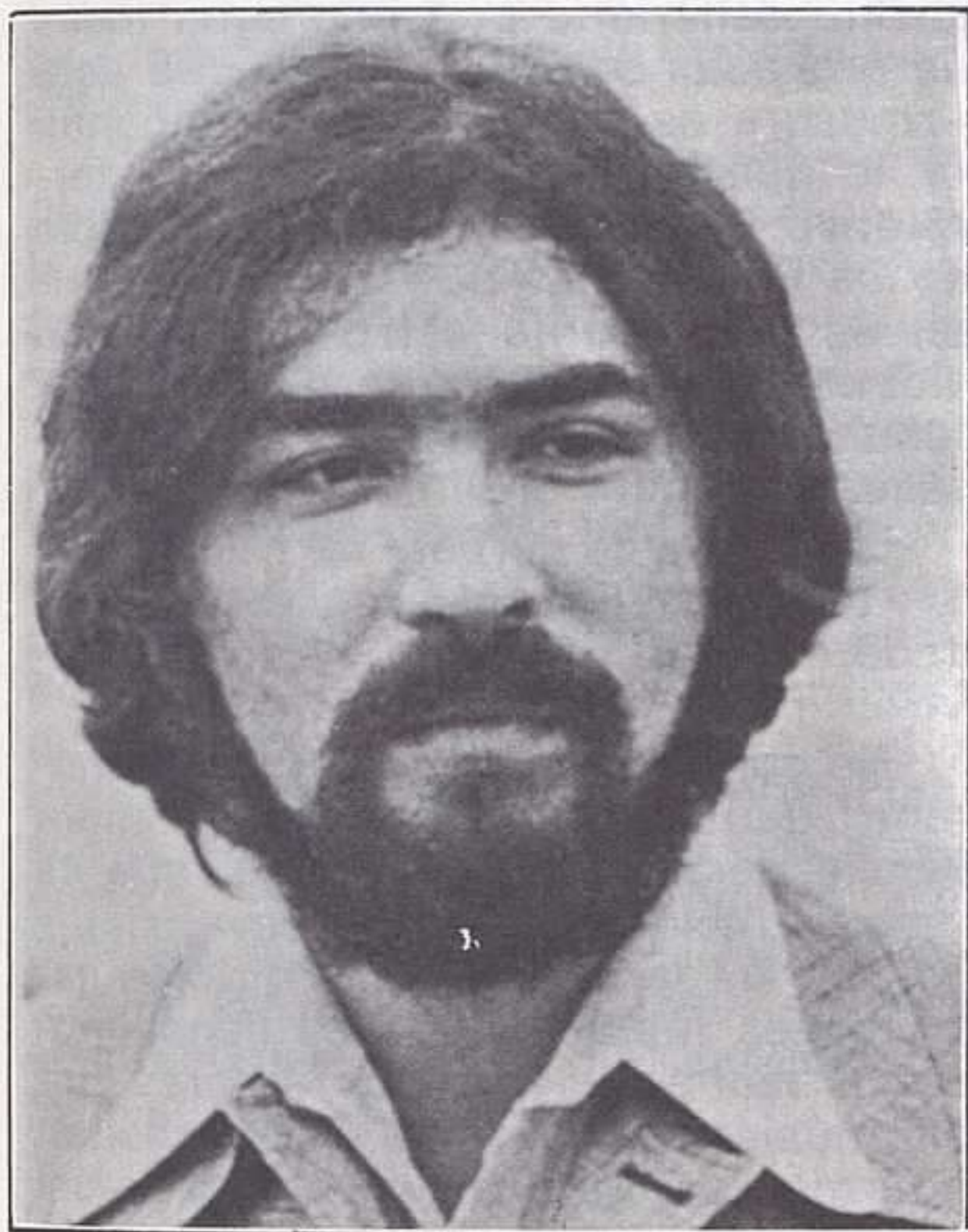
Calle Postigo de San Martín, 8 (plaza de Callao)

Teléfono 222 84 64 • MADRID - 13





denados; con un fogoso primer movimiento, un «Adagio» en el que echamos de menos un fraseo más depurado, y un «Rondó» estupendamente tocado, quizá lo mejor del disco. Interpretación antagónica de la de Pollini/Böhm (DG 2531194), brillantísima, de una elegancia extraordinaria y de un sonido tal vez excesivamente pulido para Beethoven. El equilibrio está seguramente en Barenboim/Klemperer (EMI, descatalogado), de gran musicalidad y perfecto fraseo. También resulta modélica la antigua versión de Kempff, fabulosamente acompañado por Paul van Kempen (DG, monoaural, retirado hace mucho tiempo), ya que la más reciente no es aconsejable debido a la mediocre dirección de Ferdinand Leitner.



El pianista Radu Lupu.

El sonido del disco es magnífico, al tratarse de una grabación digital. Con todo, el citado disco de Pollini también tiene muy buen sonido. En conclusión, pues, versión apasionada y enérgica, más *beethoveniana* que la de Pollini, pero también menos bella que ésta última. Sería muy deseable la reedición de la citada versión de Kempff/Van Kempen en la serie «Privilege», y la de Barenboim/Klemperer en la serie «Acorde».—L.S.

**BEETHOVEN: Concierto para violín.** Kyung-Wha Chung, violín. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Kyril Kondrashin. Decca SXDL 7508. Grabación «digital».

La Orquesta Filarmónica de Viena bajo la batuta de Kiril Kondrashin ofrece una nueva versión del **Concierto en Re**

de Beethoven, Concierto que ha supuesto meta para algunos intérpretes y punto de partida para otros. En el caso que nos ocupa, Kyung-Wha Chung, más bien parece meta por el tratamiento virtuosístico que da a la interpretación, virtuosismo adaptado a sus propias posibilidades y alejado en cierto modo de la idea original beethoveniana que se manifiesta en una cadencia del primer movimiento muy elaborada y en la que el tema del movimiento va siendo desgranado lentamente adornado por continuas escalas ascendentes y descendentes de las otras cuerdas.

A excepción de esto y de una buena fidelidad sonora que permite incluso percibir el paso de los dedos sobre las cuerdas, nada nuevo aporta la versión de Kondrashin/Kyung-Wha Chung, tratándose, pues, de una versión más interesante para el que quiera conocer el **Concierto** por primera vez que para el entendido.—X.A.

**BEETHOVEN: Las Bagatelas (Op. 33, Op. 119, Op. 126, WoO. 52 y WoO. 56).** Rudolf Buchbinder, piano. Telefunken, 6.42639.

Bello programa el de este disco, compuesto por las tres colecciones de **Bagatelas** escritas por Beethoven. Llama la atención el partido que saca el compositor a esta breve forma pianística, otras veces tachada de intrascendente, y cómo marca en todas ellas su impronta. Contrastan las juveniles **Bagatelas** de la **Op. 33** (1802), poseedoras de todo el encanto de las sonatas de la primera época, con las de las **Op. 119** y **126** (1820-24), próximas en el tiempo de la **Novena Sinfonía** y a las últimas sonatas. A lo largo de las tres colecciones —que incluyen algunas páginas mucho más notables de lo que su título puede indicar— percibimos con toda claridad la voz y la personalidad de Beethoven. La grabación incluye, además, otras dos **Bagatelas** primerizas, la **WoO. 52** (1797), en un inconfundible Do menor, y la **WoO. 56** (1803).

Rudolf Buchbinder resulta en este disco mucho más convincente que en anteriores registros dedicados a obras de Beethoven. Apoyado de una técnica espléndida, nos da una interpretación muy vienesa y clásica de estas obras, aproximando (quizá en exceso) a Haydn la **Op. 33**, e incluso la **119**, y desplegando en las últimas un brillante —aunque algo externo— virtuosismo. La versión peca, tal vez, de cierto *academicismo* y, en algunas piezas, de un exceso de sobriedad. Alicia de Larrocha, en la **Op. 33** (Decca, SXL 6951), desarrolla con mayor

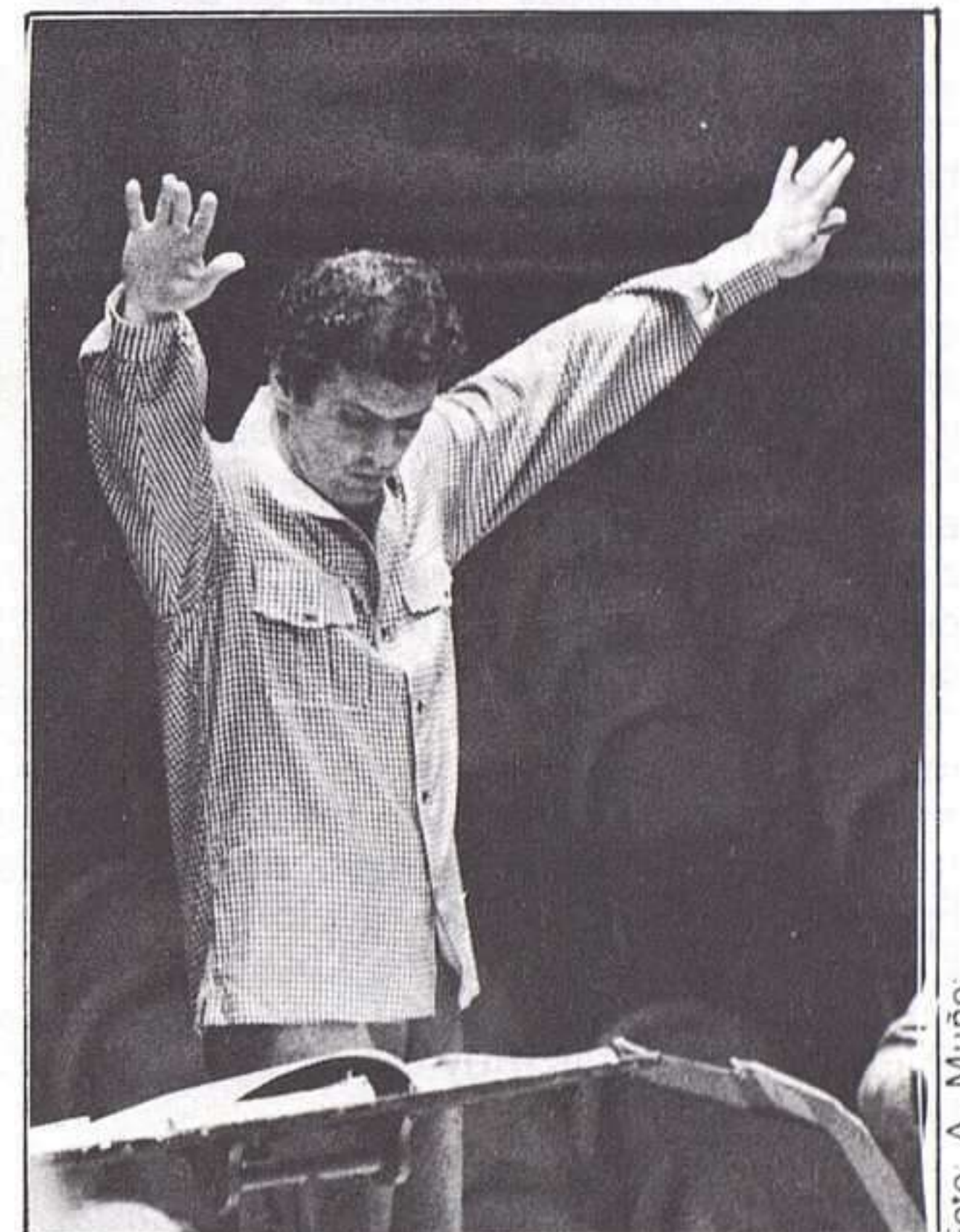
fantasía la personalidad en cada una de estas piecitas, y Kempff está más natural en la **Op. 126** (DG, 1138934).

Sin embargo, en términos generales, la interpretación de Buchbinder es bastante buena y hay algunos momentos muy logrados, lo que, unido al magnífico sonido de la grabación, hace de éste un disco muy agradable, especialmente recomendado a los beethovenianos. Respecto de las notas de la contraportada, he de decir que nunca había leído un comentario más incoherente y peor escrito.—L.S.

○ **BERLIOZ: Romeo y Julieta (Sinfonía dramática, Op. 17).** Yvonne Minton, mezzosoprano. Francis Araiza, tenor. Jules Bastin, bajo. Coro de la Orquesta de París. Orquesta de París. Director, Daniel Barenboim. Deutsche Grammophon 27 07 115, 2 discos. Precio oferta: 1.260 ptas.

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

Berlioz, uno de los pocos compositores que han tratado musicalmente con toda dignidad temas de los más grandes escritores, alcanza ya en su temprana (de 1839) «sinfonía dramática» **Romeo y Julieta**, un híbrido entre música sinfónica y escénica que muestra al mismo tiempo sus cualidades musicales y dramáticas, uno de los momentos más altos de toda su producción, revalorizada en nuestro tiempo día a día, y con toda



Daniel Barenboim dirige a Berlioz.

Foto: A. Muñoz.



justicia. No sólo en cuanto a su personalísima y prodigiosa orquestación es **Romeo y Julieta** una de las obras capitales de Berlioz, sino que, además, contiene varias de las páginas más inspiradas y poéticas que salieron de su pluma, en particular la escena de amor.

Después de haber grabado para CBS con variable fortuna el **Te Deum**, **Harold en Italia** y escenas orquestales de **Romeo y Los Troyanos**, para Deutsche Grammophon está realizando Barenboim una serie de obras de Berlioz que atestiguan una comprensión cada vez más estrecha del peculiar universo berlioziano: la **Sinfonía Fantástica** (muy superior a la que realizó en Madrid), **La Condenación de Fausto** (algo desigual, aunque con un cuarteto vocal insuperable), el presente **Romeo** y, muy recientemente, el **Requiem** (con Plácido Domingo). Nos informan que el próximo año se publicarán en nuestro país éste último y su **Beatriz y Benedicto**.

**Romeo** es, hasta ahora, el mejor Berlioz de Barenboim. Comparando su Introducción, su Segunda Parte entera (salvo en la Escena de amor), o su «Scherzo» de la «Reina Mab», con la consagrada interpretación (Philips, en España hasta hace poco) del máximo especialista berlioziano, Colin Davis, comprobamos cómo Barenboim consigue de su Orquesta (en un momento magnífico) una tersura sonora, una incisividad, una sutileza en el colorido, un sentido del ritmo y una nitidez en la exposición del entramado orquestal superiores, y en lo que respecta no tanto a la ejecución como a la interpretación propiamente dicha, en general una vehemencia expresiva, una imaginatividad y un sentido poético también mayores y más certeramente identificables con las características que se atribuyen a Berlioz.

En lo vocal, sin embargo, puede que en conjunto la prestación más redonda sea la de la versión que dirige Maazel (Decca, descatalogada), pues tanto Christa Ludwig como Nicolai Ghiaurov están al mayor nivel (no así Michel Sénéchal). Pero Maazel es aquí más impecable que comunicativo. Davis, por el contrario, cuenta con un equipo vocal no extraordinario (P. Kern, R. Tear, J. Shirley-Quirk). En la versión de Barenboim, Yvonne Minton canta con inteligencia y una voz muy bella y bien modulada, Francisco Araiza con corrección, y Jules Bastin encarna al «Padre Lorenzo» con total idoneidad, aunque su voz se resiente en ciertas notas muy elevadas para su tesitura.

La calidad final del sonido es excepcional, y la presentación, muy cuidada. El libreto incluye un acertado comenta-

rio de François Piatier y el texto cantado en francés y en cuidada traducción al castellano de J. G. Basté.

En conjunto, la primera opción para **Romeo y Julieta** (y en España, ahora la única).—T.

**BRAHMS: Rapsodia para contralto y coro masculino, Op. 53. Canto del Destino, Op. 54. Nenia, Op. 82. Canto de las Parcas, Op. 89.** Luba Baricova, contralto. Coro y Orquesta de la Filarmónica Eslovaca. Director: Hans Swarowsky. Zafiro ZL 336.

Las obras son cuatro espléndidas producciones de la poco familiar parcela coral brahmsiana.

Hans Swarowsky fue siempre más conocido por su labor didáctica, como profesor de dirección orquestal en la Academia de Música de Viena, que por su labor concertística. Sin embargo, este disco y su grabación de las **Cuatro Sinfonías** le acreditan el título de buen brahmsiano. Discreta la contralto Luba Baricova.

La toma sonora, aceptable en origen, fue realizada en 1972. Poseo un ejemplar checo de este mismo registro bastante mejor pensado que el que ahora comento, fabricado en España por Zafiro: interminables soplos de fondo y distorsiones varias que ocurren en la cara A impiden disfrutar de la música. La cara B es aceptable, pero el conjunto, no.

Observación: la **Op. 89** no es el «Canto de las hermanas sobrenaturales», ni menos aún el «Canto de las hermanas», sino el **Canto de las Parcas (Gesang der Parzen, en alemán)**.

Conclusión: una pena. Un disco interesante, pero fallido.—R.A.M.

**CANTO GREGORIANO: Volumen 1: Reposos y monodias galicanas (Entrada de Cristo en Jerusalén y Temas de Semana Santa). Volumen 2: La función pascual de Praga. Volumen 3: Procesiones pascuales. Volumen 6: Misa de difuntos y Misa pascual.** Deller Consort. Edigsa-Harmonia Mundi (Francia), EHA 234, 235 y 236 05L0102 5.

El extraordinario intérprete de la vieja música vocal que fue Alfred Deller dedicó una especial atención al Canto Gregoriano. Sus versiones están caracterizadas por la vivacidad, por lo incisivo de los ritmos —indicados por los acentos del texto latino—, por la flexibilidad de los fraseos. La hermosura de las voces del Deller Consort es resaltada por la



El cantante Alfred Deller.

limitación a cinco cantantes —dos contratenores, dos tenores y un barítono— y, haciendo caso omiso al evidente narcisismo delleriano que impregna todas sus grabaciones, lo cierto es que esta hermosura es sumamente gratificante. Por lo que se refiere al criterio interpretativo, en ciertos aspectos rechazable por las teorías más puristas y arcaizantes, es sumamente coherente y fruto evidente de largas horas de estudio y meditación. Las grabaciones fueron realizadas en 1976 y el sonido es excelente.

Las notas de carpeta de Michel Huglo y Jacques Viret son excelentes, explicando el cómo y el porqué de cada número.

No conviene olvidar en ningún momento que el Gregoriano es la quinta esencia de la música litúrgica, que es música funcional con unos severísimos códigos. De la mano de las últimas escaramuzas metafísicas, nos llegan absurdas teorías y erróneos amores por esta música. Los mismos que necesitan de fármacos para disfrutar del jazz o del barroco afirman haber descubierto la plácida hermosura del gregoriano; lamentablemente para ellos, intentan repetir el ceremonial rock y precisan de agentes externos para disfrutar de esta música. No ha mucho, en un concierto de gregoriano, se percibía en el ambiente un tufo a cannabis que me confirma en lo antedicho. Supongo que cada quien posee el derecho a disfrutar a su manera, pero no deja de ser preocupante el ascenso de lo irracional, lo mágico, tomando como disculpa-vehículo —entre otros— a la música.—X.M.C.



**CANTO GREGORIANO. Monjes benedictinos de la Abadía de San Mauricio y San Mauro, Clervaux (Luxemburgo).** Philips, 6768 181, 2 discos. Precio oferta: 1.200 ptas.

Interpretación: ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■



Al brillante catálogo de la Decca y al muy selectivo e interesante de Archiv e Hispavox se incorpora ahora Philips con la presentación de unos gregorianistas ocultos y de cierto renombre en el medio como son estos benedictinos de Clervaux. El doble álbum que ahora comentamos viene a ser, por repertorio y puesta en escena, la tarjeta de presentación de lo que presumimos será en un futuro próximo un completo catálogo. El producto que hoy nos toca comentar se sitúa, por distintos motivos, en una pretendida línea de «revival»: el «hit parade» de los grandes éxitos del repertorio gregoriano (**Magnificat, Te Deum, Regina Coeli, Misa de Requiem, Veni Creator Spiritus, Christus natus est nobis, O salutaris Hostia**, etc.) interpretado con órgano acompañante; una versión que se aparta de los enunciados puristas de las tendencias actuales de interpretación del repertorio gregoriano.

La lectura de los benedictinos de Clervaux sigue la línea de Solesmes sin la perfección alcanzada por los monjes franceses, pero con los mismos postulados marcados por Dom Gajard. Su recitado es muy eficaz y, lo que es importante, muy litúrgico. El órgano acompañante le da una nueva dimensión sonora (que puede resultar muy novedosa para los amantes del canto gregoriano) y nos sumerge en ese «revival», anteriormente dicho, a los que durante años hemos cantado el repertorio gregoriano con el apoyo del órgano, una ayuda muy eficaz y estéticamente admisible si se hace con discreción y sencillez, circunstancias ambas que concurren en estas aportaciones de los monjes benedictinos de Clervaux.—C.V.

«CONCIERTOS BARROCOS PARA INSTRUMENTOS DE VIENTO». **MARCELLO: Concierto para oboe, cuerda y continuo. TELEMANN: Concierto para flauta dulce, viola da gamba, cuerda y continuo. MÜTHEL: Concierto para fagot, orquesta y bajo continuo.** Consortium Musicum. Directores: Gerd Berg (Marcello y Telemann) y Fritz Lehan (Müthel). EMI, Acorde 037-045 611.

Ponemos en duda que un disco que incluya, en toda su segunda cara, una obra de un compositor como Müthel, nacido en 1728 y muerto en 1788, pueda ser titulado como *conciertos barrocos*, ya que Müthel pertenece plenamente a la época pre-clásica. Además es evidente que aquí se han reunido dos caras de discos diferentes: la primera, producida en 1963, y la segunda, en 1966.

Hecha la anterior salvedad, hay que hacer constar que, aparte el consabido **Concierto para oboe** de turno de Marcello y otro concierto para una cualquiera de las mil y una combinaciones que ensayó Telemann, lo verdaderamente original del disco es su segunda cara, dedicada al mencionado Müthel (quien, por otro lado, tampoco supera a los Stamitz y Richter de la época, más audaces e innovadores).

La interpretación, a cargo del Consortium Musicum, es correcta, sin más, y la presencia de ambos directores, casi inexistente.

Dada su edición en serie económica, este disco cumple fielmente su misión, como puede ser el dar a conocer el **Concierto** de Marcello y, al mismo tiempo, descubrir a Johann Gottfried Müthel.—S.B.



François Couperin (1666-1733).

**COUPERIN: Suites núms. 1 y 2 para viola y bajo continuo. BACH: Suite núm. 2 para viola y bajo continuo.** Iván Monigetti y Valeri Kudreiko (violoncellos) y Alexei Liubimov (clavecín). Melodía-Zafiro ZL 365.

Grabación perfectamente ignorable en la cual los intérpretes unen un admirable desconocimiento del estilo a una capacidad para adormecer al más insomne de los auditores no menos admirable. Parejos méritos demuestra el anónimo comentarista de carpeta que acaba su texto con la sorprendente aseveración: «*Como actualmente se viene haciendo, de manera general, con las obras destinadas a la viola de gamba, en esta grabación su papel es confiado al violoncello*».

La portada de Juan Carlos Deltell sigue la línea sobria a la que nos tiene habituados el sello. El prensado es mediocre.—X.M.C.



Carlo Maria Giulini.

**CHOPIN: Concierto para piano y orquesta núm. 2 en Fa menor, Op. 21, Andante spianato y Gran Polonesa brillante en Mi bemol mayor, Op. 22.** Krystian Zimerman, piano. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director: Carlo Maria Giulini. D.G. 2531 126.

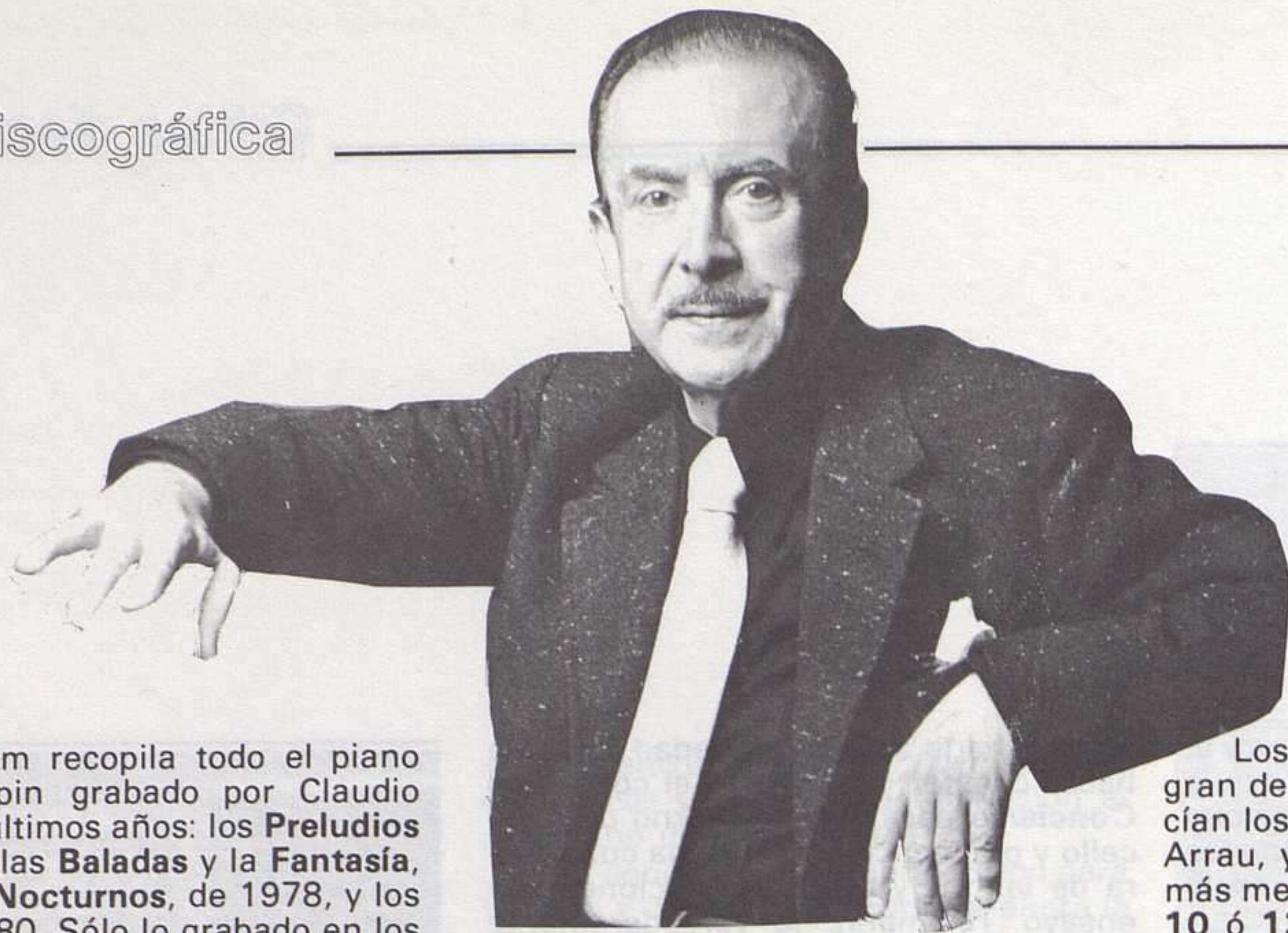
Zimerman y Giulini, perfectamente compenetrados y secundados por una grabación diáfana, consiguen superar incluso su anterior versión del **Primer Concierto en Mi menor** (D.G. 2531 125), ofreciéndonos ahora una interpretación del **Segundo Concierto en Fa menor** que, por su depuración estilística, su equilibrio y su musicalidad —fraseo de Zimerman y espíritu «belcantista» de Giulini— se pone a la cabeza de otras excelentes interpretaciones actualmente en el mercado: Arrau/Inbal (Philips 6500 309) y Argerich/Rostropovich (D.G. 25 31 042).

Lo mismo se puede aplicar al **Andante spianato y Gran Polonesa brillante**, la otra obra de Chopin que completa este disco.—T.

**CHOPIN: 14 Valses, 26 Preludios, 21 Nocturnos, 4 Baladas, Fantasía Op. 49.** Claudio Arrau, piano. Philips 67 68 233, 5 discos. Precio oferta: 3.000 ptas.

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





Claudio Arrau.

Este álbum recopila todo el piano solo de Chopin grabado por Claudio Arrau en los últimos años: los **Preludios** son de 1974; las **Baladas** y la **Fantasia**, de 1977; los **Nocturnos**, de 1978, y los **Valses**, de 1980. Sólo lo grabado en los años 74 y 77 había sido publicado en España aisladamente; el resto lo será en breve.

Arrau grabó hace bastantes años mucha música de Chopin para la Decca Americana, y posteriormente algún disco para La Voz de su Amo. También se conserva un asombroso **Primer Concierto** con Klemperer en público (Cetra 1954). Pese a todo ello, a la obra completa para piano y orquesta (con Inbal, Philips 1972) y a lo que el presente álbum contiene, Claudio Arrau no tiene especial fama de intérprete *chopiniano*, esa etiqueta que a otros pianistas que se han prodigado mucho menos en este compositor —Pollini mismo, entre otros— sí se le ha colgado. Puede que el Chopin de Arrau no sea del tipo más generalmente aceptado, como lo es el de un Rubinstein, que comprensiblemente es reconocido como el *modelo*. No obstante, sería pecar de ligereza afirmar, como se hace con frecuencia, del Chopin de Arrau, del de Barenboim o del de Richter: «eso no es Chopin». ¿Cómo no es Chopin?: sería tan difícil contestar dogmáticamente a esa pregunta como a la de «¿cómo es Chopin?». El arte interpretativo es precisamente un arte porque, sin dejar de respetar la partitura, permite una diversidad de enfoques *personales* virtualmente infinita. Y dogmatismos como «así tiene que ser», «esto no es» son siempre, cuando menos, aventurados.

¿Es justo afirmar que Arrau *germaniza* Chopin? Sin duda, su Chopin no sería así de no ser el pianista chileno un consagrado intérprete de Beethoven y Schumann. Pero esto no indica necesariamente que su Chopin sea geográficamente *errado*. Indica todo lo más que Arrau incorpora su experiencia *germánica* en mayor grado que otros pianistas a sus interpretaciones del compositor polaco-francés. Lo cual, aparte de lícito, es enriquecedor, pues abre nuevas perspectivas a su música, y en muchos aspectos la ilumina y la realza.

Siendo siempre muy alto, el nivel interpretativo de las obras registradas en este álbum no es el mismo: para mí, el menos alto es el de las **Baladas**, y el más alto, el de los **Valses**.

Aparte de ciertas torpezas en los dedos del pianista ya muy mayor, advertibles en momentos aislados de las difícilísimas **Baladas**, su interpretación —salvo en la **Cuarta**— no es tan poética, tan inspirada (con permiso de mi compa-

ñero X. M. Carreira) como en su antigua grabación, que sigue la más bella que conozco. Su admirable **Fantasia en Fa menor** es recia y de envergadura *orquestal*, sin llegar —como a veces ocurre— a ser dura o brutal. Este es el disco menos bien grabado del álbum; el resto suena muy bien y hace perfectamente reconocible el característico sonido de Arrau.

De los **Preludios** de Arrau ha bebido, supongo, Barenboim en su interpretación (de 1976), lo cual no es de extrañar, pues el Chopin de uno y otro suelen tener bastante en común (por un lado, el joven pianista argentino admira abiertamente a Arrau, y éste ha declarado que considera a Barenboim el mayor artista actual del piano). Arrau aportó en su día a la interpretación de los **Preludios** una faz muy interesante —que ha dejado sentir su influencia también en Ashkenazy— al ver muchos de ellos de modo más dramático y atormentado de lo que era común, con mayor desasosiego y hasta desgarramiento interior. Con ella, Arrau ha contribuido a disipar las imágenes de un Chopin blando o frívolo —ya casi totalmente desterrada— y también la del Chopin exclusivamente formalista, pero impasible, tal y como es de imaginar lo habría tocado un Stravinsky —y que, está visto, es como aún lo pretenden algunos. Entre los hallazgos que esta perspectiva de Arrau consigue están los **núms. 4, 6, 8, 12, 14, 21 y 22**. A resaltar que se añaden a los **24 Preludios Op. 28** los **núms. 25 (Op. 45, una obra maestra) y 26**, que caben holgadamente en un disco.

Sus **Nocturnos** son quizás, en conjunto, la versión más reflexiva e interiorizada que se ha realizado en disco, con «tempi» en general muy pausados, aunque en algunos tiende a un carácter épico o de balada. Interpretación no tan *universal* y paradigmática como las de Rubinstein (EMI mono y RCA 1965), sino más personal y si cabe aún más *recreada*, más rica en fantasía y sutilezas de ejecución, resulta de un nivel algo más variable que las del pianista polaco, que es tal vez preferible en los **núms. 6, 16 ó 19**, pero al que Arrau en mi opinión aventaja en los maravillosos aciertos de sus **números 8, 13, 15 ó 17**. Arrau añade dos más a los diecinueve grabados por Rubinstein.

Los **Valses**, finalmente, han sido un gran descubrimiento: «a priori» no parecían los más apropiados para el *profundo* Arrau, y han resultado serlo no sólo los más melancólicos, como los **núms. 3, 7, 10 ó 12**, sino también los más danzables, alegres o brillantes, así los dos primeros, el **Cuarto** o el **Octavo**. Aquí despliega Arrau toda su incomparable belleza y variedad caleidoscópica de sonido, toda su casi ilimitada gama de matices dinámicos y de «rubato»: sus interpretaciones son lo más opuesto que quepa imaginar a lo meramente *mecánico*, pero jamás son arbitrarios o caprichosos. Para mí, son los mejores **Valses** chopinianos de la historia del disco.

En definitiva, este álbum, un poco pobre en sus comentarios a las obras, es muy recomendable a quien empiece a formar su discoteca y a los marcadamente chopinianos, e imprescindibles los **Nocturnos** y, más aún, los **Valses** (todos los discos podrán adquirirse separadamente). ¡Uno de los más grandes intérpretes de Chopin de los últimos tiempos!—T.

**DVORAK: Sinfonía núm. 9 «Del Nuevo Mundo».** Orquesta de Filadelfia. Director: Eugene Ormandy. RCA 12.949 RL.

Ormandy, el veterano director húngaro-americano, nos lega una brillante y superficial versión de la **Sinfonía del Nuevo Mundo**, cuya aparatosa linealidad le resta todo el lirismo e interioridad que la obra posee. El sonido es bueno. Publicación innecesaria por la serie de versiones más idiomáticas de Fricsay, Szell, Giulini, etc., que se pueden recomendar sin reservas antes que la comentada.—A.M.J.

**DVORAK: Sinfonía núm. 7, Op. 90;** Orquesta Sinfónica Eslovaca. Director: Zdenek Kosler. Zafiro Z L 333 L.

La **Séptima** es una de las sinfonías más representativas de su autor. Esta versión es honesta, profundamente enraizada en el mundo checo, y correctamente planteada y ejecutada por director y orquesta. La grabación es discreta. De momento, Monteux y Giulini siguen siendo las opciones más recomendables para esta **Sinfonía**.—A.M.J.

**KLAMI: Suite del Kalevala, Op. 23. Fantasia Tschérémisse, Op. 19.** Orquesta Filarmónica de Helsinki. Director: Jorma Panula. Arto Noras (cello). Finlandia Records FA 302. Disco de importación (Ferysa).



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

## PRIMERAS MARCAS DE ORGANOS



**CRUMAR** Sonido Profesional

**kimball** LA MUSICA A TODOS LOS NIVELES

**bontempi** El método para descubrir talentos

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



**kimball** LA CALIDAD EN SONIDO Y LA BELLEZA EN DISEÑO

### DISEÑO

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

### ELABORACION

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

### ACABADO

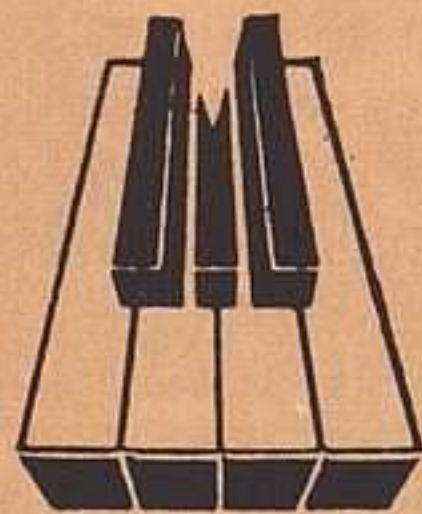
Este proceso de 25 etapas se vigila científicamente, sometiendo a muestras periódicamente a una prueba en frío de 33 ciclos. Se los calienta 33 veces durante 1 hora a 140 grados, y luego se los enfría a 0 grados durante 1 hora. De esta forma, se le garantiza una belleza duradera sin rajaduras, descascarado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



## Pianos de Cola kimball - Bösendorfer

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

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



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

### Delegaciones en Madrid:

- Alberto Alcocer, 28 tfs. 458 69 03 - 458 69 05
- Francisco Silvela, 21 tfs. 401 52 48 - 402 03 45
- Leganitos, 12 tfs. 241 98 70 - 248 00 86
- Cea Bermúdez, 51 tfs. 243 38 92 - 244 48 69  
(ENTRADA por ANDRES MELLADO, 73)
- Espejo, 9 tfs. 241 47 64 - 247 20 45

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

### DESEO RECIBIR MAS INFORMACION SOBRE:

Bontempi  Kimball  Crumar

Nombre \_\_\_\_\_

Apellidos \_\_\_\_\_

Calle \_\_\_\_\_

Localidad \_\_\_\_\_ T.F. \_\_\_\_\_

Remitir en sobre cerrado a:

Centro Musical **MAXPER**  
Carretera de Andalucía, Km. 12,600  
Cotafe (Madrid)



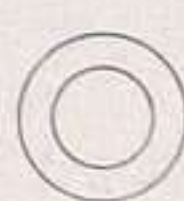


Después de varias escuchas, y haciendo constar que no tenemos ni partitura ni otras versiones a mano, este disco se me configura como la clásica novedad prescindible y gratuita, como la pieza nacionalista que los del país han de escuchar por obligación patriótica, pero que los demás podemos evitar cuidadosamente. No necesito poner ejemplos de compositores españoles que los finlandeses pueden evitarse. El poema sinfónico llamado **Suite del Kalévala** presenta bien aprendidas por el autor ciertas lecciones de epigonismo. Al menos es posible señalar la de Mahler, esperemos que de primera mano, y la de Sibelius, no sólo por finlandés, sino porque Sibelius tiene también una suite de igual título con otros cuatro movimientos. Pero el simple aprendizaje de lecciones no provoca talento. La pretenciosidad de títulos y sugerencias armónicas, la insistencia en el «ostinato» a falta de sabiduría en la variación temática, la copia sin contenido del clásico «crescendo» armónico propio de Sibelius, todo se junta para evidenciar una carencia. En cuanto a la **Fantasia Tschérémisse**, cuyo significado me niego a consultar en la geografía mitológica finlandesa, es algo peor aún, con momentos —lo prometo— que deben parecerse a los propios de Pasopoga en los años cuarenta, con sólo acelerarlos un poco. ¡Los años cuarenta! Cuando todavía no había nacido nadie... P. D.: Uuno Klami nació en 1900 y murió en 1961.—S.M.

«MADRIGALES Y CANCIONES DE INGLATERRA». Deller Consort. Harmonia Mundi-Edigsa, 05L0125.

Entre las grabaciones del Deller Consort de tipo *antología*, entre las que podemos recordar discos de obligada ad-

quisición como el «Shakespeare songs» (EHM 202), el «Tudor Music» (EHM 223) o «L'âge d'or du madrigal» (EHM 204), tiene un interés especial el comentado, que reúne una selección de canciones de la época Tudor en la cara A y una muestra de «lied» basado en melodías folklóricas inglesas en la cara B. Al margen de ser una nueva ocasión de admirar el inmenso valor del legado interpretativo del genial contra-tenor, es una buena oportunidad para convencerse de la gran importancia que la música inglesa —de cualquier época— posee y disfrutar de la concepción hedonista de la música tan cara a la tradición de Gran Bretaña.—X.M.C.



**MASSENET: Werther.** Plácido Domingo, Elena Obraztsova, Arleen Augér, Franz Grundheber, Kurt Moll. Coro de Niños de Colonia. Orquesta Sinfónica de Radio Colonia. Director, Riccardo Chailly. D. G. 27 40 212, 3 discos. Precio oferta: 1.890 ptas.

Interpretación: ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■ ■

En los últimos años hemos asistido a una casi espectacular recuperación del **Werther** de Massenet. Una ojeada a la programación de los principales centros líricos del mundo nos informará sobre el puesto cada vez más importante que está ópera ocupa en el repertorio. Y creo que con toda justicia; **Werther** tiene un acusado sentido dramático —sobre todos los Actos III y IV— un lirismo apasionado adecuadísimo al tema, una orquestación muy cuidada que va de la más sutil pincelada a una textura sinfónica de gran densidad y un melodismo de gran belleza.

Tal vez a algunos les parezca una herejía: estimo que la ópera de Massenet es muy superior a la novela de Goethe. Si leemos **Las desventuras del joven Werther** —al menos en su traducción castellana— el sentimentalismo neurótico y lacrimógeno del protagonista resulta insufrible por dulzón y reiterativo. La ópera de Massenet, curiosamente, es mucho más sobria y, al mismo tiempo, de una expresividad más honda y variada. Aconsejo la lectura de la novela y su cotejo con la ópera: la experiencia puede resultar reveladora.

Pero vayamos con la grabación. El conjunto es muy aceptable sin llegar a ser una gran versión. Riccardo Chailly —un joven director en alza que parece va a continuar la tradición de los maestros italianos de ópera línea Rossi, Giulini, Abbado, Muti— ha despojado a la

partitura de todo lo blando o sentimental dándole una fuerza casi verdiana. Esta visión si, por un lado, otorga a la partitura un mayor sentido dramático le hace perder, por otro, esa elegancia y ese perfume tan francés que evidentemente posee **Werther**. Sin que carezca de delicadeza, Chailly no saca todo el partido posible al refinamiento sonoro de la obra. En todo caso, interpretación personal, no mero acompañamiento a divos. Buen rendimiento de una orquesta no excepcional.

La atención vocal se centra lógicamente en Obraztsova y Domingo. La mezzo soviética hace una «Charlotte» dramática y luce una voz amplia y poderosa aunque excesivamente tremolante. Su visión del personaje es más extravertida que intimista, incluso algo dura en ocasiones. Domingo ha cuidado de manera especial al protagonista: se advierte en la contención de muchos pasajes, en la diversidad de acentos vocales para adecuarlos a la situación psicológica, en la mejora de su acento con respecto a grabaciones anteriores. Está muy bien de voz y hace un «Werther» muy creíble, tierno a veces, desesperado otras pero siempre dentro de una línea de buen gusto y sin excesos veristas. Aún así, Domingo no *suen*a a francés, carece de esa nasalidad, de esa elegancia en el fraseo que sólo los tenores franceses parecen poseer. Con todo, sus seguidores no se verán en absoluto defraudados. Excelente Arleen Augér y discreto Grundheber; Moll muestra su gran clase en un papel no totalmente adecuado a su voz. Muy buena toma de sonido, con un perfecto equilibrio entre voces y orquesta.

El año pasado salió en España el **Werther** en la edición de EMI dirigida por Plasson, con Kraus y Troyanos como protagonistas. Muy distinta a la que comentamos, tampoco esta versión es del todo satisfactoria; con un sabor más francés en general, más lírica, menos dramática, cuenta con un Kraus que tiene sobre Domingo la ventaja de una mayor distinción, de un fraseo más en la tradición gala, si bien en los momentos de más subido dramatismo la voz de Kraus resulta demasiado ligera —el tenor que estrenó **Werther**, Ernst van Dyck, era un lírico-spinto— y la materia prima es, evidentemente, inferior a la de Domingo. La Troyanos hace a mi juicio una «Charlotte» en exceso adusta, sin mucho encanto. La mejor grabación de **Werther** sigue siendo la de Pretre (EMI) con Gedda y Victoria de los Angeles que, siendo muy francesa, es también convincentemente dramática, con un Gedda quizás no del todo elegante pero más apasionado y conmovedor que Kraus o Domingo y una Victoria de los Angeles ya no en



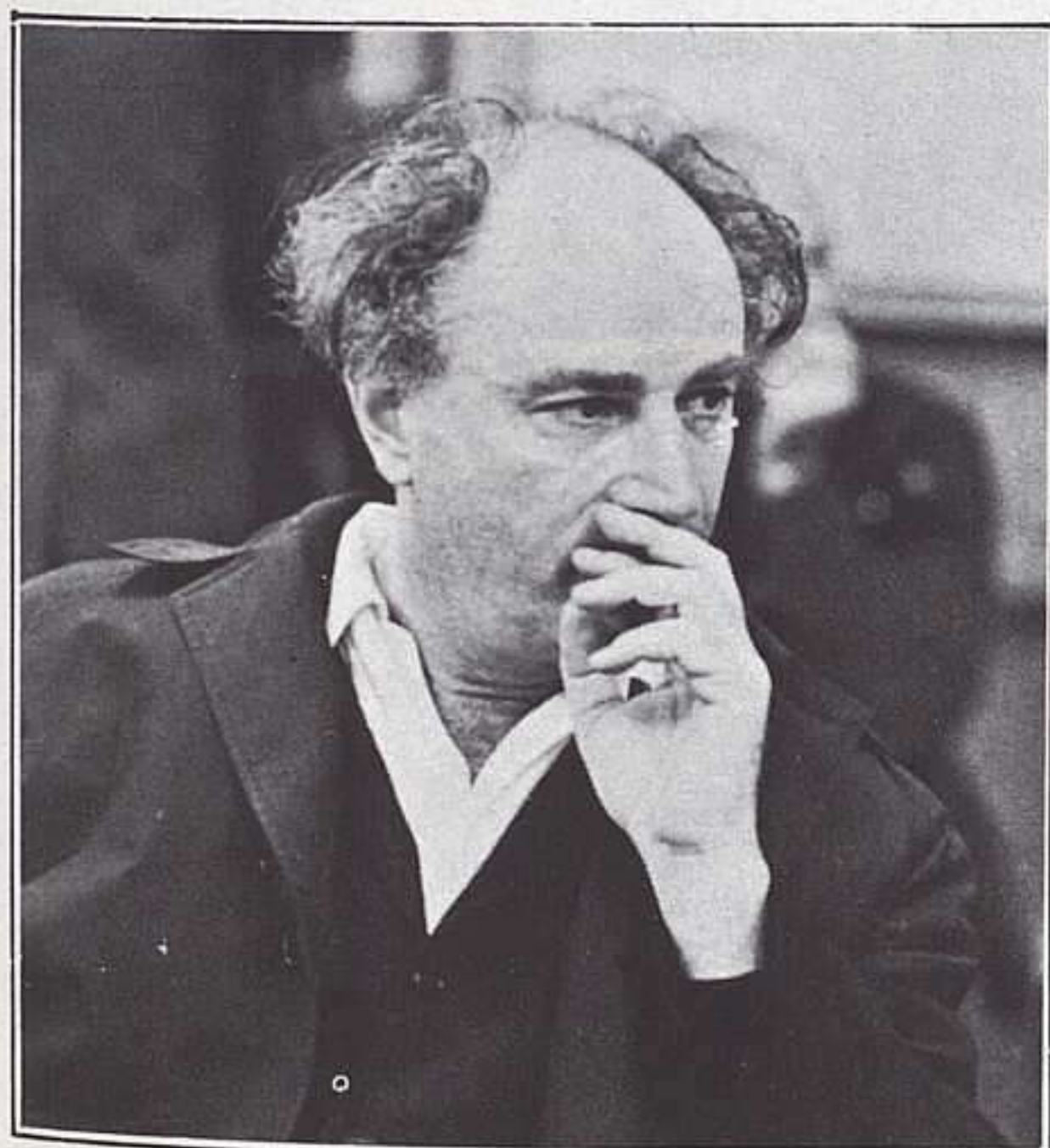
su mejor momento vocal pero muy expresiva, muy intimista, llena a rebozar de «charme» y de «finesse».

Dentro de muy poco aparecerá una nueva grabación completa con Carreras y Stade y la dirección de Davis. Sigue, pues, la marcha ascensional de esta ópera que gracias al disco está teniendo la difusión y el reconocimiento que, indudablemente, merece. Sea cual sea la decisión que Vd. adopte —en este punto el tenor es la baza fundamental— conocer el **Werther** de Massenet es obligatorio para cualquier amante de la ópera. —M.C.

**MENDELSSOHN: Sueño de una noche de verano** (música incidental completa). Edith Mathis, soprano. Ursula Boese, contralto. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: Rafael Kubelik. Deutsche Grammophon «Privilege» 25 35 393.

El **Sueño de una noche de verano** shakesperiano, cargado literariamente de símbolos y misterios tácitos bajo una apariencia ingenua y meliflua, no podía por menos que despertar en el romántico Mendelssohn múltiples y variadas impresiones, que serían plasmadas con un lenguaje musical tan idóneo como delicadamente poético, sobre todo en la maravillosa «Obertura» compuesta a los 17 años de edad.

Para resolver todos estos aspectos en una interpretación discográfica o de concierto no solamente es necesaria la pulcritud y flexibilidad de batuta que posee Kubelik, sino que además hay que poseer un sentido casi de *iniciado* que haga traslucir los sustratos herméticos que contiene la partitura.



Rafael Kubelik.

Es en este punto donde flaquea la versión que nos ocupa, si bien sus restantes cualidades permiten que podamos recomendarla.

La Orquesta y el Coro, así como las cantantes, están a la altura de la dirección, aunque no tanto el sonido de la grabación.

Por todo ello, podemos decir que nos encontramos ante una buena versión, algo flaca de intenciones y por tanto alejada de la modélica que en su día hiciera Otto Klemperer, ausente de nuestro mercado y que queda todavía como referencia absoluta de esta obra. —T.

**MENDELSSOHN: Sinfonía núm. 12 en Sol menor para orquesta de cuerda. Concierto en Re menor para piano, violín y cuerda.** Hephzibah Menuhin, piano. Yehudi Menuhin, violín. Orquesta del Festival Menuhin. Director, Yehudi Menuhin. EMI 065-003 462.

Es una lástima que las sinfonías de juventud de Mendelssohn, y, en general, toda su obra no conocida, sea sistemáticamente olvidada. Ello es lógico si se tiene en cuenta que, a pesar de lo que ha llegado a cambiar la actitud hacia este gran compositor, hace poco se le tenía por el primero de los románticos segundones. Y tantos años de esta malintencionada (o, cuando menos, desinformada) actitud ha dejado su desgraciada huella. Y las compañías discográficas han hecho poco para revalorizar su nombre, programando sistemáticamente las mismas obras. Bien poco se ha hecho en el campo de la música de cámara (lo más genial de Mendelssohn) y, creo recordar en este momento, la grabación integral de las Sinfonías de juventud (Archiv 2722007) tuvo un paso fugaz incluso por los catálogos europeos (esperemos que Polydor se anime a reeditarlos).

El **Concierto para piano y violín**, obra que contiene, como todas las de Mendelssohn, muy hermosas melodías, revela su juventud y apasionamiento, recordando, salvando las distancias, la manera de componer de los músicos del «Sturm und Drang», los contrastes descarnados de un Carl Philip Emanuel Bach. Sin embargo, todo ello se ve enmarcado ya por una constante en la obra de Mendelssohn: atención al canon clásico.

Ese clasicismo se desborda en la **Sinfonía núm. 12**, que parece directa heredera de las últimas **Sinfonías** de Mozart, particularmente de las **núms. 39 y 40**. Se trata, evidentemente, de una obra bellísima, que muestra el genio precoz del joven Mendelssohn.



Yehudi Menuhin.

La interpretación podrá suscitar dudas de estilo o de ejecución (Menuhin delata en cierta medida el paso de los años, aunque menos que en otras ocasiones), pero indudablemente los artistas se han entregado de una manera desbordada, en cuerpo y alma, a esta música hacia la cual transpiran amor. Particularmente, el **Concierto para violín y piano** se encuentra interpretado por manos, si no ideales, sí únicas.—S.B.

**MOZART: Oberturas de Idomeneo, El rapto en el serrallo, La finta giardiniera, Der Schauspieldirektor, Las bodas de Fígaro, Così fan tutte, La flauta mágica, Don Giovanni y La clemenza di Tito.** Real Orquesta Filarmónica, Londres. Director, Colin Davis. EMI Acorde 037-001 552.

Ante todo, aclarar que se trata de una grabación realizada en 1962, es decir, cuando Colin Davis todavía no había llegado, ni siquiera vislumbrado, a la cima en que hoy se encuentra.

Este es, pues, el caso en que la audición de un disco constituye una experiencia de tipo biográfico. Tiene la ventaja, sobre otros, que no se trata de una reunión de oberturas ya publicadas en las grabaciones completas de las óperas respectivas, con el consiguiente problema de diferencias de lugar, tiempo e incluso orquestas, sino que está pensado «ex profeso» como reunión de todas las oberturas más conocidas de Mozart y grabadas de una vez.



# PHILIPS Alta Fidelidad

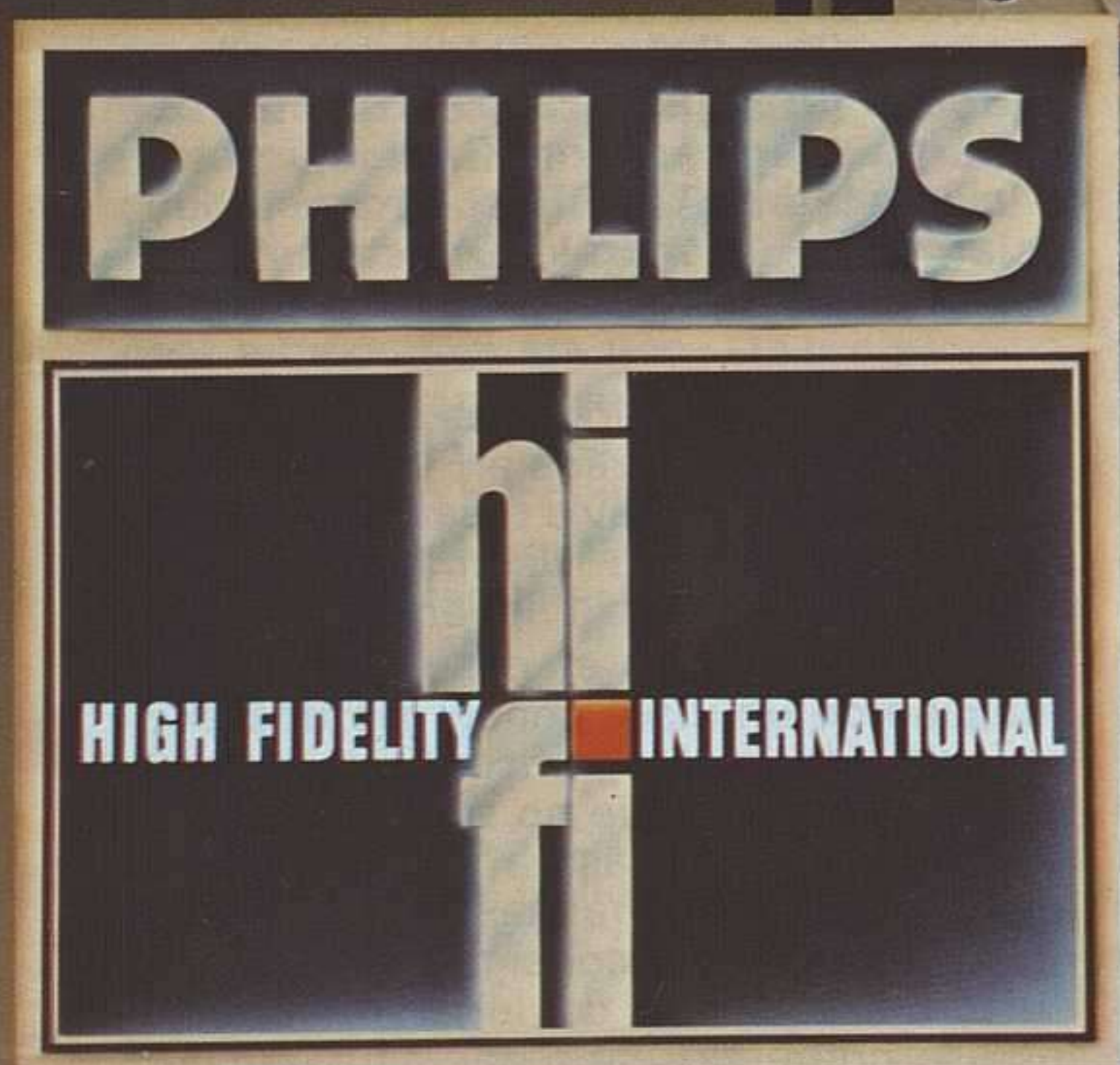
## EQUIPO LIBRA 306 / 2 x 60 W. RMS

AF 729/II  
Tocadiscos Automático  
Stereo HI-FI.

AH 106  
Sintonizador Digital  
Stereo HI-FI, OM-OL-FM.

AH 306  
Amplificador Integrado  
Stereo HI-FI.

N-5541  
Platina Cassette  
Stereo HI-FI (Metal).



# PHILIPS El triunfo de la técnica



CLUSI ASOCIADOS S.A.





El director de orquesta Colin Davis.

Colin Davis se acercó a ellas desde una postura muy clásica: no hay nada raro en su interpretación, nada demasiado *personal* o fuera del lugar normal; se trata de una buena dirección, pero que todavía puede madurar mucho más, como efectivamente lo ha hecho. Particularmente mejorable, y a modo de ejemplo, la obertura del **Rapto**, que en la grabación completa recién editada se eleva, como toda la obra, hacia lo mejor de Mozart/Davis.

Disco, pues, muy a tono con su precio económico, razonablemente editado en una serie que, sin descuidar la calidad, debe abrirse al gran público.—**S.B.**

**«MUSICA ESPAÑOLA PARA LAUD»:** Obras de **LUIS MILAN** y **LUIS DE NARVAEZ**. Julian Bream, laúd. RCA RL-13435.

Interesantísimo disco en el que se recogen páginas de Luis Milán y Luis de Narváez, nombres eximios del siglo XVI, indudable siglo de oro de la vihuela, en interpretación de quien es actualmente el primer laudista del mundo: el británico Julian Bream.

En efecto, Bream, profundo conocedor de este tipo de música, nos ofrece una impecable versión de estas piezas. Es la suya una interpretación de gran sobriedad, sobriedad que pide en general la música española del siglo XVI. Por otro lado, la técnica prodigiosa del laudista británico se pone de manifiesto en la presente grabación.

En cuanto al programa del disco, se echa de menos el nombre de Alonso de Mudarra, sin duda el *tercer grande* de la vihuela española del XVI. De haberse interpretado obras de Mudarra, es indu-

dable que el disco hubiera resultado una antología mucho más completa. Habría que hablar, asimismo de la conveniencia de utilizar un laúd, en lugar de la vihuela, instrumento que parece más lógico. Seguramente los resultados hubiesen sido más correctos desde el punto de vista histórico.

Con todo, se trata de una versión realmente antológica. El sonido es verdaderamente espléndido, y las notas de la contraportada, obra del propio Bream, del máximo interés.—**P.C.C.**

**«MUSICA CORTESANA DEL BARROCO»:** **GEORG MUFFAT:** Suite en Mi mayor «*Indissolubilis Amicitia*». **Concierto en Re menor «Bona Nova».** **HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER:** Sonata en Si bemol mayor «*Die Pauern Kirchfahrt*». Sonata VIII en Si bemol mayor. **Battalia en Re mayor.** Concentus Musicus de Viena. Director, Nikolaus Harnoncourt. Archiv Privilege 25 47 004.

Con dieciséis años de retraso aparece en nuestro país este espléndido disco dedicado a obras barrocas de carácter más bien festivo y profano, de dos de los autores menos conocidos del citado período: Muffat y Biber.

Georg Muffat representa la síntesis del estilo francés y el italiano. No en vano fue discípulo de Lully, y estudió en Roma. De las dos obras incluidas en este disco, la **Suite «Indissolubilis Amicitia»** responde más al esquema francés, tendiendo más al estilo italiano el **Concierto «Bona Nova»**. Creo que hay algo más que pura coincidencia en el hecho de que los tiempos de la **Suite** estén indicados en francés, y que muchos de ellos lleven títulos descriptivos («*Les Courtisans*», «*Les Gendarmes*», etc.), al modo francés.

Biber es uno de los más interesantes autores del barroco, aunque también sea uno de los menos conocidos, al menos en España. Poseedor de originalísimas ideas, como puede apreciarse en la presente grabación en la **Sonata en Re menor** en la que opone a dos violines un trombón, o (especialmente) en la **Battalia**, genial ejemplo de música descriptiva, en la que el autor recurre a una serie de artificios nada usuales en la época. Otro ejemplo de la afición de Biber por la música descriptiva lo tenemos en la **Sonata «Die Pauern Kirchfahrt»**, que se traduce por «*La Procesión de Campesinos*».

El disco aparece en la serie económica «Privilege» y creo que es de los más interesantes que engloba dicha serie. En efecto: pocas veces se reúnen en un

disco condiciones tales como: música bellísima, poco conocida, extraordinaria interpretación, perfecta toma de sonido. Y eso es lo que ocurre en la grabación que nos ocupa. Ya me he referido a las obras integradas en este disco.

Descubrir al *Concentus Musicus* sería, a estas alturas, absurdo. Pero es inevitable, ante grabaciones como la presente, mencionar la perfección de esta agrupación, sin duda, una de las más prestigiosas en su estilo. Si en algunos casos su interpretación puede parecer *excesivamente barroca*, ello no ocurre, precisamente, en «**Música Cortesana del Barroco**». Nos hallamos ante una interpretación perfecta en todos los sentidos. Personalmente me ha impresionado el sonido redondo y lleno de la orquesta. A elogiar, también, la extraordinaria labor del continuo, interpretado, supongo, por el cembalista Herbert Tachezi.

Las notas al disco, del propio Harnoncourt, no pueden ser más interesantes. Creo que se trata de un disco de adquisición totalmente obligatoria para todos los amantes del barroco. Y, para mayor facilidad, ¡en serie económica!—**P.C.C.**

**NIELSEN:** Sinfonía núm. 2, «**Los Cuatro Temperamentos**». Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Ole Schmidt. Unicorn-Kandhana KPM 7002. Importado por Ferysa.

En anteriores números de RITMO se han comentado otros discos del ciclo sinfónico de Nielsen por Ole Schmidt. Por mi parte, incidiré en la suma corrección e inteligencia musical del planteamiento del director danés y lo grato del sonido de la excelente Orquesta inglesa. El prensado de la edición holandesa es bueno y las notas de portada de Hugh Ottaway son de atractiva lectura. Disco recomendable.—**X.M.C.**

**PALESTRINA:** Improperios del Viernes Santo. 4 Motetes. Coro Concinite de Lovaina. Director, Karel Aerst. Arión-Hispavox. S 60.595.

El serio sello Arión, especializado en música infrecuente, no estuvo afortunado al seleccionar al Coro Concinite de Lovaina para interpretar una joya arquitectónica cual es los **Improperios del Viernes Santo**. El Coro no alcanza las exigibles cotas de calidad mínima —afinación, conjunción,...— y el director muestra criterios poco convincentes en la interpretación. El sonido y prensado son deficientes. Son estimables las notas de portada de Joel-Marie Fauquet.—**X.M.C.**



**PUCCINI: Tosca.** Mirella Freni, Luciano Pavarotti, Sherrill Milnes. The London Opera Chorus. Orquesta Filarmónica Nacional. Director, Nicola Rescigno. Decca, D 134 D 1/2, 2 discos.

Cuando aparece una nueva grabación, máxime si como en el caso que nos ocupa existen de la misma muchas versiones, uno se pregunta por las motivaciones que han inspirado este registro, y la respuesta, a veces, es difícil de encontrar. En la *Tosca* de Nicola Rescigno, su versión, al frente de la Orquesta Filarmónica Nacional, está falta de expresividad, muy lineal, superficial, llegando en pocos momentos a esta situación que Puccini tan bien describió y que encontramos en otras versiones (primera de Karajan) (ver «Discoteca básica», RITMO número 496). Tampoco Mirella Freni, a la que admiro en otros «roles», consigue dar vida a «Floria Tosca»; su voz, excesivamente lírica, sólo consigue imponerse en los momentos románticos, pero en cuanto es necesario el dramatismo, la fuerza, y en algún momento la fiereza, la voz de la soprano aparece hueca y apagada. Continúa siendo la gran cantante de siempre, pero en el repertorio que por su timbre y su enfoque de los personajes le son más afines.



Mirella Freni con Luciano Pavarotti.

Luciano Pavarotti es «Mario Cavardossi», y tiene momentos brillantes, tanto en el registro agudo (mejor «La vida mi costasi» que su «Vittoria») como en frases que apoya y matiza, donde su bella, timbrada y potente voz juega su mejor baza; no obstante, en otros momentos se contagia de la abulia del director y cumple sin más. Sherrill Milnes ya había grabado el «Scarpia» (RCA), y si bien ha profundizado más el personaje y su voz ha evolucionado, no lo han hecho suficiente para conseguir ese fraseo de maldad con clase que el personaje requiere; su tendencia a enfocarlo en el mismo sentido que lo hacía ese gran barítono que fue Leonard Warren (RCA) persiste,

aunque también menos, pero los resultados son muy distintos por tratarse de dos voces muy dispares. En conjunto, es correcta su prestación, pero necesita evolucionar, tanto vocalmente como en mentalización del personaje.

Correctos el «Angelotti» de Richard Van Allan, el «Sacristán», con gran intención, de Italo Tajo, y el «Spoletta» de Michel Sénéchal, al igual que el The London Opera Chorus. En conclusión, una versión más.—I.T.

○ **RACHMANINOV: Las 3 Sinfonías.** Orquesta Filarmónica de Rotterdam. Director, Edo de Waart. Philips, 6768 148, 4 discos. Precio oferta: 2.400 ptas.

Interpretación: ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■ ■

La figura de Rachmaninov, bien conocida por sus composiciones pianísticas, lo es menos por su obra sinfónica.

Su música, desde un punto de vista histórico, se ha considerado conservadora y escasamente renovadora. Comparado con muchos de sus contemporáneos (1873-1943), su música aparece anclada todavía en el romanticismo. En ello está su interés: una mirada romántica singularmente sombría junto a una continuación de la música rusa tradicional. Su **Primera Sinfonía**, que data de 1895, recrea ya un peculiar tinte morboso sobre unas formas pasadas, al estilo de Tchaikovsky, y exentas de originalidad. La **Segunda** y, sobre todo, la **Tercera**, poseen una gran solidez orquestal, altura contrapuntística («Allegro» final de la **Tercera Sinfonía**), brillante y variada orquestación y esa potencia lírica de carácter melancólico, presente en toda su obra.

El álbum incluye una Fantasía para orquesta (**La Roca, Op. 7**) de su primera etapa (1894) y el importante poema sinfónico **La Isla de los Muertos, Op. 29** (1909), que se sitúa en la gran tradición del género desde Liszt hasta R. Strauss y Scriabin.

La interpretación de Edo de Waart, aunque sin sorpresas geniales, me parece sólida y capaz de transmitir desde la fuerza rítmica exuberante hasta la inspiración lírica (ejemplar el bello «Adagio» de la **Tercera Sinfonía**), constantes en la obra orquestal de Rachmaninov. Todo ello basado en un sonido compacto, sin destacables fisuras, de la Filarmónica de Rotterdam, y en una cuidada y variada dinámica. El registro es brillante y el prensado bueno.

El catálogo de obras de Rachmaninov está insuficientemente servido en el mercado discográfico español. Falta, por ejemplo, una publicación de su importante obra liederística. La presente edición me parece recomendable por las obras que reúne y su coherencia interpretativa. Hay que tener en cuenta que las únicas versiones competitivas, las de André Previn (para EMI), están actualmente descatalogadas.—B.C.

○ **SATIE: La obra pianística juvenil: Gnosiennes. Gymnopédies, Sarabandes, Pièces froides, Préludes, etc.** Reinbert de Leeuw, piano. Philips, 6570 622, 3 discos. Precio de oferta: 1.800 ptas.

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

Satie es un compositor sólo seis años más joven que Mahler, sólo cuatro años menor que Debussy, dos menor que Richard Strauss y ¡doce! menor que Janacek. O que sólo le llevaba a Schönberg ocho años y diez a Falla. (Es necesario ubicarlo en el tiempo para evitar equívocos.) Dejemos todo eso al margen para comprender a este hijo de Montmartre, bohemio juvenil y sempiterno «enfant terrible» para señalar la grandeza y la debilidad de su obra.

Lo terrible de la reciente exageración de la figura de Satie radica en la irresponsabilidad de todo apasionamiento que no se limita a lo verbal y pasa a la insistencia de lo escrito. Satie es un compositor a menudo menor, casi siempre encantador, de vez en cuando talentoso, nunca genial. Algunos cifran su mayor virtud en haber sido inspirador del grupo de los Seis. Francamente, si imagino la historia de la música del siglo XX sin esos «seis», que como los mosqueteros —también franceses— fueron «siete» (tres-cuatro), incluido el pobre Cocteau, imagino una bella historia musical —donde, al margen de Khatchaturian y otros por el estilo, no quedaría un mal cuadro—, una historia de la música donde la banalidad o la pretenciosidad autojustificada no tienen espacio. Bien. Los Seis, en mi opinión, son muy malos. Satie es su antecedente, como Cocteau es su mentor. Pese a todo, Satie realizó buenas obras. No **Parade** ni banalidades por el estilo. Pero sí ciertas obras pianísticas —juveniles o menos—, que acaso interpretó en ese París tan semejante a un Madrid que algunos pode-





Retrato de Erik Satie, por S. Valladon.

mos conocer —lleno de gente libre, lleno de policías; lleno de vagos, lleno de artistas; lleno de nostálgicos de lo anterior en arte y otros campos, lleno de renovadores y vanguardias...

Destaquemos otra vez la serie de fechas en que con impertinencia hemos insistido más arriba. Estamos de acuerdo en la novedad de esas obras, al menos en una novedad relativa, pero no exageremos. No nos fiemos del teórico de Leeuw cuando hace depender a Debussy del joven Satie. Por favor, «*n'exagerez pas, mon vieux...*». En cambio, comprendamos que esas **Gnosiennes** tan debussytas provienen de esa teoría que se fía de los recuerdos de Satie, el viejo oportunista, cuando recuerda a un Debussy que —muerto— no puede dementirle. Satie era un cachondo, un cínico, un irónico, incluso un bufón. Situarle en nivel de igualdad con Debussy me parece una forma de ponerle en evidencia cincuenta y seis años después de muerto.

De la misma forma que compositores menores como los de la Escuela de Manheim o Johann Christian Bach han realizado aportaciones importantes para el futuro de la música, Satie es un compositor menor del que se pretende ahora una genialidad nunca contrastable con sus obras. Tal pretende el entusiasta y magnífico intérprete Reinbert de Leeuw, en lugar de reducirle a la humildad que reclaman los muertos. Satie fue un buen compositor, con obras de gran belleza, como —por citar sólo las incluidas en este formidable álbum de juventud— las

**Gnosiennes** (1889-97), las **Gymnopédies** (1888), las enigmáticas y crípticas —por el tema entonces a la moda, lo irracional, lo mágico, lo oculto, la fraternidad masónica o de los Rosacruces— **Sonneries de la Rose-Croix** (principios de los años noventa), las **Pièces Froides** (1896-97), las **Danses Gothiques**, y tantas otras, como los maduros **Trois valse distinguées du précieux dégoûte** (1914) y los **Avantdernières pensées**. Satie fue precursor de la música del siglo XX en alguna dirección, como en el desprecio hacia la perfección de la obra de arte. En este sentido, su antibrucknerianismo o antiwagnerianismo llevaba esta terrible carga, y el siglo XX le ha dado la razón. Ningún artista, en ninguna de las bellas o feas artes pretende ya la obra de arte redonda, perfecta y mucho menos total. La relativización del arte y artistas románticos, la huida de la armonía wagneriana a cambio de búsquedas que no por asistemáticas son menos importantes, la sospecha de un final del postromanticismo en este bohemio que sólo a los cuarenta años aprende de verdad música con d'Indy y, más tarde, con Roussel —este último es tres años más joven que él—, son sus verdaderas virtudes. El esfuerzo de Reinbert de Leeuw por que este Satie suene a menudo a Debussy es una ingenuidad casi genial que nos proporciona un álbum precioso, recomendable —repito—, pero que no nos convence de que Satie influyera en Claude, sino al revés. Satie, un magnífico epígono de Claude de France, un curioso visionario de cosas que no comprendió, un buen compositor cuyos *elogiadores* (como el mediocre Honegger) han contribuido a un descrédito que ahora se pretende exageradamente reconvertir... está muy bien servido por este pianista holandés, cuyo amor lo transfigura. ¿Acaso no es el amor una forma especial y privilegiada de percepción?—**S.M.**

**SCHUBERT: Octeto en Fa mayor, D. 803** Conjunto de Cámara de la Filarmónica de Viena. D.G., 25.31.278.

Cuatro años antes de su muerte, en 1824, Schubert recibió el encargo de componer un octeto para instrumentos de cuerda y viento que conservase la estructura del **Septimino** de Beethoven. El bueno de Schubert, que admiraba profundamente al músico de Bonn, se ciñó extraordinariamente al modelo propuesto y compuso también una obra de seis movimientos, aunque se tomó la libertad de completar el esquema instrumental con la adición de un segundo violín, reforzando el equilibrio sonoro del conjunto.

El resultado, muy superior al modelo beethoveniano utilizado, fue una especie de tardío divertimento/serenata lleno de espíritu romántico, en el que la melancolía, el humor o la nostalgia se funden para dejarnos uno de los autorretratos más intimistas y poéticos de su autor.

Pese a ser una de las obras de cámara más logradas de Schubert, el **Octeto** no es todo lo conocido que debiera por el gran público, a pesar de que, de vez en cuando, algún conjunto de cámara lo interprete en nuestras salas de concierto, y a pesar de que conjuntos como el antiguo Octeto de la Filarmónica de Viena o el Melos londinense nos han dejado registros inolvidables. Por este motivo, entiendo que la presente versión que D.G. nos ofrece, a cargo del Conjunto de Cámara de la Filarmónica de Viena, merece la pena ser tenida en cuenta, no sólo por la gran calidad de sus componentes, todos ellos primeros atriles de la Filarmónica, sino por el idiomatismo de su interpretación, que, partiendo de ese algo indefinible que llamamos *lo vienés*, se adentra en el alma de Schubert recreando la partitura con un raro sentido del color instrumental y comprensión de su mundo.

Conclusión: pocos, muy pocos discos tienen el sello de las interpretaciones que se recuerdan y que siempre nos acompañan al pensar en una obra. La presente grabación es una de ellas. ¡No la deje escapar!—**A.M.J.**



**SCHUBERT: Viaje de Invierno.**

(Ciclo de lieder sobre poemas de Wilhelm Müller). Dietrich Fischer-Dieskau (barítono). Daniel Barenboim (piano). Deutsche Grammophon, 27 07 118, 2 discos. Precio oferta: 1.260 ptas.

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



Schubert con sus amigos Hüttenbrenner y Jenger.





Una nueva e interesante versión de este ciclo, generalmente considerado como el más importante de los de Schubert. Fue terminado un año antes de su muerte, y era tal la emoción que sentía el compositor ante esta música, que estuvo revisando algunas de las canciones de la segunda parte incluso en sus últimas horas de lucidez. El tema central de todo el ciclo es precisamente la añoranza de la muerte, como culminación del sufrimiento por un amor malogrado, y de ahí el predominio de sentimientos de tristeza y de desolación en un ambiente resignado y melancólico más que dramático, todo ello en base a una genial simplicidad en la composición que le añade carácter y fuerza innovadora a su gran belleza musical.

La presente versión es ocho años posterior a su predecesora en el mercado, por el mismo cantante y Gerald Moore al piano, grabada en 1972. Versión de gran calidad en su conjunto, ofrece un enfoque bastante diferente, estableciéndose un clima de mayor profundidad emotiva y más absoluta desolación y abandono ante la idea de la muerte, como se aprecia en los pianísimos casi etéreos en las estrofas finales de «Gute Nacht» y «Der Lindenbaum», en las entrecortadas y angustiosas acentuaciones en «Die Wetterfahne», en las emotivas frases casi declamadas en «Frühlingstraum», y en la sobrecogedora lentitud de «Der Leiermann» que cierra el ciclo.

Es sabido que el «lied» exige una técnica diferente a la ópera, pues es necesario una mayor sencillez en la expresión, evitando caer en exageraciones melodramáticas, y de ahí su peculiar dificultad. Fischer-Dieskau es el gran maestro en este terreno. A pesar de su larga carrera artística, en esta reciente grabación no se aprecia deterioro alguno en sus facultades vocales (el Sol agudo en «die Krähe», un tanto abierto, no supone una excepción, ya que en la versión anterior la misma nota queda algo oscura y tirante). Su admirable fraseo y clarísima dicción, sus pianísimos increíbles, contrastados con recios y timbrados fortísimos, que jamás dan la impresión de mera exhibición de facultades vocales, unidos por reguladores de gran perfección, flexibilidad asombrosa en los trinos y otras agilitades —raras virtudes en un cantante de tesitura grave— junto con una musicalidad exquisita y nobleza de timbre son cualidades que se suceden a todo lo largo de la grabación. Un peculiar atractivo de su técnica, pocas veces resaltado, es su habilidad en la utilización del *sonido fijo* o sea, la nota brevemente mantenida sin vibrato, que en la ópera suele constituir un defecto, pero que en el «lied» sin embargo resul-

ta de gran efectividad en determinados momentos, para resaltar la expresión en el fraseo y acercarlo más a la declamación o narración poética.

Especial atractivo del presente registro es la intervención esta vez de un pianista de primerísima línea como Daniel Barenboim, quien ofrece una admirable ejecución, cuidadosamente matizada y de gran claridad, logrando una perfecta comunicación con el cantante y estableciéndose, en definitiva, un mejor balance de niveles interpretativos de ambos artistas. Mediante un singular dominio del pedal, como en los repentinos silencios de «Der Wegweiser», y la adopción de pequeñas libertades rítmicas, Barenboim consigue acentuar al máximo la expresión y configurar el clima diferente que caracteriza la versión.

La traducción del difícil texto de Müller es de Federico Sopena. De notable calidad literaria, más que literal, ha sido extraída de su libro «El Lied Romántico», publicación básica para quien se interese por este género. Asimismo, acompañan al libreto tres artículos sobre la obra, el poeta y el compositor, cuyo gran interés merece ser resaltado.

Concluyendo: una admirable versión, de gran madurez interpretativa, superior en muchos aspectos a la anterior con Moore, y con el único inconveniente de estar poco aprovechada la duración de los discos.—F. Ch. y M.

**TCHAIKOVSKY: Concierto para piano y orquesta núm. 1 en Si bemol menor, Op. 23.** Andrei Gavrilov, pianista. Orquesta Filarmonía. Director: Riccardo Muti. EMI 067-003 693.

Conocidísimo **Concierto** que apenas necesita presentación. Andrei Gavrilov es otro joven pianista dotado de una técnica imponente. Su interpretación, sin dejar de ser brillante, es contenida y sobria, en la línea de la clásica versión de Sviatoslav Richter. Destaca el elegante fraseo y el maduro uso del «rubato». Muy notable el acompañamiento de Muti y la Filarmonía. El sonido es muy bueno, aunque un poco metálico, defecto bastante corriente en grabaciones EMI.

Una buena versión. Otras también recomendables: S. Richter/Karajan (DG), Berman/Karajan (DG), Horowitz/Toscanini (RCA, importado por Ferysa).—L.S.

**TELEMANN: Conciertos de Cámara: Concierto en La mayor para dos violines en «scordatura» y continuo. Concierto en Re mayor para cuatro violines sin continuo. Concierto en La menor para flauta dulce, viola da gamba, cuerdas y continuo. Concierto en Do mayor para cuatro violines sin continuo.** Musica Antiqua, Colonia. Archiv 2533 421.

Presentado por Archiv aparece entre nosotros este precioso disco dedicado íntegramente a Georg Philipp Telemann, figura señera en el panorama de la música barroca, precisamente coincidiendo con el tricentenario de su nacimiento.

Ignoro si el departamento hispánico de Archiv se ha propuesto la edición de este disco como homenaje al maestro de Magdeburgo. En cualquier caso, la publicación no ha podido ser más oportuna.

Se trata de un bellissimo disco, conteniendo una serie de obras prácticamente desconocidas para quien no esté verdaderamente metido en la música barroca. En efecto, pese a ser Telemann uno de los autores más conocidos de su época, fue un autor tan sumamente prolífico, que puede afirmarse sin error que conocemos sólo una pequeña parte de su obra.

Como indica el título general, este disco recoge cinco conciertos para ser interpretados por un reducido número de instrumentos. Se trata de obras bellísimas, de las cuales, para quien esto firma, sin duda, la estrella es el **Concierto en Sol menor** para flauta dulce, violines y continuo.

La interpretación corre a cargo del grupo Musica Antiqua de Colonia, que, desde hace pocos años ha irrumpido en escena, y que actualmente es uno de los más importantes del mundo en su especialidad. Aparte de usar instrumentos





originales de la época o copias de los mismos, las interpretaciones de este grupo están siempre dentro del más puro estilo barroco.

Como de costumbre tratándose de Archiv, la sonoridad es perfecta, y las notas al programa, obra de Ellen Kohlhaas, del mayor interés. Cuando se escuchan grabaciones como la presente, uno no puede por menos de pensar que, pensando en el oyente de nuestros días, en cuanto a popularidad, mucho mejor le hubiese ido a Telemann si no hubiese tenido la desgracia de coincidir con un J.S. Bach y con un G.F. Haendel....—P.C.C.

⊙ **TELEMANN: Tafelmusik (Música para Banquetes, en tres partes)** Schola Cantorum Basiliensis. Director, August Wenzinger. Archiv 27 23 074, 6 discos. Precio oferta: 3.600 ptas.

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

Este álbum, cuyo contenido apareció por primera vez en 1964 distribuido en 3 dobles elepés, se reedita con motivo de la celebración durante este año del tercer centenario del nacimiento de Georg Philipp Telemann (1681-1767), compositor prolífico, escritor aficionado, pedagogo ilustre e innovador constante. De su abundantísima producción —39 óperas, 685 cantatas religiosas, 590 oberturas francesas, 44 Pasiones y un largo etcétera— sólo una pequeña parte ha sido llevada al disco.

La **Tafelmusik**, destinada a amenizar los banquetes de la época, es una de las obras más características del músico



Georg Philipp Telemann (1681-1767).

alemán, y representa una profunda innovación dentro de las formas musicales de su tiempo. Cada una de las tres partes en que se encuentra dividida posee una idéntica estructura («Ouverture-Suite», «Quatuor», «Concert», «Trío», «Solo» y «Conclusión»), pero la instrumentación varía en piezas similares, alternándose grupos orquestales y camerísticos, y, dentro de éstos, hallamos formaciones tan sorprendentes como un cuarteto para dos flautas traveseras, flauta dulce y continuo, un trío para flauta, oboe y continuo o un solo para oboe. El aspecto tonal es casi impensable para la época y, así, en la Tercera Producción, se suceden las siguientes tonalidades: Si bemol mayor, Mi menor, Mi bemol mayor, Re mayor, Sol menor y Si bemol mayor (ésta, lógicamente, igual a la de la obertura), sucesión que goza de una cierta lógica interna, pero que no deja de ser sorprendente para 1733, año de composición de la **Musique de Table**.

Esta gran variedad ha sido terreno propicio para la aparición de diversos discos que contenían una o varias de estas piezas. Yo sólo tengo noticia de dos grabaciones completas: la que nos ocupa y la protagonizada por el Concerto Amsterdam dirigido por Frans Brüggen, que es, junto con Harnoncourt, uno de los grandes artífices del redescubrimiento de Telemann.

La grabación reeditada ahora en España es, a mi entender, muy interesante. Los instrumentos utilizados son de la época (no copias de originales), pero, afortunadamente, los criterios interpretativos no son los defendidos por los grupos que emplean usualmente este tipo de instrumentos (Musica Antiqua de Colonia, La Grand Ecurie..., etc.), sino que se encuentran mucho más cerca de aquellos otros que hallamos en las llamadas interpretaciones objetivas (English Chamber, St. Martin-in-the-Fields, etc.). Además, los instrumentos suenan maravillosamente bien y el grupo de viento no desafina ni una nota, lo cual viene a confirmar que en esto de las interpretaciones «historicistas» se da mucho gato por liebre.

El resultado es, pues, de primer orden, debido tanto a la excelente dirección de Wenzinger, como al magnífico grupo de solistas —fundamentales en una obra de este tipo— que con él colaboran. Entre ellos, destacaría al violinista Eduard Melkus, al oboe Michel Piguet, al trompa Erich Penzel, y, especialmente, sobresaliendo entre todos ellos, a Hans-Martin Linde, que ofrece una verdadera lección de interpretación de ambos tipos de flauta (dulce y travesera).

La sección de cuerdas de la Schola, sin poseer la calidad de otras orquestas

de cámara punteras, destaca sobre todo por su gran conjunción; encomiable, asimismo, la labor de los instrumentistas encargados de ejecutar la parte del continuo.

La fidelidad a la partitura es máxima, al menos en la Tercera Producción, única de la que he podido conseguir el original escrito por Telemann (Kalmus 889).

Notas, presentación y sonido a la altura habitual de la firma germana. En suma, primera opción a la hora de hacerse con una grabación de esta obra, por encima incluso de la de Brüggen, que es, a mi entender, menos convincente.

Cuatro horas y media de música para mayorías (en palabras del propio Telemann) soberbiamente interpretada. Máxima recomendabilidad.—L.C.G.

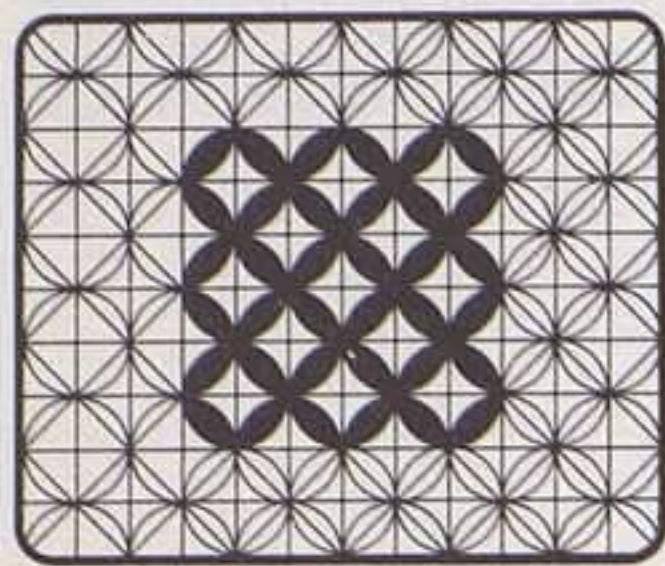
⊙ **TELEMANN: Der getreue Music-Meister («El maestro de música constante»)**. Edith Mathis, soprano. Hertha Topper, contralto. Ernst Haenfliger y Gerhard Unger, tenores. Barry McDaniel, bajo. S. Kelber y H.M. Linde, flautas. A. Sous, oboe. W. Stiftner, fagot. E. Tarr, trompeta. E. Melkus y O. Büchner, violines. R. Nel, viola. J. Ulsamer, gamba. W. Boettcher, chelo. M. Schäffer, laúd y tiorba. E. van der Ven, clave y positivo. Coro Bach de Würzburg. Dirección: Josef Ulsamer. Archiv Produktion 2723 073 5 discos. Precio oferta: 3.150 ptas.

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

Georg Philipp Telemann (1681-1767), cuyo tercer centenario de su nacimiento celebramos este año, fue uno de los raros artistas dotados a la vez de sentido práctico y comercial. Sin ser el menor de los compositores barrocos de la primera mitad del siglo XVIII (aunque sí uno de los mejores, injustamente arrinconado desde el resurgimiento de Bach), logró ser el más conocido y respetado, consiguiendo de esta manera cierta libertad de acción, empleada fundamentalmente en componer obras que al atraer el gusto del público le reportaban indudables beneficios económicos. Y en esto último tuvo más suerte que Haendel.

Este mundano personaje se lanzó en 1728, en su puesto de Hamburgo, a una de las más formidables y originales empresas musicales nunca vistas: creó una revista musical en la que se publicaban composiciones originales de importantes músicos de su tiempo. Y tituló





ferysa

PHILIPS ○ DG ○ DECCA ○ CBS ○ RCA

# OFERTA ESPECIAL

FERYSA inicia con la presente oferta una nueva idea, que esperamos sea bien acogida por la afición española, consistente en traer, en régimen de importación, las novedades más importantes de las "grandes firmas" casi al mismo tiempo que aparecen en el mercado europeo; así como aquellas ofertas que por su especial interés merezcan la atención de nuestro mercado.

En primer lugar queremos presentarles las novedades de otoño de PHILIPS, DEUTSCHE GRAMMOPHON, RCA, CBS, DECCA, EMI, SUPRAPHON, que aun con un precio bastante elevado (unas 1.050 ptas. por disco), motivado por nuestras barreras arancelarias (más del 77%), creemos serán de interés para el aficionado español, pues, tras consulta realizada con la industria discográfica nacional, estas referencias, que hoy presentamos no aparecerán próximamente en nuestro mercado.

**MOZART:** Eine kleine Nachtmusik; Serenata Notturna; Symphonies 25-29; Violín concerto K 216; Sinfonía Concertante K 364; Exsultae Jumilate; etc. The Academy of St. Martin-in-the-Fields. Dir. Neville Marriner. P.V.P.: 2.685 ptas. D 243 (3) Digital ARGO

**BACH:** Suite nº 3; 6 concertos para varios instrumentos; Cantata nº 170. Academia of St. Martin-in-the-Fields. Dir. Neville Marriner. P.V.P.: 2.689 D 241 (3) Digital ARGO.

**HAENDEL:** Water Music; Fireworks Music; Organ Concerto; Concerti Grossi; Arrival of the Queen of Sheba, etc. The Academy of St. Martin-in-the-Fields. Dir. Neville Marriner. P.V.P.: 2.685 D 242 (3) Digital ARGO.

**VLADIMIR HOROWITZ plays CHOPIN:** Polonaises, Mazurkas, Etudes, Valses, etc. P.V.P.: 3.150 CBS 79340 (3)

**KORNGOLD:** Violanta. Munich Radio Orchestra. Dir. Marek Janovsky. Primera grabación mundial. P.V.P.: 2.100 CBS 79344 (2)

**WAGNER:** Tristan and Isolde. Mitchinson, Gray, Wilkens, Howell. Orchestra-Chorus of Welsh National Opera. Dir.: Goodall. P.V.P.: 5.250 DECCA D 250 (5) Digital

**TCHAIKOVSKY:** Symphonies 4, 5, 6.- Manfred. Philharmonia Orchestra. Dir. Vladimir Ashkenazy. P.V.P.: 895 DECCA 249 Digital

**RACHMANINOV:** 3 Symphonies. London Symphony Orchestra. Dir. Previn. P.V.P.: 700 SLS DECCA 5225

**BRAHMS:** Symphonies. London Symphony Orchestra. Dir. Previn. P.V.P.: 2.800 SLS DECCA 5241 (4)

**BEETHOVEN:** The complete piano sonatas 23, 25-32. Schnabel. P.V.P.: 2.800 EMI RLS 758 (4)

**MOZART:** Die Zauberflote. L. Popp, E. Gruberova, B. Lindner, S. Gerusalem, W. Brendel, R. Bracht. Bavarian Radio Chorus. Bavarian Radio Symphony Orchestra. Dir. Bernard Haitink. P.V.P.: 3.150 EMI SLS 5223 (3) Digital

**JOSE CARRERAS CANTA CANCIONES POPULARES.** P.V.P.: 3.580 PHILIPS 6768283 (4)

**W. A. MOZART:** Ascario in Alba. Mathis, Baltsa, Schreier, Hager. P.V.P.: 3.150 PHILIPS 2740161 (3)

**WAGNER:** Der Ring des Nibelungen. El famoso "Ring" de Boulez-Chereau, en grabación digital, de 16 Lps., con un libreto ilustrado de 160 páginas y unas 100 ilustraciones. P.V.P.: 16.800 PHILIPS 6769074 Digital

**ABBADO-MUSSORGSKY:** La mayor edición realizada en conmemoración del centenario de Mussorgsky. Salambo; The destruction of the sennacherib, Dedipus in Athens, Khovanshchina, Scherzo, Triumphal march. London Symphony Orchestra-Chorus. P.V.P.: 1.050 RCA RL 31540

**W. A. MOZART:** Die Zauberflote. Martti Talvela, Eric Tappy, Zdislawa Donat, Ilona Cotrubas, Christian Boesch, José Van Dam. The Vienna Philharmonica Orchestra. Dir. James Levine. P.V.P.: 4.200 RCA RL 03728 (4) Digital

**MARTINU:** The Greek Passion. Tomlinson, Mitchinson, Field. Brno State Philharmonic Orchestra. Dir. Mackerras. P.V.P.: 1.900. SUPRAPHON -prensaje inglés- 3611 (2) Digital.

**MOZART:** Conciertos para violín. J. Suk. Orquesta de Cámara de Praga. SUPRAPHON P.V.P.: 950 ptas.

**VERDI:** Requiem. Montserrat Caballé, Plácido Domingo. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Dir. Z. Mehta. CBS 36927 (2) Digital P.V.P.: 2.100 ptas.\*

**MOUSSORGSKY:** Salambo. Primera grabación mundial. Orquesta y Coros de la Radio de Milán. Dir. Z. Pesko. CBS 79253 (2) P.V.P.: 2.100 ptas.\*

**DONIZETTI:** Maria Di Rudenz. Katia Ricciarelli, Leo Nuchi, Alberto Cupido. Orquesta y Coro del Teatro La Fenice. Dir. Inbal. CBS 79545 (3) P.V.P.: 2.150 ptas.\*

**ROMANTIC OVERTURES:** The Vienna Philharmonic Orchestra. Dir. Karl Münchinger. DECCA SXL 6320 P.V.P.: 650 ptas.

**MASSNET-SONGS:** Huguette Tourangeau, Richard Bonyngue, piano. DECCA SXL 6765 P.V.P.: 650 ptas.

**TCHAIKOVSKY:** The Nutcracker. Paris Conservatoire Orchestra. Dir. Anatole Fistoulari. DECCA CS 653 P.V.P.: 650 ptas.

Presentamos al aficionado español una espectacular oferta de discos inéditos, en nuestro mercado, del sello DECCA, con lo que queremos poner nuestro broche final a la oferta DECCA que en estos momentos existe en España.

**MOZART:** Eine kleine Nachtmusik; March in C; Symphony n. 36. Vienna Philharmonic Orchestra. Dir. Istvan Kertesz. DECCA SDD 480 P.V.P.: 650 ptas.

**SCHUMANN:** Kreisleriana op. 16; Allegro op. 8; Romance op. 28 n. 2; No-vellette Op. 21 n. 8. Alicia de Larrocha, piano. DECCA SXL 6546 P.V.P.: 650 ptas.

**SHOSTAKOVITCH:** Suite on Poems of Michelangelo, op. 145. John Shirley-Quirk, Baritone; Vladimir Ashkenazy, piano. DECCA SXL 6849 P.V.P.: 650 ptas.

**SIBELIUS, SALLINEN:** Symphony n. 4; Mauermusik. The Finnish Radio Symphony Orchestra. Dir. Paavo Berglund. DECCA SXL 6431 P.V.P.: 650 ptas.

**A LISZT RECITAL:** Pascal Rogé, piano. DECCA SXL 6485 P.V.P.: 650 ptas.

**SPANISH HARPSICHORD MUSIC by Soler, Cabanilles, Bassa, Cabezón...** Jonathan Woods, Harpsichord. DECCA SXL 530 P.V.P.: 650 ptas.

**SCHUMANN:** Symphony n. 2, Op. 61, Overture Julius Caesar. Vienna Philharmonic. Dir. G. Solti. DECCA SXL 6487 P.V.P.: 650 ptas.

**BRAHMS:** Symphony n. 2. Vienna Philharmonic Orchestra. Dir. Istvan Kertesz. DECCA SXL 6676 P.V.P.: 650 ptas.

**BELA BARTOK:** Concertos for piano and Orchestra nos. 2 & 3. Pascal Rogé, piano. London Symphony Orchestra. Dir. Walter Weller. DECCA SXL 6816 P.V.P.: 650 ptas.

**BARTOK:** Piano concerto n. 1; Rhapsody for piano and orchestra. Pascal Rogé, piano. London Symphony Orchestra. Dir. Walter Weller. DECCA SXL 6815 P.V.P.: 650 ptas.

**RACHMANINOV:** Symphony n. 2 in E minor, Op. 27. L'Orchestre de la Suisse Romande. Dir. Paul Kletzki. DECCA CS 837 P.V.P.: 650 ptas.

**MOZART:** Eine Kleine Nachtmusik; March in C; Symphony n. 36. Vienna Philharmonic Orchestra. Dir. Istvan Kertesz. DECCA SDD 480 P.V.P.: 650 ptas.

**SCHUMANN:** Kreisleriana op. 16; Allegro op. 8; Romance op. 28 n. 2; No-vellette Op. 21 n. 8. Alicia de Larrocha, piano. DECCA SXL 6546 P.V.P.: 650 ptas.

**SHOSTAKOVITCH:** Suite on Poems of Michelangelo, op. 145. John Shirley-Quirk, Baritone; Vladimir Ashkenazy, piano. DECCA SXL 6849 P.V.P.: 650 ptas.

**SIBELIUS, SALLINEN:** Symphony n. 4; Mauermusik. The Finnish Radio Symphony Orchestra. Dir. Paavo Berglund. DECCA SXL 6431 P.V.P.: 650 ptas.

**A LISZT RECITAL:** Pascal Rogé, piano. DECCA SXL 6485 P.V.P.: 650 ptas.

**TCHAIKOVSKY TONE POEMS:** Romeo and Juliet; Fatum; The Tempest. National Symphony Orchestra of Washington D.C. Dir. Antal Dorati. DECCA SXL 6694 P.V.P.: 650 ptas.

**BRAHMS:** Symphony n. 2. Vienna Philharmonic Orchestra. Dir. Istvan Kertesz. DECCA SXL 6676 P.V.P.: 650 ptas.

**BERLIOZ:** Harold in Italy. The Cleveland Orchestra, Robert Vernon, viola. Dir. Lorin Maazel. DECCA SXL 6873 P.V.P.: 650 ptas.

**SCHUBERT:** Variations on an Original Theme; Grand Duo Sonata. Bracha-eden and Alexander Tamir. DECCA SXL 6794 P.V.P.: 650 ptas.

**PROKOFIEV, GLAZUNOV:** Violín Concerto n. 1 in D; Violín Concerto in a minor. Josef Sivó. L'Orchestre de la Suisse Romande. Dir. Horststein. DECCA SXL 6532 P.V.P.: 650 ptas.

**BRAHMS:** Requiem alemán, op. 45, Canto del destino, op. 54. Orquesta Sinfonica e Coro di Roma della Rai. Rossana Carteri, Boris Christoff. Dir. Bruno Walter. LAR 7 (2) P.V.P.: 1.500 ptas.

**BRAHMS:** Concierto para piano y orquesta n. 2 en Si bemol mayor, op. 83. Orquesta Sinfonica di Torino della Rai. Weissenberg. Dir. Peter Maag. LAR 9 P.V.P.: 750 ptas.

**CARLO BERGONZI, Canta Verdi.** Arie da Giovanna d'Arco, I due Foscari, Messa da Requiem. CLS 2012 P.V.P.: 850 ptas.

**MOZART:** Messa in do min. K 427. Orquesta Sinfonica e Coro di Roma della Rai. Dir. Sergiu Celibidache. Grabación en vivo de 1960. LAR 1 P.V.P.: 750 ptas.

**CONCERTOS DESDE ESPAÑA, por Alicia de Larrocha.** The Royal Philharmonic Orchestra. Dir. Frühbeck de Burgos. DECCA SXL 6557 P.V.P.: 650 ptas.

**THE ART OF HANS HOTTER VOL. II** Geoffrey Parsons, piano. DECCA SXL 6738 P.V.P.: 650 ptas.

**BEETHOVEN:** Sonatas para piano. Moonlight, Pathétique, Waldstein. Radu Lupu, pianist. DECCA SXL 6576 P.V.P.: 650 ptas.

**ARIAS DE OPERAS OLVIDADAS:** Huguette Tourangeau. L'Orchestre de la Suisse Romande. Dir. Richard Bonyngue. DECCA SXL 6501 P.V.P.: 650 ptas.

## OFERTA ACANTA

**MARTINA ARROYO:** Arias de ópera: Aida, Macbeth, Don Carlos, La Gioconda, Andrea Chenier, Cavalleria Rusticana, Tosca, La Boheme, Madame Butterfly. DC 23325 ACANTA P.V.P.: 895 ptas.

**JAIME ARAGALL:** Arias de ópera: La Boheme, Tosca, Manon, Rigoletto, Don Carlos, etc. DC 29391 ACANTA P.V.P.: 895 ptas.

## OFERTA "IN LIVE"

Presentamos cuatro títulos en oferta del recientemente aparecido Archivo Rai de la FONIT CETRA.

**ARTURO TOSCANINI, The Last Concert.** NBC Orchestra, Carnegie Hall. New York, 4 aprile 1954. CLS 2033 P.V.P.: 850 ptas.

**BRAHMS:** Requiem alemán, op. 45, Canto del destino, op. 54. Orquesta Sinfonica e Coro di Roma della Rai. Rossana Carteri, Boris Christoff. Dir. Bruno Walter. LAR 7 (2) P.V.P.: 1.500 ptas.

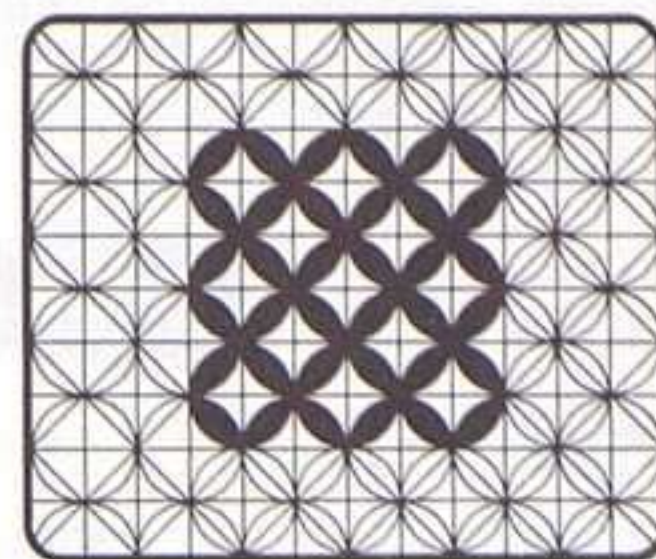
**BRAHMS:** Concierto para piano y orquesta n. 2 en Si bemol mayor, op. 83. Orquesta Sinfonica di Torino della Rai. Weissenberg. Dir. Peter Maag. LAR 9 P.V.P.: 750 ptas.

**CARLO BERGONZI, Canta Verdi.** Arie da Giovanna d'Arco, I due Foscari, Messa da Requiem. CLS 2012 P.V.P.: 850 ptas.

**MOZART:** Messa in do min. K 427. Orquesta Sinfonica e Coro di Roma della Rai. Dir. Sergiu Celibidache. Grabación en vivo de 1960. LAR 1 P.V.P.: 750 ptas.

**PROKOFIEV, BERLIOZ, CIAKOVSKIJ:** Romeo e Giuletta. Orquesta Sinfonica di Torino della Rai. Dir. Sergiu Celibidache. LAR 10 P.V.P.: 750 ptas.





## OFERTA HUNGAROTON

Presentamos varios importantes títulos del catálogo **HUNGAROTON** que por su especial interés y condiciones de oferta especial queremos acercar al aficionado español.

**LUTOSLAWSHI, MARTIN, FARNAS:** Cello Concerto; Ballade, Concertino all'antica. Miklós Perényi, Cello. Budapest Symphony Orchestra. Dir. Gyorgy Lehel. SLPX 11749

P.V.P.: 650 ptas.

**W. A. MOZART:** Piano Concertos n. 9, n. 14. Dezso Ránki, pianist. Liszt Ferenc Chamber Orchestra. Dir. Frigyes Sándor. SLPX 11942

P.V.P.: 650 ptas.

**MOZART:** Tenor Arias. K. 209, K. 210, K. 295, K. 420, K. 431. Jozsef Réti. Budapest Philharmonic Orchestra. Dir. Antal Jancsovcics. LPX 11485

P.V.P.: 600 ptas.

**LISZT:** Complete Organ Works. Sandor Margittay, Gabor Lehotka y Endre Kovács. Obra que contiene el más importante repertorio de los trabajos para órgano húngaros. HUNGAROTON SLPX 11540-44

P.V.P.: 3.000 ptas.

**J. S. BACH:** Johannes Passion. M. Kalmár, J. Hamari, J. Reti, G. Melis. Chamber, Chorus of the Liszt Ferenc Music Academy. Dir. Gyorgy Lehel. LPX 11580-82

P.V.P.: 1.800 ptas.

**LISZT:** CHRISTUS, Oratorio. S. Nagy, E. Andor, Zs. Németh, J. Réti, L. Básti. Budapest Choir, Kodály Zoltán Girl's Choir, Hungarian State Orchestra. Dir. Miklós Forrai. SLPX 11506-08

P.V.P.: 1.200 ptas.

## VIEJOS ORGANOS HUNGAROS.

En este disco se recogen trabajos de compositores húngaros y extranjeros que trabajan en dicho país, interpretándose en los más importantes órganos de Hungría.

Gabor Lehotka y István Baróti.

SLPX 11601-02

P.V.P.: 1.200 ptas.

**BRAHMS:** Música de cámara, vol. 1. Cuartetos, Quintetos, Sextetos para cuerda. Bartók Quartet. SLPX 11591-95

P.V.P.: 3.000 ptas.

**BRAHMS:** Música de cámara, vol. II. Cuartetos y Quintetos para piano y Quinteto para clarinete. Bartók Quartet. SLPX 11596-11600

P.V.P.: 3.000 ptas.

**CHERUBINI:** Medea. Sylvia Sass, Veriano Luchetti, Magda Kalmár, Klára Takács, Kolos Kovács. Budapest Symphony Orchestra. Dir. Lamberto Gardelli. SLPX 11904-06

P.V.P.: 1.800 ptas.

**GOLDMARK:** Die Konigin von Saba. Primera grabación mundial. Takács, Jerusalem, Kincses, Sólyom Nagy, Gregor Kálmár. Hungarian State Opera Chorus And Orchestra. Dir. Adam Fischer. SLPX 12179-82

P.V.P.: 2.400 ptas.

**VERNASZ:** Bodas de sangre, sobre textos de García Lorca. E. Komlóssy, E. Hazy, A. Faragó, F. Szonyi, S. Moldován. Hungarian State Opera Chorus and Orchestra. SLPX 12179-82

P.V.P.: 1.200 ptas.

**J. HAYDN:** Il Ritorno di Tobia (Oratorio). Budapest Madrigal Choir. Dir. Ferenc Szekeres. SLPX 11660-63

P.V.P.: 2.400 ptas.

**LOS MAESTROS CANTORES DE NURENBERG:** O. Klemperer, Live Recordings (1948-50). Hungarian State Opera Chorus and Orchestra. LPX 12340-41

P.V.P.: 1.790 ptas.

**J. S. Bach:** Magnificat; Concierto de Brandenburgo nº 5. Budapest Symphony Orchestra. Dir. O. Klemperer. LPX 12160

P.V.P.: 895 ptas.

## OFERTA TOURNABOUT

Del famoso catálogo americano **TOURNABOUT**, de que ya hemos realizado varias importaciones directamente desde E. Unidos, ahora presentamos, también en condiciones de oferta especial, una selección de sus títulos más importantes y novedades, pero en la edición y prensaje que se realiza en la DECCA de Inglaterra consiguiéndose un considerable incremento de la calidad del sonido y de su presentación.

**WAGNER:** Piano Works. Vol. I. Dir. Martin Galling, Pianist. TV 34654

P.V.P.: 650 ptas.

**WAGNER:** Piano Works. Vol. II. Martin Galling, Pianist. TV 34655

P.V.P.: 650 ptas.

**MASSENET, SAINT-SAENS, GOUNOD:** Piano Concerto; Africa, Fantasy for piano and Orchestra; Fantasy on the Russian National Hymn for Piano & Orchestra. Marylene Dosse, piano. Westphalian Symphony Orchestra. Dir. Siegfried Landau. TVS 37127

P.V.P.: 650 ptas.

**MOZART:** "Davidde Penitente", Cantata K. 469. Württemberg Chamber Choir & Orchestra. Dir. Dieter Kurz. TVS 37141

P.V.P.: 650 ptas.

**WEILL, KORNGOLD:** Quodlibet, op. 9; Suite from "Much Ado About Nothing". Westphalian Symphony Orchestra. Dir. Siegfried Landau. TVS 37124

P.V.P.: 650 ptas.

**OPERA PARAPHRASES for VIOLIN & ORCHESTRA. WIENIAWSKI, SARASATE, PAGANINI, ERNST.** Ruggiero Ricci, violinista. Orchestra of Radio Luxembourg. Dir. Louis Froment. TVS 34720

P.V.P.: 650 ptas.

**ROSSINI:** Stabat Mater. Thomas Schippers, Cincinnati Symphony Orchestra. Dir. Thomas Peck. TVS 34634

P.V.P.: 650 ptas.

**SCHUBERT:** Moments Musicaux, op. 94; Three Pieces, Op. Posth. Alfred Brendel, piano. TV 34142

P.V.P.: 650 ptas.

**MOZART:** Piano Concerti n. 17 K. 453. Alfred Brendel, piano. Orchestra of the Vienna Volksoper. TV 34080

P.V.P.: 650 ptas.

**CESAR FRANCK:** Symphony in D minor, Symphony Variations for piano and orchestra. Ilse von Alpenheim, piano. Royal Philharmonic Orchestra. Dir. Antal Dorati. TVS 34663

P.V.P.: 650 ptas.

**SVIATOSLAV RICHTER RECITAL** Haydn, Schumann, Debussy, Chopin, Prokofiev. TV 34359

P.V.P.: 650 ptas.

**SCHUBERT:** Music to Rosamunde. Philharmonia Hungarica. Dir. Peter Maag. TV 34330

P.V.P.: 650 ptas.

**BEETHOVEN:** Piano Music Vol. II. Alfred Brendel, piano. TV 34252

P.V.P.: 650 ptas.

**BEETHOVEN:** Piano Music Vol. III. Alfred Brendel, piano. TV 34253

P.V.P.: 650 ptas.

**BEETHOVEN:** Symphony n. 9 in D minor, Op. 125 "Choral". Wilma Lipp, Elisabeth Hoengen, Julius Patzak, Otto Wiener. Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna PRO MUSICA Symphony, Vienna. Dir. Jascha Horenstein. TV 37074

P.V.P.: 650 ptas.

**BEETHOVEN:** Missa Solemnis. Vienna Academy Choir. Vienna Symphony Orchestra. Dir. Otto Klemperer. TV 37072

P.V.P.: 650 ptas.

La importación de estos discos se ha realizado en cantidades muy limitadas, por lo cual, si desea adquirir alguna referencia de los mismos, puede dirigirse a cualquiera de los establecimientos distribuidores de **FERYSA**, o bien a nuestro **servicio de envíos por correo (Apartado 151036, de Madrid)**. En este último caso, los discos llegarán a su domicilio por correo, contra reembolso de su importe exacto, sin tener que abonar usted ningún otro gasto.

### Relación de establecimientos distribuidores:

Sellés (Alicante), Alfaro (Vitoria), Discoteca (Gijón), Discoteca (Oviedo), Discoteca (P. Mallorca), Aixela, Algueró, Casa Werner, Paer, Radio Martín, Castello, Vidosa, (Barcelona), Elisia (Cádiz), Abrines Radio (Jerez), Fuentes Guerra (Córdoba), Bambuco (La Coruña), Eiximenis (Gerona), Ugarte (San Sebastián), Elisia (Málaga), Casa Vicente Martínez (Melilla), Lainz (Santander), Xidas (León), Alfa Yebenes, Casa del Libro, Melodie (Madrid), Chaton (Pamplona), Casa Siglo XV (Segovia), Casa Damas (Sevilla), Real Musical (Tenerife), Vda. M. Roca (Valencia), Música y Quinielas (Valladolid), Palacio de la Luz (Zaragoza).



su revista con el curioso nombre de «*El maestro de música constante*».

Como se puede suponer, Telemann enseguida comprendió la ventaja de la aplicación del sistema de *novela por entregas* a la publicación musical. Así, por ejemplo, publicaba los movimientos de una sonata en números distintos de la revista, o dividía una importante composición señalando al final del número la palabra *continuará*, con lo cual se aseguraba la suscripción a toda la serie que interesaba al habitual lector.

Los lectores, por los resultados que se iban obteniendo, debían poseer una buena formación técnica, cuando no eran frecuentemente músicos profesionales que gustasen de estar al día. Y en este cometido, Telemann se preocupó de lograr la mayor variedad posible en estilos, formas, combinaciones y, por supuesto, compositores. Así, en la reunión completa de la publicación, se encuentran arias de ópera, de oratorios o cantatas, oberturas o suites instrumentales, sonatas, pequeñas obras de lucimiento instrumental (para violín, clave, trompeta, flauta, oboe, etc., etc.), cánones y fugas, danzas y todo aquello que quisieran enviar otros compositores (aparte de él mismo, que cargó con la mayor parte), a quienes prometía publicar sus nombres, aunque, eso sí, «*las contribuciones se debían enviar con franqueo pagado*». De tal manera se hizo con la colaboración de músicos como Goerner, Kreising, Baron, J.S. Bach (el **Canon BWV 1074**), Haltmeier, Zelenka (de quien publicó un genial **Canon** con 14 inversiones), etc.

El resultado del conjunto total, que tuvo el acierto de grabar Archiv Produktion en 1967 con motivo del bi-centenario de la muerte de Telemann y que ahora se publica por primera vez en España, es un formidable fresco de música de consumo habitual en el último barroco, con obras en general de gran calidad, y de una variedad de estilos y combinaciones asombrosa. Como no se incluye ninguna obra de proporciones amplias, la brevedad hace de ellas algo en sí aún más delicioso.

La interpretación, bajo la dirección general de Josef Ulsamer, logra revitalizar con éxito este conjunto, contando con instrumentistas y solistas vocales de primera fila. Y aunque hoy existan otras tendencias para la interpretación de la música antigua, la de Ulsamer y su conjunto es perfectamente válida y nada anticuada.

En resumen: pocas veces hay ocasión de disfrutar con algo semejante, y menos aún grabado en disco. Su reco-

mendabilidad es absoluta. La presentación, además, es cuidada, incluyéndose los textos cantados y su traducción.—**S.B.**

**VIVALDI: Las Cuatro Estaciones, Op. 8, números 1-4.** Monique Frasca-Colombier (violín). Orquesta de Cámara Paul Kuentz. Director: Paul Kuentz. D.G. Privilege 25 35 424.

Nos llega el segundo disco con música de Vivaldi interpretada por la Orquesta de Cámara Paul Kuentz. El resultado, como en el caso anterior —**Concierto con órgano**, D.G. 2530 652—, es totalmente recomendable, máxime teniendo en cuenta que ahora se trata de un disco publicado en serie económica.

La versión que Paul Kuentz y su Orquesta nos brindan de una de las obras más servidas por el disco, pos su incisividad, equilibrio entre solista y «tutti» y variedad en la elección de los «tempi», dentro de una concepción ya clásica, no tiene nada que envidiar a las mejores versiones actualmente existentes en el mercado. Se incluye la traducción de los sonetos que acompañaban a cada concierto y la descripción programática junto a los respectivos movimientos.—**T.**

**WAGNER: Obertura de El Holandés Errante. Entrada de los dioses al Valhalla de El Oro del Rhin. Gran Marcha de Tannhauser. Obertura Fausto. Obertura de Rienzi.** Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Sir Adrian Boult. EMI, 065-005 794.

La grabación de un disco de selecciones tan arbitrarias de diversos trozos de obras de Wagner sólo se justifica si realmente la interpretación es muy buena. Sin embargo, éste no es el caso, ya que, aun tratándose de un gran director, aquí se encuentra por debajo de lo normal en otras aproximaciones cuyas a selecciones de obras del mismo autor.

La dirección aparece, a mi modo de ver, poco inspirada, sin garra y, en general, plana. No se encuentra en ella nada que la haga sobresalir del gran mar de discos dirigidos sin pena ni especial gloria con contenidos más o menos similares.

Una pena, ya que Boult dio, en otras ediciones anteriores de Wagner, un nivel bastante más apreciable. En resumen, bien, a secas.—**S.B.**



Victoria de los Angeles.

## RECITALES

**VICTORIA DE LOS ANGELES Y DIETRICH FISCHER-DIESKAU: DUOS CON GERALD MOORE.—PURCELL.** Let us wander; Lost is my quiet. **HAYDN** Schlaf in deiner engen Kammer. **J.C. BACH:** Ah! Lamenta oh bella Irene... **BEETHOVEN:** Oh! would I were but that sweet linnet; He promised me at parting; They bid me slight my Dermot dear; The Deam. **SCHUBERT:** Mignon und der Harfner. **BERLIOZ:** Le Trébuchet. **DVORAK:** Möglichkeit; Der Apfel. **TCHAIKOVSKY:** Balada escocesa. **SAINT-SAENS:** Pastorale. **FAURE:** Pleus d'or. Victoria de los Angeles, soprano. Dietrich Fischer Dieskau, barítono. Eduard Drole, violín. Irmgard Poppen, violonchelo. Gerald Moore, piano. EMI 065-000 197.

Este es uno de aquellos discos que debería figurar obligatoriamente en cualquier discoteca que quiera abarcar lo mejor de todo. Victoria de los Angeles y Dietrich Fischer-Dieskau constituyen, junto con Elisabeth Schwarzkopf, la tríada sagrada de grandes intérpretes de «lied» de los años 60. Por ello, cualquier grabación que recoge interpretaciones suyas es interesante. Pero lo es mucho más si se reúnen a cantar, y además lo hacen con el mejor de los acompañantes: Gerald Moore.

El contenido de este disco se decanta totalmente por la variedad de las canciones: desde Purcell (lo más criticable hoy en día desde el punto de vista estilístico e interpretativo) hasta Saint-Saëns y Fauré, pasando por Beethoven, con sus inefables arreglos de canciones irlandesas y galesas. Todo el disco respira genialidad y grandeza interpretativa, que dan como resultado la absoluta belleza musical. Inútil insistir en las conocidísimas dotes de ambos cantantes, sobre todo en el momento de la grabación (1962): buen gusto, impecable dicción, musicalidad y capacidad para cantar poesías.

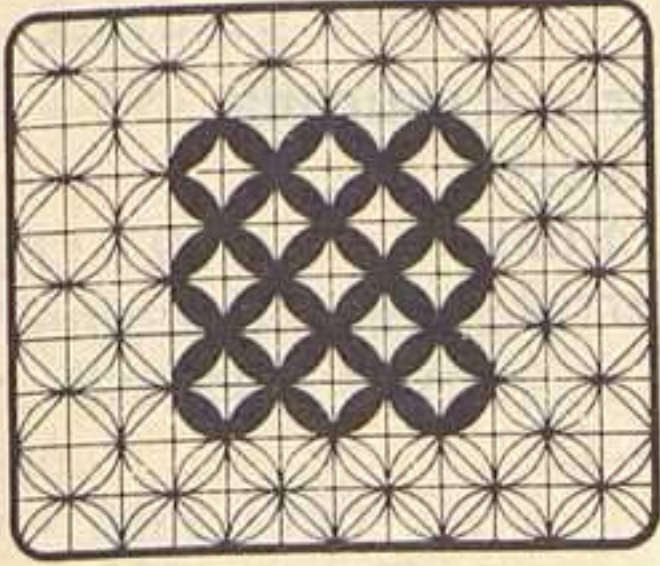
Todo ello hace que este disco sea plenamente recomendable, debiéndose hacer especial mención de su impecable presentación: además de un buen texto introductorio, se incluyen todos los textos cantados y su traducción.—**S.B.**



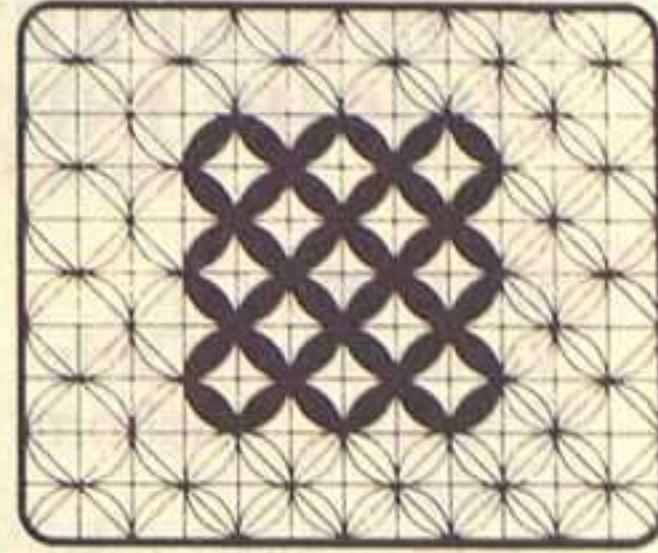
ferysa

Presenta

ferysa



# El Catálogo completo MELODRAM



Con todos los documentos sonoros más importantes de la historia de la música de los últimos 30 años, tomados en vivo de las representaciones de Opera, Conciertos y Recitales, de los grandes genios de la interpretación musical de los últimos tiempos; en discos de una calidad técnica sensacional, acompañados de libretos y carpetas profusamente ilustrados.

Una colección indispensable en la discoteca de los auténticos amantes de la música.

### ¿Cómo adquirir estos discos?

- **En los establecimientos distribuidores de FERYSA.** Indique en el presente boletín de pedido los discos que desea adquirir, cumplimente con sus datos el recuadro que al final del mismo se inserta, arranque el boletín de su encarte en la Revista RITMO (ello no perjudica lo más mínimo la encuadernación de la misma), y entréguelo a cualquiera de nuestros establecimientos distribuidores. Dado que la importación de estos discos se realiza por encargo, los discos por usted solicitados estarán a su disposición, en el establecimiento por usted elegido, en el plazo de un mes aproximadamente.
- **Por medio del servicio de envíos por Correo de FERYSA.** Tal y como se indicaba anteriormente, cumplimente el presente boletín de pedido, y remítanoslo por correo al **Apartado 151036 de Madrid**. Los discos llegarán a su domicilio, en el plazo anteriormente también indicado, contra reembolso de su importe exacto, sin ningún otro gasto por su parte.

### Relación de establecimientos distribuidores de FERYSA:

Sellés (Alicante), Alfaro (Vitoria), Discoteca (Gijón), Discoteca (Oviedo), Discoteca (P. Mallorca), Aixela, Algueró, Casa Werner, Paer, Radio Martín, Castelló, Vidosa, (Barcelona), Elisia (Cádiz), Abrines Radio (Jerez), Fuentes Guerra (Córdoba), Bambuco (La Coruña), Eiximenis (Gerona), Ugarte (San Sebastián), Elisia (Málaga), Casa Vicente Martínez (Melilla), Lainz (Santander), Xidas (León), Alfa Yebenes, Casa del Libro, Melodie (Madrid), Chaton (Pamplona), Casa Siglo XV (Segovia), Casa Damas (Sevilla), Real Musical (Tenerife), Vda. M. Roca (Valencia), Música y Quinielas (Valladolid), Palacio de la Luz (Zaragoza).

**ATENCIÓN:** Dado el carácter de encargo de todos los pedidos, solamente se admitirán los mismos hasta el 15 de noviembre próximo.



## 50 INTERPRETAZIONI LIRICHE INDIMENTICABILI

### MEL 001 (3)

Verdi: Don Carlo  
Rysanek, Thebom, Gari, Merrill, Hines,  
Uhde  
Cleva - Met 1959  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

### MEL 002 (2)

Donizetti: Il Duca D'Alba  
Tosini, Cioni, Quilico, Ganzarolli, Tei,  
Ventriglia  
Schippers - Spoleto Festival 1959  
P.V.P.: 1.700 ptas. □

### MEL 003 (3)

Bellini: I Capuleti e i Montecchi  
Pastori, Cossotto, Gavarini, Vinco,  
Tattozzi  
Maazel - RAI 1957  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

### MEL 004 (3)

Wagner: Die Walküre  
Harshaw, Schech, Thebom, Vinay,  
Edelmann, Bohme  
Mitropoulos - Met 1957  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

### MEL 005 (3)

Bellini: Norma  
Milonov, Penno, Thebom, Siepi, Franke  
Cleva - Met 1954  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

### MEL 006 (3)

Beethoven: Missa Solemnis  
Verdi: Messa da Requiem  
Milanov, Castagna, Bjorling,  
Kipnis/Moscona  
Toscanini - NBC 1940  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

### MEL 007 (3)

Mozart: Die Zauberflote  
Della Casa, Koth, Simoneau, Berry,  
Bohme, Hotter, Sciutti  
Szell - Salzburg Festival 1959  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

### MEL 008 (3)

Beethoven: Fidelio  
Modl, Dermota, Weber, Schoffer,  
Kmentt  
Bohm - Wien 1955  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

### MEL 009 (3)

Verdi: Il Trovatore  
Warren, Baum, Milanov, Rankin  
Cleva - Met 1956  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

### MEL 010 (2)

Donizetti: Lucia di Lammermoor  
Callas, Campora, Sordello, Moscona  
Cleva - Met 1956  
P.V.P.: 1.700 ptas. □

### MEL 011 (3)

Verdi: Aida  
Welitsch, Harshaw, Vinay, Hines,  
Merrill  
Cooper - Met 1950  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

### MEL 012 (5)

Wagner: Die Meistersinger  
Nissen, Noort, Reining, Sallaba, Alsen  
Toscanini - Salzburg Festival 1937  
P.V.P.: 4.250 ptas. □

### MEL 013 (2)

Verdi: La Traviata  
Tebaldi, Campora, Warren  
Cleva - Met 1957  
P.V.P.: 1.700 ptas. □

### MEL 014 (4)

Wagner: Tristan und Isolde  
Treptow, Frantz, Braun, Grossmann,  
Klose  
Kleiber - München 1952  
P.V.P.: 3.400 ptas. □

### MEL 015 (3)

Mozart: Don Giovanni  
Schoffer, Dermota, Kunz, Neidlinger,  
Martinis, Danco  
Ludwig - Hamburg 1951  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

### MEL 016 (3)

Wagner: Tannhauser  
Greindl, Suthaus, Fischer-Dieskau,  
Musical, Buchner  
Ludwig - Berlin 1949  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

### MEL 017 (3)

Bellini: Norma  
Callas, Stignani, Del Monaco, Modesti  
Serafin - RAI 1955  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

### MEL 018 (4)

Wagner: Parsifal  
Beirer, Crespín, Stewart, Adam  
Knappertsbusch - Bayreuth 1960  
P.V.P.: 3.400 ptas. □

### MEL 019 (3)

Verdi: Un Ballo In Maschera  
Welitsch, Picci, Silveti, Watson  
Gui - Edinburgh 1049  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

### MEL 020 (3)

Rossini: La Cenerentola  
Berganza, Monti, Petri, Bruscantini  
Rossi - Napoli 1958  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

### MEL 021 (3)

Leoncavallo: La Boheme  
Bastianini, Antonioli, Masini, Noli  
Molinari-Pradelli - Napoli 1958  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

### MEL 022 (3)

Handel: Alcina  
Sutherland, Wunderlich, van Dijk,  
Procter, Monti  
Leitner - Koln 1959  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

### MEL 023 (3)

Verdi: La Forza del Destino  
Stella, Simionato, Di Stefano, Bastianini  
Mitropoulos - Wien 1960  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

### MEL 024 (3)

Mascagni: Cavalleria Rusticana  
Leoncavallo: Pagliacci  
Milanov, Tucker, Elias  
Baum Amara, Merrill  
Cleva - Met 1957  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

### MEL 025 (3)

Bellini: I Puritani  
Moffo, G. Raimondi, Savarese, Arié  
Rossi - RAI 1959  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

### MEL 026 (2)

Bizet: I Pescatori di Perle  
Kraus, Taddei, Cava, Margarini  
La Rosa Parodi - RAI 1960  
P.V.P.: 1.700 ptas. □

### MEL 027 (3)

Rossini: Il Conte Ory  
Barabas, Frascati, Senéchal, Arié  
Sinclair  
Gui - RAI 1959  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

### MEL 028 (2)

Rossini: Il Signor Bruschino  
Bruscantini, Noni, Poli, Soley  
Giulini - RAI 1951  
P.V.P.: 1.700 ptas. □

### MEL 029 (1)

Donizetti: Pigmalione  
Antonioli, Santunione  
Gatto - Bergamo 1960  
P.V.P.: 850 ptas. □

### MEL 030 (3)

Saint-Saens: Samson et Dalila  
Madeira, Del Monaco, Clabassi, Puglisi  
Molinari-Pradelli - Napoli 1959  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

### MEL 031 (3)

Schumann: Genoveva  
Barbieri, Rubio, Calabrese, Borriello  
Gui - RAI 1961  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

### MEL 032 (3)

Wagner: Der fliegende Hollander  
Hotter, Werth, Bohme, Aldenhoff,  
Fischer  
Schüchter - Hamburg 1951  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

### MEL 033 (3)

Offenbach: Les Contes d'Hoffmann  
Simoneau, London, Capecchi, Cesari  
Alarie, Danco, West  
Schaenen - RAI 1959  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

### MEL 034 (3)

Mozart: L'oca del Cairo/Thamos/  
Lo Sposo deluso  
Cortis, Handt, Meneguzzer, Fascati,  
Monreale, Montarsolo  
Scaglia / Giulini / Pradella  
RAI 1957/58/56  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

### MEL 035 (3)

Schubert: Alfonso ed Estrella  
Danco, Alva, Panerai, Borriello, Clabassi  
Sanzogno - RAI 1956  
P.V.P.: 2.550 ptas. □



**MEL 036 (3)**  
Verdi: Don Carlo  
Christoff, Fernandi, Bastianini, Jurinac,  
Resnik, Arié  
Santi - Salzburg 1960  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

**MEL 037 (3)**  
Verdi: Simon Boccanegra  
Warren, Szekely, Varnay, Tucker,  
Valdengo  
Stiedry - Mel 1950  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

**MEL 038 (3)**  
Wagner: Tannhauser  
Varnay, Thebom, Vinay, London, Hines  
Kempe - Met 1954  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

**MEL 039 (2)**  
Strauss: Salome  
Weltsch, Jagel, Janssen, Thorborg  
Reiner - Met 1949  
P.V.P.: 1.700 ptas. □

**MEL 040 (3)**  
Beethoven: Fedelio  
Goltz, Schoffer, Zampieri, Zaccaria,  
Jurinac, Edelmann, Kmentt  
von Karajan - Salzburg 1957  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

## 25 VOCI CELEBRI DELLA LIRICA

**MEL 075 (2)**  
Martha Modl  
P.V.P.: 1.700 ptas. □

**MEL 076 (2)**  
Astrid Varnay  
P.V.P.: 1.700 ptas. □

**MEL 077 (2)**  
Inge Borkh / Günther Treptow  
P.V.P.: 1.700 ptas. □

**MEL 078 (2)**  
Giuseppe Di Stefano  
P.V.P.: 1.700 ptas. □

**MEL 079 (2)**  
Maria Callas  
P.V.P.: 1.700 ptas. □

**MEL 080 (2)**  
Ettore Bastianini  
P.V.P.: 1.700 ptas. □

**MEL 081 (2)**  
Giulietta Simionato  
P.V.P.: 1.700 ptas. □

**MEL 082 (2)**  
Elisabeth Schwarzkopf  
P.V.P.: 1.700 ptas. □

## PREMIERE SU DISCHI

**MEL 151 (2)**  
Donizetti: Maria di Rohan  
Sitran, Tagger, Colzani  
Gracis - Bergamo 1957  
P.V.P.: 1.700 ptas. □

**MEL 152 (2)**  
Donizetti: L'Ajo Nell'Imbarazzo  
Cappecchi, Mazzini, Gatta  
Camozzo - Bergamo 1959  
P.V.P.: 1.700 ptas. □

**MEL 153 (4)**  
Cherubini: Elisa / Pigmalione /  
Osteria Portoghese  
Tucci, Raimondi, Washington, Borghi,  
Ligabue, Villa  
Capuana / Gerelli / Piazza  
Firenze 60 / RAI 55 / RAI 52  
P.V.P.: 3.400 ptas. □

**MEL 154 (3)**  
Cluck: Armide  
De Cavalieri, Picchi, Moffo, Mollet  
Rossi - RAI 1958  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

**MEL 155 (3)**  
Cesar Franck: Hulda  
Moscucci, Poli, Valentini, Cioni  
Gui - RAI 1960  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

**MEL 156 (3)**  
Donizetti: Il Furioso all'Isola  
di San Domingo  
Tucci, Tavolaccini, Maionica, Savarese,  
Filacuridi  
Capuana - Siena 1958  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

**MEL 157 (3)**  
Donizetti: Il Duca d'Alba  
Guelfi, Caselli, Bertocci, Berdini,  
Catalani, Mancini  
(Versione completata da Ponchielli)  
Previtali - RAI 1951  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

## CONNAISSEUR

**MEL 301 (4)**  
Wagner: Tristan und Isolde  
Flagstadt, Melchior, Thorborg, Kipnis  
Leinsdorf - Met 1941  
P.V.P.: 3.400 ptas. □

**MEL 302 (1)**  
Ciaikovsky: Concerto per piano  
e orchestra N. 1 Op. 23  
Scarlatti: Sonata in mi, L. 23  
Moszkowsky: Etude in La bemolle  
maggiore, N. 11 Op. 72  
Schumann: Traumerei  
Sousa - Horowitz: The stars and stripes  
for ever  
Wladimir Horowitz  
Hollywood Bowl Symphony Orchestra  
William Steinberg - Hollywood 1945  
P.V.P.: 850 ptas. □

**MEL 303 (5)**  
Berlioz: Les Troyens  
Ferrer, Giraudeau, Cunningham,  
Gambon  
Sir Thomas Beecham - London 1947  
P.V.P.: 4.250 ptas. □

**MEL 304 (2)**  
Grieg: Concerto per piano Op. 16  
(1° movimento)  
Schumann: Concerto per piano Op. 54  
Liszt: Concerto per piano N. 1  
Philadelphia Orchestra 1947 - E. Ormandy  
Chopin: Concerto per piano N. 1  
New York Philharmonic Orchestra 1947  
Bruno Walter  
A. Rubinstein, pianoforte  
P.V.P.: 1.700 ptas. □

## 50 CONCERTI INDIMENTICABILI

**MEL 201 (1)**  
Beethoven: Concerto per violino Op. 61  
W. Schneiderhan - S. Celibidache -  
Roma 1954  
P.V.P.: 850 ptas. □

**MEL 202 (1)**  
Brahms: Concerto per piano n. 2 Op. 83  
W. Backhaus - K. Schuricht -  
Lugano 1958  
P.V.P.: 850 ptas. □

**MEL 203 (1)**  
Beethoven: Concerto per piano n.3 Op. 37  
A. Schnabel - G. Szell - New York 1945  
P.V.P.: 850 ptas. □

**MEL 204 (1)**  
Beethoven: Sonata per violino e piano  
n. 5 Op. 24 (Primavera)  
Sonata per violino e piano  
n. 10 Op. 96  
A. Schnabel - Szigeti - New York 1948  
P.V.P.: 850 ptas. □

**MEL 205 (1)**  
Schubert: Sinfonia n. 7 «La Grande»  
L. Maazel - RAI 1956  
P.V.P.: 850 ptas. □

**MEL 206 (1)**  
Schumann: Sinfonia n. 2 Op. 61  
L. Bernstein - Boston 1946  
P.V.P.: 850 ptas. □

**MEL 207 (2)**  
Clara Haskil, pianoforte  
P.V.P.: 1.700 ptas. □

**MEL 208 (2)**  
Haydn: Die Schopfung  
Seefried, Hotter, Ludwig  
Jochum - München 1952  
P.V.P.: 1.700 ptas. □

**MEL 209 (3)**  
Beethoven: Sinfonia N. 3 Op. 55  
«Eroica»  
Sinfonia N. 5 Op. 67  
Sinfonia N. 6 Op. 68  
«Pastorale»  
E. Kleiber - Stuttgart/Koln 1955  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

**MEL 210 (2)**  
Beethoven: Concerto per violino Op. 61  
J. Heifetz / S. Goldberg  
(versione originale)  
D. Mitropoulos - New York 1956/1950  
P.V.P.: 1.700 ptas. □

**MEL 211 (3)**  
Mozart: Betulia Liberata KV 118  
Davidde Penitente KV 469  
Valletti, Schwarzkopf, Christoff /  
Danco, Martino, Kmentt  
Rossi - RAI 1952/56  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

**MEL 212 (1)**  
Beethoven: Concerto per piano  
N. 5 Op. 73  
R. Casadesus - F. Previtali - Roma 1956  
P.V.P.: 850 ptas. □

**MEL 213 (1)**  
Ciaikovsky: Sinfonia N. 6 Op. 74  
«Patetica»  
E. Kleiber - Koln 1955  
P.V.P.: 850 ptas. □



**MEL 214 (2)**  
Bruckner: Messa N. 3 / Te Deum  
Danco, Hoeffgen, Kmentt, Guthrie /  
Harper, Baker, Lewis, Nowakowski  
**Celibidacle / Klemperer**  
Roma 1958 / Londra 1961  
P.V.P.: 1.700 ptas. □

**MEL 215 (2)**  
Haydn: Sinfonia N. 101  
Mozart: Sinfonia N. 29 K 201  
Mahler: Sinfonia N. 4  
**Klemperer - Berlin 1956**  
P.V.P.: 1.700 ptas. □

**MEL 216 (2)**  
Schubert: Sinfonia N. 8 (Incompiuta)  
Mozart: Concerto per clarinetto K. 622  
Bruckner: Sinfonia N. 9  
**Knappertsbusch - Berlin 1950**  
P.V.P.: 1.700 ptas. □

**MEL 218 (2)**  
Beethoven: Missa solemnis  
Price, Ludwig, Gedda, Zaccaria  
**von Karajan - Salzburg 1959**  
P.V.P.: 1.700 ptas. □

**MEL 219 (3)**  
**Clara Haskil e Artur Grumiaux**  
a Besançon  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

### **RICHARD STRAUSS EDITION (Tutte le opere liriche)**

**MEL S 101 (3)**  
**Arabella**  
Reining, Della Casa, Anday, Hotter,  
Hann, Patzak  
**Bohm - Salzburg 1947**  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

**MEL S 102 (4)**  
Der Rosenkavalier  
Topper, Schech, Koth, Edelmann,  
Fehenberger  
**Knappertsbusch - München 1957**  
P.V.P.: 3.400 ptas. □

**MEL S 103 (2)**  
Feuersnot + Scene da Guntram  
Cunitz, Cordes, Windgassen  
**Kempe/Rischner - München/Stuttgart  
1958**  
P.V.P.: 1.700 ptas. □

**MEL S 104 (2)**  
Ariadne auf Naxos  
Schoffler, Seefried, Güden, Della Casa,  
Streich  
**Bohm - Salzburg 1954**  
P.V.P.: 1.700 ptas. □

**MEL S 105 (3)**  
Die schweigsame Frau  
Hotter, Prey, Wunderlich, Güden  
**Bohm - Salzburg 1959**  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

**MEL 106 (2)**  
Salome  
Lorenz, Borkh, Hotter, Fehenberger,  
Barth  
**Keilberth - München 1951**  
P.V.P.: 1.700 ptas. □

**MEL S 107 (2)**  
Daphne  
Kupper, Fischer, Hopf, Hann,  
Fehenberger  
**Jochum - München 1950**  
P.V.P.: 1.700 ptas. □

**MEL S 108 (4)**  
Die Frau Ohne Schatten  
Rysanek, Hopf, Benningsen, Bohme,  
Koth, Metternich, Schech  
**Kempe - München 1954**  
P.V.P.: 3.400 ptas. □

**MEL S 109 (3)**  
Die Agyptische Helena  
Kupper, Aldenhoff, Rysanek, Uhde,  
Malaniuk  
**Keilberth - München 1956**  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

**MEL S 110 (3)**  
Capriccio  
Della Casa, Holm, Prey, Bohme, Koth  
**Heger - München 1960**  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

### **12 ANNI NEU-BAYREUTH (1951-1962)**

**MEL 560 (4)**  
Wagner: Der Fliegende Hollander  
London, Varnay, van Mill, Traxel  
**Keilberth - Bayreuth 25.7.1956**  
+ Szenen aus der Letzten Aufführung in  
der Inszenierung von Wolfgang Wagner:  
Schoffler, Varnay, Weber, Traxel  
**Keilberth - Bayreuth 24.8.1956**  
P.V.P.: 3.400 ptas. □

**MEL 572 (5)**  
Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg  
Neidlinger, Grümmer, Geisler, Greindl,  
Schmidt-Walter  
**Cluytens - Bayreuth 1957**  
P.V.P.: 4.250 ptas. □

**MEL 544 (4)**  
Wagner: Tannhauser  
Vinay, Brouwenstijn, Greindl, Wilfert,  
Fischer-Dieskau  
**Keilberth - 1954**  
P.V.P.: 3.400 ptas. □

**MEL 526 (3)**  
Wagner: Das Rheingold  
Uhde, Malaniuk, Windgassen, Borkh,  
Greindl, Neidlinger  
**Keilberth - 1952**  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

**MEL 608 (4)**  
Warner: Siegfried  
Hopf, Nilsson, Siebert, Uhde  
**Kempe - 28.7.1969**  
P.V.P.: 3.400 ptas. □

**MEL 529 (5)**  
Wagner: Gotterdammerung  
Lorenz, Varnay, Uhde, Modl, Siewert,  
Greindl, Neidlinger  
**Keilberth - 16.8.1952**  
P.V.P.: 4.250 ptas. □

**MEL 651 (2) - Hans Hopf**  
P.V.P.: 1.700 ptas. □

### **SALZBURG FESTIVAL 1959/61**

**MEL 701 (3)**  
Mozart: Idomeneo  
Kmentt, Haefliger, Grümmer, Lorengar,  
Capecchi, Wachter  
**Fricsay - 1961**  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

**MEL 702 (3)**  
Mozart: Die Entführung aus dem Serail  
Wunderlich, Holm, Pütz, Wolfarth, Littsay  
**Kertesz - 1961**  
P.V.P.: 2.550 ptas. □

**MEL 704 (2)**  
Van Beethoven: Missa Solemnis  
L. Price, Ch, Ludwig, N. Gedda,  
N. Zaccaria  
**Von Karajan - 1959**  
P.V.P.: 1.700 ptas. □

**MEL 705 (2)**  
Franz Schmidt: Das Buch mit Sieben  
Siegeln Güden, Malaniuk, Dermota,  
Wunderlich, Berry  
**Mitropoulos - 1959**  
P.V.P.: 1.700 ptas. □

**MEL 706 (1)**  
**Victor de Sabata**  
dirige R. Strauss, H. Berlioz, G. Verdi -  
1953  
P.V.P.: 850 ptas. □

Datos a rellenar por la persona o entidad que realiza el pedido

Nombre o razón social: .....  
Domicilio: ..... Ciudad: ..... Provincia: ..... DP.: ..... Tlf.: .....  
El presente boletín de pedido, puede arrancarse de su encarte en la Revista de RITMO, sin perjudicar lo más mínimo  
la encuadernación de la misma.





Joan Sutherland.

**ETTORE BASTIANINI: Arias de ópera.** Fragmentos de *Don Carlo*, *Ernani*, *La Traviata*, *Un ballo in maschera*, *Il Trovatore*, *Poliuto*, *Thäis* y *La Bohème*, de Leoncavallo. Grabaciones en directo (1954-1960). Melodram, MEL 080 (Dos LP).

La voz de barítono más absolutamente bella de los últimos treinta años. Voz compacta, pastosa, oscura, pero bruñida; homogénea y sin la pérdida habitual del tinte baritonal en el registro agudo. Confieso, pues, mi debilidad por esta belleza *dórica* en materia de barítonos y mi preferencia por los timbres graves —al contrario que para los tenores—, sólo, quizás, porque unos y otros escasean. No hay actualmente nadie que se aproxime a ese color genuinamente baritonal (véase el recitativo «Alzafil» de *Un ballo in maschera* o el del *Trovador*); ni a esa solidez e igualdad a lo ancho de las dos octavas (aria «Eri tu», a pesar de que la versión aquí ofrecida es la peor de las registradas por el propio Bastianini); ni a ese empaque en la impostación (arias de *Ernani* y *Poliuto*), que R. Celletti califica peyorativamente de «engolada» o «mugido propio del verismo» —cuestión de gustos. Pero otra cosa es el uso de esa voz y su manera interpretativa. Hay que señalar algunos defectos, como la poca variedad expresiva, la falta de sutileza en algunas frases y las deficiencias técnicas que conllevan escaso uso del «piano» («Di Provenza il mar»), y, en ocasiones, inseguridad en el paso de la voz, casi siempre realizado algo más alto de lo habitual en su cuerda (paradójico en una voz tan grave que comenzó su carrera como bajo cantante).

La selección que nos ofrece este recital no es la mejor ni la más representativa del cantante, pero es variada y tiene el gran interés de las grabaciones en directo. Bastianini, con grandes facultades y con insuficiente preparación técnica —frecuente en las grandes voces de los años cincuenta—, necesita un director inteligente. En segundo lugar, sus interpretaciones en escena superan con mucho, por expresión y variedad, a las efectuadas en los estudios. Ejemplo rotundo es su versión del «Marqués de Posa» en *Don Carlo* (Karajan, Salzburgo 1958), y en la que no se advierten los defectos antes dichos. Las versiones del aria de *El Trovador* y *Un ballo* no cuentan entre sus mejores y existe otra de «Eri tu» donde el uso del «piano» es más correcto; la voz resulta imponente en la «cabaletta» de la primera y en «Alla vita che t'arride» de la segunda. Yo destacaré la ejemplar del *Don Carlo*, la nobleza del fraseo en *Ernani* y *Poliuto* y la interesante del *Thais*, de Massenet, por

la fluidez en la emisión que ostentaba el cantante en el año 54. La calidad global del sonido y el prensado es buena.—**B.C.**

**KIM BORG: Recital.** Finlandia Records, FA 901. Importador: Ferysa.

A sus sesenta años el famoso bajo Kim Borg, que había ganado sus mejores justas musicales en el «Sarastro» de la *Flauta Mágica* y en el *Requiem* de Verdi y de Dvóřak, ofrece una grabación de obras suyas inspiradas en autores finlandeses o de su propia cosecha que representa una recopilación de su labor compositiva y a la vez interpretativa.

Acompañado al piano por Pentti Koskimies, Borg desgrana con una voz que todavía dispone de un bello y penetrante registro bajo, aunque no puede decirse lo mismo del alto, como suele ser frecuente en estos casos, las *Siete canciones sobre textos de Alexis Kivi, Op. 27*, las *Visiones de Simalta, Op. 13* y una obra de la primera época creativa, las *Canciones de Karelia, Op. 2*, escritas en 1952.

En la grabación podemos apreciar la tendencia al recitado de su autor e intérprete que convierte los poemas en un largo y monótono describir paisajes y sentimientos, concepción ésta más en consonancia con la música oriental que la occidental.

La obra tiene, pues, un mérito documental más que propiamente competitivo y viene a sumarse a la larga serie de grabaciones antológicas de los grandes cantantes de nuestro siglo.—**X.A.**

**MARIA CALLAS & JOAN SUTHERLAND-The Art of the Coloratura.** Everest, 3.293. Importador, Ferysa.

Tal como indica Joe Cooper en la portada del disco, María Callas y Joan Sutherland fueron las pioneras del descubrimiento de obras olvidadas de principios del siglo pasado, y dieron a su interpretación una intensidad dramática, sin perjudicar por ello la agilidad requerida.

María Callas, que cantó *Medea* en diez temporadas distintas, desde su primera en Florencia, en 1953, hasta la última en la Scala, en 1962, y que grabó

esta obra en 1957 para Ricordi, distribuida en España por EMI, interpreta «Dei tuoi figli», «Guarda ei pur così», «E che? lo son Medea» y «Figli miei, miei tesori», este último con Mirto Picchi, demuestra desde el dominio de su voz, la sensibilidad, la sutileza y la dulzura hasta la fiera que pueda llegar al desgarrar; su versión no tiene ningún pero, ni en las agilidades de la primera aria, ni en la fiera y dulzura a la vez de la segunda, o al dramatismo de la tercera, y del dúo que cierra el disco.

Las grabaciones de Joan Sutherland tienen, además del interés intrínseco, dos alicientes: que son inéditas (fueron grabadas para una pequeña compañía inglesa el 20 de junio de 1958) y que, salvo un antiguo registro de Florence Austral, de *Zelmira* y *Azor*, son fragmentos prácticamente desconocidos. El primero corresponde a *Emelia de Liverpool*, décimosexta obra del prolífico Gaetano Donizetti, que fue estrenada con poco éxito el 28 de julio de 1824 en el Teatro Nuovo de Nápoles. Aria de singular belleza que, partiendo de un recitativo, permite a Sutherland mostrar su pureza estilística y su facilidad para el «bel canto», para acabar con una «Cavatina» impecablemente cantada. El segundo fragmento es de la ópera *Zelmira y Azor*, del compositor, violinista y director de orquesta alemán Ludwig Spohr (1784-1851), y que permite a la soprano australiana desarrollar su arte y su dominio vocal. Cierra el disco la canción *La Fyoraia Fiorentina*, de Rossini, escrita en sus años de retiro parisiense, y en la que la gracia y las dificultades son aprovechadas por Sutherland para demostrar su técnica y su pureza estilística.

Conclusión: disco recomendable por el arte de María Callas, en su esplendor, y por la facilidad belcantista de Joan Sutherland, en obras que interesarán, sin duda, al buen melómano.—**I.T.**

**MARIA CALLAS: Arias de óperas** de Verdi, Bellini, Cherubini, Rossini, Thomas y Spontini. Diversas orquestas y directores. Melodram MEL 079, 2 discos.

Este doble contiene extractos de *Il Trovatore*, *Medea* y *La Traviata* (Scala, 1953/55), cuyas integrales ya fueron comentadas en RITMO (ver números 502, 492 y 489), así como dos recitales inéditos: RAI (Milán, 1956) y Amsterdam (1959), cuyo elevado interés justifica de por sí la presente edición.

En 1956, la voz de Callas se hallaba prácticamente intacta, a la vez que su arte interpretativo había alcanzado tal nivel de profundización que cada actua-





Maria Callas.

ción suya se convertía en un acontecimiento histórico. Este adjetivo conviene a los registros milaneses de dos escenas de locura: la de **I Puritani** —muy superior a la que nos dejara en su integral para EMI/1953, con una memorable exhibición de bravura vocal en la bella frase «Com'oggi é puro... morró d'amor»— y la poco frecuentada de **Hamlet** —auténtico monumento al arte de la «coloratura», donde Callas nos asombra con su emisión aérea, delicadísima, infalible en unas escalas y «pizzicatti» casi irreales; versión equiparable al mítico disco de Nellie Melba (1904, editado por Ember 82216-H). En **La Vestale** y **Semiramide** Callas establece cánones interpretativos, otorgando a la primera un fuerte aliento dramático y restaurando, en la segunda, la «drammatica d'agilità» rossiniana con toda la pureza exigible a una «prima donna» de la era romántica.

Las dos tomas de Amsterdam —con una soberbia aportación orquestal del Concertgebouw— denotan claros síntomas de fatiga y aparecen ya los entubamientos, asperezas, y el clásico «vibrato» que ensombreció la espléndida vocalidad de Callas. Sin embargo, su «Tu che la vanità» es todavía magnífico, por la incisividad del fraseo y el carácter elegíaco que imprime a la sección central del aria. En la escena final de **Il Pirata**, pese a ciertos problemas de tonalidad y «fiato», Callas está, una vez más, inconmensurable. En especial, la frase «Oh, Sole! Ti vela di tenebre oscure» encuentra en su voz la expresión física más perfecta del contraste entre el día y la noche, entre la vida y la muerte.—**G.B.M.**

**MARIA CALLAS: DOS NUEVAS REEDICIONES. «ESCENAS DE LOCURA». DONIZETTI: Anna Bolena. THOMAS: Hamlet. BELLINI: Il Pirata.** Orquesta Philharmonia. Director, Nicola Rescigno. EMI 065-000784. «**HEROINAS DE VERDI**». Arias de **Macbeth, Nabucco, Ernani, Don Carlo.** Orquesta Philharmonia. Director, Nicola Rescigno. EMI 065-000865.

Dentro de las reediciones que EMI viene realizando destaca el gran acierto de estos dos discos de María Callas, grabados en Londres los días 24 y 25 de septiembre de 1958, por ser una muestra de la versatilidad de la gran cantante, al tratarse de obras distintas en el tiempo —belcantismo el primero, agilidad dramática el segundo— y registradas en el plazo de 48 horas, lo que da la medida de ese fenómeno que se llamó María Callas, que revolucionó el mundo operístico al reunir en una sola voz el drama-

tismo vocal, la capacidad para resolver las agilidades de ese dramatismo vocal y su facultad para afrontar el más puro belcantismo, sin renunciar en ningún momento a su sentido innato de la interpretación.

En **Anna Bolena** encontramos las cualidades de la soprano coloratura y la intensidad que le permite pasar de esa voz susurrante con pausas que explican, con trinos casi perfectos, con bellos «piano» de gran apoyatura en aquellos pasajes en que la protagonista se encuentra en éxtasis, hasta el efecto dramático, sin exagerar, cuando recupera la razón, donde la voz suena compacta y expresa la sensación entre rabia y perdón; es, en resumen, la contención y la fuerza hecha personaje. La escena de la locura de **Hamlet** plantea unas dificultades distintas y Callas nos da una versión introvertida, con virtuosismo, a pesar de que en algún momento la voz suene algo tirante por tratarse de un pasaje muy comprometido cantado habitualmente por sopranos ligeras; sus mejores momentos son los recitativos y frases centrales, que son dichas con expresividad. La última de estas arias de locura corresponde a **Il Pirata**, de cuya interpretación liceista guardamos un imborrable recuerdo; desde el recitativo de entrada, donde su fraseo y su vivencia dan valor a cada frase, hasta el aria «Col sorriso», donde resalta esa voz con poder y brillantez, hasta llegar al final con fuerza.

Como ya se ha dicho, en el segundo disco aparecen las versiones de Verdi, del Verdi de fuerza, del Verdi que requiere verdaderas sopranos dramáticas, tan difíciles de encontrar, con suficiente capacidad para superar las agilidades y los escollos a que el compositor las somete. Así en **Macbeth** vemos la evolución de la protagonista, desde el bello recitativo de la carta de la primera aria, con la fiereza de su «Vieni, t'afretta» o la intención de «Or tutti», a la exaltación de «La luce langue», la segunda aria, para llegar al éxtasis de «Una macchia e qui tuttora»; son interpretaciones en la que es difícil discernir qué es lo más admirable si su técnica, su dominio vocal o su ductilidad para afrontar todos los registros y agilidades.

Estas cualidades también se ponen en evidencia en el aria de **Nabucco**, con su potente salida, y su dúctil canto posterior: también el aria de **Ernani** o en el **Don Carlo**, dos lecciones de canto, que

consiguen dar otra dimensión a la interpretación verdiana.

Dos discos, pues, recomendables en todos los aspectos.—**I.T.**

**GIUSEPPE DI STEFANO: Arias de ópera.** Fragmentos de **Lucia de Lammermoor, Carmen, Un ballo in maschera** y **Aida**. Grabaciones en directo (1954-56). Melodram, MEL 078 (2 LP).

Todavía resulta difícil situar a este tenor en su justa medida. Di Stefano ha sido, como pocos, tratado de forma extrema: tan denostado por unos (críticos) como idolatrado por otros (el público), y con suerte tan variada entre las opiniones de sus colegas. El conocido crítico italiano R. Celletti, tras insistir en su mala técnica y su canto diletantesco y popular, sólo parece otorgarle valor en un par de óperas, **Cavalleria** y **Pagliacci**, como a Bastianini en una sola, **Andrea Chenier**. Tampoco es eso, aunque compartamos cierta especialización en el repertorio. En esas calurosas representaciones en las que Di Stefano electrificaba al público con el calor de su fraseo y con su capacidad de comunicación, el crítico debe abandonar sus esquemas previos, la tiranía de su purismo y dejarse llevar por la interpretación del cantante. El juicio posterior resulta así bastante menos absoluto. La escena final de **Lucia**, aquí ofrecida (Karajan, Milán, 1954), serviría como prueba. Es, quizá, el punto más alto de este recital. En el otro extremo, una «Celeste Aida» insegura, sin cuadratura, penosa en su desarrollo, y lo mismo podría decirse de muchos momentos del **Ballo in maschera**, del que se ofrece una amplia selección. Sin embargo, en otros momentos de estas mismas obras el registro medio del cantante resulta incomparable, las medias voces, todavía con calidad, y algunas frases inolvidables. Entre ambos extremos, los fragmentos de **Carmen** (actos primero y segundo) son interpretados con corrección. Los resultados tan dispares de Di Stefano se deben a que sus facultades vocales tuvieron una corta plenitud y su involución fue lenta, pero inexorable. Los defectos finales, bien conocidos (el abuso de portamentos por incapacidad para ligar y apoyar las frases, los agudos abiertos y, más tarde, descompuestos; la falta de fidelidad estilística, cada vez mayor por el deterioro de la voz, etc.), y que en buena parte son resultado de una técnica deficiente, eran, sin embargo, eficaces al principio de su carrera, y no puede negarse lo sugestivo del resultado artístico.

La presente grabación recoge una época donde la voz conservaba su calidad, aunque el material utilizado es poco



variado y algunas partes no figuran entre las más representativas de las virtudes de su voz. Todas las versiones proceden de grabaciones «in vivo» y el sonido procesado es bueno.—B.C.

«HOMENAJE A JOSE ITURBI». R.C.A. RL-43636, 3 discos.



José Iturbi.

Casi todos los homenajes que se hacen de este tipo a intérpretes periclitados y que en un pasado cercano tuvieron fama y prestigio, adolecen por lo general de recoger una visión indiscriminada de su legado, pese a las buenas intenciones que suelen impulsarlos.

Esta forma de actuar está sujeta a algunos peligros que difícilmente son superados, pues tras la idea de presentar la evolución y forma interpretativa del personaje, aparecen despiadadamente malas grabaciones y visiones descabelladas de determinadas obras, que probablemente el homenajeado hubiese descalificado en la madurez de sus últimos años.

De esta manera el homenajeado se aparta inconscientemente de su espíritu, y el auditor no bien informado al respecto puede sufrir decepciones al apreciar la desafortunada elección que se ha hecho para tal empresa.

Esto es precisamente lo que ocurre con nuestro volumen, ya que su contenido es variopinto. A saber: junto a una agradable versión del **Concierto núm. 1 para piano y orquesta** de Mendelssohn y algún atisbo más del mismo grado en música española, el resto nos resulta desigual y no precisamente modélico. Y por si fuera poco, el sonido también juega su baza, pues aunque éste tenga su origen en grabaciones matrices muy an-

tiguas, el resultado actual roza a veces lo esperpéntico.

En favor de nuestro pianista debemos decir que su técnica, interpretación y concepción musical, responden impecablemente a las tendencias y gustos de una época (su época), y aun teniendo en cuenta que la forma de hacer ha cambiado sustancialmente en nuestros días, en modo alguno esta circunstancia nos permite descalificar un ayer que de alguna forma puso las bases de nuestro hoy. Lo que tampoco quiere decir que tengamos que aplaudir aquello que ni ayer ni hoy responde a la esencia musical de una determinada obra.

El álbum viene acompañado de unos ilustrativos comentarios de Enrique Franco que con más espacio y erudición explican lo que nosotros apuntamos en este breve comentario. No dudamos que esta publicación será apreciada por igual tanto por el aficionado curioso como por el coleccionista incondicional.—T.

**GUSTAV LEONHARDT EN CLAVES HISTÓRICAS.** Obras de Picchi, De Macque, Merula, Kerll, Sweelinck, Scheidemann, J. S. Bach, C. P. E. Bach, y Anónimos. Harmonia Mundi, 027-99795. Importador: Ferysa.

Pocas veces se da en un disco el triple motivo de interés, por la calidad del intérprete, la categoría del instrumento utilizado y por el atractivo del programa.

Este es el caso de la grabación que comento, dedicada a un recital de Gustav Leonhardt. El músico holandés es, sin duda, uno de los nombres más prestigiosos en el campo de la música antigua, sobradamente conocido, entre otros motivos, por su abundante discografía (aunque en España, desgraciadamente, esa discografía sea mínima). Creo, sinceramente, que, desde Wanda Landowska, Leonhardt es el clavecinista más importante del siglo. Es el suyo un modo de tañer el instrumento que ha creado escuela y que no tiene comparación. Sin hablar de la técnica (prodigiosa, por supuesto), lo más importante en Leonhardt es un conocimiento de la articulación, sin parangón entre sus colegas, mediante la cual consigue hacer totalmente expresivo un instrumento tachado muchas veces de lo contrario.

Por otro lado ¿qué decir de los «tempi» de Leonhardt? Siempre son los adecuados. Aparte de su sapientísimo modo de usar de los registros, usando en todo momento los que conviene, pero sin distraer en modo alguno la atención del oyente, que, gracias a ello, siempre está pendiente de la música. En fin, una ver-

dadera lección interpretativa, al tiempo que un verdadero deleite.

En el capítulo instrumental, usa Leonhardt tres preciosísimos instrumentos: un cémbalo italiano de 1697, fabricado por Carlo Grimaldi; un cémbalo flamenco, obra de Andreas Ruckers, de 1637, y un cémbalo alemán de 1782, obra de Carl August Grabner. Los tres instrumentos pertenecen al Museo Nacional de Nürenberg. Se hallan en perfecto estado de conservación y su escucha tiene no solamente un gran valor histórico, sino también resulta un verdadero placer.

En cuanto al programa, está pensado por Leonhardt de acuerdo con los instrumentos utilizados, de modo que cada obra sea interpretada en el instrumento más conveniente desde el punto de vista histórico. Así Picchi, De Macque, Merula y Kerll se escuchan en el Grimaldi. Sweelinck, Scheidemann y los dos Anónimos, en el Ruckers. Y las obras de los Bach, en el Grabner. De todo lo cual resulta un programa muy interesante, ya que, junto a un puñado de obras renacentistas de autores muy poco conocidos para alguien que no esté verdaderamente especializado (pero importantísimos en su época, y en la historia del clave), podemos escuchar obras de J. S. Bach y de su hijo C. P. E. Bach. Quizás, lo más interesante dentro de este grupo sea el **Adagio** de J. S. Bach, que no es sino una transcripción del primer tiempo de la **Sonata para violín solo en Do mayor, BWV 1005**.

Hay que censurar un par de detalles en la presentación del disco: en la contraportada, donde se especifica el programa y los instrumentos usados, no se menciona en absoluto el cémbalo Grabner, de modo que no se sabe qué clave está sonando en las obras de los Bach.

Por otra parte, un interesantísimo artículo del propio Leonhardt comienza diciendo: «Esta frase...». Y como no se especifica el título, no se sabe que la frase a que hace referencia es «Sic Transit Gloria Mundi».

Digo todo esto porque el presente disco tiene ya bastantes años, hasta el punto de haber sido editado recientemente en el extranjero a bajo precio. Y en la versión original, de diferente portada (no aparecía la foto de Leonhardt, y sí, en cambio, venían retratados los tres instrumentos), esos errores no existían. Una pena, porque todo lo demás del disco merece el más alto elogio. Un aplauso a Ferysa por semejante importación, y esperemos que la discografía de Leonhardt, en nuestro país, sea pronto aumentada.

Por supuesto, se trata de un disco de adquisición obligatoria.—P.C.C.



# Don Taddeo in Barcellona Por «I Taddei»

## EL FESTIVAL DE OPERA DE PRO MUSICA



Foto: P. Guardon.

Por iniciativa del Patronato Pro Música, y de acuerdo con un proyecto que hace tiempo acariciaba esta meritoria entidad, se ha creado el llamado Festival de Opera de Barcelona, destinado, en principio, a cubrir con un suplemento operístico de primavera las habituales temporadas de invierno de nuestro Liceo.

Esta iniciativa, además, se propone persistir en años venideros, a fin de presentar en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona algunos espectáculos de ópera de nivel internacional de los que nos vemos habitualmente privados a causa de nuestra deteriorada economía pública. Para ello cuenta el Patronato Pro Música con la colaboración del recién formado Consorcio del Gran Teatro del Liceo, de la Generalitat y del Ayuntamiento de la Ciudad, así como de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.

Este primer festival ha tenido como alicientes la presentación de tres óperas rusas a cargo de la compañía, coros y orquesta del Teatro Kirov de Leningrado: **Eugene Onegin**, **Boris Godunov** y **La dame de Pique**, después de haberse suprimido lo que debía haber sido el florón del festival: la **Semiramide** en el montaje reciente de Aix-en-Provence, con Montserrat Caballé y Marilyn Horne en los principales papeles.

Queremos anticipar rápidamente que figuramos entre los más entusiastas partidarios del Patronato Pro Música y de las iniciativas que éste, y las personas que lo integran, tienen puestas en práctica y piensan organizar en el futuro, y no dejaremos de alabar la brillante idea de llevar a cabo anualmente este Festival. Quisiéramos que no se interpretara, por lo tanto, lo que vamos a decir, como censura promovida por envidias, celos, rivalidades u otras mezquindades parecidas, pero creemos que debemos señalar honradamente que, como primer intento, el de este año no ha sido, ni con mucho, suficientemente logrado.

Este Festival debía haber fascinado, literalmente, a un público fatigado de un

Liceo que lleva varios años de navegación incierta, con puestas en escena que María Castaña debió de haber presenciado más de una vez. Era ésta, pues, la ocasión, puestos a lanzar el Festival, de haber maravillado al público barcelonés con algo grande, puesto que grandes eran, en verdad, los precios a que nos sometió.

Sin embargo, por mala suerte, o por no estar aún suficientemente estabilizado el terreno sobre el que debe sentar sus bases el citado Festival, se optó por una solución intermedia, relativamente *barata* (por supuesto, carísima, pero *menos cara*, entendámonos, por haber recurrido a una formación de la Europa del Este). Se montaron espectáculos confiados a un teatro como el Kirov de Leningrado, y Leningrado, en la Unión Soviética, es como Barcelona en España, es decir, la ciudad que recibe sólo las sobras de lo que la propaganda oficial destina a Moscú. El Kirov es un teatro cuyos montajes también pertenecen a la era de la inefable María Castaña de marras, y se comprende que el público barcelonés encontrara muy discutible la conveniencia de soltar cuatro mil quinientas pesetas por butaca (algo menos en las alturas, claro) para presenciar un **Boris Godunov** de cartón papel (ni a cartón-piedra llegaba), o un **Eugene Onegin** de los años cuarenta, bien cantados, en líneas generales, (aunque ni siquiera el «Boris» fue un bajo convincente) y que adolecían de los mismos defectos que hemos visto en casa a un precio bastante más razonable.

Si a esto añadimos la sensación de refrito (el Kirov actuó antes en Madrid, y pudimos oír sus relativamente mediocres prestaciones por la radio, y leer el desencanto de la crítica en los periódicos), y el hecho de que hubo un baile constante de títulos (el **Boris** iba primero, luego no iba, luego reapareció a costa de **La novia del zar**, que tenía al menos el atractivo de la novedad), se comprende que, económicamente, la temporadita fuera un fracaso y se apreciaran dolo-

rosos claros en una platea sembrada de invitaciones de favor.

Repetimos que no queremos denigrar al Festival, todo lo contrario. Pero entendemos que una sana crítica no consiste en alabarlo todo, sino en decir exactamente lo que opinamos. Ojalá, que sus sucesivas ediciones sean verdaderos éxitos, pero hay que emprenderlos con valentía y decisión; las medias tintas no conducen más que al fracaso.

En cuanto a los comentarios acerca de las funciones del Festival, que se inició el 28 de mayo y terminó el 5 de junio, nos adherimos, en líneas generales, a lo expresado por Arturo Reverter en sus críticas a las representaciones del Kirov en Madrid, dentro del Festival de Opera madrileño, puesto que coincidieron con la programación barcelonesa posterior, incluido el concierto; excluimos únicamente **La Dame de Pique**, que no se interpretó en Madrid, y cuya crítica aparece más abajo.

Sin embargo, antes de entrar en materia, queremos señalar una vez más, y, por supuesto, en balde, la tremenda injusticia que reiteradamente pesa sobre el público barcelonés, que debe pagar, por ver los mismos espectáculos que se ven en Madrid, como en este caso, el doble o más del doble en los precios de entrada. Es algo escandaloso que mientras la temporada de ópera madrileña es sufragada en su integridad por el Estado, las iniciativas de Barcelona, ciudad que cuenta ya, desde siempre, con el establecimiento *idóneo* para tener temporadas pagadas por el Estado, como en cualquier país europeo (donde no tiene por qué ser la capital la que más brille en todo), nunca han recibido la más mínima atención oficial. Y no se diga que ahora, la autonomía hace que estas cosas sean competencia de otros organismos, porque el Liceo existe desde 1847, y esta situación ha sido *siempre* la misma. Quizá algún día el Estado podría sorprendernos gratamente, con alguna generosa concesión; sería ya hora de que lo hiciera, con o sin autonomía.

### LAS REPRESENTACIONES DE «LA DAME DE PIQUE»

La coincidencia quiso que, a nuestro juicio, la mejor de las representaciones que vimos fuera, sin duda, la versión de **La Dame de Pique** (días 3 y 5 de junio),





El cantante ruso Alexei Steblianko.

lo que nos permite redactar una crítica francamente favorable del único espectáculo que resultó distinto en la gira del Kirov.

Para comenzar, señalaremos que la escenografía, si no nueva, era al menos más vistosa que la de las otras óperas, con un vestuario también superior. Esto se conjugó con una dirección escénica también mucho más brillante, debida a la mano inteligente de una dama, M. Slutskaia. Hay que señalar como especialmente logrados la escena del salón de juego, del último acto, así como la pastoral y la entrada de «Catalina II», en el segundo acto. La elegancia vocal de la mayoría de los intérpretes llegó a un nivel más satisfactorio que el de las otras óperas, sobre todo que del decepcionante **Boris Godunov**, a pesar de que muchos de los cantantes participaron en ambas óperas. Curiosamente, a pesar de que para **La Dame de Pique** también se había anunciado un reparto distinto para el segundo día, el equipo de cantantes fue el mismo en las dos funciones, tal vez porque la dirección artística, viendo el éxito del primer día, prefirió no cambiar el elenco. El excelente, dramático y un tanto *napoleónico* A. Stieblianko hizo un «Hermann» admirable, poseído, verdaderamente, por un extraño mal que lo empujaba a su fatal destino, mientras la Schevchenko componía una notable «Liza» y S. Leiferkus brillaba como un magnífico barítono en el papel secundario de «Tomski». La «Condesa» resultó francamente buena desde un punto de vista vocal, pues se trataba de I. Bogachiova, que ya se había hecho notar en otras funciones con buenas dotes, pero resultaba evidentemente demasiado joven, a través de un maquillaje insuficiente y pobre, y de unos movimientos demasiado vivaces para una dama que se supone de noventa años. La mezzo Filatova compuso también un excelente papel de cálidos y nobles acentos y el coro cumplió con exactitud y rigor.

La dirección orquestal de I. Temirkanov, al frente de la Orquesta del Teatro Kirov fue, sin duda, lo mejor de esta función, como lo fue de las restantes. Recientes en nuestros tímpanos las agresiones de una mal llamada orquesta, en la temporada de ballet, y ayunos como estamos de una verdadera orquesta en el Liceo desde hace largos años, el Kirov nos trajo, al menos, la sensación de que las cosas pueden ir mucho mejor en el futuro, si se coordinan bien, como esperamos.

## UNA NUEVA LECCION ARTISTICA POR JESSYE NORMAN

Otra vez Jessye Norman apareció en el Palau de la Música Catalana, de Barcelona (dentro de la temporada del Patronato Pro Música, el 11 de mayo), y nuevamente asistimos a un recital de esta soprano al que hay que calificar de excepcional. Porque excepcional es todo lo que Jessye Norman realiza en el concierto; como el rey Midas, todo lo que *toca* lo transforma en oro. No hay estilo que se le resista, ni texto en el que no logre la profundización máxima, o texto que no transmita en el modo más personal. Vocalmente, en este recital, Jessye Norman apareció esplendorosa, quizá con su potencia multiplicada y técnicamente intachable; la soprano nos sorprendió especialmente con su facilidad, en esta ocasión, en el registro agudo (desde luego, adelgazando el instrumento) siempre con una justeza admirable. Continúa la belleza (rara belleza) de esta voz, ya sea en el «forte» como en el logradísimo «piano». Interpretativamente nos hallamos ante un caso supremo de Arte con mayúsculas. Arte como conglomerado de los elementos estéticos, emotivos y de inteligencia en el grado máximo a que pueda aspirarse. No hace falta analizar el programa (cuatro **Lieder** de Schubert, las **Siete** de Alban Berg, **Cuatro Canciones** de Gounod y **Tres Arias** de Offenbach), porque precisaríamos un considerable espacio de comentarios laudatorios para cada **Lied** y porque todo rayó al mismo nivel. Hoy sólo Jessye Norman puede comenzar un recital cantando gloriosamente **Die Allmacht** de Schubert y finalizarlo (aparte de los «bises») con una insuperable interpretación de «Monde charmant», de **Le voyage**

**dans la lune**, de Offenbach. Hay que señalar, finalmente, la correcta actuación del pianista acompañante, Richard Nunn.

### OPERA EN EL TEATRE DE LA CASA DE LA CARITAT, CON EL LONDON OPERA ENSEMBLE

Dentro del programa titulado «Grec-81» para el presente verano, organizado por el municipio barcelonés, y en el algo destartado Teatre de la Casa de Caritat, recientemente recuperado para el público, se programaron dos cortas óperas de cámara, protagonizadas por el London Opera Ensemble, conjunto integrado por un pequeño contingente de cantantes y músicos dirigidos por Win Davies, quien, a su vez, acompañaba a los cantantes.

Las representaciones consistieron en las dos obras más habituales de este tipo de espectáculos, cuya frecuencia se debe a su sencillez y la reducida formación necesaria para interpretarlas, amén de su calidad musical: **La serva padrona**, el célebre intermezzo de Pergolese, creado en 1733, y **Bastiano y Bastiana**, el mini-Singspiel mozartiano de 1768, derivado de **Le devin du village**, de Rousseau.

La representación se movió dentro de los límites de la corrección. Win Davies demostró que conoce las obras, y que puede, en el futuro, darnos unas prestaciones más matizadas, consiguiendo en ambas óperas corrección en músicos y cantantes. Entre estos últimos, nos gustó más Dinah Harris en la ópera de Mozart, porque posee una bella, dúctil aunque pequeña voz, que se adaptó a su «particella», con el acompañamiento de una graciosa actuación: Henry Herford mejor como «Colás», del **Bastiano y Bastiana**, que como «Ugo» en la **Serva padrona**; su voz, si no bella al menos suficiente, fue acompañada por un buen trabajo como actor. Mejor actriz que cantante Margaret Perry como «Serpina», y correcto el tenor que sustituyó a Michael Bulman en el papel mudo de **La serva padrona** y en el de «Bastiano» en la pieza de Mozart. Los instrumentistas tocaron con gusto y corrección.



Jessye Norman.



## SERENATAS EN EL BARRIO GOTICO

Dentro del paréntesis estival que antes privaba totalmente a Barcelona de música, surgieron estas excelentes **Serenatas** que siguen llevando el nombre de Barrio Gótico pero que ahora se celebran casi siempre en el patio del antiguo Hospital de la Santa Creu y alguna vez en el Oratori de Sant Felip Neri, en la plaza del mismo nombre.

En el primer escenario tuvo lugar, el 22 de julio, un recital de la mezzo soprano Raquel Pierotti, acompañada al piano por Manuel García Morante, con una primera parte dedicada a música francesa: **Cinco canciones griegas**, de Maurice Ravel, y la **Chanson espagnole**, de Gabriel Fauré, y una segunda parte con obras de Ginastera, Villalobos, Cluzeau Mortet, Granados y Nin.

Poseedora de un muy bello timbre, de voz con cuerpo, de una depurada escuela y de una notable inteligencia, cantó con gusto, aunque algo apagada en la primera parte, y mejoró en la segunda, especialmente en las obras de Ginastera y Granados. Correcto el acompañamiento del pianista. Correspondiendo a los aplausos, la cantante uruguaya dio tres besos; la canción catalana **Rossinyol que vas a França**, perfecta tanto de dicción como de expresividad, **Viva Sevilla** y el **Azulao** de Jaime Ovalle, bella canción brasileña a la que Raquel Pierotti dio una cualificada interpretación.

## IR AL «BARBERO» EN EL TEATRO GRIEGO

El Grup d'Opera de Barcelona, que el año pasado presentó, en pleno verano, en el Teatro Griego de Montjuic un muy inmaduro pero atractivo **Il Trovatore** de Verdi, del que nos ocupamos a su debido tiempo, ha repetido este año la proeza de llevar con éxito la ópera a un público popular, y con un resultado mucho más trabajado y coherente.

Este año, la ópera elegida fue **El barbero de Sevilla**, de Rossini, una partitura que, por lo que parece, resiste flexiblemente toda suerte de manipulaciones y transformaciones como las que ha padecido durante sus ciento sesenta y pico de años de existencia, sin perder nada de su atractivo y vitalidad. En cierto modo, la presentación que de esta ópera hizo el Grup d'Opera de Barcelona, a través de la dirección escénica de Mario Gas, Juanjo Puigcorbé y Vicky Peña, fue ciertamente una operación poco ortodoxa, consistente en exagerar hasta lo grotesco determinadas situaciones cómicas, con el objeto de conquistar al público por la risa, ya que no por el canto o por la música. Algunos críticos barceloneses encontraron este proceder incluso irrespetuoso para con la ópera, y hablaron de algo así como sacrilegio. Sin embargo,



creemos que no todo fueron *pasadas*, sino que hubo una buena dosis de inventiva en la presentación del Grup d'Opera de Barcelona y que, en definitiva, el balance debe ser considerado satisfactorio. En primer lugar, la idea brillante de hacer participar al propio Rossini (interpretado con notable acierto por Carlos Bosch) en la comedia, escribiendo páginas y más páginas de partitura, levantándose para intervenir en momentos clave de la acción y, a veces (y esto es quizá lo más *reprehensible*) metiendo cucharada en los recitativos.

Como de costumbre, el reparto de los tres días de función (21, 23 y 25 de julio) fue variando. El primer día fue «Fígaro» el conocido barítono Enric Serra, cuya profesionalidad es de buena ley (todos recordamos aún su rápida asunción del papel de «Scarpia» en una de las representaciones de **Tosca** este invierno y su excelente labor en tan improvisado cometido). Sin embargo, hay que señalar que sus limitados recursos vocales para «Fígaro», con su rapidez y sus florituras, especialmente al aire libre, resultaron escasos y redundaron en detrimento del personaje. A veces se le oía bien, y otras veces no. Escénicamente tampoco fue el mejor del grupo, aunque, desde luego, se movió con agilidad y picardía. Eduard Giménez, el excelente tenor ligero que se ha convertido en especialista en papeles bufos en la propia Italia, demostró estar en buena forma y contribuyó con su espontáneo sentido de la musicalidad y sus siempre reconocidas dotes de actor para hacer un «Almaviva» de prestancia y categoría, sin exagerar la nota cómica. Rosa María Ysás, traicionada por los nervios, fue una «Rosina» hierática y áspera en su aria inicial, pero después fue ganando soltura y fue integrándose en el ambiente jocoso del escenario, dentro de sus limitadas capacidades de actriz. Juan Pedro García Marqués compuso un «Don Basilio» cargado hasta los topes de efectos cómicos grotescos, pero desempeñó adecuadamente el papel en la parte vocal, y, teniendo en cuenta el marcado aspecto de farsa de todo el espectáculo, no puede censurarse si a veces

tendió a *pasarse* en sus gestos y actitudes. Una «Berta», Isabel Aragón, suficiente en cuanto a medios vocales y discreta en los histriónicos, completó el equipo junto al muy notable «Don Bartolo» de Carlos Chausón, un bajo aragonés que se ha destacado recientemente en este mismo papel en la New York City Opera. Merecidamente, desde luego, porque Chausón tiene firmemente estudiados sus propios recursos vocales, que emplea con inteligencia muy notable, y es, además, un excelente y ponderado actor.

La dirección escénica tendió a esparpentizar la primera parte del espectáculo (los músicos que acompañan la serenata de «Almaviva», al empezar la ópera, eran un hatajo de mendigos harapientos, no faltando incluso un inválido en un carrito), pero con detalles del mejor humor escénico, como los árboles móviles (con comparsas dentro del tronco) y otros, en cambio, inútiles (el «Cupido» estático y su pareja; la bicicleta con que pasaba, inopinadamente, «Don Basilio» hacia fines del acto). Sin embargo, habiendo visto el espectáculo en los tres días, y habiendo observado que los dos «Almaviva» actuaban de modo totalmente diferente, y que también los dos «Basilios» eran distintos en su proceder, cabe preguntarse hasta qué punto el movimiento escénico estuvo realmente controlado por la dirección, y hasta qué punto fue fruto de la iniciativa privada en un ambiente general de jolgorio. Creemos que una dirección escénica debe imponer un criterio mínimo, y así no puede consentirse que cuando «Almaviva» aparece como «Don Alonso» (Acto II), Eduardo Giménez lo interpreta como un seminarista cojo con nariz postiza de pato y Aldo Moroni lo presenta como un supuesto invertido interesado en *hacer manitas* con «Bartolo».

El segundo día, sin duda el más flojo de los tres, «Almaviva» fue interpretado por el citado tenor Aldo Moroni, en la frontera de lo inaceptable como cantante, no ya por su poca potencia sino por su escasa elegancia en el fraseo y su poca habilidad con las agilidades de su «particella». Mejoró un tanto en el segundo acto, pero deslució con el mencionado recurso cómico de «Don Alonso» una labor que en todo caso tuvo muy poco de positiva. Como «Don Basilio» apareció el veterano Eduardo Soto, y aunque temíamos que destrozaría el papel (como hizo recientemente en el Liceo con el papel de «Zúñiga», en la **Carmen**), se presentó con una voz si no del todo correcta, al menos aceptable, y su aria de **La calumnia** demostró que, en el fondo, ha sido siempre un buen profesional. Se movió, además, con notable gracia y sin las exageraciones de su colega del día anterior. Rosa M. Ysás estuvo mejor que el primer día, y alcanzó un buen nivel en varias ocasiones. Pero el verdadero triunfador de este día fue el barítono Vicenç Esteve, excelente «Fígaro», con agilidad, temple, bravura y un brillante movimiento escénico. Hemos expresado numerosas reservas sobre su labor en esta temporada pasada, pero creemos que ahora va por buen camino y puede convertirse en un valor positivo.



## FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA DE CAMBRA, CAMBRILS (TARRAGONA) 1981

Muy flojita, finalmente, la «Berta» de Marta Lombardi, quien se *perdió* en el aria y resultó poco eficaz en el resto.

La orquesta funcionó bastante bien, es decir, si la comparamos con la desastrosa prestación del año pasado en **II Trovatore**. Este año hubo errores, precipitaciones y una notable imprecisión en los ataques, pero la batuta de Albert Argudo se sentía mucho más segura (no hay como la práctica para adquirir seguridad, y un curso más de experiencia se ha hecho notar). No jugó con los tiempos, sino que mantuvo un ritmo equilibrado y llevó francamente bien la conjunción de orquesta y voces.

Nuestro comentario final, respecto a estas funciones veraniegas, es que se han llevado a un nivel digno, en tanto que espectáculos para gente no iniciada o para distraerse del calor veraniego, pero rogaríamos el Grup d'Opera de Barcelona que no se diera por satisfecho con lo logrado, sino que siga por el camino emprendido hasta consolidar una temporada estival de un nivel superior. No estamos todavía, por muchas razones, al nivel de una Arena de Verona, ni siquiera de las representaciones de las Termas de Caracalla. Si a estos niveles aspiran, deben de trabajar mucho los simpáticos componentes de este Grup.

## MONTSERRAT CABALLE: BARROCO EN VERANO

En los conciertos veraniegos de este 1981, en Ripoll y en Vic hay que señalar la participación de Montserrat Caballé, con la Orquesta de Solistes de Catalunya, con programas dedicados al Barroco. Así presenciarnos la recreación de la diva de grandes éxitos suyos: las arias de «Cleopatra», de la ópera **Julio César**, de Haendel. En la conocida «Piangeró la sorte mia» y en «V'adoro, pupille» es donde la Caballé logra demostrarse a sí misma y al público, que el tiempo se

detuvo para su voz y que ella es capaz de cantar dichas obras en el mismo estado de hace quince años en Nueva York. Hubo también bellas versiones de arias de Vivaldi y Rossini (son precisamente las obras-vehículo para la exposición detallada del *fenómeno*). Hay que señalar el correcto acompañamiento de Xavier Güell con una orquesta excelente en violas y cuerda baja. La interpretación de las obras en que no intervino la cantante, sin mención especial.



Montserrat Caballé, que actuó con la Orquesta de Solistes de Catalunya.

dad de la viola, de sonido sobrio y gran calidad.

El segundo concierto (24 de julio) nos permitió escuchar al Annapolis Brass Quintet, formado por Robert Suggs y David Gran (trompetas), Marc Guy (trompa), Wayne Wechs (trombón) y Robert Poster (trombón bajo y tuba). Este conjunto se formó con carácter profesional y dedicación absoluta en 1971. Pusieron de manifiesto una gran técnica, una espléndida musicalidad y un virtuosismo no habitual en los instrumentos de metal, no sabiendo qué admirar más: si la nitidez y claridad de las trompetas o la rotundidad y seguridad de la trompa y los trombones, o bien la efectividad del acoplamiento entre todos. Su programa fue muy variado, abarcando desde la **Canzona** de Glaches de Wert hasta la **Suite** de Anthony Holborne, el **Desperavi** de Michael East, la **Canzona Bergamasca** de Samuel Scheidt, la **Suite número 3 del Banchetto musicale** de J. H. Schein y la **Reverie de Le printemps** de Claude Lejeune, pasando por los **Contrapuntos IX del Arte de la fuga**, de J. S. Bach (I), llegando hasta la música más actual o más típicamente americana como el **Preludio, Adagio y Coral** de David Pinkham (n. 1923), la **Dame** de Wilke Renwick, o los conocidos **Two American Rags**, de Scott Joplin. En resumen, se trata de un conjunto que nos gustaría volver a ver.

Para el tercer concierto (31 de julio) se contó con una doble colaboración: la primera fue la del pianista José María Pinzolas, quien nos ofreció una primera parte dedicada a Beethoven, con el **Rondó Opus 51 número 1 en Do mayor**, y la **Sonata Opus 57 en Fa menor «Appassionata»** y, tras un descanso, la **Suite española** de Isaac Albéniz. La segunda colaboración fue la del Cor Sant Esteve, de Vilaseca-Salou, que dirige acertadamente el maestro Angel Recasens, y que acompañada por el citado pianista interpretó **Cinco canciones románticas**, de autores diversos, tres canciones de Robert Schumann, una de F. Mendelssohn (**Habe deine Auge auf**) y el **Ave Maria** de J. Brahms. En líneas generales, nos gustó el pianista por su técnica y musicalidad, a pesar de ciertas vacilaciones en el «Rondó», y un cierto apresuramiento que motivó una pequeña confusión de planos en la **Sonata**; mejor su Albéniz, donde salvó con gran profesionalidad las dificultades de la partitura y consiguió identificarse considerablemente con ella. Muy preparado el Cor Sant Esteve, con voces bien acopladas, sentido interpretativo y bello fraseo.

Los posteriores conciertos estaban a cargo del dúo formado por Gerard Claret y José María Escribano (7 de agosto), con un programa compuesto por obras de Beethoven, Guinjoan, Josep Soler y J. Brahms; de Romá Escalas y Maria Lluisa Cortada, con un programa muy variado (14 de agosto) y por la Orquesta de Jóvenes de Fulda (RFA), dirigida por Manfred Kroh. Cerrará el ciclo el gran guitarrista Narciso Yepes (29 de agosto), de cuyo concierto esperamos llevar a cabo una próxima crítica.



# De Madrid al cielo



Miguel Angel Coria, nuevo directivo de la Orquesta y Coro de RTVE.

## Por Arturo Reverter

Ante nosotros se abre un nuevo curso musical que, por lo que respecta a las orquestas Nacional y de la Radio-televisión, puede calificarse de *transición*, dadas las circunstancias en las que va a desarrollar su actividad y conocidas las vicisitudes y acontecimientos que se han producido recientemente en el seno de ambos conjuntos. El primero aparece, por vez primera después de dieciocho años consecutivos, sin titular, con los peligros que ello puede determinar, en una inconcreta —por ahora— espera del advenimiento de López Cobos (que hace dos meses escasos ha tomado posesión de su cargo en la Opera de Berlín). El segundo, desaparecidos en buena hora sus anteriores y visibles cabezas directivas, Inmaculada de Borbón y Benjamín Esparza (aunque no los únicos responsables de la marcha administrativa y artística hasta ahora llevada), va a ser gobernado, al parecer con plenos poderes, por Miguel Angel Coria, con lo que se abre una etapa nueva y esperanzadora. Tiempo habrá para juzgar y valorar los resultados y para analizar la importancia y significado de las medidas que se vayan tomando con objeto de mejorar la situación poco boyante por la que, desde hace bastante, atraviesa la orquesta. De momento, ante la temporada que se inicia y conocidos los avances de la programación de una y otra formación, a las que han de sumarse sus respectivos conjuntos corales, cabe efectuar un breve examen crítico de la estructura y contenido de aquélla, así como una modesta predicción de cómo puede desarrollarse en la práctica, considerando la situación de real crisis en la que, con todas las matizaciones que se quiera, se encuentran las dos entidades.

## MADRID: TEMPORADA MUSICAL OFICIAL 81-82

### ORQUESTA NACIONAL: BAJO EL SIGNO DE LA DISPERSION

**Programación.**—*Dispersión*, esa es la palabra. Dispersión en los planteamientos, en la selección de obras incluidas. No hay nada que vertebré el conjunto, un norte específico que lo guíe, un elemento aglutinante; no se contempla la idea, tan rica en posibilidades, del ciclo. Los programas son buenos o malos en sí mismos, formando un todo falto de unidad o de coherencia, cuyas partes no aparecen interrelacionadas, con lo que se pierde evidentemente interés didáctico. No es nada nuevo, porque habitualmente se ha venido trabajando de este modo, y no sólo en este país, aunque en otras ocasiones aparecieran factores que establecían, aun débilmente, un nexo o que otorgaban, bien que tímidamente, una suerte de trabazón a la estructura de la programación. Incluso el año pasado aquella partió de un nombre base: Béla Bartók, cuyo centenario se conmemora (aun cuando las posibilidades que en torno a ello se ofrecían no fueron explotadas más que en una mínima parte). Dispersión también en la selección de directores, excesivamente numerosos: veintidós para veinticuatro conciertos; es decir, casi uno por concierto. Justo lo contrario de lo que precisa en estos momentos una orquesta como la Nacional. Nos encontramos, sin duda, ante una temporada *punte* hacia la siguiente, en la que la actividad estará centrada fundamentalmente en tres batutas: Maag, Inbal y López Cobos. De esta manera se enlazaría con la 83-84, que se iniciaría ya con el director zamorano como titular. Si esto no sucede habría, naturalmente, que arbitrar alguna solución de recambio. Bueno sería, por tanto, que se fuera pensando ya en ello por si las moscas.

Si echamos un vistazo a la lista de conciertos anunciados, con independencia de su un tanto caótico agrupamiento, advertimos la existencia de algunos programas que, sobre el papel, pueden estimarse bien concebidos y estructurados. He aquí unos ejemplos (entre paréntesis se consigna el nombre del director):

**3: Rapsodia para contralto, coro masculino y orquesta y Requiem Alemán**, de Brahms (Frühbeck de Burgos).

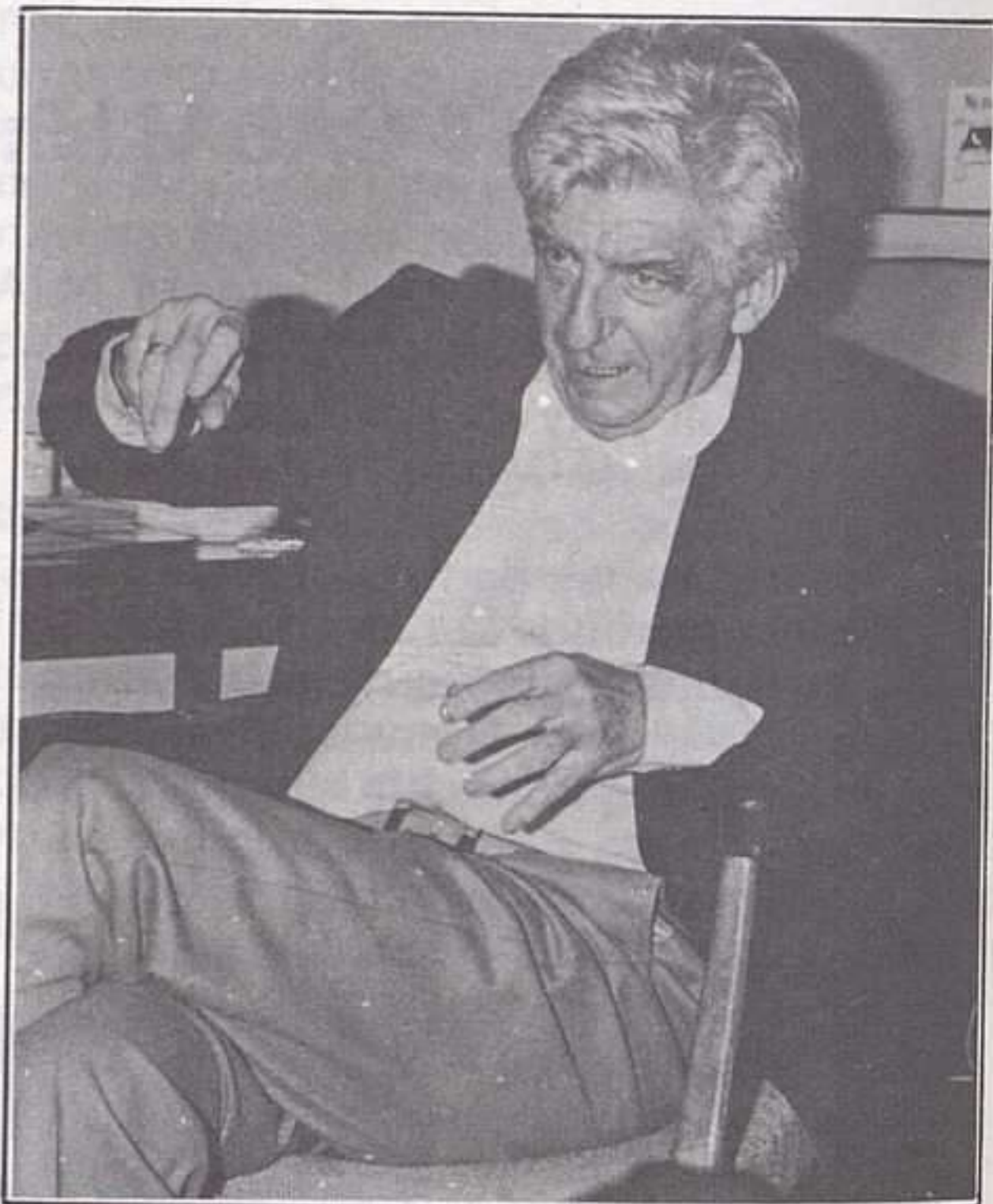
**10: Parade**, de Satie; **Le train bleu**, de Milhaud; **Pulcinella**, de Stravinsky, **El sombrero de tres picos**, de Falla, concierto concebido como homenaje a Picasso (López Cobos).

**12: La bruja del mediodía**, de Dvořak; **Concierto en Re menor para violoncello y orquesta**, de Lalo; **Sinfonía núm. 5**, de Glazunov (Weller).

**13: Seis piezas Op. 6**, de Webern; **Concierto en La menor para violín**, de Shostakovitch; **Romeo y Julieta**, de Prokofiev (Valdés).

**17: En Saga**, de Sibelius; **Concierto número 2 para piano**, de Prokofiev; **Petrouchka**, de Stravinski (Ceccato)...

Son conciertos que no ofrecen excesiva novedad, pero que, al menos, están racionalmente contruidos. Como lo está uno de los más atractivos de la temporada, a cargo de Celibidache y la Filarmonía de Munich (20), y que sería absolutamente perfecto y coherente si al lado de la *«Incompleta»*, de Schubert, y de la *Novena* (también incompleta), de



Peter Maag será uno de los directores protagonistas de la temporada de la Nacional.

Bruckner, no figura, como una intrusa, la *Alborada del gracioso*, de Ravel. ¿Un capricho del maestro rumano quizá?

Otros programas poseen menor equilibrio, pero incluyen alguna composición realmente nueva o interesante, como el número 7, en el que junto al *Concierto en Sol para violín*, de Bruch, aparece *El príncipe de madera*, de Bartók (Lauret).

El 11, que une al *Concierto número 1 para piano*, de Beethoven, *La hora española*, de Ravel (que dirigiera hace unos años Fournet) (Ros Marbá).

El 14, que prevé la *Sexta Sinfonía*,



# KODALY



Libros de Música 1

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

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

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

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

★ ★ ★

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

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

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

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

Datos técnicos del libro:

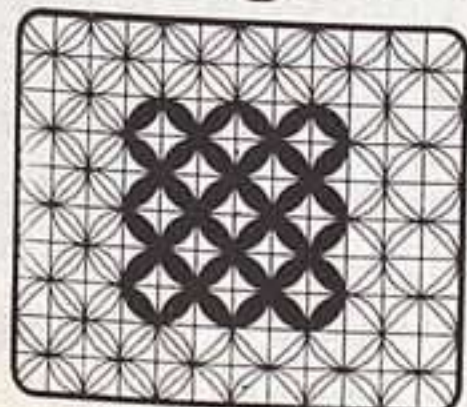
**Número de páginas: 64**

**Impresión: Offset, a todo color en su totalidad**

**Dimensiones: 22 x 16**

**P.V.P. 300 Ptas.**

ferysa



**DISTRIBUIDO EN EXCLUSIVA PARA ESPAÑA E IBERO-AMERICA:**

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



de Sibelius, con el acompañamiento del **Concierto número 1 para piano**, de Chopin (Gols).

El 19, con la **Misa «in tempore belli»**, de Haydn, unida al **Concierto para arpa**, de Ginastera (Ros Marbá).

En todos ellos hay anunciada una *obra española a determinar* como complemento (probablemente dentro de este epígrafe se incluirá algún estreno).

Hay un programa muy bello (21) compuesto por el **Concierto para dos pianos**, de Mozart, y la **Cuarta**, de Brahms (que seguramente irán acompañadas de algún otro título) (Sanderling).

Poco interés y mucha rutina puede detectarse en la configuración de estos tres conciertos:

8: Obra española a determinar, **Concierto número 2 para piano**, de Rachmaninov, **Tercera Sinfonía, «Renana»**, de Schumann (Mas).

15: Obra española, **Concierto para violoncello**, de Dvorak, **Novena**, de Schubert (Torkanovsky).

16: **Benvenuto Cellini**, de Berlioz, **Concierto número 1 para piano**, de Tchaikovski, **Tercera Sinfonía, «Escocesa»**, de Mendelssohn (Chung).

Por el contrario, sí ofrecen atractivo tres programas de «obra única»: 1: **La condenación de Fausto**, de Berlioz (que brindara hace varias temporadas Markevitch con la RTV) (L. Cobos).

5: **Judas Macabeo**, de Haendel (Alonso, quien, asimismo, la ritmó hace unos años en los atriles de la RTV).

9: **Sinfonía número 8**, de Mahler (Ahronovitch).

El 6 es monográfico, dedicado a Haydn, y corre a cargo de la English Chamber Orchestra, dirigida de nuevo por su concertino José Luis García Asensio. Sería deseable que se ofrecieran, dentro del epígrafe inconcreto de «*sinfonías y conciertos*», algunas obras poco trilladas, de las muchas poco o nada conocidas que posee el compositor austriaco. Entonces el programa podría duplicar un interés que sin duda ya posee.

En el momento en que se está redactando este trabajo no se conocen los títulos de las obras españolas que, además de las dos señaladas de Falla, se van a programar. Hay seis todavía «no determinadas». Sean cuales sean, no parece que este apartado vaya a ser muy importante, lo que supondría un retroceso respecto a temporadas anteriores.

**Batutas.**— ya se ha dicho antes: veintidós directores para veinticuatro conciertos; número desproporcionado. Imposible hacer de este modo una buena y provechosa selección. Entre tanto nombre hay, lógicamente, de todo: muy bueno, bueno, regular, malo... Señalemos lo mejor y más significativo. Ha de destacarse, en primer término, la presencia de Sergiu Celibidache, aunque esta vez no con la Nacional, sino al mando de uno de los conjuntos extranjeros invitados: la Filarmónica de Munich (difícil será que el rumano vuelva con la orquesta española tras los nuevos conflictos que surgieron entre uno y otra hace dos temporadas). Después, hay que resaltar la solvencia de directores como Inbal (que podía habernos ofrecido otra cosa que no fuera la **Quinta** de Tchaikovski) o Sanderling (del que se esperaba un Bruckner); la discreción de un Ceccato;



Foto: A. Muñoz.

Inbal dirigirá la «**Quinta Sinfonía**», de Tchaikovski.

la imprevisibilidad de un Ahronovitch (que se atreve nada menos que con la «de los mil», de Mahler, con la que ya en su día se atrevió Frühbeck; confiemos en que los resultados sean mejores). Significativa es también la presencia de Walter Weller, antiguo primer violín de la Filarmónica de Viena y hoy titular de la Filarmónica de Londres, especializado en literatura musical soviética situada entre el XIX y el XX. Entre los nuevos valores, cuya calidad supuesta habrá que contrastar, deben citarse los nombres de M. W. Chung (asistente de Giulini en Los Angeles) y Emmanuel Krivine (uno de los últimos y polifacéticos fenómenos franceses). Se da cabida a bastantes batutas españolas. Además de la tan conocida y segura de López Cobos, *futuro titular*, y de la de Ros Marbá, que son los únicos que repiten concierto, puede apuntarse la nueva presencia de Frühbeck, que continúa sin querer dirigir a su antigua orquesta (se presenta con una japonesa), y la curiosa, por insólita, participación de los dos titulares de la RTV.

**Solistas y conjuntos extranjeros.**— A excepción del pianista soviético Lazar Berman, que se presenta en Madrid, no hay ningún nombre verdaderamente estelar. Hay, en todo caso, una aceptable selección de intérpretes del mismo instrumento: André Watts (tan imprevisible como Ahronovitch), Nelson Freire y Horacio Gutiérrez (brasileño y cubano, respectivamente, muy dotados en lo mecánico), el joven francés Michel Beroff, experto en la música de este siglo; el norteamericano Byron Janis, asimismo muy irregular... Todos ellos han visitado en alguna ocasión Madrid. Como lo han hecho los violinistas Erich Gruenberg, Kostantin Kulka o Rony Rogoff, cuyas características, positivas y negativas han podido por tanto ser apreciadas en nuestros conciertos. A destacar la presencia de dos solistas catalanes en alza permanente, sobre todo el segundo Gonçal Comellas, y Lluís Claret, violín y cello respectivamente. En lo vocal, un nombre famoso (algo de capa caída últimamente): el del barítono finlandés Tom Krause, que intervendrá en la difícil parte del **Requiem** brahmsiano.

Cuatro son los conjuntos foráneos

que intervienen dentro del ciclo. De tres de ellos ya se ha hablado: la Orquesta de Cámara Inglesa, de probada calidad; la Filarmónica de Munich, que por programa y categoría de batuta invitada ofrece el máximo interés, y la japonesa Yomiuri Symphony Orchestra, que junto con la cuarta formación, la Sinfónica de la RTV Polaca (a las órdenes del desconocido entre nosotros J. Kasprzyk), centra la mayor curiosidad.

La temporada, por tanto, presenta ciertos puntos de interés, aunque resulta muy imperfecta. El tratar de mejorar las cosas, asegurar la continuidad, conseguir la definitiva aprobación del estatuto de la orquesta, dotar de mayor coherencia a la programación, atender en mayor medida a las efemérides (este curso, por ejemplo, el nombre de Telemann o el de Turina, al menos en principio, no aparecen por ninguna parte), buscar soluciones de recambio a un posible fallo de la constituida por la presencia como titular de López Cobos, son cometidos que en su mayor parte corresponden a Tomás Marco, nuevo director gerente de la entidad. Y otro problema a resolver: el del Coro Nacional, que si bien musicalmente parece que ha experimentado un avance con la presencia de José de Felipe (que, de todas formas, es muy contestado por gran parte de los componentes), laboralmente está todavía en el aire. El antecesor de Marco, Jorge Rubio, también muy criticado, tanto por la orquesta como por el coro, hizo, sin embargo, muchas cosas bien. Entre ellas perfeccionar el sistema de abonos implantado por el primer director general de Música, Jesús Aguirre. Esta temporada, por ejemplo, los veinticuatro conciertos se dividen en dos abonos, A y B, de doce cada uno. Los abonados deberán elegir uno u otro, con lo que, si bien en principio, el que quiera no podrá, por este sistema, asistir a todos los conciertos, se facilita la posibilidad de que puedan aspirar a hacerlo personas que nunca han conseguido abonarse. Ello significa que, en la práctica, se va a duplicar el número de oyentes-espectadores. Es algo usual en otras latitudes y que facilita, eliminando determinados privilegios y sinecuras, la extensión cultural.



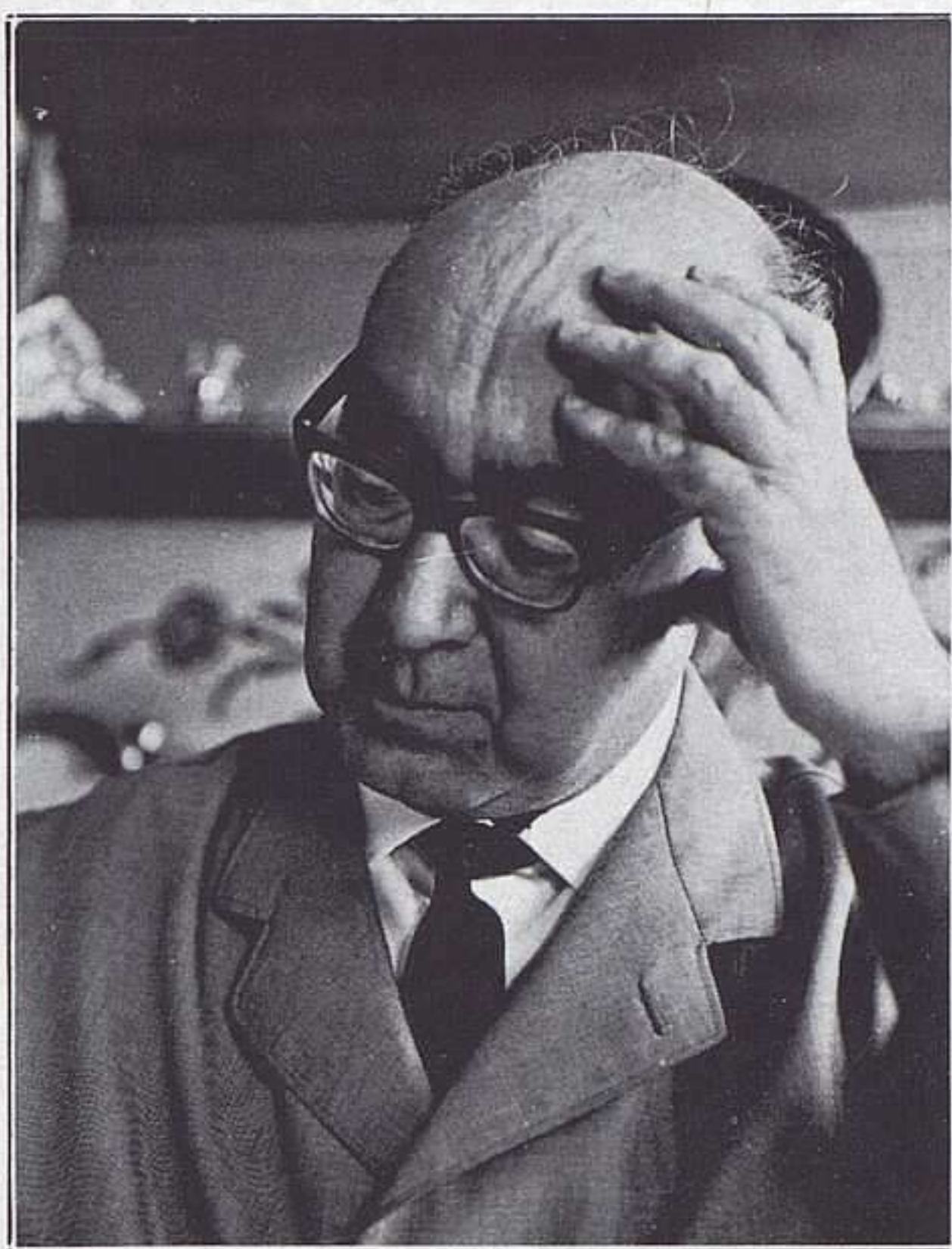
## ORQUESTA DE LA RTVE: BAJO EL SIGNO DEL ORATORIO

**Programación.**— En efecto, cinco grandes oratorios se incluyen en la temporada del conjunto creado por el equipo Fraga. De ellos hablaremos en seguida. Esta circunstancia otorga una cierta, sólo cierta, coherencia al total de la programación, aunque las cosas tampoco se han planeado excesivamente bien, como lo demuestra el hecho de que, entre tanto oratorio, no se haya incluido ninguno de los muchos que escribió Telemann, compositor cuyo aniversario ha pasado (está pasando), a excepción de lo hecho en el Curso de Música Barroca de El Escorial, prácticamente olvidado en nuestras manifestaciones musicales. Por lo general, la programación de la RTV mantiene las constantes de siempre: sucesión más o menos indiscriminada de conciertos —este año con el leve nexo del oratorio ya apuntado— centrados en la actividad de sus dos titulares vitalicios, Odón Alonso y Enrique García Asensio, sin que la actividad de la orquesta se integre realmente en la línea de actuación para la que en un principio fue creada; línea de novedad, de imaginación, de interés hacia lo desconocido. Línea que habría de vertebrar una gestión de carácter complementario respecto de la por definición más tradicional de la Nacional. No obstante, en la temporada que ahora comienza y coincidiendo con la entrada de Coria, cabe señalar determinados factores positivos: una planificación de conciertos algo más racional que en años anteriores, aun persistiendo los defectos; una más interesante selección de directores invitados; cese de Pedro Pírfano como titular del Coro y retorno de Alberto Blancafort (primera medida concreta de la era Coria).

Cinco grandes oratorios, decíamos: **Requiem**, de Verdi (Alonso); **Stabat Mater**, de Dvorak (Albrecht); **Élfas**, de Mendelssohn (Pírfano); **La infancia de Cristo**, de Berlioz (García Asensio), y **La Pasión según San Mateo**, de Bach (Alonso). No cabe duda de que la inclusión de estas partituras en una temporada de veintiún conciertos, cubriendo ellas solas por completo cinco de aquellos, otorga al

todo una cierta coherencia nada desdeñable, aunque la selección hubiera podido ser más inteligente. Coherencia que aparece reforzada por la presencia de otro oratorio más breve, el **Requiem** de Mozart (Maag) y de una obra sinfónico-coral como la **Segunda** de Mahler (Comissiona), que si bien no es un oratorio, participa en algo del carácter de esta forma musical. Hay tres programas monográficos, dedicados a un solo autor, tres programas que pueden considerarse excelentes: **4: Sinfonía 39, «Ave Verum»** (motete) y el ya citado **Requiem**, de Mozart, que resulta doblemente interesante al estar destinado a un especialista como Peter Maag.

**2: Calmo, Folk songs, Quatro pezzi**, de Frescobaldi-Ghedini (arreglo), **Concierto para dos pianos y orquesta**, de Luciano Berio, que dirigirá también el concierto.



El compositor Joaquín Homs.

**11: Suburbis** (orquestración de Rosenthal), **Canciones de Paul Valéry, Variaciones sobre un tema de Chopin, Improperios**, de Mompou, que será conducido por el polifacético Odón Alonso. No puede negarse la gran novedad y valor casi insólito de los dos últimos (el dedicado a Berio estaba ya programado el año pasado, pero hubo de suspenderse por la huelga de nuestros músicos).

Al lado de estos programas, satisfactorios en general, al menos por lo que respecta a su composición, con independencia de la mayor o menor fortuna que tenga su interpretación posterior, debemos situar, por su correcta planificación, los dos siguientes: **10: Obras a determinar**, de Homs; **Tzigane**, de Ravel; **Sinfonía en Do** y **Tres danzas de Petrouchka**, de Stravinski (Maag). El conjunto está bien equilibrado, existe una evidente conexión entre Ravel y Stravinski, y la obra del catalán Homs, sea cual sea, no va a desentonar demasiado.

**14: Canto del destino, Canto de las parcas, «Nanie»**, de Brahms; **Segunda Sinfonía**, de Sibelius (Gómez Martínez). Interesante combinación y evidente novedad (aunque ya se han interpretado aquí) en las partituras del músico hamburgués.

También cabe destacar una indiscutible inteligencia en la planificación del número **18** (a pesar de la absoluta falta de novedad de la última composición): **Serenata para cuerda**, de Turina; **Duetto concertino** (clarinete-fagot) de Strauss; **Masques y bergamasques**, de Fauré, y **Daphnis y Cloe (2ª Suite)**, de Ravel (García Asensio).

Frente a ello, encontramos un programa absolutamente caótico, el **20: Concierto para tres violines**, de Vivaldi; **Adagio para cuerda, Op. 11**, de Barber; **Cinco piezas, Op. 16**, de Schoenberg y **Segunda Sinfonía** de Tchaikovski (García Asensio).

Un programa para *salir del paso*, el **8: Divertimento**, de Haydn; **Sinfonía española**, de Lalo, y **«Patética»**, de Tchaikovski (Alonso).

Dos de similar condición, ni buenos ni malos, sino todo lo contrario, y que incluyen, sin embargo, alguna que otra obra de interés, el **6: Dos bocetos sonoros**, de Rodolfo Halffter; **Concierto, Op. 36 para piano**, de Schoenberg; **Cuarta**, de Beethoven (García Asensio), y el **12: Dos bocetos sinfónicos**, de Ernesto Halffter; **Cuatro temperamentos**, de Hindemith; **«Escocesa»**, de Mendelssohn (también programada por la ONE) (Boncompagny).

En el capítulo de novedades deben citarse, por supuesto, varias de las partituras más arriba expuestas, como las de Berio, algunas de Mompou, la de Hindemith, la de Strauss el **Stabat Mater** de Dvorak... Y dos no mencionadas aún: la obra con coro **La muerte del obispo de Brindisi**, de Menotti, y **Schlomo**, de Bloch, con intervención de violoncello solista. Serán dirigidas, respectivamente, por Gómez Martínez y por García Asensio. No es mucho, aunque podría ser menos. No parece que existan estrenos españoles previstos a excepción, quizá, de la obra de Homs, lo que, desde luego, sería criticable. Esperemos, no obstante, porque a lo largo de la temporada pueden producirse sorpresas en este aspecto. Hay, por otro lado, dos conciertos sin programar.

**Batutas.**— En relación con el curso pasado se ha operado una ligera mejoría. No es que haya nada fuera de serie, pero, al menos, aparecen unos cuantos nombres de interés, directores de sólido oficio y firme concepto. El primero, sin duda, Peter Maag, que además es un hombre inspirado y que suele hacer un Mozart espléndido. A continuación, Gerd Albrecht, poderoso «Kapellmeister», que domina los grandes conjuntos sinfónico-corales; Witold Rowicki, veterano e irregular director polaco, cuyo concierto todavía no se conoce (esperemos que pueda actuar, pues no sería la primera vez que suspende actuación), y el rumano Sergiu Comissiona (que tan poco tiene que ver con su paisano y tocayo Celibidache), impulsivo, comunicativo, buen técnico, que aborda una partitura de envergadura. Hay buenas referencias de Zoltan Pesko, que dirige mucho en Italia, cuyo programa tampoco está perfilado. No poseo informes ni de Otmar Maga ni de Elio Boncompagny. A resaltar, la intervención del siempre inesperado Gómez Martínez en dos conciertos con mucho Brahms (buena piedra de toque), cada vez más aceptados por la orquesta



Sergiu Comissiona, que dirigirá la «Segunda Sinfonía» de Mahler.



# LOWREY

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



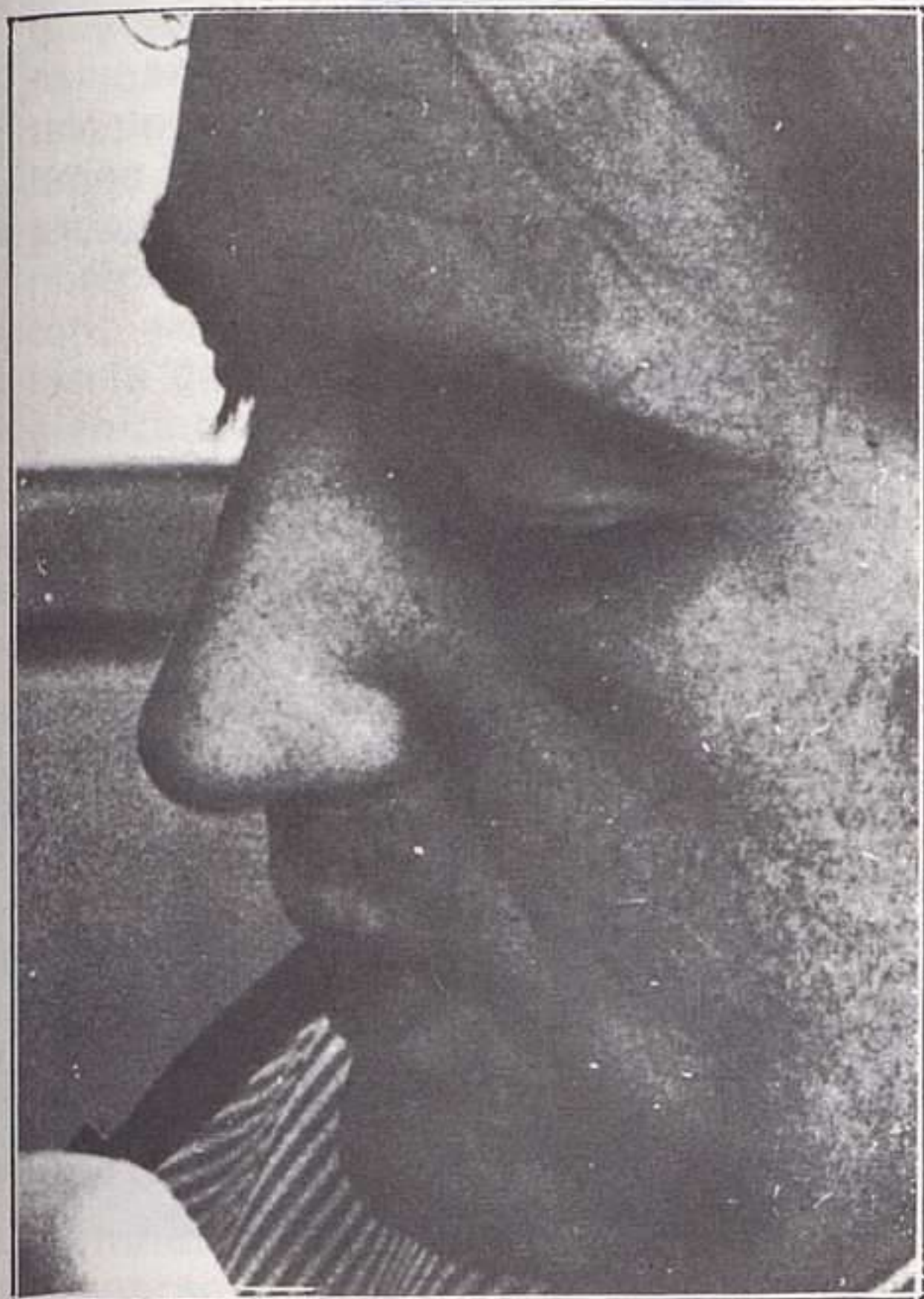
Servicio Comercial: Hermosilla, 75 Tels. (91) 225 41 78 - 225 41 34 Madrid-1

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



su técnica y estilo (éste último tan discutible en todo caso). Los titulares, Alonso y García Asensio, se reparten este año sus diez conciertos como buenos hermanos: cinco cada uno.

**Solistas.**— Pocos, muy pocos nombres sonados en este apartado, y los que pueden señalarse no son en ningún caso lo que se llama *primeras figuras*: los pianistas Pierre Amoyal (Schoenberg) y Joaquín Achúcarro (Hindemith) y el dúo formado por las guapas hermanas Labèque (Berio); la cellista Christina Walewska (Bloch)... Y para de contar. Se enco-



Tomás Marco, nuevo director gerente de la Orquesta Nacional.

miendan misiones solistas a diversos componentes de la orquesta, algunos de ellos excelentes instrumentistas. Política plausible, aunque tenga importantes contraindicaciones, al menos utilizada de forma masiva, sobre todo, en temporada en la que no hay instrumentistas de la máxima talla. En cualquier caso, es preciso resaltar, sin ánimo exhaustivo, los nombres y apellidos de estos miembros del conjunto que han de vérselas, en solitario, con el respetable: Pedro León, violinista ya muy curtido (concertino junto a Kriales) (Ravel); el también violinista Eusebio Ibarra (Lalo), el clarinete José Vadillo y el fagot Juan Antonio Enguídanos (Strauss). Ni rastro todavía de intérpretes vocales, que tanto se van a necesitar en una temporada cuajada de oratorios.

Si, por lo que respecta a la Nacional, la misión que aguarda al nuevo director gerente, Tomás Marco, es ardua y difícil, enormemente exigente, la responsabilidad que, en lo tocante a la RTV, recae sobre las espaldas de Miguel Ángel Coria no es menor. La experiencia que el músico madrileño —compositor y ensayista como Marco, a la par que hombre de televisión— posee, su fino olfato y cultura no hay duda que le serán de gran utilidad para intentar enderezar la marcha de una entidad que, hasta ahora, ni en lo administrativo ni en lo artístico, ha brillado por su perfección. Hay mimbres, ilusión y todavía mucha juventud en la Orquesta y Coro de la Radiotelevisión a partir de los que puede empezarse a

trabajar de modo inteligente; sin prisa, pero sin pausa, como suele decirse.

#### IV CICLO DE MUSICA DE CAMARA Y POLIFONIA

Esta cuarta temporada del ciclo organizado por la gerencia de la entidad Orquesta y Coro Nacional de España ha de ser recibida tan bien como las tres anteriores, pues tiene como centro unos géneros musicales que usualmente han venido estando marginados en nuestro ámbito. Ello no debe impedirnos significar que se ha operado, al menos sobre el papel, un descenso en la calidad general. Los nombres, muchos de ellos ilustres, que solían aparecer en cursos precedentes, están ausentes, aunque no ha de considerarse por tal motivo que la presente selección sea en absoluto desdeñable. Encontramos aquí, aprovechando su actuación con la Nacional, instrumentistas ya citados más arriba, como los pianistas Janis, Freire y Gutiérrez o el violoncellista Claret (cuyos respectivos programas, como otros muchos del ciclo, todavía no han sido anunciados). Como antiguo conocido de cierto renombre hace algunos años, hallamos a Félix Ayo, violín, que ofrecerá **Sonatas** de Mozart, Brahms y Strauss. Aparece asimismo la English Chamber con un programa bello, pero muy *visto*: **Chacona**, de Purcell; **Divertimento**, de Bartók, y **Cuatro estaciones**, de Vivaldi.

No se puede negar, desde luego, interés y variedad a la programación, aunque el género polifónico no esté demasiado presente: en un total de treinta manifestaciones, parece que únicamente tres van a dedicarse a él, estando prevista para ello la actuación del Coro de Cámara de Moscú y del Coro Nacional (hay un tercer concierto, el número 10, cuyo coro protagonista no se conoce). Los veintisiete conciertos restantes se distribuyen de forma muy varia, incluyendo desde actuaciones de orquesta de cámara hasta recitales, pasando por la intervención de conjuntos diversos (cuartetos, tríos, dúos, quintetos)... Se echa de menos algún recital de «Lieder». Los programas, naturalmente, son de todo tipo, clásicos y modernos, si bien, en general, la novedad sea relativa. Señalemos brevemente algunos de los dotados de mayor interés (teniendo en cuenta que muchos están aún sin definir).

A cargo de la Orquesta de Cámara Española está uno de ellos, el 11: **Petite Suite, Op. 1**, de Nielsen; **Rakastava**, de Sibelius; **Romanza**, del mismo; **Suite Holberg**, de Grieg. Programa admirable por su unidad y equilibrio; programa *nórdico* que ofrece probablemente algunas novedades absolutas en Madrid. La Orquesta tiene previstas otras cuatro actuaciones a lo largo del ciclo, con programas más variados y menos afortunados de composición. Por lo escuchado en la pasada temporada, el conjunto, que tan aseadamente dirige su concertino (que lo es de la Nacional) Víctor Martín, mantiene una discreta calidad, encomiable en un medio como el nuestro, en el que faltan formaciones de este tipo, si bien cabría esperar algo más, dada la personalidad de sus componentes, todos

ellos primeros atriles de la ONE. Como ya se ha señalado aquí, hace falta inyectar un revulsivo, dotar de otro aire, de un estilo, de un carácter más peculiar, moderno y comprometido a la pequeña orquesta con el fin de que pueda producirse su definitivo despegue partiendo de las buenas cualidades que ya posee.

Destaquemos también estos otros conciertos 5: **Sonata para dos pianos y percusión**, de Bartók; **La consagración de la primavera**, de Stravinski (Rentería-Matute, dúo de pianos).

9: **Dúo concertante**, de Marco; **Sonata (1944)**, de Hindemith; **Sonata en Fa menor**, de Rubinstein (Matéu, viola-González Sarmiento, piano).

14: **Sonata**, de Ravel; **Sonatina**, de Milhaud; **Dúo Op. 7**, de Kodály (Martín, violín-Aguirre, cello).

No puede negarse el interés de estos tres programas, destinados a combinaciones instrumentales bastante insólitas.

La música contemporánea se encuentra servida por conjuntos expertos en la materia: Diabolus in Musica, dirigido por Guinjoan; Grupo Koan, a las órdenes de Encinar, y el Grupo de Percusión de Madrid, regido por Temes. Ofrecen programas (24, 27 y 28, respectivamente) variados, estando el del conjunto catalán constituido exclusivamente por obras españolas.

Para finalizar, hagamos referencia al concierto número 4, no por su novedad o rareza, sino por la importancia de las composiciones que lo integran, dos auténticas obras maestras de la literatura camerística: **Quinteto en Mi bemol** y **Quinteto en Fa menor**, de Schumann y Brahms, respectivamente (Quinteto Español).

Los treinta conciertos se dividen en tres abonos, el C, D y E, que pueden ser suscritos, con independencia en esta ocasión del A y el B, correspondientes a la Orquesta Nacional, total o parcialmente.

Próximamente se comentará la composición del programa de actividades líricas previstas para el Teatro de la Zarzuela, que se inician el mes de noviembre, y que, según lo informado en su día por el director general de la Música, poseen un indudable atractivo.



Joan Guinjoan, director del grupo «Diabolus in Musica».

La programación completa de las dos orquestas madrileñas y el Ciclo de Cámara y Polifonía, con las últimas modificaciones al programa, las pueden encontrar en la sección de «Cartelera» de este mismo número de RITMO.



# Jazz



## DONOSTIAKO XVI JAZZ-ALDIA: LAS COSAS BIEN HECHAS

Por Xoan M. Carreira

Entre los días 15 y 19 de julio se celebró el XVI Festival de Jazz de San Sebastián. Este Festival que organiza el Centro de Atracción y Turismo, dirigido eficientemente por don Rafael Aguirre Franco, ha conseguido convertirse en cita obligada para los aficionados españoles al jazz tanto por la seriedad de la programación como por lo meticuloso de la organización. Este Festival nació en 1966, primordialmente como un concurso de aficionados, pero inmediatamente comenzó a crecer en importancia para convertirse en un selecto muestrario de la actualidad jazzística profesional sin renunciar al concurso «Non stop» que desde el pasado certamen se vio enriquecido con un nuevo concurso dedicado a grupos vascos. De la ya larga lista de maestros que actuaron a lo largo de estos dieciséis años podríamos resaltar los nombres de Bill Coleman, Milt Buckner, Johnny Griffin, Mephis Slim, John Lee Hooker, Buddy Tate, Stephan Grapelli, Clark Terry, Charles Mingus, Ella Fitzgerald, Oscar Peterson, Dizzy Gillespie, Carrie Smith, Lionel Hampton, Muddy Waters, Sonny Rollins, Dave Brubeck,

Freddy Hubbard, Art Blakey y McCoy Tyner. En los últimos años, que marcan la actual configuración del Festival se observa cierta tendencia a invitar a una gran figura de la música ligera derivada más o menos directamente del jazz, como Herbie Hancock, B. B. King, Gato Barbieri o Chick Corea, fenómeno que, supongo, cabe interpretar como intento de rentabilización del Festival el cual, de hecho, es siempre un éxito económico.

La XVI edición presentaba las actuaciones profesionales de McCoy Tyner Quintet, Chick Corea All Stars, Art Pepper Quartet, Woody Shaw Quintet, La Romanderie y All Stars Big Band. Junto a ello, los concursos «Non Stop» de grupos amateur; el concurso de grupos vascos; conferencias de Juan Claudio Cifuentes sobre **Jazz desde los orígenes hasta 1940**, José Ramón Rubio sobre **Jazz Moderno: desde Charlie Parker hasta las tendencias actuales** y Per Erik (Pío) Lindegaard sobre **Jazz y Folklore**; conciertos vespertinos de los grupos amateur en el Kiosko del Boulevard y proyección de diversas películas sobre jazz (**Modern 2, Modern 3, Duke Elling-**

**ton y Tenor Saxes**). Las actuaciones y concursos se celebraron en el velódromo de Anoeta que permite una gran afluencia de público así como la instalación de un gran escenario si bien adolece de serios defectos acústicos; el abono para las cinco sesiones costó mil quinientas pesetas siendo localidad única, pudiendo el público elegir el sentarse en las sillas de pista, las gradas o el suelo del velódromo.

Resultó sorprendente la gran afluencia de público, en el concierto de Chick Corea llegaron a venderse más de quince mil localidades, con la consiguiente diversidad, si bien era evidente la presencia de gran cantidad de espectadores desconocedores del jazz y procedentes del rock; estos ansiosos buscadores de *marcha* y *rollo* no encuentran en el jazz el objeto de sus ansias y yerran lamentablemente al batir palmas intentando —infructuosamente— marcar el compás e impidiendo oír la música o utilizando una amplia gama de mediadores químicos para introducirse en una música que, como cualquier otra, no necesita más bagaje que oído, sensibilidad



y un mínimo de formación para ser escuchada gozosamente. Al parecer, también el jazz ha de pagar triste tributo a la reaccionaria moda autoritaria de lo irracional.

La organización del Festival, previsiblemente se preocupó no solo de que quienes llegasen con sus tiendas de campaña pudieran alojarse en las instalaciones de camping, sino que, contando con la afluencia de público aviado exclusivamente con saco o manta, dispuso en el Frontón un inmenso dormitorio sobre un colchón de paja recubierta de lonas. Este dormitorio era higienizado diariamente, disponía de aseos limpios y de un servicio de consigna para guardar los bagages. Medidas semejantes y un servicio de orden absolutamente no represivo consiguieron que en el transcurso del Festival no hubiera incidentes de ningún tipo, lo cual es una demostración del buen sentido con el que se hicieron las cosas.

Esta comprensión de lo que son las relaciones públicas fue demostrada con los críticos asistentes tratados con modélica atención. Al margen de la elección del alojamiento y el trato amabilísimo está el formidable servicio de información, el poner a nuestra disposición material gráfico, máquinas de escribir, ocuparse de enviar al correo las crónicas y un largo etc.

## LOS CONCURSOS

En el tradicional concurso «Non stop» intervinieron los siguientes grupos: Jazz Fiddlers (Checoslovaquia), Jean-Luc Barbier Quartet (Suiza), Michel Klotchkoff Trío (Francia), Werner Pusch Sextet (Alemania), Luns-Jazz Kappell (Suecia) y Orgón (España). Es de resaltar, sobre todo, el excelente nivel de calidad de los participantes —reseñado por el propio jurado— en las diversas estéticas defendidas, con la solitaria excepción de Orgón. El grupo madrileño, una suerte de grotesca caricatura del Art Ensemble of Chicago, procede de la música ligera y con un muy deficiente bagaje de técnica instrumental y una pobreza compositiva rayana en lo preocupante, pretenden hacer un jazz de vanguardia; pese a la mención del jurado en el cuarto considerando, creo que Orgón carece de la calidad precisa para ser seleccionado para el concurso.

El jurado formado por Mike Hennessey (Presidente), Francisco Antin (Secretario), Juan Claudio Cifuentes, José Ramón Rubio, Plácido Serrano, Luis Badal Nicolás, Pío Lindegaard, Fernando Valiño y Ramón Catalán decidió conceder el primer Premio al Michel Klotchkoff Trío, el segundo Premio al Wener Pusch Sextet y el trofeo al mejor solista al batería del Jean-Luc Barbier Quartet, Guido Parrini. El jurado hace notar el gran equilibrio entre los dos premiados y deplora las condiciones acústicas del local. Creo preciso hacer notar que el jurado se



El pianista McCoy Tyner, que fue la gran figura del Festival de San Sebastián.

mostró poco propenso a gratificar a los grupos de jazz tradicional, tendencia repetida últimamente y que ignoro como interpretar. Sorprendentemente, la prensa local salió en defensa de Orgón y el comentarista de Egin rondó la grosería al intentar enseñar historia del jazz a los miembros del jurado.

Por lo que respecta al concurso de Grupos Amateur del País Vasco que en su primera edición ganara el dúo de guitarras Elderjazz, presencié actuaciones de Alen (piano, flauta, voz, guitarra, bajo y batería), Manu Diego de Somonte (guitarra), Quasar (Cuarteto de guitarra), Kursaal (dos saxos altos, piano, dos guitarras, dos percusionistas) y Klabin Komik (flauta, saxo, guitarra, piano, contrabajo y batería). La equitativa decisión del jurado fue conceder el primer premio a Alen, el segundo a Klabin Komik y el trofeo al mejor solista a Pepe Zubiría de Alen. Es importante reseñar que han aparecido grupos que ya no se limitan a la guitarra y que interpretan repertorio jazzístico incluyendo a maestros como Coltrane, como es el caso de los ganadores. Este Concurso no es más que un muestrario de la positividad de un Festival que consiguió el nacimiento de grupos de Jazz en Euzkadí. Durante el Festival, el sello «lz» presentó tres discos de interés, el primero del grupo Elderjazz, el segundo de Alen que incluye una divertida pieza titulada **El zortzico de la anchoa** y el tercero es de la Big Band Pamplona.

## LOS CONCIERTOS

La gran figura del Festival era McCoy Tyner. Este gran pianista del cual

he hablado en RITMO anteriormente a causa de su técnica semejante al rubato romántico —denominada en lenguaje jazzístico «funky»—, posee un conocimiento musical y un dominio instrumental que lo convierten en uno de los maestros actuales del jazz. Evidentemente llama la atención sobre todo por su potente y limpia pulsación si bien creo que su atractivo principal reside en la construcción de los temas, plenos de tensiones sintácticas. Lo que resulta difícil de aceptar es la definición de José Manuel Costa en El País: «*Su técnica, hecha a base de acordes salvajes capaces de destrozar cualquier piano, que se turna con arpeggios rapidísimos con la mano derecha, mientras la izquierda crea un sonido sólo calificable como orquestal, resulta aplastante*». En San Sebastián fue acompañado por Joe Ford (saxos soprano y alto y flauta), Avery Sharp (contrabajo), John Blake (violín) y Ronnie Burrage (batería); tanto Joe Ford como John Blake no son músicos equiparables a Tyner y su labor, especialmente la del violinista fue perfectamente olvidable, lo mejor de la noche fue seguramente, un trío con bajo y percusión donde Tyner se mostró como el maestro que es y en el cual el batería mostró un bien hacer digno de aplauso. La actuación fue perjudicada por la amplificación, sencillamente insoportable por su intensidad y que obligó a huir hacia los pasillos y al bar en búsqueda de un sonido aceptable por personas no acostumbradas a oír la música con los intestinos, como es usual en los conciertos de rock. Por otra parte, los *marchosos* exigían su tributo. Los músicos, evidentemente se encontraban en unas condiciones que no pueden calificarse de idóneas y el concierto no alcanzó la superior calidad esperable



## DENON

TECNOLOGIA Y PERFECCION

Edición normal de un disco, con reducidas distorsiones, requiere el uso previo de grabación en cinta del programa musical a registrar. Los sistemas de grabación en cintas convencionales, empleados hasta la fecha, limitan grandemente la calidad final del proceso a causa de las distorsiones lineales, ruidos de modulación y otros factores relativos a la cinta sí misma y a su velocidad de uso. Un método para resolver estos inconvenientes es grabar a nivel uniforme las señales de entrada y salida.



**DX-M**  
Posición Metal (EQ= 70 μs)

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

<b>DENON</b> POSITION EQ 120-μs 90	<b>DX-1</b> Posición Normal (EQ= 120 μs)	<b>DOUBLE COATED TAPE</b> NORMAL POSITION <b>DX3</b> 90	<b>DX-3</b> Posición Normal (EQ= 120 μs)	<b>DOUBLE COATED TAPE</b> Fe-Cr POSITION <b>DX5</b> 90	<b>DX-5</b> Posición Fe-Cr (EQ= 70 μs)	<b>DOUBLE COATED TAPE</b> CrO <sub>2</sub> POSITION <b>DX7</b> 90	<b>DX-7</b> Posición CrO <sub>2</sub> (EQ= 70 μs)
--	--	--	--	---	--	--	---

# PCM

# DIGITAL RECORDING



## DISPONIBLES MAS DE 200 TITULOS, CLASICA Y JAZZ

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



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

**GAPLASA**  
high fidelity

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

AV. DE ROMA, 109-111  
Tel. 321 27 92



de Tyner pese a los momentos formidables y a la muy buena música que allí se hizo. Las repeticiones de células y otras concesiones al público devaluaron una excelente actuación de un gran maestro.

una de las figuras más negativas y retrógradas del jazz actual —admitiendo que sea un músico de jazz y no un músico ligero que, a veces, hace incursiones en el jazz— al postular búsquedas extramu-



Chick Corea: las previsiones de asistencia a su recital fueron desbordadas.

Las previsiones sobre asistencia al recital de Chick Corea fueron desbordadas por las más de quince mil entradas vendidas. Este músico dedicado a la música ligera, es una de esas figuras que puedan llegar a alcanzar un próspera vejez sin haber sobrepasado la categoría de *prometedores*. Corea ganó esta categoría con productos dignos y atractivos como **Piano improvisations** pero siempre fue a caer en producciones del más grueso comercialismo como **Return to forever**. En la confusión estética de Corea no solo intervienen factores económicos, existe una cada vez más evidente mentalidad reaccionaria que condiciona los más bruscos cambios de camino y como ejemplo remito a sus declaraciones a El País tras el concierto de Donostía: «Bueno, el espacio es algo fundamental; es donde la música se mueve. Cuanto más espacio exista, más espiritual y trascendente será la música. En cuanto al silencio, depende mucho de la ocasión. Para que el silencio posea un sentido, es necesaria la atención del oyente, y esto sucede con mayor facilidad en un disco que en una actuación. (...) El ideal sería llegar a una combinación exacta de sonidos y silencios cargados de sentido, pero eso es una utopía, es lo que yo estoy buscando». Corea, instrumentista discreto, con su supuesta persecución de una belleza intangible es

sicales y defender posiciones estéticas simplonas y manidas, como huida a la propia impotencia creativa y a la incapacidad para componer algo que trascienda el cliché. Su actuación con el saxo tenor Joe Henderson, el contrabajo Gary Peacock y el batería Roy Haynes fue una dolorosa muestra de impotencia. Al margen de no lograr integrarse con unos músicos superiores a él, de aburrir soberanamente con unas floñas introducciones pianísticas que se debatían en la búsqueda de sentido, de sus denodados intentos de captar la atención aun a costa de incursiones en reminiscencias *españolas*, de la carencia de lógica interna de muchas de las composiciones; no logró ni siquiera complacer a su público que esperaba subproductos «jazz-rock» ni convencer a un público jazzístico escasamente propenso a simpatizar con la mediocridad. Las protestas subieron de tono y hubo numerosas deserciones que posibilitaron un fin de concierto con un público medianamente adicto. Quizás debiera meditar la organización acerca de la conveniencia de incluir música ligera en el Festival, al margen de los beneficios económicos reportados. ¡Ah!, según el pianista, el de San Sebastián fue uno de los mejores conciertos de los catorce que dio en su gira europea.

La noche del sábado, estaba pre-

vista la actuación como *telonero* del saxofonista Art Pepper y así pudimos asistir a una sesión memorable, una auténtica lección de buen jazz. Pepper, cuyo prestigio se resintió a finales de los sesenta por su atormentada experiencia con la heroína, ha vuelto a los escenarios sorprendiendo por su honestidad profesional, su musicalidad y su sabiduría, facetas más que demostradas en un concierto en el que fueron interpretados desde «standards» como **Bésame mucho** a piezas de repertorio y un «Blues» difícilmente olvidable. Eficientemente acompañado por George Cables (piano), Carl Burnett (batería) y David Williams (contrabajo), su actuación nos hace sonrojar de vergüenza ajena al enterarnos de que hubo de suspenderse un concierto de su gira por falta de público o al comprobar que en ningún catálogo español consta una sola grabación de uno de los grades artesanos del jazz actuales.

Tras Pepper subió al escenario Woody Shaw, uno de los trompetistas más atractivos de las últimas generaciones, en el camino de una formidable madurez. Su formidable sonido significa en cierta medida una ruptura con la aspereza y la agresividad de sus antecesores y su música, hija envidiable de una tradición que justifica su frase: «El arte sirve para aprender no para imitar». Su formidable concierto acompañado de Steve Turre, Mulgrew Miller, Stafford James y Tony Reedus, se vio condicionado por la anterior actuación. Tras la lección de música de Pepper, lo deseable hubiera sido retirarse a descansar; el esfuerzo pedido por Shaw a unos espectadores rendidos ante el músico anterior desbordaba las esperanzas.



El saxofonista Art Pepper actuó en una sesión memorable.



Como curiosidad, comentaré que esa noche estaba anunciada la actuación de Weather Report y John McLaughlin, interesantes intérpretes de música ligera. Condicionantes de última hora hicieron sustituir sus actuaciones por la de dos grandes músicos de jazz y lo feliz de la sustitución se hizo patente.

La sesión de despedida presentaba como *teloneros* a un divertido grupo de gitanos alemanes: La Romanderie que interpretan predominantemente jazz de músicos de su pueblo: Reinhardt y Grappelli si bien no olvidan clásicos como Gershwin y Ellington. La formación de acordeón, violín, tres guitarras, contrabajo y arpa es hija de aquellos felices años del Hot Club., los intérpretes son muy buenos músicos y el resultado es delicioso.

Tras tan agradable aperitivo, actuó la esperada All Star Big Band, formada por antiguos músicos de la orquesta de Count Basie y como homenaje al maestro. Los componentes de esta Big Band son prestigiosos solistas que abandonaron su trabajo individual para recordar viejos tiempos, Clark Terry, Harry «Sweets» Edison, Joe Newman, Waymon Reed y Snooky Young (trompetas); Al Grey, John Gordony, Benny Powell (trombones); Chris Wood, Buddy Tate y Cecil Payne, (saxos); Nat Pierce (piano); Eddie Jones (contrabajo); Gus Johnson (batería) y Jimmy Witherspoon (voz). Como se puede comprobar, muchos de ellos ya actuaron en San Sebastián con sus propios combos. El concierto resultó de la categoría esperada de tales músicos y la sombra de quien fuera su maestro estuvo presente en la mejor música de la noche. De ser preciso reseñar algún solo recordaría un límpido «pp» de Clark Terry, varias muestras magistrales del uso

de la sordina «wha-wha» por Al Grey —auténtico humorista musical—, los fraseos de Buddy Tate o la intervención en trío de Nat Pierce que resultó un individual y emotivo «In memoriam» de Basie; pero sobre todo quedó el sabor de boca de una conjunción de excelentes músicos que disfrutaban de aquello que están haciendo y lo hacen con admirable maestría. Quizás un buen profesional cual es Jimmy Witherspoon no supiera estar a la altura de sus acompañantes, por otra parte sus intervenciones parecieron despertar los deseos de batir palmas por parte de un sector de público, lo que llegó a ser irritante —el propio Nat Pierce hizo gestos al público intentando amainar el rebumbio organizado— e impidió oír una intervención del contrabajo.

Tras esta lección de «swing» se celebró una fiesta en otro local que acabaría con una corta actuación de La Romanderie y a la cual no pude asistir. Para muchos aficionados, el festival encontraría continuación en Vitoria, que organiza el suyo por quinto año consecutivo con las actuaciones de Oscar Peterson, Muddy Waters, Monty Alexander y Carrie Smith; por lo que pude comentar con numerosos asistentes a San Sebastián, el Gasteiko 5 Jazzaldia era una prolongación del de Donostía y son desde luego indudables aciertos la selección de fechas y los paralelismos organizativos.

### CONSIDERACIONES MARGINALES

Resulta casi un axioma de Fray Gundemaro Perogrullo, es decir: una verdad analítica, que el jazz es un lenguaje culto al igual que lo es la música clásica y lo es desde que fructifica el «be-bop» y el

jazz pasa de ser una música funcional —versus música de baile— a ser una música que encuentra su propia finalidad en la construcción de una gramática cada vez más compleja y que alcanza un momento crítico en el «free».

Ello implica la exigencia de una crítica capaz de descifrar los códigos empleados por los compositores-intérpretes y las formulaciones gramaticales presentes. Esto no resulta preciso, o al menos no es perentorio, en los lenguajes funcionales que por su modo de producción y su caducidad, así como por su código cerrado, se ven satisfechos con la labor honesta de un comentarista-divulgador cuya expresión más perfecta es el locutor musical de frecuencia modulada —conocido por el término anglosajón de «Disc-Jockey»—; un importante ejemplo español sería don Angel Alvarez.

Sin embargo, el jazz, por su juventud y por sus códigos posee una evidente tendencia a generar modos de música ligera. Ultimamente tenemos dos ejemplos, uno es la música directamente producida para discotecas denominada «funky» por tomar modelo en el ritmo obsesivo que produce este tipo de ataque que define todo un estilo del cual es hijo McCoy Tyner; otro es el «jazz-rock» que se presenta constantemente con pretensiones puristas e intelectuales y que no alcanza a ser otra cosa que una forma de música ligera que toma ciertos clichés jazzísticos para intentar disimular una idea creativa obsoleta, de la misma forma hubimos de soportar, bajo la etiqueta de «rock-sinfónico», las pedantes grandilocuencias de músicos mediocres que, a menudo, apenas sí manejan aceptablemente sus instrumentos. Anteriormente conocimos el «charlestón», el «soul», el «twist» y otras formas de músicas de baile que procedían del jazz —el rock tiene una etiología diferente y para explicarlo ha de acudir a la evolución urbana del «blues»— si bien creo que el «jazz-rock» es la primera derivación ligera pensada para el concierto y no para el baile, y, desde luego, la más pretenciosa.

Dado que la música ligera es producida por las compañías fonográficas, según unos criterios promocionales bien conocidos en los cuales son parte fundamental los comentaristas, no es extraño que al aparecer una especie de moda jazzfila y ser el jazz promocionado por los mismos departamentos que se encargan de música ligera, tenemos a una larga ristra de comentaristas de música ligera hablando de jazz. Para hablar de jazz, para hacer crítica, es preciso poseer un instrumental analítico, mientras que para hablar de música ligera, para hacer divulgación, basta con poseer información que, muy a menudo, proporcionan las propias hojas de promoción. Los resultados de esta transmutación del comentarista-divulgador en presunto crítico no pueden ser más tristes. Se emplean los mismos criterios, el mismo lenguaje, la misma ligereza para hablar de



La All Star Big Band está formada por antiguos músicos de la orquesta de Count Basie.



A love supreme que de Vamos a bailar rock-an-roll a la plaza del pueblo. El caso más flagrante de esta transmutación es José Manuel Costa, responsable de la sección de música ligera en El País y, desde hace poco más de un año, presunta autoridad en música de jazz. Ya no se trata sólo de un absoluto desconocimiento de la usual terminología musical ni de su crónica incapacidad para distinguir entre sí los diversos instrumentos, sea por su sonido sea por su forma; considero más grave, por ser más inmediato, el desenfado rondante en lo grosero de su tratamiento del jazz y, como muestra pondré dos ejemplos: El día 23 de julio publicaba sobre la actuación de Muddy Waters en Vitoria un artículo en el cual, tras informarnos de que el gran guitarrista tiene sesenta y seis años, decirnos que ya es muy mayor y denominarlo *gran abuelo*, escribe: «Es como esos cantaores viejos que ya no tienen tanta voz, pero que saben tanto y son tan profundos. Solo que McKinley Morganfield —Muddy Waters— no está tan decrepito. Se ve que tiene que cuidarse, pero eso es humano y no importa cuando coge su guitarra aulladora tan venerable como él, y empieza a tocar». Al día siguiente tras informarnos de que «...el número fuerte de la noche era Carrie Smith, una negra tremenda, una señora impresionante, ataviada con un traje metalizado e imposible, gorda como una mesa camilla, pero con una agilidad para el baile muy contagiosa.» nos dice que «*hacía saltar por el escenario su inmensa humanidad*».



Clark Terry, de la All Star Big Band.

Párrafos como los que anteceden y los considerandos musicales que son habituales en los artículos del Sr. Costa hacen disculpar críticas como las que pudimos leer en Deia o Egin durante el Festival y tantas otras que encontramos en la prensa diaria. Es sabido que en España son contados los profesionales de la crítica musical; el Sr. Costa es un profesional ya que vive de este oficio y

resulta penoso comprobar las bajísimas cotas de seriedad y coherencia alcanzadas. Al menos resultaría deseable que un diario que presume de su libro de estilo, cuidara de que sus articulistas, concretamente el Sr. Costa, escribieran en un idioma próximo sintáctica y morfológicamente al castellano ya que parece bastante ocioso pretender que haga crítica de jazz.

José Luis Pérez de Arteaga, el más antiguo de los colaboradores de esta casa, abandona sus habituales labores de redacción tras doce años en RITMO. Esperamos que el que durante tanto tiempo fue jefe de la sección de crítica discográfica no nos abandone definitivamente y que su firma, aunque ya no tan a menudo, vuelva de cuando en cuando a nuestra revista, donde siempre le acogerá nuestra amistad.—**LA REDACCION.**

**tango**  
discos

unicentro habana - p.º habana, 9-11 - teléf. 2 62 57 75 - madrid.

**DISCOS NACIONALES Y DE IMPORTACION  
DEPARTAMENTO DE MUSICA CLASICA.  
CINTAS DE VIDEO.**

Se aceptan pedidos por catálogo.

unicentro habana - p.º habana, 9-11 - teléf. 2 62 57 75 -  
madrid.



## ARGENTINA

### EXHUMANACIONES OPERISTICAS Y UN BRILLANTE «OTELLO»

Por Néstor Echevarría

Ausente cincuenta y siete años de las temporadas del Teatro Colón de Buenos Aires, *La Dama de Pique*, de Tchaikovsky, acaba de exhumarse en Buenos Aires. Basada en un relato del dramaturgo Alexander Pushkin, y estrenada en la antigua San Petersburgo en 1890, esta ópera se manifiesta vigente aún, pese a lo irregular de su estructura, de un discurso musical entre inspirado y cambiante a veces.

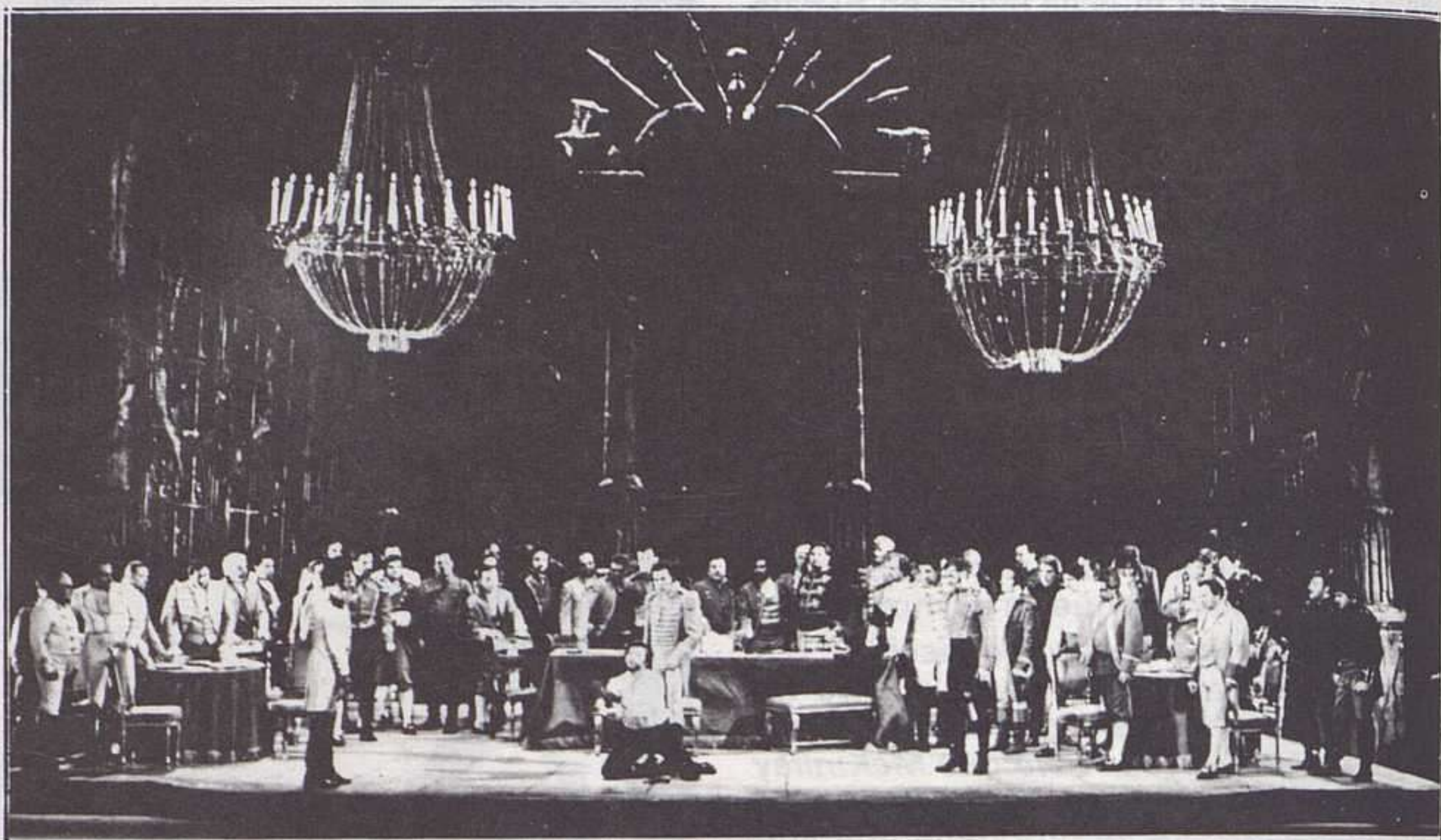
La versión apreciada en la capital argentina fue dirigida por el maestro polaco Marek Janowski con entero oficio, y contó con una «régie» convencional pero efectiva, del búlgaro Michael Hadjimichev.

Acertadísima resultó la caracterización de la «Condesa», por la veterana cantante Martha Moedl, y se desempeñaron en un plano de dignidad la soprano Ludmilla Andrew y el tenor Michael Svetlev, así como el barítono Lajos Miller, junto a los cuerpos estables del coliseo porteño.

Otra cosa es con guitarra, según suele decirse en la jerga popular. Y así pasó con la segunda exhumación de la temporada a que hago referencia en esta nota desde mi corresponsalía. Se representó, después de un siglo largo, la ópera *Belisario*, de Donizetti. Y aquí solamente buenos cantantes justifican hacer volver al cartel y redimir de sus culpas a este drama donizettiano.

Posterior en un año a la impar *Lucia di Lammermoor*, *Belisario*, ofrece fragmentos inspirados, como el dúo entre el protagonista y su hija, como la escena final de la soprano, pero también se entrevera cierta vulgaridad, otorgándole un valor ciertamente relativo para el juicio exigente.

Y lo que agrava las cosas, en este caso, es la debilidad teatral, donde la



Una escena del tercer acto de *La Dame de Pique*.

verdad histórica está tratada con ligereza y con alteraciones evidentes. Pero volviendo a lo señalado, una amalgama de buenos cantantes puede recuperarla, y así fue como la versión del Colón se afirmó sobre este aspecto, dejando un saldo positivo.

El protagonista fue el barítono itálico Renato Bruson, dueño de voz y personalidad apropiados para el personaje. La soprano Mara Zampieri reveló un material potencialmente valioso, y también mostró condiciones la «mezzo» Stefania Toczyska. Condujo la orquesta el maestro Gianfranco Massini, y la dirección escénica lamentablemente convencional y acartonada, fue de Gianpaolo Zennaro.

Pero el título de este envío preanuncia una reposición del *Otello* verdiano, que sacudió realmente el entusiasmo de los aficionados porteños. La presencia de Plácido Domingo fue epicentro de esta versión, digna de ser recordada.

Evidentemente, el tenor español siempre es noticia. En Buenos Aires, por ejemplo, su legión de admiradores ha ido creciendo, y esta vez podría asegurar que trascendió lo insospechado, y hoy circula una grabación que hizo horas antes de tomar su avión de regreso, dedicada a la música ciudadana local, el tango. Puede decirse que Domingo conquistó ya, sin concesiones, al público argentino.

Su «*Otello*» que en un lustro de actuaciones en escenarios internacionales le ha otorgado una justa fama, se convirtió así en un plato fuerte de esta temporada. El público desbordó las instalaciones del teatro en las cinco funciones que realizó.

Es que, ciertamente, lo del tenor hispano merece párrafo aparte. Un poco por la caracterización del personaje, los estudios que hizo y los «registras» que lo

adiestraron (Zeffirelli, Ponnelle, entre otros), y, por supuesto, por la notable labor vocal, quedará el recuerdo de un gran protagonista del «moro de Venecia». No tuvo declinaciones. Se mostró contundente y sólido en el «*Esultate*» y en momentos de arrojado vocal como «*Ora e per sempre, addio...*», y el «duetto» «*Si, pel ciel*»; apareció elegíaco y persuasivo en el dúo «*Giá nella notte densa*», del primer acto; fue expresivo y dramático cantando «*Dio me potevi...*» y conmovedor en «*Ni um mi tema...*».

A su flanco, cumplieron una actuación destacada la soprano polaca Teresa Zylis-Gara —debutante en la ocasión— y el barítono Renato Bruson, cuyo «lago» resultó sobrio e introspectivo, sin demasiada proyección vocal pero jugando su «rol» con acierto teatral. La dirección de este memorable *Otello* fue de Miguel Angel Veltri.



*Belisario*, de Donizetti, con Renato Bruson en el papel central.



## FRANCIA

# PRADES: FESTIVAL «PAU CASALS» 1981

Por S. y F. Miró

Respetando la voluntad de Pau Casals, fundador del Festival de Prades, a finales del mes de julio y durante la primera quincena de agosto, tuvo lugar esta ya tradicional manifestación. Este año se desarrolló con la colaboración de los músicos catalanes Gonzalo Comellas, violín; Alberto Giménez Attenelle, piano, y el Grup Consonare, todos de Barcelona, y artistas de Inglaterra, Francia, Bélgica, U.S.A., Yugoslavia, Bélgica y Suecia.

El 28 de julio se inició con el primer concierto, en el que participaron el pianista Gabriel Tacchino con la Orchestre National de Chambre de Toulouse, que empezó con la **Fuga a seis voces de la «Ofrenda musical»** de J.S. Bach, que fue interpretada de manera muy sentida. Siguió la **Sonata K.310, en La menor, para piano y orquesta**, de W.A. Mozart, con discreta interpretación de Tacchino por la falta de contraste y soporte de la Orquesta al trabajo del solista. El **Concierto para piano y orquesta K.414, número 12, en La mayor**, también de Mozart, fue ejecutado con mayor relieve. El **Divertimento para cuerdas**, de Béla Bartók, fue animado y con él concluyó este primer concierto del Festival.

En el segundo, la misma Orquesta de Toulouse debía secundar al solista Yvan Chiffolleau, violoncellista joven, premio «Pablo Casals» en el Concurso Internacional de Budapest 1980. Sin embargo, Chiffolleau no se encontró bien asistido por la Orquesta, y de aquí el que no pudiera dar la perfecta imagen de su valor. El público comprendió la situación del joven intérprete y le dedicó una ovación, a la que el violoncellista correspondió con una sorprendente ejecución del «Preludio» de la **Suite número 6 para violoncello sólo**, de J.S. Bach, con tal perfección musical que hizo explotar al público con una ovación extraordinaria.

El tercer concierto estuvo a cargo del Cuarteto di Roma, que cautivó a los asistentes por la perfección musical de sus interpretaciones de las obras **Cuarteto en Do mayor, número 6**, de Giardini; **Cuarteto número 1 (1942)**, de Bo-

huslav Martinu, y el **Cuarteto Op. 87, en Si bemol mayor**, de Antonin Dvorak. Marisa Candeloro, piano; Arrigo Pellico, violín; Raul Racuso, viola, y Massimo Amfiteatrof, violoncello, formaban el conjunto.

En el cuarto concierto Miha Pogacnik, violín solista, actuó con la colaboración de la Orquesta de Cámara de Bélgica, constituida por jóvenes músicos (el más joven cuenta sólo quince años), salidos de los Conservatorios belgas; Rudolf Werthen, primer violín (premio «Reina Elisabeth» de Bélgica), dirigió este conjunto, e inició su actuación con un **Concerto grosso** de Corelli, seguido del **Concierto BW, 652**, de J.S. Bach, en el que brilló Pogacnik, músico de gran sensibilidad, con buen dominio del arco para producir las melodías precisas según la escritura de los autores. Este artista puede mejorar aún sus ejecuciones abandonando sus *deslices*, en vez de detallar ciertos grupos de notas. Seguidamente, se interpretaron obras de J.B. Lully, J. Haydn y Britten: cuatro conciertos y una sinfonía; largo programa, pero la calidad de la música... no cansó a los auditores.

to concierto resultó más equilibrado, tanto por el conjunto de las obras como por la interpretación, a cargo de dos jóvenes músicos sensibles: con madurez y dominando el violín, Gonzalo Comellas, y el piano, Alberto Gimenez Attenelle, quienes dieron modélicas interpretaciones de las sonatas escogidas por estos dos premios «Reina Elisabeth» de Bélgica —distinciones que aseveran el alto nivel de ambos artistas—, obras seleccionadas precisamente en consonancia con sus *necesidades musicales*. Su actuación en este 4 de agosto empezó con la **Sonata en La mayor, Op. 13**, de G. Fauré. El «Allegro molto» dio entrada al «Andante, muy expresivo», que fue interpretado con mucho sentimiento; el «Allegro vivace» fue un no caber en sí de gozo. La **Sonata en Re mayor**, obra escrita por Pablo Casals, seguía bien a la de Fauré, a la que se asemeja. Su «Allegro» es de gran serenidad, lleno de sana alegría. El «Lento» es una buena imagen del autor, que tanto amaba las melodías, yendo al fondo del corazón: en este tiempo aparecía el catalán que él era, expresando sus nobles sentimientos, envuel-



Gonzalo Comelles, violinista, y Alberto Giménez Attenelle, pianista.

En el quinto concierto, confiado al Grup Consonare, de Barcelona, éste interpretó la música antigua con instrumentos del Medievo, cosa insólita en una manifestación que se pretende sea continuadora del concepto que Pablo Casals tenía de la misma. Sin embargo, buena parte del público quedó entusiasmado más por las melodías populares de la región... que por el valor de la música, y sorprendido por lo que podían conseguir los intérpretes con los instrumentos digamos... rudimentarios. El sex-

tos por un halo de ternura. En el «Scherzo» final, la personalidad del catalán se reafirma en la evocación de la juventud; las ilusiones y las realidades pasan como el nacer de una rosa. Muy bella sonata, grande y majestuosa, cuya audición era la primera fuera de la Cataluña española. Y para terminar esta sexta audición del Festival, la **Sonata en Re menor, Op. 108**, de J. Brahms, con su «Allegro», imagen de la pasión exaltante; el «Adagio», una plenitud de profundos sentimientos, y el «Presto agitato», desbor-



dante de entusiasmo. Los dos artistas, en perfecta comunión emotiva, y en un perpetuo perfeccionamiento, con sus sensibilidades dobladas de poesía y de potencia, desprendiéndose de su técnica inpecable que se esfuma ante la belleza de los sonidos. Para estos intérpretes el *hacer música* es un estado de plenitud. Su contribución al Festival de Prades constituyó uno de los mayores aciertos del mismo, haciendo renacer los memorables tiempos de Pablo Casals.

El 5 de agosto, el séptimo concierto era confiado al conjunto Saint Martin-in-the-Fields-Academy, cuyo director es Neville Marriner, pero frecuentemente sustituido por la excelente violinista Iona Brown: Así fue en esta ocasión, que resultó de un alto nivel, con tres **Conciertos** (para dos, tres y cuatro violines) de A. Vivaldi, y el **Souvenir de Florence**, de P.I. Tchaikovsky.

En el octavo concierto, del 6 de agosto, actuó el mismo conjunto del día anterior, con la intervención del violoncellista Leonard Rose como solista; fue un homenaje a Pablo Casals, en el que interpretaron: el **Concierto en Mi menor para violoncello**, de A. Vivaldi, y otras obras de Haendel, Mendelssohn, Boccherini, y de Mozart, la **Petite musique de nuit**, que fue una verdadera maravilla de interpretación. El público aplaudió, como se puede suponer, en consecuencia.

El décimo concierto constituyó un segundo homenaje a Pau Casals, en el que debía haber actuado Yvan Chiffolleau, como segundo cello, con Rose y otros músicos de menos categoría; pero habiendo caído enfermo Chiffolleau, Genevieve Teulières, profesora de violoncello de Marsella, lo reemplazó. Fue un concierto discreto, pese a no haber podido obtenerse un conjunto a buen nivel y sólo haber programado una obra de Brahms y otra de Schubert.

El 9 de agosto se dio el undécimo concierto, que, en realidad, fue un verdadero homenaje a Pau Casals, rendido por Leonard Rose, cello, y Andrew Wolf, piano. Rose y Wolf son dos grandes artistas, excelentes músicos, e interpretaron magistralmente obras de Beethoven, Schumann, Martinu y Chopin. Después de su actuación, Leonard Rose dirigió unas palabras al público manifestando cuán grande era su emoción por haber actuado en el mismo lugar donde el maestro Pablo Casals lo hiciera, y acto seguido como bis, ofrecieron la **Elegía**, de Fauré, de manera maravillosa, como nunca se había escuchado desde la desaparición de Pau Casals. Fue este un momento de gran emoción, el más justificativo del Festival: hubo instantes de silencio y después, como en los tiempos de Casals, el auditorio se levantó y, en pie, se pusieron a aplaudir, lo que au-

mentó la emoción de los intérpretes protagonistas de esta jornada que jamás olvidaremos cuantos estuvimos presentes.

Se clausuró el Festival por la Orchestre Regional Cannes-Provence-Cote de Azur, bajo la dirección de Ph. Bender, flauta solista de turno y colaborando la contralto Birgit Finnila. La Orquesta cumplió correctamente, tanto en las obras en que Philippe Bender interpretó como solista la **Suite en La menor, número 1, para flauta y orquesta**, de G.Ph. Telemann como cuando Jean Marc Cauvin, viola, lo hizo en **Tauer Musik**, de Hindemith. **Oratorios** de G.F. Haendel y las **Pasiones según San Juan y San Mateo**, de J.S. Bach, tuvieron magníficas versiones en la hermosa prestancia y bella voz de Birgit Finnila, que sabe modular con arte y es poseedora de una gran dicción musical.

## HOLANDA

### «LA ARMÓNICA», DE BUÑOL, BANDA CAMPEONA EN KERKRADE

Por Juan Vicente Mas Quiles



La «Armónica», de Buñol, fue también campeona en el concurso de Desfile.

La fecha del 26 de julio de 1981 quedará como una de las más importantes en la historia del Centro Instructivo Musical «La Armónica», de Buñol, pueblo industrial cercano a Valencia.

Ese día, la Banda de Música de dicho Centro, con una plantilla de ciento veintinueve músicos, y bajo la dirección de su joven director titular Francisco Tamarit Fayos, había actuado en la ciudad holandesa de Kerkrade, dentro del Concurso Internacional que cada cuatro años se celebra en dicha localidad, y su brillante intervención mereció los máximos galardones que en este Concurso se conceden. Como obra obligada, se interpretó **Eufonie**, de Toebosch, y como de libre elección, **Concierto para Banda, «Praga 1968»**, de Husa.

Hay que hacer notar que en este Concurso los premios son concedidos con arreglo al valor absoluto, y no relativo, que aprecia el jurado en la actuación de cada Banda participante, por lo que es posible que varias agrupaciones puedan alcanzar un primer premio con medalla de oro y mención honorífica (basta alcanzar un mínimo de 324 puntos en su calificación) como el concedido a esta Banda, pero lo que ha distinguido a «La Armónica», de Buñol —los «litros», como es conocida en el ámbito valenciano— ha sido el conseguir la mayor puntuación concedida, por lo que, además, mereció el «Timbal de Oro» como la Banda mejor clasificada en su sección. Por ser su puntuación la más alta de todas las categorías, alcanzó también el «Premio Especial de la Reina Juliana», así como el «Banderín del Excelentísimo Ayuntamiento de Kerkrade», por ser la Banda Campeona de la Olimpiada musical.

Para una mejor información del lector, diré que esta Banda estaba inscrita



en la Primera división (hay además Segunda y Tercera divisiones y figuran en el Concurso secciones de Fanfarrias, Brassband y Orquestas de cuerda) y participaban en esta misma división diez y nueve agrupaciones, pertenecientes a las más diversas nacionalidades, como son Suiza, Alemania, Holanda, Yugoslavia, Bélgica, Suecia, Francia, Austria, Noruega, Finlandia y España.

Magnífico, pues, el palmarés alcanzado por esta Banda en su desplazamiento a los Países Bajos, y al que hay que añadir la «Medalla de oro» obtenida en el concurso de Desfile, celebrado en el campo de deportes, y que premia con todo merecimiento no sólo la labor, intensa labor diría mejor, del director y componentes de la Banda, sino también la desarrollada por la Junta Directiva presidida por D. Gabriel Ortuño, para organizar y realizar, felizmente, el viaje.

Viaje que, como es habitual en las sociedades musicales valencianas, no efectúa en solitario la agrupación, sino que es motivo para que, junto a ella, se desplace un gran número de socios para alentarla y demostrar el gran cariño que sienten por su Banda. Más de cuatrocientos acompañantes se unieron en Kerkrade a la alegría que todos, músicos, director y directivos, sintieron al conocer el fallo emitido por el Tribunal. Alegría que, con gran emoción, sería compartida en el pueblo al transmitirse la noticia del importante éxito obtenido, y que quedó bien patente al regreso de la expedición con su apoteósico recibimiento. Este había tenido ya sus preliminares con las felicitaciones y la cariñosa acogida dispensada por las autoridades provinciales de la Diputación y del Ayuntamiento de Valencia, felicitaciones a las que, a buen seguro, habrá de sumarse la de toda la afición musical valenciana, que se siente orgullosa de contar entre sus agrupaciones bandísticas con «La Armónica», de Buñol, los «litros», que, tras el éxito obtenido en el Certamen de Valencia de 1980, ha refrendado con este otro éxito, internacional, su brillante trayectoria, sumando a su palmarés galardones tan preciados como los conseguidos en el Concurso mundial de Kerkrade 1981.

## ITALIA

### DESCUBRIMIENTO EN LA «ARENA» DE VERONA



#### Por Angel Carrascosa

Si bien repasando la historia de la programación en el enorme anfiteatro de la Arena de Verona nos encontramos con un pasado generalmente inportante y a veces hasta glorioso, lo cierto es que últimamente, y en particular este año de 1981, escasean los nombres estelares, no habiendo ninguno entre los directores de orquesta: Donato Renzetti para **Rigoletto**, Anton Guadagno para **Aida**, Maurizio Arena para **Nabucco**, y Pier Luigi Urbini para la **Novena Sinfonía** de Beethoven. Los pocos «divos» asistentes este verano lo son mayormente para las primeras representaciones de las diez que suele haber: así, para **Rigoletto** se contaba con Sherrill Milnes y Matteo Manuguerra para el papel protagonista, y con Ileana Cotrubas para el de Gilda.

El día que pude asistir, el 19 de julio, no actuaba ningún nombre de fama mundial: el interés, por tanto, aparte el de oír una ópera tan genial como **Rigoletto** —para Giulini nunca superada por el propio Verdi— es el de la especial magia ambiental que se respira en el anfiteatro, repleto —salvo en las numeradas butacas del *ruedo*— casi dos horas antes del comienzo de la representación por un público heterogéneo, compuesto en su mayor parte por turistas extranjeros sin especial conocimiento operístico y por los italianos de clase media e incluso baja, atraídos vivencialmente por el elemento auténticamente popular de las óperas de Verdi: en este sentido, en Italia Verdi es para el público algo así como en España la Zarzuela, e incluso diría que la raigrambre popular es allí todavía más honda y generalizada. Esto explica la encendida y entrañable simpatía, no disimulada, hacia el personaje de «Rigoletto» (al que se aplaude al salir a escena), por su condición de *trabajador* explotado al servicio del *señor* sin escrúpulos que acaba triunfante, por el fatídico destino del oprimido que acaba en el

mayor desamparo, cuya súplica Dios tampoco escucha («Oh Dio! Ah, mio ben solo in terra...») «¡Oh Dios! Ah, mi único bien en la tierra...», exclama al hallar a su hija malherida en el saco). Con frecuencia se reconoce en Verdi al portavoz de su pueblo en cuanto a la afirmación nacionalista, pero no tanto en lo que respecta a lo que casi podríamos denominar la *conciencia de clase*.

Este ambiente de entusiasmo hacia la música del que tan acertadamente supo expresar el sentido de su pueblo no deja de impresionar y hacer vibrar con un impulso nuevo al oyente que, como el que firma, va a escuchar una ópera con oídos casi profesionalmente *críticos*.

A los lectores de este comentario interesará únicamente señalarles someramente que el director de escena («regista») Carlo Lizzani, experimentado en cine, supo aprovechar con habilidad las grandes posibilidades del enorme escenario sin caer en excesos a los que un título como **Rigoletto** es tan poco proclive, que el joven director de orquesta Donato Renzetti se limitó a marcar y a tratar de conjuntar —y sin conseguirlo siempre— a solistas, coro y orquesta —ambos notables— sin ninguna imaginación ni cualidad musical destacable, y que, de los cantantes, el barítono Garbis Boyagian compuso un personaje excesivamente histriónico, contando con unas características vocales aceptables pero inadecuadas por ser excesivamente *lirico*; el tenor Ottavio Garaventa (Duque de Mantua) mostró una clase muy insuficiente en todos los aspectos, en especial como técnica de canto; el bajo Antonio Zerbini (Sparafucile) una perfección y seguridad intaclables, y la mezzosoprano Franca Mattiucci (Maddalena) una voz de atrayente color y de estupendas cualidades interpretativas.

He dejado para el final la referencia a la soprano Alida Ferrarini (Gilda), que ha resultado mucho más que una agradable sorpresa: un auténtico descubrimiento. Es imposible profetizar lo que esta joven pueda dar de sí en lo sucesivo, pero sí puedo constatar que lo escuchado el 19 de julio fue absolutamente excepcional: una voz bellísima, dulce y timbrada, de lírico-ligera (que me recordó a los comienzos de Mirella Freni) manejada con una técnica depuradísima que le permitía apianar y regular con suma delicadeza o subir con seguridad al *Mi bemol* (al final del penúltimo acto) afinando siempre con perfección, y una intérprete dotada de un sentido musical fuera de lo común. Semejantes cualidades no son, desde luego, producto de la casualidad o la *suerte* de una noche. Muy probablemente (si no se dedica a cantar «Forzas» o «Giocondas»), Alida Ferrarini será un nombre que nos *suene* en el futuro.



# Consulta discográfica

## «LA XXX FLAUTA MÁGICA», POR KARAJAN

En su estudio sobre *La flauta Mágica* de Mozart, el señor Reverter alude a la reciente grabación de Karajan que deja sin calificar por falta de audición. Como por estos lugares ya se está vendiendo dicha grabación (digital, por cierto), mucho le agradecería —de haberla oído— manifestase su opinión sobre la misma.—**JOSE BRITO MARTEL** (Sta. Cruz de Tenerife).

### RESPUESTA

El disco no nos ha llegado aún. Al que usted se refiere en su carta es, suponemos, un disco de importación. Es frecuente que en Canarias se encuentren algunos discos que aún no se venden en la Península. Prometemos la crítica en cuanto tengamos ocasión de escucharlo.—**A.R.**

## DISCOGRAFIA DE LUCRECIA BORI

¿Qué discografía existe sobre la célebre cantante valenciana, ya desaparecida, Lucrecia Bori? ¿Qué dedicación ha tenido la revista RITMO para con esta cantante?—**J.R.C.** (Valencia).

### RESPUESTA

La Bori hubo de interrumpir su carrera durante unos años por razones de salud. Pese a ello se mantuvo en activo por espacio de casi tres décadas. Grabó lo suficiente para que su arte exquisito —antes que su voz propiamente dicha, ni demasiado amplia ni demasiado timbrada— quedara recogido en diversos registros acústicos y eléctricos, que, con imperfecciones por supuesto, nos han dejado un excelente testimonio de su personalidad. Contestando a sus consultas, le diremos que pueden encontrarse hoy bastantes discos realizados

a partir de las antiguas grabaciones de los sellos Edison, Victor o Camden. Le indicaremos algunos de los más significativos:

**Golden Age EJS 541**, con incisiones de su última época (1934/37).

**RCA «L'epoca d'oro»**, con intervención de Fleta.

**Operatic Archives** (pirata), incluyendo actuaciones públicas de los años 34 y 35.

**International Record Collector Club** (pirata), con sus primeras grabaciones en Londres (1910) y su última actuación pública en ópera (1936).

Pueden destacarse asimismo los testimonios plasmados en las series *Rococó* (pirata), *Odissey* (CBS) o *Scala*. Son registros en su mayoría localizables en tiendas serias de Londres, Milán, París o Nueva York. Ninguno de ellos en España, cosa lamentable teniendo en cuenta la importancia histórica de la cantante española.

No ha aparecido en RITMO ningún trabajo dedicado en exclusiva a la soprano, pero sí se incluía, naturalmente, su nombre, junto a un breve comentario, en el número 477 dedicado al centenario del fonógrafo, en el epígrafe «Las grandes voces y el disco».—**A.R.**

## LIBROS DE PEDAGOGIA

¿Qué libros hay publicados en España de los métodos de pedagogía musical Orff y Kodály?—**IGNACIO RODRIGO FORTEA** (Cheste, Valencia).

### RESPUESTA

Podemos indicarle algunos escritos en castellano, aunque en algunas librerías se pueden encontrar muchos más en otros idiomas. Acerca del método Kodály:

**FAUSTO ROCA**: Kodály, Libro de Música I. Ed. Ferysa. Madrid, 1980. Precio: 250 ptas.

**ERSZEBET SONY**: La educación musical en Hungría a través del método Kodály. Ed. Corvina.

**VARIOS AUTORES**: La educación musical en Hungría. Ed. Real Musical.

La editorial Barry de Buenos Aires, tiene editados una serie de ejercicios didácticos del Método Kodály, traducidos al castellano por Antonio Yepes (Ed. Berry, Talcahuano, 860, bajo B, Buenos Aires, Argentina).

En cuanto al método Orff, usted puede encontrar en España:

**MONTSERRAT SANUY Y LUCIANO GONZALEZ SARMIENTO**: Orff-Schlwerk. Introducción y Libro I.—**F.R.**

## «CONCIERTO PARA VIOLIN» DE SCHUMANN

Quisiera tuviesen la amabilidad de decirme si, hoy por hoy, existe dentro del mercado discográfico nacional (o extranjero) alguna versión del *Concierto en Re menor para violín y orquesta* de Robert Schumann. El citado *Concierto* tuve la oportunidad de oírlo a través de la Radio Nacional, interviniendo como solista de violín Henry Szeryng, el pasado 19 de mayo del presente año. Si no existiera ninguna versión dentro del mercado español y saben alguna extranjera querría saber la dirección de alguna tienda de discos que importe discos.—**FELIPE VAQUERIZO AZCARATE** (Placencia de las Armas, Guipuzcoa).

### RESPUESTA

El «Concierto para violín» de Schumann, salvo error, sólo se ha grabado una vez en el sello Philips y con Szeryng como solista y la Orquesta Sinfónica de Londres dirigida por Antal Dorati. Pero este disco hace muchos años que está descatalogado en España. La

referencia del disco, que puede encontrarse en algunos países europeos, es 67 80 754. Puede dirigirse a algún establecimiento de Londres que tiene servicio de venta por correspondencia, como: «The Music Discount Centre», 29, Rathbone Place. London W.1.—**A.C.**

## LIBRETOS DE OPERAS

Hay casas de discos que expenden las óperas, bien en los idiomas originales, o bien carecen del correspondiente libreto, haciendo difícil la correspondiente comprensión de las obras. Mi ruego, pues, estriba en averiguar de ustedes el lugar y la forma de posible adquisición de dichos libretos, a poder ser editados en castellano.—**JOSE LLUSAR SEBASTIAN** (Cuartell, Valencia).

### RESPUESTA

No hay, hasta el momento, ninguna editorial española que se haya decidido a lanzar al mercado, sólo en castellano, libretos de ópera; ni siquiera de las más conocidas. Sin embargo, la Editorial Daimon de Barcelona, acaba de comenzar su colección «Introducción al mundo de la ópera», serie de tomitos que incluyen libretos bilingües e incorporan un amplio estudio, un comentario musical y la discografía actual y de comentarios. Todos ellos han sido realizados por el crítico Roger Alier, y hasta ahora se han publicado algunos de los títulos capitales del repertorio operístico. De todos modos, hoy en día prácticamente todas las modernas grabaciones de óperas completas incluyen el libreto, muchas veces traducido. En España pueden encontrarse, desde hace algunos años, los libretos editados por la Ricordi italiana con los guiones literarios de las obras fundamentales (sin traducción al castellano), en casas especializadas en partituras.—**LA REDACCION**



# Aquí tiene la mejor oferta de todos los genios de la música.

## ¡ESCUUCHE!

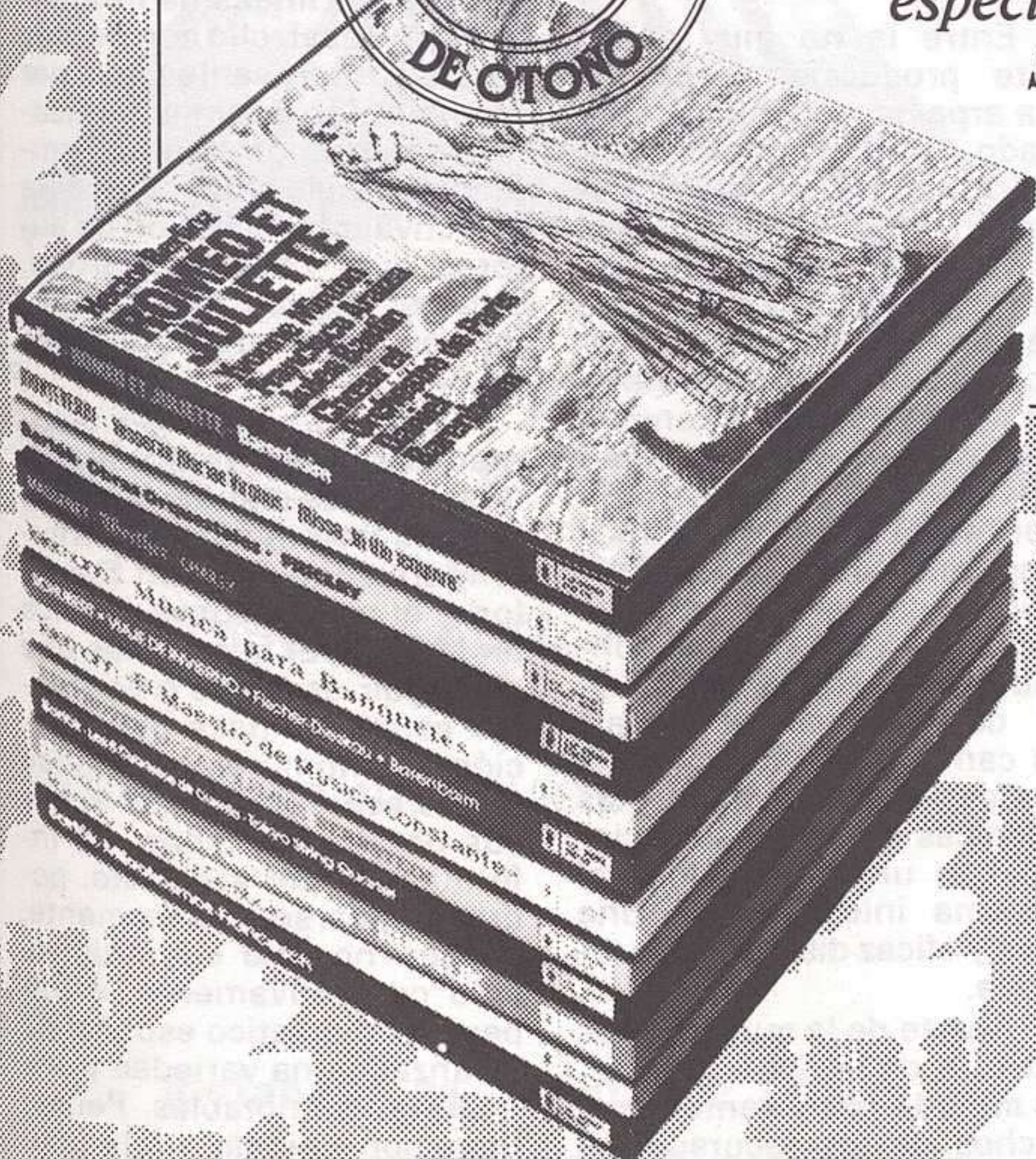
Deutsche Grammophon-Archiv presenta a los amantes de la música clásica su fabulosa OFERTA DE OTOÑO compuesta por 92 álbumes, entre los que se incluyen 12 publicaciones de absoluta novedad.

Toda una antología de los genios de la música, que abarca desde el Canto Gregoriano hasta la Música de Vanguardia, a cargo de los mejores directores, orquestas, instrumentistas y cantantes.

Todos estos álbumes se ofrecen a un precio reducidísimo, y Vd. puede además adquirir a la mitad de su precio tantos discos del catálogo general Deutsche Grammophon-Archiv como los contenidos en los álbumes que Vd. adquiera.

Aprovéchese de esta ocasión única en los establecimientos especializados de discos.

Solicite catálogos e información.



Deutsche Grammophon-Archiv tiene ahora en su catálogo DISCOS DIGITALES importados de Alemania.



Hace sentir la música



# Libros y partituras

**MIGUEL ANGEL CORIA:** «Ancora una volta» para orquesta. Editorial de Música Contemporánea, Madrid, 1981.

**Ancora una volta** fue estrenada por Arturo Tamayo (a quien está dedicada) y la Orquesta Nacional de España en Madrid en enero de 1979; el mismo director, con la Orquesta Ciudad de Barcelona, la hizo en Barcelona en febrero de 1981.

Como otras composiciones de Miguel Angel Coria, esta breve página (unos siete minutos) es una muestra de refinamiento sonoro y de sutileza armónica. Las formaciones acórdicas —que, en líneas generales podríamos llamar atonales, o, mejor, no tonales— están siempre en función de los complejos tímbricos. No podría aquí hablarse en manera alguna de una armonía independiente de la sonoridad instrumental: formaciones muy agresivas adquieren una coloración equilibrada por el tratamiento orquestal, en tanto que otras más tradicionalmente consonantes ponen de relieve su tejido sonoro por un trabajo instrumental intencionadamente desestabilizador. La orquesta de Coria, sin embargo, jamás incide en masas amorfas y abrumadoras, sino que, comportándose como un conjunto de cámara, ofrece siempre transparencia, claridad, equilibrio. No obstante, se trata de una verdadera escritura orquestal: no en vano es Miguel Angel Coria uno de los compositores actuales que mejor maneja la orquesta.

**Ancora una volta** esquivaba los desarrollos simétricos y arquitectónicos; fluye, por decirlo así, a través de pequeños elementos infinitamente elásticos y libres; algunas células melódicas recurrentes aparecen siempre variadas, a veces sólo insinuadas. Es muy interesante ver, a este respecto y desde el punto de vista de la original construcción, cómo la huidiza melodía de los violines (pág. 16) reaparece en contextos siempre distintos (pág. 17) y tiene, por decirlo así, un desenlace delicadamente esfumado (pág. 18); se sugiere nuevamente (pág. 20), y, en una lejanísima insinuación (pág. 29) desemboca casi insensiblemente en el comienzo de la obra.—R. B.

**GUY ERISMANN:** «Janáček ou la passion de la vérité». Editions du Seuil, París, 1980. 350 págs.

La obra de Leo Janáček (1854-1928) está obteniendo, en los últimos años, una formidable difusión. En primer lugar en su país, Checoslovaquia; luego, en Inglaterra y Alemania. Es una música apasionante, dramática y vitalista, de cambiantes colores y de abigarrado humor. La vida de Janáček es igualmente apasionada y por eso una biografía tan cargada de elementos psicológicos y culturales como ésta de Erismann puede tener un gran éxito: de hecho ya lo ha tenido en Francia, donde apenas existía bibliografía sobre Janáček. Para el mundo latino, en general, toda información sobre Janáček es una novedad. Novedad, pues, es el libro de Erismann, aunque no ofrezca básicamente más datos que la obra monumental de Jaroslav Vogel (Praga, 1962; hay traducciones alemana e inglesa) en la que se contiene, hasta ahora, prácticamente todo lo que puede decirse de Janáček.



Leos Janacek (1854-1928).

Erismann tiene el mérito de situar a Janáček en el contexto de la cultura checa, de establecer en este sentido interesantes conexiones y de sugerirnos numerosas vías de penetración en la peculiar estética del autor de *Jenufa*. También es del mayor interés —en el capítulo 21— la transcripción de algunas de las ideas de Janáček sobre la len-

gua hablada, tomadas de los escritos del compositor. Janáček (como ya notó Alois Hába) fue un innovador extraordinario aunque sus innovaciones no tuvieran el sentido armónico de Schoenberg. Janáček, como otros músicos moravos y bohemios, basa fundamentalmente sus innovaciones sonoras en las fluctuaciones melódicas de la música popular de su país sobre la base de la entonación de los cantores populares y del habla campesina.

El libro de Erismann es, sobre todo, una buena biografía. Si la parte estrictamente musical es demasiado sucinta, el autor compensa esta falta con una constante y eficaz invitación al lector a interesarse por el gran compositor checo. No falta un exhaustivo catálogo cronológico de obras, una amplia discografía y una bibliografía (casi sólo francesa e inglesa). Humanamente, la figura de Janáček se muestra con un extraordinario relieve. Recomendamos su lectura a todo el que se interese mínimamente por Janáček.—R. B.

**FRANCISCO LLACER PLA:** *Preludio místico* para arpa. Editorial Piles, Valencia, 1981.

Entre la no muy abundante producción española para arpa ocupa un lugar destacado este *Preludio místico* de Francisco Llácer Pla, escrito en 1961 y que aparece ahora en una excelente edición de Piles. Llácer parte de una afinación heptafónica para construir una célula melódica —que, en algún sentido, se comporta como una serie— desarrollada alternativamente en despliegue horizontal y comprimida en acordes. Esta célula cambia de aspecto constantemente, y como consecuencia, cambian también las derivaciones acórdicas. Los cambios de afinación del arpa generan nuevas formas melódicas que al final se cierran con una recurrencia al esquema inicial y con una breve y eficaz disgregación temática.

Aparte de la muy cuidada escritura de la obra, que utiliza atinada y coherentemente muchos de los recursos del instrumento, el *Preludio* destaca por el equilibrio de sus secuencias y por la tranquila

belleza de sus pasajes. No es una pieza de virtuosismo, sino que predomina lo estrictamente constructivo; pero Llácer no ha olvidado el sonido, que emerge regularmente de la variación continua de manera fluida y siempre justificada. La obra está dedicada a María Rosa Calvo-Manzano.—R. B.

**LINTON E. POWELL:** «A History of Spanish Piano Music». Indiana University Press, Bloomington, 1980. 213 págs.

Los musicólogos norteamericanos se han ocupado con regularidad de la música española, y en el aspecto pianístico, aparte de Gilbert Chase, hay que recordar aquí a Arthur Custer y al propio Powell. Esta vez se trata de un trabajo de conjunto que, nos parece, es la primera vez que se intenta: una historia de la música pianística española desde Domenico Scarlatti, Vicente Rodríguez y Rafael Anglés, hasta Agustín González Acilu, Miguel Angel Coria o Carlos Cruz de Castro. La parte correspondiente al siglo XVIII es quizá la que presenta mayores novedades —Powell es editor de las obras de Joaquín Montero—, estableciendo algunas líneas de influencia y de desarrollo con puntos de vista interesantes (así, por ejemplo, las páginas dedicadas a Blasco de Nebra). También el siglo XIX ofrece la atractiva incorporación de autores que, como Masarnau, Tintorer o Juan Bautista Pujol, son merecedores de atención.

Las páginas finales resumen brevemente los avatares de la música pianística en los últimos treinta años: el círculo Manuel de Falla en Barcelona, el grupo Nueva Música en Madrid. El autor, más que distinguir escuelas o corrientes estéticas, hace una relación de nombres aportando una breve información sobre sus obras para piano. La información, por supuesto, podría ampliarse enormemente, ya que no sólo cuantitativa, sino cualitativamente, el repertorio pianístico español ha alcanzado una variedad y una importancia notables. Pensemos, por ejemplo, en la utilización de amplias formas tradicionales con una visión muy moderna y original de la fuga



en las obras de Josep Soler; o en el empleo del piano como objeto y como fuente sonora elemental en Juan Hidalgo; o en los experimentos y secuencias repetitivas de Carles Santos. Pero así y todo, concebido como un manual de primera mano, consideramos el trabajo de Powell muy meritorio, digno por supuesto de ser conocido por todos los pianistas, compositores e historiadores y musicólogos; y digno también de ser continuado, ampliado y enriquecido.

Nos alegra también que haya unas líneas elogiosas para Pedro Espinosa, ese gran intérprete al que tanto debe la música española contemporánea. El libro se completa con una lista de ediciones (susceptible de ampliación), con un interesante glosario y con una bibliografía que no es exhaustiva pero sí muy amplia.—R.B.



## Cursos, becas

□ Se ha convocado el **Concurso Internacional para composiciones de óperas de cámara «Carl Maria von Weber» 1982**. El primer premio para este concurso, que no tiene límite de edad, es de doce mil marcos alemanes. Para mayor información dirigirse a Musik Dramaturgie der Staatsoper Dresden, D.D.R.— 8012 Dresden. Postfach 8.

□ El **Concurso Musical Internacional Reina Elisabeth** está dedicado este año a la **composición de una obra sinfónica**. El límite de edad para los concursantes es de cuarenta años. Información e inscripción en la Secretaría del Concurso, 11 rue Baron-Horta, B-1000 Bruxelles (Bélgica). Teléfono 512 1002.

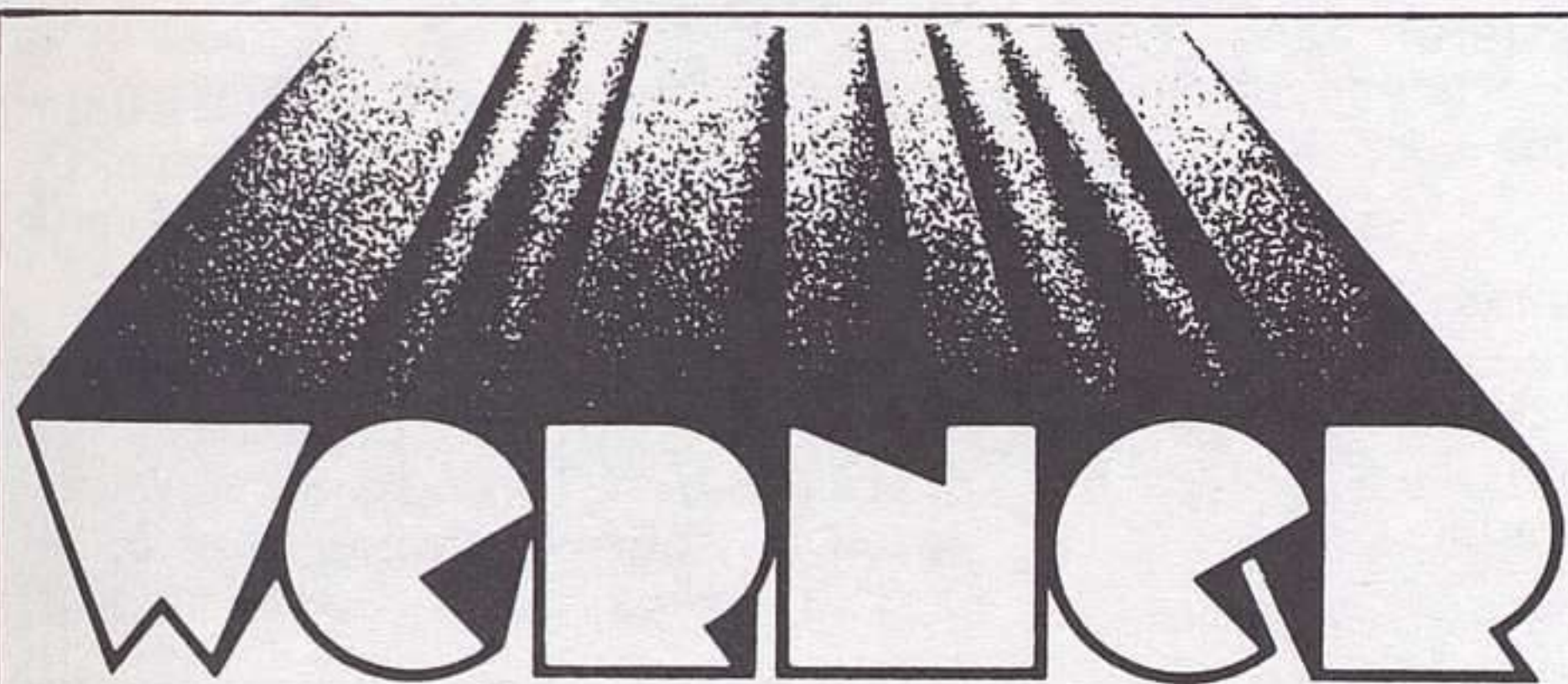
□ En la ciudad de Trieste, en Italia, va a tener lugar un **Concurso Internacional de Composición Sinfónica**. Las obras presentadas tienen que estar escritas para un máximo de setenta instrumentistas, con o sin solista. La duración no ha de ser inferior a diez minutos. Información en el «Premio Ciudad de Trieste», Palazzo Municipale, Piazza dell'Unitá d'Italia. I-34100 Trieste (Italia). Teléfono 73 68.

□ **Juventudes Musicales Españolas** ha convocado un **Concurso de Composición Musical** reservado a los menores de treinta años. La obra presentada a concurso tiene que tener una duración entre los doce y los veinte minutos

y debe estar escrita para gran orquesta, con o sin solista. El premio es de medio millón de pesetas y el plazo máximo de admisión de partituras es el 22 de noviembre. Información: Juventudes Musicales Españolas. Secretaría General, Muntaner 182, 2º, 1ª, esc. izquierda. Barcelona-36. Teléfono: 239 30 09.

□ Con motivo del **IV Centenario de la muerte de Santa Teresa de Jesús**, la Junta Diocesana de Avila ha convocado un **Concurso Nacional de Composición**. Los temas de las obras presentadas han de ser una Misa a cuatro voces mixtas y órgano o un Motete-canción a cuatro voces mixtas y órgano, sobre la poesía **Búscate en mí** de Teresa de Jesús. La fecha límite de presentación es el 31 de diciembre. Las obras han de ser remitidas al «Concurso Nacional de Composición», Junta Diocesana de Avila, c/ San Juan de la Cruz, 8, Avila.

□ En la ciudad de México tendrá lugar el **I Concurso Internacional de Guitarra «Manuél M. Ponce»**, que se convoca con motivo del centenario del nacimiento de éste músico. La selección de los concursantes se va a hacer mediante el envío de una «cassete» grabada con obras de Manuél Ponce. Información y envío de grabaciones a la Coordinadora General del Concurso, Corazón Otero. Apdo. Postal 41-897. México-10 D.F. México.



unión musical casa werner, s. a.

DISCOS - ALTA FIDELIDAD

DESDE 1929 AL SERVICIO DE LA MUSICA

fontanella, 20 - telf. 302 17 92

barcelona - 10

### FE DE ERRATAS

En el número anterior de RITMO aparecieron dos artículos sin firma. El titulado «Bartók y su época» es obra de Joaquín Rubio Tovar y la sección de Hi-fi, de nuestro habitual colaborador Alfredo Orozco.

Las fotografías del director de orquesta Jesús López Cobos que aparecieron en portada y páginas interiores del número 512 de RITMO y las de Antoni Ros Marbá (entrevistado en el número 513 de RITMO) son de Agustín Muñoz.



# Discos editados

**DISCOS EDITADOS (ENTRE EL 1 DE JULIO Y EL 25 DE SEPTIEMBRE DE 1981).**

## I. ORQUESTAL

**C. Ph. E. BACH:** las 6 Sinfonías para cuerda (Wq. 182). The English Concert. Director, T. Pinnock. Archiv 25 33 449.

**BACH:** Sinfonías de las Cantatas BWV 18, 21, 29, 31, 35, 42, 49 y 248. Concentus Musicus, Viena. Director, N. Harnoncourt. Telefunken 6.41970.

**BARTOK:** los 3 Conciertos para piano. Concierto para violín Núm. 2. Rapsodia para piano y orquesta. Concierto para orquesta. Música para cuerda, percusión y celesta. Divertimento. Dos Retratos. Suite de Danzas. G. Anda, T. Varga. Orquestas Sinfónicas RIAS y de la Radio de Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Ferenc Fricsay. Deutsche Grammophon 27 40 233, 5 discos. Precio oferta: 3.150 ptas.

**BEETHOVEN:** Sinfonías Núms. 8 y 9. Sh. Armstrong, A. Reynolds, R. Tear, J. Shirley-Quirk. Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. M. Giulini. EMI 165-002.366/67, 2 discos.

**BEETHOVEN:** las 9 Sinfonías. Concierto para piano Núm. 5 «Emperador». Concierto para violín. Z. Francescatti, R. Serkin. E. Cundari, N. Rankin, A. da Costa, W. Wilderman. Coro Westminster. Orquestas Filarmónica de Nueva York y Sinfónica Columbia. Director, B. Walter. CBS 79900, 9 discos. Precio oferta: 4.725 ptas.

**BRAHMS:** Concierto para piano Núm. 1. M. Pollini. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Bohm. Deutsche Grammophon 25 31 294.

**BRAHMS:** los 2 Conciertos para piano. D. Barenboim. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Z. Mehta. CBS 79221, 2 discos. Precio oferta: 1.200 ptas.

**BRAHMS:** Sinfonía Núm. 4. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, C. Kleiber. Deutsche Grammophon 25 32 003, Digital importado.

**BRAHMS:** las 4 Sinfonías. Oberturas Académica y Trágica. Variaciones sobre un tema de Haydn. Concierto para violín y violoncelo. Requiem Alemán. Rapsodia para contralto. Canto del Destino. Z. Francescatti, P. Fournier. I. Seefried, G. London, M. Miller. Coros Westminster y del Occidental College. Orquestas Filarmónica de Nueva York y Sinfónica Columbia. Director, B. Walter. CBS 79601, 6 discos. Precio oferta: 3.150 ptas.

**BRUCKNER:** Sinfonía Núm. 3. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 25 32 007, Digital importado.

**BRUCKNER:** Sinfónica Núm. 4 «Romántica». Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon 25 30 336.

**BRUCKNER:** Sinfonías Núms. 4 «Romántica», 7 y 9. **WAGNER:** Idilio de Sigfrido. Orquesta Sinfónica Columbia. Director, B. Walter. CBS 79500, 5 discos. Precio oferta: 2.625 ptas.

**CHOPIN:** Allegro de concierto. **LISZT:** Totantanz. **MENDELSSOHN:** Capricho brillante. M. Ponti. Orquesta Sinfónica de Berlín. Director, V. Schmidt-Gertenbach. Hispavox S 60.601.

**DVORAK:** Serenata para cuerda. **TCHAIKOVSKY:** Serenata para cuerda. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 25 32 012. Digital importado.

**DVORAK:** Sinfonías Núms. 8 y 9 «Del Nuevo Mundo». Orquesta Sinfónica Columbia. Director, B. Walter. CBS 77257, 2 discos. Precio oferta: 900 ptas.

**GRIEG:** Peer Gynt: Suites Núms. 1 y 2. 5 Canciones. E. Söderström. Orquesta New Philharmonia. Director, A. Davis. CBS 76527.

**HAYDN:** Concierto para trompeta. **MOZART:** Concierto para trompeta K 314 (transcr.). M. André. Orquesta de Cámara Franz Liszt, Budapest. Director, F. Sandor. Hispavox S 60.602.

**HAYDN:** Sinfonías Núms. 100 «Militar» y 103 «Redoble de timbal». Orquesta del Mostly Mozart Festival. Director, J. Somary. Hispavox S 90.393, Digital.

**HAYDN:** las 6 Sinfonías «de París» (Núms. 82 al 87). Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 27 41 005, 3 discos. Digital importado.

**HOLST:** Los Planetas. Coro RIAS, Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 25 32 019, Digital importado.

**MAHLER:** Sinfonías Núms. 1, 2 «Resurrección», 4, 5 y 9. Lieder eines fahrenden Gesellen, La Canción de la Tierra. E. Cundari, M. Forrester. D. Halban, M. Miller, E. Haefliger. Coro Westminster. Orquestas Filarmónica de Nueva York y Sinfónica Columbia. Director, B. Walter. CBS 79901, 9 discos. Precio oferta: 4.725 ptas.

**MOZART:** los 5 Conciertos para violín. Adagio K 261 y Rondós K 296 y 373 para violín y orquesta. P. Zukerman. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, D. Barenboim. CBS 77381, 3 discos. Precio oferta: 1.800 ptas.

**MOZART:** Divertimenti K 136 y 137. Octeto de la Filarmónica de Berlín. EMI 067-082.885, Digital.

**MOZART:** Sinfonías Núms. 35, 36 y 38 al 41. Serenata Núm. 13 «Pequeña Música Nocturna». 4 Oberturas. Música Funeral Masónica. Conciertos para violín Núms. 3 y 4. Requiem. Z. Francescatti. I. Seefried, J. Tourel, L. Simoneau, W. Warfield. Coro Westminster. Orquestas Filarmónica de Nueva York y Sinfónica Columbia. Director, B. Walter. CBS 79600, 6 discos. Precio oferta: 3.150 ptas.

**OFFENBACH:** 5 Oberturas. Barcarola de Los Cuentos de Hoffmann. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 25 32 006, Digital importado.

**PAGANINI:** Concierto para violín Núm. 1. **WIENIAWSKI:** Concierto para violín Núm. 2. M. Rabin. Orquesta Filarmonía. Director, Sir E. Goossens. EMI Acorde 037-082.112.

**RESPIGHI:** Fiestas Romanas. Pinos de Roma. Orquesta Sinfónica de Baltimore. Director, S. Comissiona, Hispavox S 90.392, Digital.

**RIMSKY-KORSAKOV:** Scheherazade. Orquesta Sinfónica de Bournemouth. Director, C. Silvestri. EMI Acorde 037-004.089.

**SAINT-SAENS:** los 5 Conciertos para piano. Rapsodia de Auvernia. Africa. Allegro appassionato. Pastel de Bodas. Ph. Entremont. Orquesta del Capitolio de Toulouse. Director, M. Plasse. CBS 79309, 3 discos. Precio oferta: 1.800 ptas.

**SCHUBERT:** Sinfonías Núms. 5 y 8 «Incompleta». Orquesta Filarmonía. Director, O. Klemperer. EMI Acorde 037-000.579.

**J. STRAUSS I y II:** Valses, Polcas, Marchas y Oberturas. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 27 41 003, 3 discos, Digital importado.

**STRAVINSKY:** Petrushka. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon 25 32 010, Digital importado.

**TCHAIKOVSKY:** Concierto para violín. Serenata Melancólica. G. Kremer. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, L. Maazel. Deutsche Grammophon 25 32 001, Digital importado.

**TCHAIKOVSKY:** Sinfonía Núm. 4. Orquesta Sinfónica de Baltimore. Director, S. Comissiona. Hispavox S 90.391, Digital.

**TCHAIKOVSKY:** Sinfonía Núm. 5. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon 25 32 005, Digital importado.

**TCHAIKOVSKY:** Sinfonía Núm. 6 «Patética». Orquesta Filarmonía, Londres. Director, O. Klemperer. EMI Acorde 037-000.564.





**SCHIMMEL**  
Pianos

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

Distribuidores en:

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



**TCHAIKOVSKY: Sinfonía Núm. 6 «Patética».** Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, C. M. Giulini. Deutsche Grammophon 25 32 013, Digital importado.

**TELEMANN: Tafelmusik (Música para Banquetes).** H. M. Linde, M. Piquet, E. Tarr, E. Penzel, Th. Brandis, E. Melkus, L. Frydén, E. Müller. Schola Cantorum Basiliensis. Director, A. Wenzinger. Archiv 27 23 074, 6 discos. Precio oferta: 3.600 ptas.

**WAGNER: Oberturas y Preludios de Maestros Cantores, Holandés errante, Tannhäuser, Lohengrin y Parsifal. Idilio de Sigfrido.** Orquesta Sinfónica Columbia. Director, B. Walter. CBS 78252, 2 discos. Precio oferta: 900 ptas.

## II. CAMARA

**BARTOK: los 6 Cuartetos de cuerda.** Cuarteto de Cuerda de Tokyo. Deutsche Grammophon 27 40 235, 3 discos. Precio oferta: 1.890 ptas.

**CHOPIN: Sonata y Polonesa para violoncelo y piano: SCHUMANN. Adagio y Allegro para violoncelo y piano.** M. Rostropovich, M. Argerich. Deutsche Grammophon 25 31 201.

**HAYDN: los 6 Cuartetos Op. 50.** Cuarteto Tatari. Hispavox S 66.347, 3 discos. Precio oferta: 1.680 ptas.

## III. INSTRUMENTAL

**BACH: Variaciones Goldberg.** T. Pinnock. Archiv 25 33 425.

**BARTOK: Mikrokosmos** (edición completa). H. Francesch, H. Wildhagen. Deutsche Grammophon 27 40 239, 3 discos. Precio oferta: 1.890 ptas.

**BEETHOVEN: Sonatas para piano Núms. 8 «Patética», 13 «Quasi una fantasia» y 14 «Claro de luna».** E. Gilels. Deutsche Grammophon 25 32 017, Digital importado.

**BRAHMS: las 4 Baladas Op. 10. Sonata para piano Núm. 4, D 537.** A Benedetti-Michelangeli. Deutsche Grammophon 25 32 017, Digital importado.

**DEBUSSY: los 12 Estudios para piano.** A. Queffelec. Hispavox S 90.409.

**LISZT: los 3 Sueños de Amor. Las 6 Consolaciones. Los 3 Sonetos del Petrarca.** D. Barenboim. Deutsche Grammophon 25 31 318.

**RAMEAU: Obra completa para cémbalo.** K. Gilbert. Archiv 27 23 052, 3 discos. Precio oferta: 1.890 ptas.

## IV. VOCAL Y CORAL

**BEETHOVEN: Missa Solemnis.** E. Moser, H. Schwarz, R. Kollo, K. Moll. Coro de la Radio N.O.S., Hilversum. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, L. Bernstein. Deutsche Grammophon 27 07 110, 2 discos. Precio oferta: 1.260 ptas.

**BERLIOZ: Romeo y Julieta.** Y. Minton, F. Araiza, J. Bastin. Coro y Orquesta de París. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon 27 07 115, 2 discos. Precio oferta: 1.260 ptas.

**HAENDEL: El Mesías.** M. Hill, U. Cold, Ch. Brett, J. Smith, A. J. King. Coro de la Catedral de Worcester. La Grande Ecurie et la Chambre du Roy. Director, J. C. Malgoire. CBS 79336, 3 discos. Precio oferta: 1.800 ptas.

**MONTEVERDI: Vísperas de la Virgen María. Magnificat I y II. Misa In illo tempore.** P. Esswood, K. Smith, I. Partridge, J. Elwes, D. Thomas, Ch. Keyte. Niños Cantores de la Catedral de Ratisbona. Solistas instrumentales. Director, H. M. Schneidt. Archiv 27 23 043, 3 discos. Precio oferta: 1.890 ptas.

**MOZART: Arias de óperas.** E. Steber, E. Pinza. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, B. Walter. CBS 78253, 2 discos. Precio oferta: 900 ptas.

**A. SCARLATTI: Pasión según San Juan.** L. Devos. Conjunto Musica Polyphonica. Director, L. Devos. Hispavox S 90.389.

**SCHUBERT: Viaje de Invierno.** D. Fischer-Dieskau, D. Barenboim. Deutsche Grammophon 27 07 118, 2 discos. Precio oferta: 1.260 ptas.

**TELEMANN: El Maestro de Música constante.** E. Mathis, H. Töpper, E. Haefliger, G. Unger, B. McDaniel, H. M. Linde, E. Tarr, E. Melkus, J. Ulsamer, E. van der Ven. Coro Bach, Würzburg. Director, J. Ulsamer. Archiv 27 23 073, 5 discos. Precio oferta: 3.150 ptas.

## V. OPERA

**MASSENET: Werther.** P. Domingo, E. Obraztsova, A. Augér, F. Grundheber, K. Moll. Coro de Niños de Colonia. Orquesta Sinfónica de Radio Colonia. Director, R. Chailly. Deutsche Grammophon 27 40 212, 3 discos. Precio oferta: 1.890 ptas.

**MOZART: La Flauta Mágica.** E. Mathis, F. Araiza, K. Ott, G. Hornik, J. van Dam, J. Perry, C. Nicolai, A. Tomowa-Sintow, A. Baltsa, H. Schwarz. Coro de la Opera de Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 27 41 001, 3 discos. Digital importado.

**MOZART: La Flauta Mágica** (selección). Deutsche Grammophon 25 32 004, Digital importado.

**ROSSINI: La Italiana en Argei.** M. Horne, S. Ramey, E. Palacio, D. Trimarchi, K. Battle, N. Zaccaria, C. Foti. Coro de Praga. I. Solisti Veneti. Director, C. Scimone. Hispavox S 96.305, 3 discos. Precio oferta: 1.790 ptas.

**WAGNER: Parsifal.** P. Hofmann, D. Vejzovic, K. Moll, J. van Dam, S. Nimsger, V. von Halem, B. Hendricks, H. Schwarz. Coro de la Opera de Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 27 41 002, 5 discos. Digital importado.

## VI. RECITALES

**CABALLE Y DOMINGO: Escenas y Dúos de Giovanna d'Arco, Don Carlo, Mefistofele y Manon Lescaut.** Con Orquestas diversas. Directores: B. Bartoletti, C. M. Giulini, J. Levine, J. Rudel. EMI 065-002.553.

**«CONCIERTO AÑO NUEVO».** Obras de OFFENBACH, J. STRAUSS I y II y ZIEHRER. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, L. Maazel. Deutsche Grammophon 25 32 002, Digital importado.

**DOMINGO, PLACIDO: «Ave María».** Canciones sacras de FAURE, FRANCK, SCHUBERT, etc. Con los Niños Cantores de Viena y Orquesta Sinfónica de Viena. Director, H. Froschaner. RCA RL-30469.

**«ECOS ORIGINALES DEL BARROCO».** Conciertos de BACH, HAENDEL, TELEMANN y VIVALDI. Centus Musicus, Viena. Director, N. Harnoncourt. Telefunken 6.42166.

**«GRUPO DE METALES DE RTVE».** Obras de ADSON, GABRIELI, HAENDEL, MOZART, PALESTRINA, PURCELL, SOLER/VEGA y STEFANI. Damitor 46 EPE.

**ITURBI, JOSE: «HOMENAJE A».** Obras de ALBENIZ, CHOPIN, DEBUSSY, LISZT, MENDELSSOHN, RACHMANINOV, etc. RCA RL-43636, 3 discos.

**«MUSICA IBERICA», Vol. VIII: Livre Vermell de Montserrat.** Conjunto Hesperion XX. Atelier instrumental del Centre d'Abbaye aux Dames. Conjunto Vocal. Niños Cantores de Navarra. Escolanía de San Ignacio. Director, J. Savall. EMI 065-04.5641.

**«OBRAS ORQUESTALES EN DIGITAL».** BERLIOZ: Obertura de El Corsario. ENESCO: Rapsodia Rumana núm. 1. RAVEL: Bolero. RIMSKY-KORSAKOV: Capricho Español. Orquesta Sinfónica de Baltimore. Director, S. Comissiona. Hispavox S 90.388, Digital.



## ASTURIAS

### UNOS CURSOS DE VERANO

Desde hace tres años se vienen celebrando en Gijón unos cursos —organizados por la Universidad de Oviedo— de **Historia y Análisis del fenómeno musical** cuya originalidad me ha movido a escribir esta breve crónica para RITMO.

Este curso se enmarca dentro de una serie de actividades que durante todo el año organiza el Vice-rectorado de Extensión Universitaria, institución que, como su nombre indica, quiere llevar la Universidad fuera de sus muros retomando con ello antiguas iniciativas que habían dado un notable prestigio a la Universidad asturiana hace cerca de cien años. Tanto el restaurador de esta iniciativa —el recientemente fallecido D. José Benito Álvarez-Buylla— como el actual vice-rector, D. Emilio Alarcos, se han preocupado para que tanto las actividades desarrolladas durante el curso escolar como las realizadas en el verano revistan cada vez mayor importancia en el panorama cultural de nuestra región. Para tal empresa no están solos. Un buen número de entidades públicas y privadas así como los más relevantes profesores de la Universidad colaboran para que todo salga a pedir de boca.

La dirección del curso titulado **Historia y Análisis del fenómeno musical** que cumple su tercera edición, está detentada por el profesor de Musicología de la Universidad de Oviedo, doctor Emilio Casares Rodicio, alguien suficientemente conocido en los medios musicales a causa de sus importantes estudios sobre la música de la catedral de Oviedo o por su monografía sobre Cristóbal Halffter por sólo citar algunos de sus trabajos recientemente publicados.

El curso en cuestión está dirigido a «*profesores de Historia de la música de BUP, alumnos de Conservatorios superiores y universitarios en general*» según se explica en el programa. Su contenido, durante estos tres años, ha presentado una doble vertien-

te. Por un lado —en las jornadas de la mañana— se ha trabajado en el análisis de un determinado periodo de la Historia de la música. Cada año, un periodo: la música medieval, renacentista y barroca ya han sido descritas a lo largo de estos tres años. Los profesores participantes no han podido ser mejor escogidos. Nombres como María Ester Sala, Francisco Bonastre, Antonio Martín Moreno, José López Calo, José María Llorens, el propio Emilio Casares por sólo citar a algunos, ya dan buena prueba de la seriedad con que están concebidas estas sesiones de estudio.

Sería prolijo relatar las incidencias ocurridas en estos años pero quizá no esté de más destacar un detalle que sorprendió a la generalidad del alumnado. Me explico: en los dos primeros años se podía observar una especie de unanimidad en las valoraciones globales de los periodos en estudio sin que esta unanimidad excluya evidentemente las lógicas diferencias, las diversas metodologías, etc. Pero, insisto, las discrepancias —quizá debido a la actual situación de los estudios sobre la música medieval o renacentista— nunca fueron verdaderamente sustanciales. Sin embargo, cuando hemos oído a los profesores invitados de este año (Ester Saia, Bonastre, Martín Moreno, Casares y López Calo) hemos notado —y así lo manifestaron diversos cursillistas al término de las clases— que parecían existir *importantes diferencias* en lo referente a la significación/valoración del Barroco español, en especial del siglo XVII. La explicación puede hallarse en el hecho de que los estudios sobre el Barroco español son *escasos* y, desde luego, nunca con el carácter *global* que sería deseable. Como se sabe, todos los profesores han realizado investigaciones personales pero parece ser que hasta que estas investigaciones no aumenten no vamos a poder contar con una visión global que clarifique el panorama bastante problemático de nuestro Barroco musical. Será difícil, pero apasionante.

Las horas de la tarde tenían un objetivo bien distinto, a saber, *el acercamiento a la música contemporánea es-*



Llorenç Barber, autor de «Yo-ello: diario de un encuentro».

Foto: Agustín Muñoz.

*pañola*. Para lograr dicho objetivo se pensó que la manera más *atractiva* y, al mismo tiempo, más *eficiente* consistía en invitar a los propios compositores para que nos hablasen acerca de sus obras, de sus planteamientos estéticos y para que, una vez expuesto ésto, se sometieran pacientemente al obligado interrogatorio. Por cierto, hay que señalar que tal interrogatorio obedece tanto al interés intrínseco por el tema como a la ignorancia que en general se padece en las zonas alejadas —caso de Asturias— de los circuitos de difusión de la música contemporánea que son lo suficientemente estrechos como para ser motivo de mayor atención en las futuras planificaciones de la política musical.

Voy a citar ahora a los compositores que han pasado por este curso: Ramón Barce, Carmelo Bernaola, Miguel Ángel Coria, José Soler, González Acilu, Cristóbal Halffter, Claudio Prieto, Antón Larrauri, Joan Guinjoan, Francisco Cano, Cruz de Castro, Messtres Quadreny, Tomás Marco, Llorenç Barber... y no creo que me olvide de nadie. Como se ve, una muestra variada de lo más granado de nuestra música actual que incluye a compositores de diversos ámbitos geográficos y diferentes generaciones.

Naturalmente, el interés del trabajo desarrollado durante estos tres años no merece ser condenado al olvido. Justamente por ello ya se está estudiando la posibilidad de editar un libro que recoja todo el material tratado y que será —estoy convencido— una utilísima aportación bibliográfica para todos los interesados en el tema.

Además, algunos conciertos completaron los cursos con muy buena fortuna. Especialmente importante fue —hace un año— el concierto ofrecido por el grupo LIM en el que se estrenó *mundialmente* una obra de Joan Guinjoan junto con otras composiciones de otros representantes de la música española de vanguardia. Piénsese que en una región como Asturias, donde apenas se llega a dos o tres conciertos de música contemporánea por lustro, el hecho adquiere una especial significación. Este año causó sensación una obra de Llorenç Barber para voz y campana titulada **Yo-ello: diario de un encuentro**, vinculada a experiencias minimalistas que, en definitiva, puso de relieve la necesidad de un *encuentro diario con la música*. Sólo cabe desear la continuidad de estos cursos que tanto animan la vida cultural de nuestra región.—ANGEL MEDINA



# MUSIK MESSE FRANKFURT

## El diálogo con interlocutores profesionales

Visitantes y expositores determinan la calidad de esta Feria. Su diálogo en Frankfurt es decisivo para el mercado de la música. A escala mundial. Usted no debería de faltar. En ninguna otra parte encontrará tantos interlocutores del ramo: 660 expositores de 30 países le esperan. Todos los líderes del mercado y numerosas empresas recién llegadas. Todos ellos están dispuestos a mantener con usted una conversación profesional y a aceptar su consejo nacido de la experiencia. En Frankfurt usted da el tono. En su idioma.

### La Feria Internacional Monográfica para instrumentos musicales, electrónica orquestal, accesorios musicales y productos editoriales:

Grandes instrumentos en 280 stands.

Pequeños instrumentos en 430 stands.

Electrónica orquestal en 70 stands.

Accesorios musicales en 120 stands.

Productos de editoriales musicales y partituras en 130 stands.

**Feria de la Música de Frankfurt**  
**Del sábado, 13, al miércoles,**  
**17 de febrero de 1982**

### Cupon

Ruégoles tengan a bien enviarme gratuitamente una lista de expositores y un prospecto de Música de Frankfurt

MM 82

Nombre/casa de comercio \_\_\_\_\_

Calle/casilla postal \_\_\_\_\_

Zona postal, localidad \_\_\_\_\_

Informaciones sobre la feria y el viaje, boletas de entrada:

Cámara de Comercio Alemana para España,  
Paseo de la Castellana 18, Madrid 1,  
Tel.: 27 54 000, Telex: 42 989 haka e  
Calle Córcega 301-303, Barcelona 8, Tel.: 2 28 81 01, 2 18 82 62



## BENICASIM

## XV CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA «FRANCISCO TÁRREGA»

Estados Unidos, Inglaterra, Bélgica, Holanda, Austria, Italia, México, Japón, Francia y España acudieron a la convocatoria del XV Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega», organizado por el Ayuntamiento de Benicasim, a través de la representatividad que otorgaban los cuarenta y ocho concertistas inscritos.

Tras la necesaria defenestración de treinta y seis de los inscritos, en unas apresuradas tareas llevadas a cabo por una representación del Jurado, y ante la *ausencia justificada* (?) de algunos de sus más destacados miembros, entre ellos el presidente, Narciso Yepes, quedaron doce en línea, para ser incluidos en las tres jornadas preceptivas y, entre ellos, una vez puntualizada su actuación pública, seleccionar a los cuatro de la finalísima.

Escribimos lo de *apresuradas tareas* porque, aunque comprendemos que el trabajo de escuchar a treinta y seis guitarras es laboriosísimo, aun para personas tan preparadas como las integrantes del Jurado, según nos dijeron, el tiempo empleado en escuchar a cada aspirante a concursar en las sesiones no superó los cinco minutos *por cabeza*. Ya me explicarán ustedes, en unos momentos en que el factor emocional, psicológico está tan presente, qué garantías de acierto puede llegar a tener, en determinados casos, un fallo dictado en un clima tremendamente cargado como el que fácilmente es deducible.

Las jornadas posteriores, ya de *concurso*, dieron la razón a quienes apreciaban que no habían pasado, necesariamente, los doce mejores.

Este año el Jurado del «Francisco Tárrega» ha sufrido una profundísima transformación. De los anteriores miembros, que ya casi se habían hecho *clásicos*, por así decirlo, no ha quedado prácticamente nadie. Veamos: como Presidente, ha figurado Narciso Yepes, académico y concertista, al que han acompañado Joaquín Rodrigo, compositor y académico; Leopoldo Querol, alma del Certamen desde sus no fáciles inicios. El maestro Querol es pianista y acadé-

mico; Fritz Joseph Buss, guitarrista, profesor de Guitarra en la Universidad de Johannesburgo y da cursos internacionales de guitarra; Girit Knobloch, guitarrista, profesor de Guitarra de Munich, jurado en certámenes internacionales; Godelieve Monden, guitarrista, premiada en varios concursos internacionales, profesora de Guitarra en Bélgica; Angelo Gilardino, autor de varios libros sobre guitarra, profesor de cursos internacionales de guitarra; Manuel Cubedo, guitarrista, director artístico-musical de Belter.



Los concursantes seleccionados fueron doce en total, como ya hemos señalado, y cuatro por noche fueron los protagonistas de las jornadas. Citemoslos para la historia: Antonio Domínguez Buitrago, de Madrid; Carlos Trepát Domingo, de Lérida; Lothar Zanzinger, de Suben (Austria); Philippe Azoulay, de Marseille (Francia); Carlo lo Presti, de Turín (Italia); Paul Gregory, de Brighton (Inglaterra); David Leisner, de New-York (USA); Yukiharu Inoue, de Japón (residente en Alcoy); Antonio Sánchez Picadizo, de Valencia; Raphaela Smits, de Antwerpen (Bélgica); William Waters, de Inglaterra (residente en Barcelona) y María Pilar Pedrero Moya, de Madrid. Celebradas las tres primeras jornadas, pasaron a la finalísima: Yukiharu Inohue, Raphaela Smits, William Waters y Antonio Sánchez Picadizo.

Durante todas estas jornadas, se han interpretado obras de los siguientes autores: Francisco Tárrega, J.S. Bach, F. Sor, F.M. Torroba, J. Albéniz, Vicente Asencio, I. Albéniz, M.M. Ponce, J. Dowland, J. Rodrigo, M. Giuliani, B. Britten, A. Tansman, A. Barrios, R. Smith-Brindle, A. Wills, R. Visée, E. Granados, R. Sáinz de la Maza, M. de Falla, Franch Martin, R. Schu-

mann, Tárrega, J. Turina, A. Mudarra, M. Castelnuovo Tedesco.

Con la notable y muy censurada ausencia este año del Ministerio de Cultura y, también, del «Consell» la organización ha tenido que afrontar el capítulo vitalísimo de los premios. Digamos que en la dotación han colaborado la Diputación Provincial de Castellón, el Ayuntamiento de Castellón, el de Vila Real (cuna de Francisco Tárrega), Cooperativa de Crédito Caja Rural «San Antonio Abad», de Benicasim, Sociedad Filarmónica de Castellón y, naturalmente, el Ayuntamiento de Benicasim.

Tras una larguísima y tormentosa deliberación final —*violenta*, la adjetiva de colega de la prensa diaria—, el Jurado, cuyo contraste de pareceres parece estuvo a punto de acabar como el tan traído y llevado *rosario de la aurora*, por el empecinamiento y los presuntos favoritismos de algunos de sus miembros, dictó el siguiente fallo:

Primer premio: Antonio Sánchez Picadizo; trescientas mil pesetas. Segundo: Raphaela Smits; ciento cincuenta mil pesetas. Premio especial a la mejor interpretación de la obra de Francisco Tárrega: Yukoharu Inoune; ciento cincuenta mil pesetas.

Un fallo, desde luego, que fue acogido con aplausos no excesivamente calurosos y, por un sector del público, con protestas y algún conato de abucheo por el expeditivo medio de levantarse de sus asientos y abandonar el local.

Sin menospreciar la valía del concursante ganador, Sánchez Picadizo, hemos sido muchos los que pensamos —y así lo hemos manifestado sin rodeos en nuestros respectivos medios informativos de prensa y radio a los que estamos adscritos— que el primer sorprendido por la decisión del Jurado ha sido el propio Sánchez Picadizo.

El diario *Mediterráneo* —y sigo con las citas ajenas, porque alguna vez, a pesar de mi total independencia, fui tachado de extremista en mis apreciaciones—, con un titular que es todo un poema, encabeza la breve entrevista con el concertista valenciano: «Un premio gélido». Efectivamente, apreciamos en el que el Jurado ha designado como ganador excesiva frialdad: toca bien, pero no acaba de llegar al público, no *trasmite*, adolece de cierta falta de sensibilidad. Aquí hay una afición musical muy enten-

dida, muy sensible, muy mediterránea. Enfrentarse a su juicio simplemente con una técnica más o menos correcta es peligroso. Aquí se exige sensibilidad, sonido, corazón... como lo tuvo el insigne castellanense de Vila Real, Francisco Tárrega. Por cierto... ¡qué falta de respeto, de estudio, por parte de algunos concursantes en lo referente a la obra de Tárrega! Deploable. Y como aquí de eso se sabe mucho, semejantes *alegrías*, han merecido, de nuevo, un total rechazo.

Tal vez a nuestros lectores les sorprenda que mencionemos a García Candau, un periodista, redactor-jefe de *El País*, como el *auténtico protagonista*. Lo fue, sin duda, entre un cúmulo de medianías musicales y extramusicales. El «Francisco Tárrega», que el Ayuntamiento de Benicasim debe seguir organizando con tesón, tuvo un pregonero de la vida y la obra de Francisco Tárrega realmente valiente, documentado, importante. Se invitó a intervenir en este menester a Julián García Candau, villareolense de nacimiento, profesional como la copa de un pino. Dijo cosas tan contundentes como las que ahora reproducimos:

«No ha lugar a dar las gracias de manera general porque, al cabo de los años, sobre Francisco Tárrega, que es la figura a la que se pretende y consigue homenajear, sigue pesando el anatema de los envidiosos y los pobres de espíritu que siguen sin comprender su obra. Francisco Tárrega es, indudablemente, el castellanense más perseguido de la historia. Dentro del contexto del País Valenciano, su caso podría ser comparado, en cierto modo, al de Vicente Blasco Ibáñez, sobre el que muchos de nosotros no tuvimos en los libros de texto otra referencia que la de un republicano soez y anticlerical —y, eso sí, en la letra menuda, la que no entraba en el examen—, y comparable también al caso de Joaquín Sorolla, al que la oficialidad madrileña llegó a calificar como el pintor que habla llenado de sal el paisaje.

De Francisco Tárrega, recientemente en mi propio periódico (se refiere, naturalmente, a *El País*), Andrés Segovia dijo cosas tales como que el *Capricho Árabe*, ni era capricho ni era árabe. Andrés Segovia, que ha sido, sin duda, un genio de la guitarra, no ha tenido nunca la generosidad suficiente para reconocer que la labor de Tárrega





Narciso Yepes entregando el premio al ganador, Sánchez Picadizo.

fue fundamental para el desarrollo universal del instrumento. Evidentemente, Tárrega no compuso grandes conciertos, pero en la brevedad de sus obras hay todo el espíritu romántico de una época y una labor educativa que el tiempo le ha reconocido.

Fue Tárrega y no Segovia —prosiguió García Candau— quien sacó a la guitarra de la taberna para hacerle un sitio en las salas de conciertos. Y cuando Tárrega surgió en el mundo de la música, la guitarra no había tenido otros maestros fundamentales que Sor y Aguado. Pero tan importante como su labor de composición, fue la creación de un gran repertorio, al adaptar para las seis cuerdas una serie de obras de grandes músicos. A Tárrega, desgraciadamente para él, le tocó vivir una época en que los beneficios de la música era todavía inferiores a los de hoy. Si Segovia presume de haber cruzado cientos de fronteras con el único pasaporte de su guitarra, conviene recordar que también algunos países europeos conocieron a nuestro paisano cuando las comunicaciones no eran las de ahora. Un viaje a París en el tránsito del pasado siglo al actual era tanto como una aventura. Los medios técnicos actuales permiten conocer a un artista a miles de kilómetros de distancia. De Tárrega no ha podido quedar ni una sola muestra de su virtuosismo. Tampoco poseemos una grabación de Julian Gayarre, y estamos por oír una sola frase de menosprecio hacia su figura de Plácido Domingo o Alfredo Kraus.

García Candau, entre un clima apasionado, en el que junto a las ovaciones no faltaron algunas voces dis-

crepantes, atacó la pasividad del «Consell» —cuyo presidente en funciones, Enrique Monsonis, estaba presente en el acto, con las restantes primera autoridades—, y aludió «al Magnolio» plantado en Benicasim como símbolo del «Estatutet» elaborado «para una autonomía de segunda división», que, según dijo, era la que se nos concedería, y aludió a la clara falta de interés por parte de la política oficialista que, a nivel cultural, tan sólo se preocupa de conceder ayudas cuando tienen que venir «a por nuestros votos», para citar, de nuevo, uno de los presuntos casos de la despiadada guerra que se sigue contra la figura y la obra de Tárrega:

«En Madrid cuentan los alumnos del conservatorio, que cierto profesor anuncia a principio de curso que es imposible aprobar si no se interpreta con las uñas. La técnica de la yema de Tárrega también está proscrita. Y cuentan algunos expertos en materia guitarrística que nuestro Manuel Cubedo no pudo alcanzar la cima que por su arte merecía porque en un certamen internacional tuvo la osadía de merecer del jurado una mejor puntuación que un discípulo de Segovia».

Hasta aquí el contenido, necesariamente resumido, de la intervención del pregonero de la finalísima de Benicasim. Como verán, no tiene desperdicio. Cada cual, por supuesto, puede juzgarlo a través del color de su cristal. La opinión mayoritaria de los críticos y del público de aquí están con García Candau. Nosotros, sin entrar ni salir, hemos sido, una vez más, notarios de la actualidad musical, personificada esta vez por el prestigiado Certamen que pregonaba, para satisfacción de los más y envidia de

los menos, un nombre indiscutible y glorioso: Francisco Tárrega.—FRANCISCO VICENT DOMENECH.

## BURGOS

### PRIMEROS CURSOS DE CANTO GREGORIANO EN LA ABADIA DE SANTO DOMINGO DE SILOS

Por iniciativa del Sr. Director General de Música y Teatro, D. Juan Antonio García Barquero, se creó, en la Abadía Benedictina de Santo Domingo de Silos, el Centro Nacional de Difusión del Canto Gregoriano. Este Centro Nacional, de momento con carácter experimental, tiene por objeto, difundir, a través de una serie de cursos teóricos y prácticos, este tipo de música que es la raíz, el origen y la fuente de toda la música clásica posterior. Para ello, a lo largo del año, se organizarán una serie de cursos intensivos y progresivos que intentarán iniciar al alumno en la comprensión y recta interpretación del canto gregoriano, relegado hoy totalmente de la liturgia y del repertorio coral.

Se ha celebrado ya con gran éxito, el primer curso durante los días 30 de junio al 7 de julio, con la participación de un nutrido grupo de alumnos llegados de la amplia geografía española. Estudiantes de música instrumental o coral formaban parte también de este alumnado, compositores y directores de coro o de orquesta, organistas, etc., y hasta un pequeño grupo de religiosas benedictinas y cistercienses de diversos monasterios de España.

Como en la «Semana de Estudios Gregorianos» que se celebró en Silos en septiembre-octubre del año pasado,

también éste ha sido un curso para especialistas. Y nuevamente hemos tenido la suerte de tener entre nosotros al gran mago del canto gregoriano, Dom Eugène Cardine. Hombre de una rica sensibilidad artística, ha dedicado prácticamente su vida entera a desentrañar los signos que yacían ocultos en los viejos manuscritos medievales.

Con un tema altamente sugestivo, *La estética del canto gregoriano*, Dom E. Cardine nos ha hecho gustar, una vez más, la belleza de este canto en sus formas musicales, en el análisis comparativo de los neumas y en el distinto tratamiento de las palabras agudas, llanas o esdrújulas por parte del compositor.

Por otra parte, el P. Francisco Lara, director del Centro Nacional de Difusión del Canto Gregoriano, y maestro de coro de la Abadía de Silos, desarrolló un tema previo y necesario para la recta interpretación del canto gregoriano: la semiología, es decir, el estudio de los signos musicales en los manuscritos originales, como el de San Galo, Laon, etc., su significado y su valor.

El curso se completó con ensayos de las piezas y fórmulas estudiadas y con audiciones musicales comentadas, que corrieron a cargo del P. José Luis Angulo.

Quizá, el momento más emotivo de todo el curso fue el de la clausura. Bajo la presidencia del gobernador civil de Burgos, D. Manuel del Hoyo Aguilera, y del Delegado de Cultura, D. José Luis García Díez, en representación del Director General de Música y Teatro, Sr. García Barquero, y acompañados del Abad Mitrado del Monasterio de Silos, D. Pedro Alonso y Alonso, se procedió a la entrega de diplomas a los alumnos que habían participado en



Los participantes en el I Curso de Canto Gregoriano.



el curso. En un ambiente de franca simpatía y de sincera cordialidad, tuvo lugar un diálogo abierto entre los alumnos y las autoridades burgalesas. Impactados los alumnos por la rica experiencia vivida durante el curso, quisieron hacer públicas sus inquietudes. Y así se elogió la feliz idea del Señor Director General de Música y Teatro por su iniciativa en la creación de un Centro Nacional de Difusión del Canto Gregoriano en un lugar tan idóneo como es el Monasterio de Silos, por su incomparable marco, tanto bajo el punto de vista artístico como de su joven comunidad. Se encomió



Dom Eugène Cardine.

el alto nivel científico de los profesores a nivel teórico y práctico. Finalmente, se pidió que se dé carácter oficial y permanente a este Centro, con sede en la Abadía de Silos, y que se cree un Boletín informativo y una Sociedad Española de Canto Gregoriano, al amparo oficial, para difundir en sectores mucho más amplios esta auténtica necesidad que tiene el pueblo de volver a escuchar una música de calidad, interpretada por coros especializados.

Durante los días 21 al 27 de agosto se programó el segundo curso de canto gregoriano. En él se han desarrollado temas de primera importancia: **Modalidad, Ritmo e Historia.**

El tema de la **Modalidad**



El canónigo Jean Jeanneteau.

lo estudió el canónigo Jean Jeanneteau, profesor de la Universidad Católica de Angers y uno de los *grandes* de la modalidad gregoriana. Su desarrollo fue de una claridad y sencillez pasmosa. Estamos acostumbrados a oír hablar de la modalidad gregoriana en términos muy confusos y difíciles. Quizá porque los que tratan este tema no están muy familiarizados con el repertorio gregoriano. El canónigo Jeanneteau nos ha revelado el secreto de la modalidad gregoriana de una forma sencilla pero convincente. Nos la ha hecho *comprender*, en definitiva, que es lo importante. Esperamos que el público español pueda tener pronto en sus manos un libro sobre este tema, escrito por este gran profesor para el Centro Nacional de Difusión del Canto Gregoriano.

Otro de los temas programados era el **Ritmo**. Corrió a cargo del P. Francisco Lara, maestro de Coro de Silos y director del Centro Nacional de Difusión del Canto Gregoriano. Después de tratar de los distintos valores de las notas, como base de apoyo del ritmo gregoriano, se centró en el ritmo propiamente dicho y enseñó a saber identificar los distintos apoyos rítmicos de una pieza con un análisis profundo (adorno de las cadencias, jalones rítmicos, respeto de las palabras, etc.). Fue un tema que interesó mucho a los alumnos por el lado práctico que tiene, a la hora de estudiar e interpretar una pieza gregoriana.

El Padre Constancio del Alamo, joven historiador silense, desarrolló la Historia del Canto Gregoriano. Nos dio una visión clara y extensa de los avatares del gregoriano a lo largo de los siglos. De manera especial trató las posibles influencias que sufrió el gregoriano en el período de formación y las luchas e intrigas que hubo en el siglo pasado cuando se llevó a cabo su restauración oficial.

En los ensayos, los alumnos pudieron aprender una misa gregoriana que cantaron con la comunidad benedictina y que TVE grabó y filmó para un programa sobre el canto gregoriano.

Todo esto se completó con audiciones comentadas por el Padre José Luis Angulo, organista de Silos. En ellas los alumnos pudieron apreciar los distintos estilos de interpretación y la forma de llevar a cabo el comentario de una pieza gregoriana, que

puede ayudar mucho para su comprensión.

El alumnado era muy selecto, *musicalmente* hablando. Constatamos con alegría que el canto gregoriano interesa cada vez más a nuestros músicos. Y es que no puede ser por menos. El gregoriano es la base de nuestra música occidental, y su desconocimiento nos cierra muchas claves de interpretación, por ejemplo para la polifónica clásica.—C.A. Y F.L.

## EL ESCORIAL

### CURSO DE MUSICA BARROCA Y ROCOCO

Entre los días 17 y 29 del pasado mes de agosto se ha celebrado en San Lorenzo de El Escorial, el Curso de Música Barroca y Rococó, que este año alcanzaba su tercera edición. En él se ha tratado de destacar las figuras de Calderón de la Barca y de Telemann, tal y como rezaba el título general (**En torno a Calderón y a la memoria de Telemann**), y, de hecho, la figura del gran dramaturgo español ha constituido más o menos directamente el tema de casi todas las conferencias que durante el curso se han pronunciado. Por lo que respecta al compositor hamburgués, ha tenido destacada presencia en los programas de los conciertos, dos de los cuales le han sido dedicados ampliamente.

Tres tipos de actividades configuran el Curso de Música Barroca y Rococó: las lecciones propiamente dichas, una serie de conferencias impartidas por destacados especialistas y los conciertos.

En cuanto a las clases, el cuadro de asignaturas y profesorado ha sido el siguiente: Nigel Rogers (canto), Philippe

Herreweghe y Angel Botia (canto coral), Mariano Martín (flauta de pico y traverso), Emilio Moreno (violín y viola barrocos), Manuel Marais (laúd), Jacques Ogg y Bob van Asperen (clave), José Vazquez (viola da gamba), Wouter Möller (violoncello barroco), Aline Parker (bajo continuo). El Curso, como en su anterior edición, ha contado con un correpetidor para colaborar con alumnos y profesores, labor desempeñada por Pablo Cano. Como novedades con respecto al último año puede señalarse la desaparición de la clase de Musicología y la de Danza Barroca, y el establecimiento de dos nuevas: canto y violoncello barroco.

Un vistazo a la lista que antecede es suficientemente demostrativo de la alta calidad del curso y de la seriedad y profesionalidad de su organización. En efecto: entre los profesores pueden hallarse nombres de primerísima fila. ¿Es necesario mencionar el cúmulo de dificultades que se le presentaría a un estudiante español para trabajar con esas primeras figuras fuera de nuestras fronteras? Creo que aunque éste fuera el único mérito de la organización, ya valdría la pena el curso. Nombres como Herreweghe, Rogers, van Asperen, Möller, etc., hacen innecesaria una mayor profundización en el tema. Es evidente que se trata de un curso con un nivel, por lo menos, equiparable al de los mejores que se organizan en el extranjero. Y otra prueba de ello es el gran número de alumnos no españoles que han acudido este año.

Consideración aparte merece el extraordinario ambiente existente en el Curso. A ello contribuye decisivamente la convivencia diaria entre profesores, alumnos e intérpretes, alojados todos en



El grupo Hesperion XX, en el concierto homenaje a Calderón de la Barca.



el mismo centro. Es algo que no se da en otros cursos musicales organizados en nuestro país, y creo que tiene más importancia de lo que parece. En el capítulo de conferencias éste ha sido el programa: **Horas grandes del Teatro Barroco**, por Enrique Llovet; **Arquitectura barroca y su presencia en El Escorial**, por Julio Vidaurre; **La música expresamente escrita para las comedias de Calderón**, por Louise Stein; **La música teatral española del siglo XVII**, por Antonio Martín Moreno; **Telemann**, por Andrés Ruiz Tarazona; **La idea de la temporalidad en Calderón**, por Santiago Amón; **La escena barroca como ciudad virtual**, por Mariano Bayón.

Como puede verse, tanto por el tema, como por los ponentes, el ciclo no ha podido tener mayor interés. Lástima que la asistencia no haya sido todo lo numerosa que cabía esperar. En cualquier caso, el apartado *conferencias* cubre un importante aspecto en un curso como el que es objeto del presente comentario.

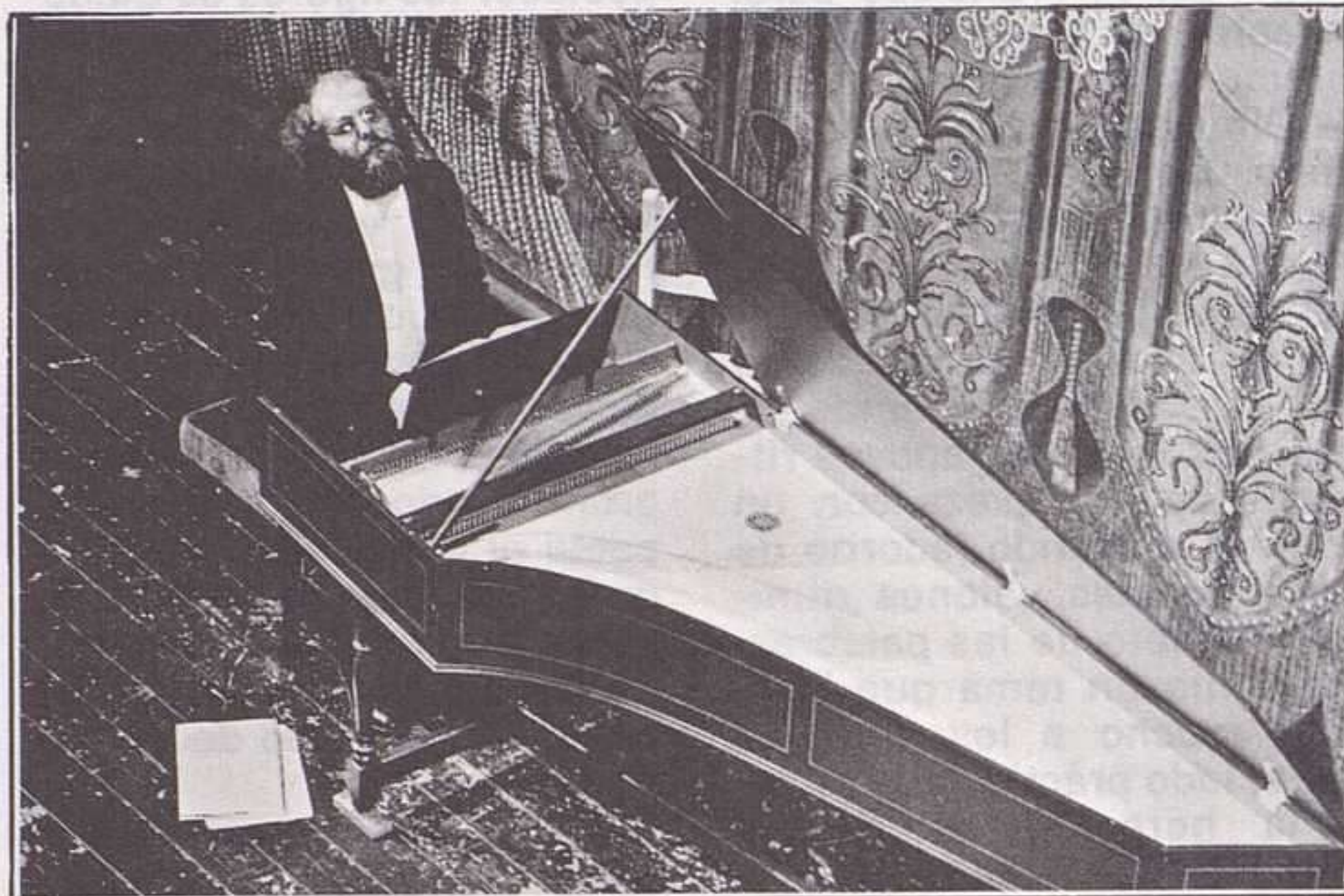
Sin duda, el aspecto del Curso que más interés despierta, cara al *gran público* es el de los conciertos. Conciertos que este año, por primera vez, se han celebrado en su totalidad en el Real Coliseo de Carlos III, preciosísimo marco, cuya sonoridad se ha visto sensiblemente mejorada con la colocación de una gran mampara tras la escena.

El primer concierto, homenaje a Calderón de la Barca, estuvo a cargo del grupo Hesperion XX, dirigido por Jordi Savall, con la colaboración del tenor Nigel Rogers. Concierto rodeado de cierto suspense, ya que una indisposición impidió actuar a la soprano Montserrat Figueras, miembro del grupo. Gracias a un titánico esfuerzo de Nigel Rogers, quien tuvo que montar en un tiempo record una serie de obras con las cuales no contaba, pudo llevarse a cabo el concierto, tal y como reconoció públicamente Jordi Savall. El programa hubo de ser modificado, pero en cualquier caso resultó de sumo interés. Pudieron escucharse fragmentos de zarzuelas con textos de Calderón y música de Hidalgo, Durón, Arañés, etc. Se trata de música española muy poco conocida, y digna de una mayor difusión. Nigel Rogers se manifestó en plenitud de facultades y Hesperion XX demostró que, no por casualidad, se encuentra conceptualizado entre los mejores grupos del mundo en su especialidad.

Uno de los grandes éxitos del festival.

El clavecinista holandés Ton Koopman, en un variado programa, dió la razón a quienes le consideran como uno de los principales nombres en su especialidad, aunque sus criterios interpretativos puedan resultar algo extraños. En cualquier caso, se trata de un clavecinista *de una vez* con un absoluto dominio del instrumento. Quizás lo mejor del recital fuese la **Chacona** de Louis Couperin, paradójicamente, ya que no parece ser el tipo de música que más le va. Aunque es indiscutible que la pieza *estrella* fue la serie de variaciones sobre **La Marsellesa**, obra de Claude Balbastre, con la que se cerraba el programa.

Sugestivo título para el tercer concierto del ciclo: **Canciones del siglo XVII en Italia e Inglaterra**. Protagonistas: Nigel Rogers y Ton



El clavecinista holandés Ton Koopman.

Koopman. Monteverdi y sus contemporáneos ocuparon la primera parte del recital, dedicándose la segunda a Henry Purcell y Matthew Locke. Combinación poco frecuente en nuestro país, la del canto con acompañamiento clavecinístico. Tras este recital, es de esperar que la citada combinación sea, en lo sucesivo, algo más usual. Rogers evidenció en todo momento una espléndida voz y magnífica técnica. La labor de Koopman no desmereció en ningún momento de la del tenor británico.

El siguiente concierto estuvo a cargo de un grupo integrado por Ingrid Frauchiger (soprano), Mariano Martín (flauta de pico), Rudolf Lutz-Gutscher (clave), y José Vázquez (viola da gamba). Interesante programa el ofrecido, a base de obras de J.S. Bach, Telemann, y Croft. Creemos que el resultado global podría haber sido mu-

cho mejor, de contarse con otra soprano. Pero la Frauchiger demostró no hallarse en su mejor momento en cuanto a voz y técnica se refiere. Tampoco podemos afirmar que su estilo barroco sea el más adecuado. Con todo, el concierto no careció de momentos de gran brillantez, y en el apartado instrumental merece alta calificación.

Y llegamos a una de las más altas cotas alcanzadas en el festival: el concierto protagonizado por Mieke van der Sluis (soprano), François Fernández (violín barroco), Allison Bury (violín barroco), Wouter Möller (cello barroco), y Bob van Asperen (clave). El programa comprendía obras poco conocidas de autores como Scheidt, Muffat, Telemann, Krieger, Fontana, y Ariosti. Hay que referirse a la perfecta cohesión entre los instrumentistas integrantes del grupo. Podría hablarse



Ingrid Frauchiger actuó acompañada de Lutz-Gutscher, Mariano Martín y José Vázquez.

obras agradables pero de escasa trascendencia.

Con el atractivo título de **Soirée de música francesa** se anunciaba el recital del trío compuesto por Lois Belton (flauta travesera barroca), Marinette Extermann (clave), y Pere Ros (viola da gamba). En efecto, un programa integrado por obras de Hotteterre, Couperin, Blavet, Forqueray, Marais, Caix d'Herveloix, y Rameau, aparecen como ciertamente interesante para el oyente. La interpretación resultó de lo más correcta, aunque pudiera tacharse de cierta falta de emotividad. La Belton demostró un bonito sonido y buena técnica, aunque gran frialdad. Lo mismo podría aplicarse a la clavecinista Extermann. Quizás el miembro más destacado del trío fuese el gambista catalán Pere Ros. Con todo, los resultados más brillantes del concierto se conocieron en la segunda mitad del mismo.

Hora es ya de comentar el que, indudablemente, ha sido el concierto estrella de todo el ciclo: la actuación de la orquesta Melante 81, dirigida por Bob van Asperen. Precisamente en un diálogo que tuve con él hace poco, el cembalista holandés me hablaba de esta agrupación y de las causas que le habían llevado a la formación de la misma. Probablemente debido al éxito que algunos de los integrantes de Melante 81 habían obtenido días antes, la expectación era verdaderamente inusitada, quedando gran número de aficionados sin poder presenciar el concierto, siendo necesaria la asistencia de la fuerza pública ante el cariz estaban tomando los acontecimientos y el peligro de que se produjesen verdaderos disturbios a



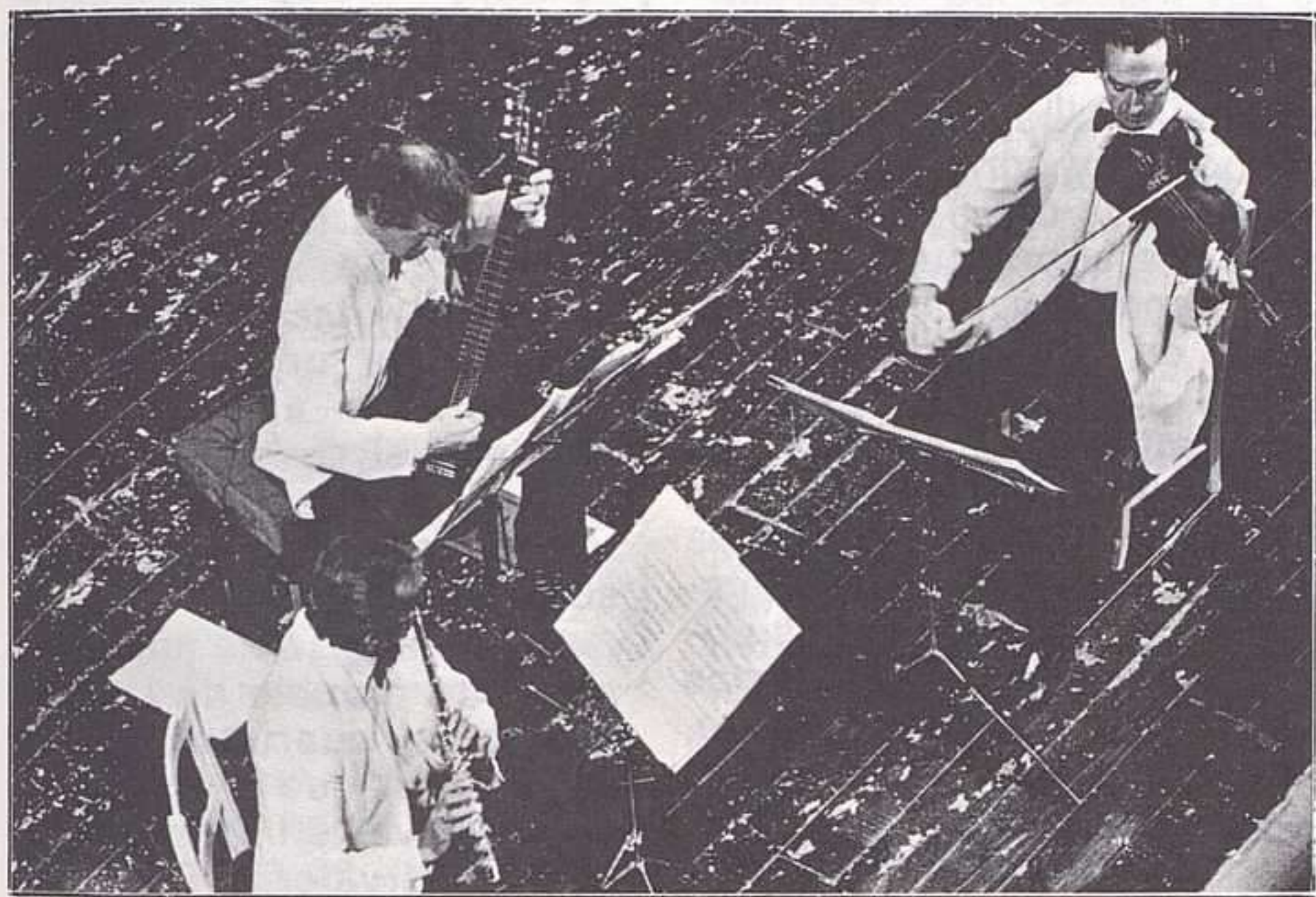
la puerta del teatro. Comentándolo con algunos miembros de la orquesta, el contrabajista Anthony Woodrow manifestaba su sorpresa ante el hecho «*En Holanda a veces se necesita a la policía para empujar a la gente a los conciertos, al revés que aquí*».

La Melante 81 es, sin ningún género de dudas, una magnífica agrupación, llamada a codearse con las grandes en su género. El programa estaba íntegramente dedicado a Telemann. Se abrió con la poco conocida Obertura «*La Putain*», para cuerda y bajo continuo, donde pudo apreciarse ya la extraordinaria calidad del grupo. El mismo elenco con la adición de Kees Boeke (flauta de pico) y Wilbert Hazelzet (travesera barroca) ofreció el concierto para ambos instrumentos y orquesta de cuerda. Magnífica versión en la que descollaron ambos solistas, siendo asimismo elogiado el planteamiento que de la obra hizo van Asperen. En la

trales fuera de lo común, puede decirse que el barítono santanderino fue el gran triunfador de la noche.

Gran actuación, asimismo, la de la Camerata, hoy por hoy, indudablemente, la primera orquesta de cámara de nuestro país, en lo que a interpretación barroca se refiere. Hay que felicitar a su director Luis Remartínez por la espléndida labor que desde hace años desarrolla al frente de la agrupación. A destacar también la participación del clavecinista Jacques Ogg que realizó un soberbio «continuo».

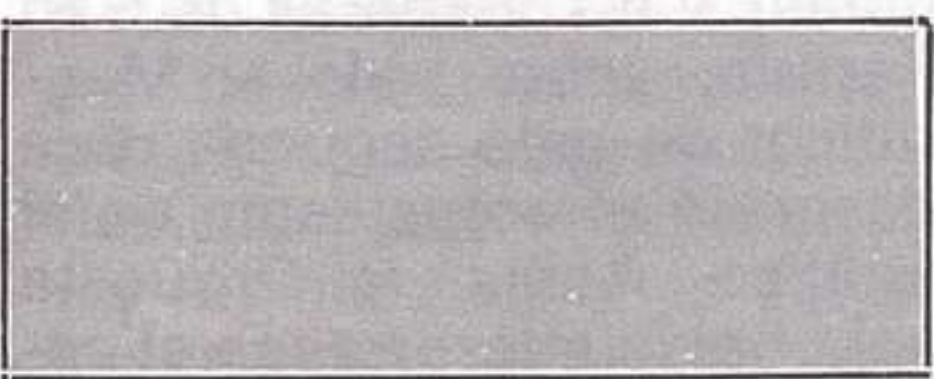
Esto es, a grandes rasgos, lo que ha dado de sí el III Curso de Música Barroca y Rococó. Hay que decir que se observa una marcada proyección ascendente que, de continuar, colocará a este Curso muy pronto a la cabeza de todos los que se celebran en España, y en condiciones de competir con los mejores que se celebran fuera de nuestras fronteras.



El Trío Diabelli.

segunda parte, se escuchó la cantata *Ino*. Actuó como solista Mieke van der Sluis, quien repitió su brillante quehacer de días anteriores. En esta ocasión la orquesta se vio ampliada con dos trompas y dos travesos de lujo: Hazelzet y Ricardo Kanji. En suma, creo, repito, que se trató del mejor concierto del ciclo. Ciclo que se clausuró brillantísimamente con la representación del *Pimpinone* de Telemann por la Camerata de Madrid, dirigida por Luis Remartínez y actuando como solistas la soprano Montserrat Alavedra y el barítono Luis Alvarez. Decir de la Alavedra que hizo honor a su bien ganada fama, y que estuvo al nivel esperado, creo que es suficiente. La gran sorpresa para muchos fue la actuación de Luis Alvarez: poseedor de una espléndida voz y de unos recursos tea-

Se conoce el avance de lo que será el IV Curso, al menos en lo que se refiere a los conciertos, y podemos citar nombres tan interesantes como Frans Bruggen y los hermanos Sigiswald y Wieland Kuijken, entre otros. Todo lo cual otorga los mejores augurios para esa IV edición. Se sabe que el lema será **El Rococó musical y la familia Bach**. Es de esperar que todos esos proyectos puedan llevarse a la práctica, y que el Curso de Música Barroca y Rococó de San Lorenzo de El Escorial continúe esa trayectoria ascendente.—**PABLO CANO CAPPELLA**.



## GALICIA

### EL «FESTIVAL DE VRAU» DE VIGO

Abarcando más de un mes en extensión temporal y organizado por las «Xuventudes musicais» de la ciudad de Vigo, viene celebrándose —este artículo fue redactado cuando aún restan algunos conciertos— el ya tradicional «Festival de vrau», aunque en esta ocasión su realización se ha visto adelantada temporalmente —por razones de organización y sin que sienta precedente— respecto a su propia denominación estival. Como también es tradicional, en este Festival se ha prestado una atención especialísima a la programación de música gallega y a la contratación de intérpretes gallegos. Véase si no los intérpretes y compositores programados:

18 de mayo, «Grupo Universitario de Cámara» de Santiago de Compostela (director: Carlos Villanueva). Obras de: Alfonso X, Códice Calixtino, Polifonía de la Catedral de Santiago, P. Phalèse, Danzas Italianas, Diego de las Muelas, A. Vivaldi. 21 de mayo, «Enzo Randisi Swing Ensemble» (director: Enzo Randisi). 27 de mayo, «John Renbourn Group». 1 de junio, «Cuarteto Sonor» de Barcelona. Obras de: A. González Acilu, Béla Bartók, Roxelio Groba. 3 de junio, «Cuarteto Sonor» de Barcelona. Obras de F. Remacha, Jordi Cervelló, J. Homs, L. V. Beethoven. 5 de junio, «Grupo Etnográfico de Portugal» da Universidade do Porto (interpretación de folklore de distintas zonas de Portugal). 5 de junio «Coro Universitario do Porto» (director: Mario Mateus). Obras de Manuel Cardoso, Cancioneiro de Elvas, Palestrina, Orlando di Lasso, Baltasare Donatti, Fernando Lopes Graça. 8 de junio, Esperanza Abad, soprano, Sol Bordas, piano. Obras de Marcial del Adalid, Bal y Gay, Joam Trillo. 9 de junio, Albert Gimenez Atenelle, piano. Obras de: Béla Bartók, Jordi Alcarz, Ricardo Lamotte de Grignon. 11 de junio, «Orquesta de cámara de Vigo» (director: Daniel Quintas). Obras de: W. Boyce, H. J. Baermann, J. Flores Benitez, D. Quintas. 12 de junio, «Cuarteto Hispánico Numen» de Madrid. Obras de: Béla Bartók, G. Gombau, C. Bernalola, Alfredo Aracil. 15 de junio, «Oficina Musical do Porto» (director: Alvaro Salazar). Obras de Béla Bartók, F. Lopes Graça, M. Feldman, E. Varese, J. Guinjoan, A. Aracil,

16 de junio. Joan Moll, piano. Obras de: Capllonch, Samper, Thomas, Torrandell, A. Gaos. 17 de junio, Rafael Puyana, clave. 19 de junio, Xosé Guzmán Ons, guitarra. Obras de: J. S. Bach, M. Ponce, Darius Milhaud, J. Rodrigo, L. Brower. 19 de junio, Coro de Cámara «Ars Musicae» de Pontevedra (directora: Margarita Guerra). Obras de: Giacomo Carissimi, F. J. de Baquedano, F. Manuel Espona, P. Antonio Soler, Joam Trillo.

Además hubo dos mesas redondas: 20 de junio, «Música, músicos y medios de comunicación social». 20 de junio, «Política musical en Galicia»; una presentación: del libro «Melchor Lopez: Vilancicos galegos da catedral de Santiago» a cargo de sus autores Joam Trillo y Carlos Villanueva (28 de junio); una conferencia-audición: «A música popular de tradición oral na Galicia» a cargo de Dorothe Schubarth (10 de junio); y un encuentro «Luso-Galaico» de músicos y representantes de la Administración en el terreno musical de ambos países (21 de junio).

En total tenemos tres intérpretes gallegos, seis españoles no gallegos y seis extranjeros de los cuales tres son portugueses, del pueblo culturalmente hermano del gallego. Del total de los compositores programados —sin contar los de los conciertos del 21 de mayo y 27 de mayo—, en total cincuenta y uno, once de ellos son gallegos, diecisiete españoles no gallegos, once extranjeros y once de repertorio. Creo que estas cifras son reveladoras respecto al interés de la organización del Festival en cuanto a potenciación de la música y músicos gallegos en primer lugar, los españoles en segundo, extranjeros poco conocidos en tercer lugar y, en último, de repertorio. La cifra de once de este último apartado no es demasiado significativa pues hemos de tener en cuenta que cinco ya vienen dados por el concierto de guitarra, así que la proporción real de repertorio programado aún sería menor. Por estas razones cabría felicitar a las entidades patrocinadoras: «Comisión de Festas do Excelentísimo Axuntamento de Vigo», «Caixa de Aforros Municipal de Vigo», «Xunta de Galicia-Consellería de Educación e Cultura», «Universidade de Santiago-Vicerrectorado de Extensión Universitaria», «Dirección General de Música e Teatro-Ministerio de Cultura», «Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa», «Secretaría de Estado da Cultura de



Portugal», «Excelentísima Diputación Provincial de Pontevedra», «Orpheo, S. L.», «Oficina Musical do Porto», así como también a la entidad organizadora «Xuventudes Musicais de Vigo», dentro de las cuales la persona de Manolo Álvarez puede considerarse como su verdadera «alma mater» y al que se debe la organización del Festival.

### EL RECITAL GALLEGO DE ESPERANZA ABAD

Quisiera sin embargo centrarme en un concierto, el de Esperanza Abad acompañado por Sol Bordas, por parecerme de trascendencia. En la primera parte del concierto, cantó doce de los cincuenta **Cantares viejos y nuevos de Galicia** de Marcial del Adalid, como homenaje a este autor en el centenario de su muerte que se celebra este año. Estas canciones son en parte populares —a las que Adalid da un sencillo soporte armónico— y en parte del propio compositor, en cuyo caso llevan siempre texto de su esposa, la poetisa Fanny Garrido. Estas canciones que en tiempos editara el editor coruñés Canuto Berea, son pocas veces interpretadas (la propia Esperanza Abad las tiene grabadas para Radio Nacional y, en sus conciertos, las han interpretado María Luisa Nache y María Teresa del Castillo). Al interés que ofrece una audición de ellas hay que sumar en este caso la interpretación de la cantante-actriz Esperanza Abad. Y digo hay que sumar porque la preocupación por la expresión del texto es, en su caso, extremada. Hay una comprensión del «lied» que le da igual importancia al texto que a la música como componentes —tan importantes es uno como el otro— de un todo llamado «lied». En gran medida este tipo de comprensión del género «lied» fue también empleado en la interpretación de la segunda parte. En ella se incluían cuatro canciones de Bal y Gay de estreno en España y una de Joam Trillo que también era primera audición en nuestro país. Este simple hecho de su no conocimiento les prestaba un gran atractivo a la audición tanto de las canciones del exégeta del **Cancionero de Upsala** como a la del director de la Orquesta de Santiago. Como obra final, Esperanza Abad, que en todo momento había sido acompañada estupendamente por Sol Bordas, hizo, una interpretación dramático-sonora sobre textos de Curros Enríquez, Rosalía de Castro y Celso Emilio

Ferreiro. Consistía en una composición - improvisación de la propia cantante-actriz en base a textos gallegos de estos poetas, colocados de tal manera que su sucesión resultaba un crescendo dramático que culminaba con el celeberrimo poema de C.E. Ferreiro, **Longa noite de pedra**. Esperanza Abad ha llegado a tal etapa de madurez en este tipo de creaciones propias, que le es suficiente un simple texto para, mediante la explotación sonora y gestual de los fonemas más significativos que lo componen, expresar el contenido semántico del mismo. Una muestra fue la ofrecida en Vigo y especialmente en el texto de Ferreiro. Aquí se narra una situación agobiante que la cantante-actriz supo describir de maravilla por la simple recreación en los fonemas oclusivos (p, t, d) y vibrantes (r) la palabra «pedra» es el leitmotiv del poema, con sus dos oclusivas y su vibrante. —**MARGARITA SOTO VISO.**

## NAVARRA

### CICLO SOBRE FERNANDO REMACHA

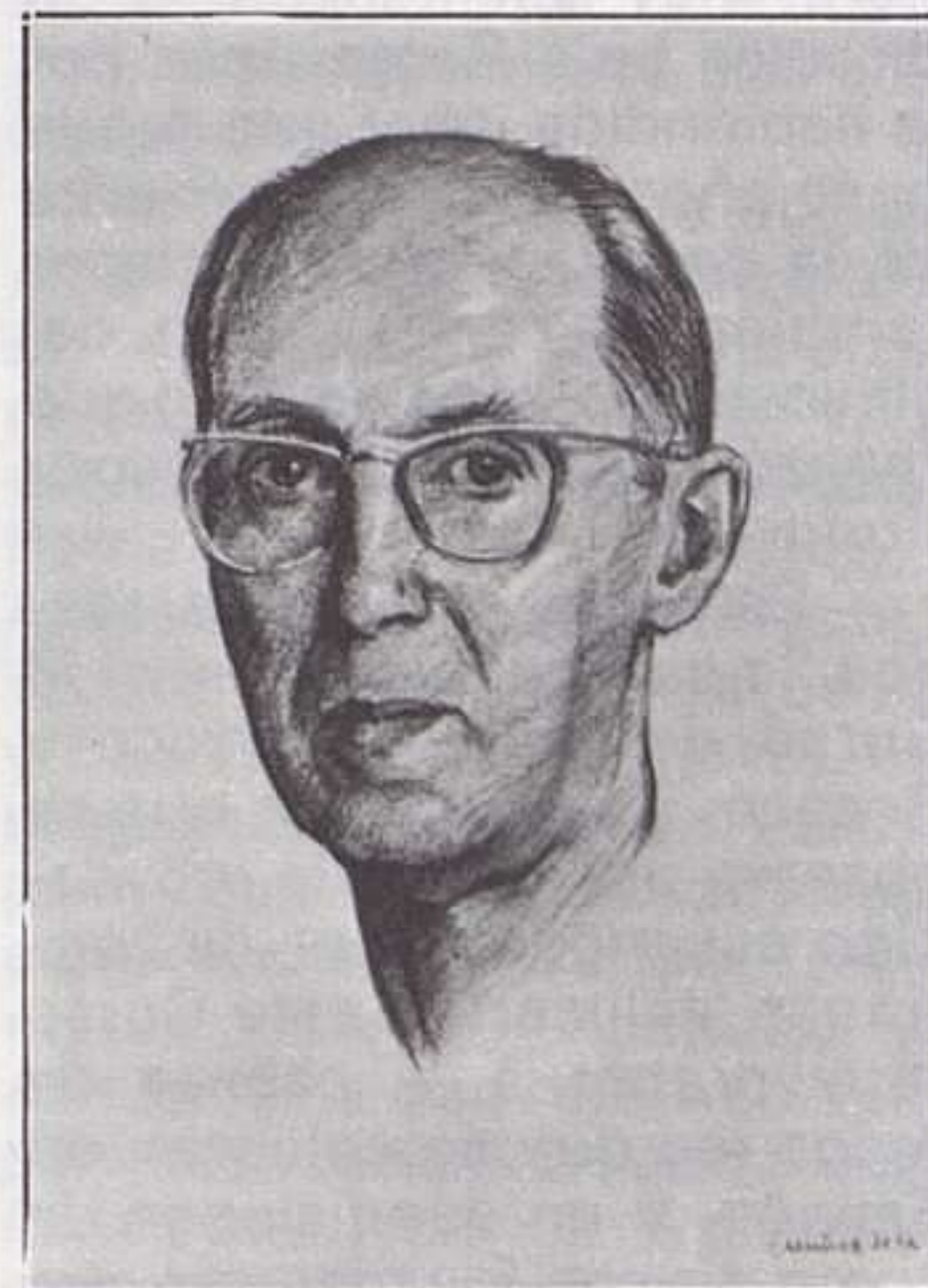
Con motivo de la concesión del Premio Nacional de Música al compositor tudelano, La Institución Príncipe de Viana, de la Diputación Foral, ha organizado un memorial Remacha, con la asesoría musical del maestro José Antonio Huarte, titular del Orfeón Pamplonés y discípulo de don Fernando.

El ciclo, desarrollado durante tres días consecutivos, ha recogido gran parte de la obra del músico navarro, sobre todo la obra vocal, aunque se ha echado en falta la audición de su obra cumbre, la **Cantata de Jesucristo en la Cruz**, y otras obras de más envergadura para orquesta; sin duda, esto se ha debido a los múltiples compromisos adquiridos este año por los grupos que podían interpretar estas obras.

La Escolanía Loyola, la Coral Jeiki-Jeiki, de Leiza; la Coral Nora, de Sangüesa; la de Tafalla y, la Coral San Miguel, de Aoiz, comenzaron el pequeño ciclo interpretando toda esa serie de preciosas y magistrales canciones en su aparente sencillez que Remacha compuso sobre poemas de Lorca, o sobre melodías populares vascas, catalanas, etc. Hay que señalar la espléndida labor de los directores de todos estos grupos dis-

tribuidos por toda la geografía navarra, que vienen a demostrar, una vez más, la rai-gambre musical de este pueblo.

Siguió una sesión dedicada a la música de cámara; música muy elaborada, difícil de entender al principio, pero



El compositor Fernando Remacha.

extraordinariamente compuesta en su exactitud y originalidad. Juan José Huici, al piano, muy correcto e impecable en la difícil técnica que requiere la partitura, que dio de memoria; y muy bien y discreto en el acompañamiento a las voces y al violín solista. En cuanto a las canciones, yo destacaría a Gloria Berisa, una voz completamente hecha y desaprovechada, que es capaz de mostrarnos toda su riqueza aún en estas cortas partituras; siempre brillante, con expresión y sin miedo a los registros más extremos, que, a menudo, requieren las composiciones contemporáneas.

En cuanto al maestro Alvira, al Cuarteto y a la Coral de Cámara dirigida por Morondo, de todos es conocido el prestigio y la profesionalidad probada de estos músicos, con plena garantía a la hora de abordar cualquier tipo de obra. En el **Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías**, se consigue una de esas cumbres que pocas veces se alcanzan en un concierto.

La música sinfónico-coral tuvo su tarde con el Orfeón Pamplonés y la orquesta Santa Cecilia, que, bajo la dirección de Bello Portu, interpretaron la **Bajada del Ángel** (ya comentada con motivo de su estreno en estas mismas páginas), y las **Vísperas de San Fermín**, sobre todo el Magnificat de esta segunda obra despertó el entusiasmo en el público. Antes, la Orquesta sola había interpretado el po-

pular **Baile de la Era**, en una precisa armonización de Remacha. Todas las sesiones estuvieron hilvanadas por las palabras de presentación de Aurelio Sagasetta, maestro de Capilla de la Catedral, alumno de Remacha, y de María Jesús Artaiz.

### LA MUSICA DEL CONSERVATORIO:

En varias ocasiones me he referido a los conciertos de los alumnos del Conservatorio, abundantes y muy bien programados para *rendir cuentas* ante el público, y como indiscutible aliciente para los propios alumnos y profesores. Este año ha habido una novedad: empiezan a programarse conciertos de los alumnos becados por la Diputación para estudiar fuera. Así, Clara Cruchaga Aranco, estudiante en París, ofreció un recital con obras importantes de la música francesa, romántica y las **Danzas españolas** de Granados, y donde pudimos apreciar ya una cierta madurez, a pesar de hallarse aún estudiando.

En conciertos sucesivos, los alumnos han ido demostrando su propia superación. Al ser muy largo extenderse sobre cada uno señalamos solamente el auge que está tomando el saxofón y la novedad que supone un Cuarteto de este instrumento en sus distintas voces.

Este año se ha notado un aumento notable de los grupos (tríos, cuartetos, grupos de cámara), que ya nos sitúan a otro nivel en los recitales del Conservatorio. Por ejemplo, el trío formado por I. Aramburu (violín), F. López (viola) y A. Suescun (flauta) marcó una de las tardes más sobresalientes con la **Serenade II, Op. 25**, de Beethoven. Hay que señalar asimismo el siempre esperado recital de canto, que este año nos deparó, junto a las ya conocidas voces más maduras, una agradable sorpresa, en la excelente interpretación de todo su repertorio, de la soprano María José Bayo, con una voz limpia, sin temor al agudo, e ideal para la «Susanna» de las **Bodas** mozartianas, que, junto al ya conocido I. Fresán, a María del Carmen L. Arbizu y María E. Echarren, constituyeron uno de los momentos más importantes de todos estos recitales.

Caso aparte merece la Orquesta de Cámara del Conservatorio, que, dirigida por el maestro Pascual Aldave, ha dado una serie de conciertos







por la República Federal Alemana, el Cuarteto de Mannheim; y por España, José María Gallardo, guitarra, Jordi Vilapriyó, piano, y el Quinteto de Viento de Juventudes Musicales, de Valencia.

Ha habido recepciones oficiales de los Ayuntamientos sevillano y gaditano y otras de la propia organización para recibir y despedir a la amplia concurrencia de congresistas locales y foráneos; la del Cabildo eclesiástico contó con el baile de los famosos Seises, y otro capítulo importante ha sido la celebración de sendas exposiciones, de pintores y escultores sevillanos y de la colección de instrumentos antiguos de Rodrigo de Zayas —a quien ya hemos nombrado como musicólogo y laudista— y que es, seguramente, la más importante de propiedad particular.

La organización del Congreso, a cargo de la Delegación local de J.J.M.M., casi perfecta, con ese *casí* inevitable en toda obra humana, pero el principal defecto lo fue más bien por exceso, ya que la ambición de celebrar tantos actos obligó a unos horarios ajustadísimos, y el menor fallo producía sensibles retrasos en cadena. Fruto de las deliberaciones de la asamblea han sido las conclusiones adoptadas: exclusión de Brasil y Venezuela como miembros de la Federación por su nula actividad en los tres años últimos; organización de una Orquesta mundial de J.J.M.M.; creación de un Instituto de investigación musical arábigo-andalusí en Sevilla; promoción de actividades extraordinarias para el año internacional de la juventud 1985, y el respeto de los derechos culturales de las minorías étnicas. Ojalá que para hacer realidad estos propósitos se pueda contar con patrocinios como los que han hecho posible este XXXI Congreso mundial de J.J.M.M. en Sevilla, habiendo sido los principales los del Ministerio de Cultura, la Diputación, el Ayuntamiento y las Cajas de Ahorro sevillana.—FRANCISCO MELGUIZO

## VALENCIA

### ELZA KOLODIN, PRIMER PREMIO EN EL CONCURSO «JOSE ITURBI»

La pianista polaca Elza Kolodin, galardonada previamente en otros concursos españoles —«Jaén», «María Canals», «Reina Sofía»—, ha obtenido el primer premio en el Concurso Internacional de Piano «José Iturbi», celebrado en Valencia en el pasado mes de junio. Asimismo recibió el premio especial a la mejor interpretación de música española, por sus versiones de Soler, Asencio, Rodrigo y Falla.

El palmarés completo del Concurso quedó de la siguiente manera. Premios especiales de medio millón de pesetas dotados por cuatro empresas musicales: Amador Fernández (a la mejor interpretación de música impresionista), Elza Kolodin (a la mejor interpretación de música española), Huseyin Sermet (a la mejor interpretación de música contemporánea) y Edson Elias (a la mejor interpretación de la obra obligada de Vicente Asencio). Cuarto Premio, de cien mil pesetas, dotado por la Caja de Ahorros de Valencia, para la austríaca Seta Tanyel. Tercer Premio, de ciento cincuenta mil pesetas dotado por el Ayuntamiento de Valencia, más un recital en el Conservatorio de Alicante, para el turco Huseyin Sermet. Segundo Premio, de doscientas cincuenta mil pesetas dotado por la Diputación de Valencia, más un recital en el Conservatorio de dicha ciudad, para el brasileño Edson Elias, Primer Premio, de medio millón de pesetas dotado por el Ministerio de Cultura, más recitales en Valencia, Alicante y Castellón, una gira de cinco recitales más por España, un concierto con la Orquesta Municipal de Valencia y la grabación de un disco para la polaca Elza Kolodin.

Componían el jurado el maestro Joaquín Rodrigo (presidente) y los pianistas Joaquín Soriano, Yuko Yamaoka, Monique Dechaussées y Helena Varvarova, actuando como secretaria del mismo Marta Conesa. Ostentó la representación oficial el Presidente de la Comisión de Cultura y Patrimonio Artístico, Ricard Abellán. Las pruebas se desarrollaron en el Salón de Reyes de la Diputación valenciana, insuficiente para albergar a tanto público como acudió para presenciar las pruebas finales. En la noche del reparto de premios actuaron los ganadores en el Teatro Principal de la capital levantina.

Este Concurso promovido por diversas entidades oficiales y privadas, fundamentalmente del país valenciano, ha comenzado con buen pie y todo hace prever que la memoria de aquel ilustre maestro del piano que fue José Iturbi, recientemente desaparecido, tendrá en este certamen una motivación periódica de recuerdo y homenaje. Se han cuidado detalles importantes, como el de procurar la presencia en los repertorios de la música española en general y

valenciana en particular. Incluso se ha editado una obra del maestro Vicente Asencio —*Albada i dansa*—, por la Institución Alfonso el Magnánimo, que se envió a los concursantes con caracteres de pieza obligada para la prueba semifinal. Se inscribieron en primera instancia dieciséis participantes de los cuales hicieron acto de presencia once, cuatro de ellos españoles y ninguno de ellos alcanzó la final. Coordinó los trabajos organizativos del Concurso, José Doménech.

La actuación magnífica de Elza Kolodin en la final se centró en las siguientes obras: *Preludio al gallo mañanero* (Rodrigo), *Fantasia Bética* (Falla), *Balada en Fa menor* (Chopin) y *Sonata número 2* (Prokofiev), tocadas todas ellas con limpio mecanismo, perfecta adecuación estilística y una marcada personalidad interpretativa. En el recuerdo de quien escribe quedará también la extraordinaria versión que la joven polaca realizó en la prueba semifinal de la *Sonata K. 576* de Mozart.

Edson Elias se manifiesta también como pianista *hecho*, aunque no pudo con todos los problemas de la *Sonata* de Liszt, creo que mal escogida para iniciar su actuación a temprana y calurosa hora de la tarde. Su lectura de la séptima *Sonata* de Prokofiev fue, en cambio, impresionante por su vigor y fuerza comunicativa.

El programa de Huseyin Sermet, más inteligentemente graduado, terminó con una excelente interpretación de la octava *Klavierstücke* de Stockhausen, la música más avanzada que se escuchó en el Concurso y con la cual se alzó indiscutiblemente con el premio de música contemporánea. La concursante premiada en cuarto lugar, Seta Tanyel, quizá menos dominadora de sus nervios, incurrió en apresuramientos y quizá pagó cara la elección de una obra tan complicada de dar con la unidad que subyace en sus pentagramas como es la colección de *Preludios* de Chopin.—G. B. A.



La pianista polaca Elza Kolodin.



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

La casa más burrada en discos  
microsurco de toda Andalucía

# Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA



(programas y fechas susceptibles de modificación)

## ESPAÑA

(Avances de programación).

### TEMPORADA DE OPERA DEL LICEO DE BARCELONA

19, 22 y 25 de noviembre.— Wagner: **Lohengrin**. Altemeyer, Hofmann, Mastilovic, Herincx, Salminen, Tichy. Maestro: Albrecht. Escena: Drechsel. Decorados y vestuario: Hannover.

4, 6, 8 y 10 de diciembre.— Rossini: **El barbero de Sevilla**. Carter, Sardinero (4 y 6), Cappuccilli (8 y 10), Palacio, Siepi, Fara. Maestro: Masini. Escena: Cosentino. Decorados: Teatro Comunale de Génova.

16, 18 y 20 de diciembre.— Verdi: **Ernani**. Staap, Cappuccilli (16). Pons (18 y 20). Todisco, Gialotti, Maestro: Guadagno. Escena: Cosentino. Decorados: Teatro Comunale de Génova. Vestuario: «Arrigo».

23, 25 y 27 de diciembre.— Cilea: **Adriana Lecouvreur**. Caballé, Carreras, Cossotto, Serra, Vinco, De Palma. Director: Marco. Escena: De Tomasi. Decorados: N.H.K., Tokio, Sormani. Vestuario: «Arrigo».

2, 5 y 7 de enero de 1982.— Donizetti: **Ana Bolena**. Caballé, Nafé, Siepi, Lima, Serra, Barbier. Director: Gatto. Escena: Walman. Decorados y vestuario: Theatre de l'Opera de Niza.

14, 17 y 20 de enero y 16 de febrero.— Donizetti: **Lucia di Lammermoor**. Deutekom (14, 17 y 20), Wise (16 de febrero), Fisichella (14, 17 y 20), Carreras (16 de febrero), Ruiz, Manuguerra, Nalerio, Frachia. Maestro: Boncompagni. Escena: De Tomasi. Decorados: Arena de Verona. Vestuario: «Arrigo».

24, 27 y 30 de enero.— Donizetti: **La Favorita**. Parada, Kraus, Sardinero, Ferrin. Director: Gatto. Escena: De Tomasi. Decorados: Arena de Verona. Vestuario: «Arrigo».

4, 7, 9 y 18 de febrero.— Donizetti: **L'elisir d'amore**. Pizzo (4, 7 y 10) Ghazarian

(18), Bergonzi (4, 7 y 10), Carreras (18), D'Orazi (4, 7 y 10) Pons (18), Trimarchi. Director: Lipton. Escena: Bertinetti. Decorados: Arena de Verona. Vestuario: «Arrigo».

17, 19 y 21 de febrero.— Puccini: **Tosca**. Troitskaya, Aragall, Pons, Tosi. Director: Lipton. Decorados y vestuario: Zeffirelli.

26 y 28 de febrero y 3 de marzo.— Strauss: **Salomé**. Knie, Johnson, Gahmlich, Böhm, Szirmay. Director: Vanderzand. Escena: Esser. Decorados y vestuario: Teatro de la Opera de Gratz.

6, 9, 11 y 14 de marzo.— Puccini: **Madame Butterfly**. Hayashi, Aragall, Sardinero, Saito, De Palma. Director: Monica. Escena: De Tomasi. Decorados: Ponchielli, Gremona, Sormani. Vestuario: «Arrigo».

13, 17 y 21 de marzo.— Boito: **Mefistofele**. Giaotti, Lima, Trotskaya. Director: De Fabritis. Escena: De Tomasi. Decorados: Treviso. Vestuario: De Tomasi (nueva producción).

25, 30 y 31 de marzo.— Puccini: **Il Tabarro**. Taddei, Lavirgen, Bakocevic. Leoncavallo: **I Pagliacci**. Pons, Lavirgen, Weidinger, Serra. Director: Marco. Escena: Madau-Diez. Decorados: Pizzi.

### ORQUESTA Y COROS NACIONALES DE ESPAÑA (Teatro Real de Madrid) Abono A:

16, 17 y 18 de octubre de 1981.— Berlioz: **La condenación de Fausto**. Quivar, Trelevent, Grönroos, Echevarría. Coro nacional de España. Director: López Cobos.

30 y 31 de octubre y 1 de noviembre.— Brahms: **Rapsodia para contralto y orquesta y Requiem alemán**. Hodgson, Krause. Orfeón Donostiarra. Yomiuri Simphoni Orchestra. Director: Frühbeck de Burgos.

6, 7 y 8 de noviembre.— Barber: **Essay número 2**. Gershwin: **Concierto en Fa para piano y orquesta**; Strauss: **Vida de héroe**. B. Janis. Director: Slatkin.

27, 28 y 29 de noviembre.— **Obra española a determinar**. Bruch: **Concierto en Sol menor para violín y or-**

**questa**. Bartók: **El príncipe de madera**. Comellas. Director: B. Lauret.

11, 12 y 13 de diciembre.— Mahler: **Sinfonía número 8 en Mi bemol mayor**. Coro Nacional de España. Director: Ahronovitch.

15, 16 y 17 de enero de 1982.— **Obra española a determinar**. Beethoven: **Concierto número 1 para piano y orquesta en Do mayor**. Ravel: **L'heure espagnole**. Virsaladse. Director: Ros Marbá.

29, 30 y 31 de enero.— Webern: **Seis piezas, Op. 6**. Shostakovich: **Concierto en La menor, Op. 99**. Prokofieff: **Romeo y Julieta**. Gruenberg. Director: Valdés.

12, 13 y 14.— **Obra española a determinar**. Dvorak: **Concierto para violoncello en Si menor, Op. 104**. Schubert: **Sinfonía número 9 en Do mayor**. Claret. Director: Torkanovsky.

26, 27 y 28 de febrero.— Sibelius: **En Saga**. Prokofieff: **Concierto para piano número 2 en Sol menor, Op. 16**. Stravinsky: **Petrouchka**. Gu-tierrez. Director: Ceccato.

12, 13 y 14 de marzo.— **Obra española a determinar**. Ginastera: **Concierto para arpa y orquesta**. Haydn: **Misa en Do «in tempore belli»**. Dominguez. Coro Nacional de España. Director: Ros Marbá.

2, 3 y 4 de abril.— Beethoven: **Concierto para violín y orquesta en Re mayor, Op. 61**. Mahler: **Sinfonía número 5 en Do menor**. Kulka. Orquesta de la RTV polaca. Director: Kasprzyk.

23, 24 y 25 de abril.— **Obra española a determinar**. Mozart: **Concierto número 5 para violín y orquesta en La mayor, K. 219**. Stravinsky: **La Consagración de la Primavera**. Rogoff. Director: García Asensio.

### Abono B:

23, 24 y 25 de octubre de 1981.— Bartók: **Concierto para piano y orquesta número 2**. Tchaikovsky: **Sinfonía número 5 en Mi menor, Op. 64**. Beroff. Director: Inbal.

13, 14 y 15 de noviembre.— Haendel: **Judas Macabeo**. Coro Nacional. Director: O. Alonso.

20, 21 y 22 de noviembre.— Haydn: **Sinfonías y Conciertos**. Galve (piano), García Asensio (violín). English Chamber Orchestra.

4, 5 y 6 de diciembre.— **Obra española a determinar**. Rachmaninoff: **Concierto para piano y orquesta número 2 en Do menor, Op. 18**. Schumann: **Sinfonía número 3 en Mi bemol mayor «Renana»**. Watss. Director: Salvador Mas.

18, 19 y 20 de diciembre.— **Homenaje a Picasso**. Satie: **Parade**. Milhaud: **Le train bleu**. Stravinsky: **Pulcinella**. Falla: **El sombrero de tres picos**. Director: López Cobos.

22, 23 y 24 de enero de 1982.— Dvorak: **La bruja de mediodía**. Lalo: **Concierto para violoncello y orquesta en Re menor**. Glazunov: **Sinfonía número 5**. Gueringas. Director: Weller.

5, 6 y 7 de febrero.— **Obra española a determinar**. Chopín: **Concierto para piano número 1 en Mi menor, Op. 11**. Sibelius: **Sinfonía número 6 en Mi menor, Op. 36**. Freire. Director: M. Gols.

19, 20 y 21 de febrero.— Berlioz: **Benvenuto Cellini**. Tchaikovsky: **Concierto para piano número 1 en Si bemol menor**. Mendelssohn: **Sinfonía número 3 en La, «Escocesa»**. Berman. Director: M. W. Chung.

5, 6 y 7 de marzo.— Strauss: **Concierto para oboe y orquesta**. Beethoven: **Sinfonía**. Tamarit. Director: Senkov.

19, 20 y 21 de marzo.— Ravel: **Alborada del gracioso**. Schubert: **Sinfonía número 8 en Si menor**. Bruckner: **Sinfonía número 9 en Re menor**. Orquesta Filarmónica de Munich. Director: Celebidache.

26, 27 y 28 de marzo.— Mozart: **Concierto en Mi bemol mayor para dos pianos y orquesta, K. 365**. Brahms: **Sinfonía número 4 en Mi menor, Op. 98**. Rentería, Matute. Director: Sanderling.

16, 17 y 18 de abril.— Falla: **Noches en los jardines de España**. Bizet: **Sinfonía en Do**. Baciero. Director: Krivine.



**Conciertos fuera de abono:**

6, 7, 8 y 9 de mayo de 1982.— Beethoven: **Sinfonía número 9 en Re menor**. Coro Nacional de España. Director: López Cobos.

**IV CICLO DE MUSICA DE CAMARA Y POLIFONIA** (Teatro Real de Madrid).

**Abono C:**

6 de octubre.— **Cuartetos de Canales, Ordoñez y Bartók**. Cuarteto Hispánico Numen.

10 de noviembre.— Recital de piano de Byron Janis.

1 de diciembre.— Marco: **Dúo concertante**. Hindemith: **Sonata (1944)**. Rubinstein: **Sonata en Fa menor, Op. 49**. Mateu (viola), González Sarmiento (piano).

15 de noviembre.— Nielsen: **Petite Suite, Op. 1**. Sibelius: **Rakastava y Romanza**. Grieg: **Suite Holberg**. Orquesta de Cámara Española. Concertino-director: V. Martín.

12 de enero de 1982.— Brahms: **Sonata en Fa menor, Op. 34 b**. Stravinsky: **Sonata (1944)**. Alfonso: **Imbricaciones y Distonías**. J. Alfonso y María Teresa de los Angeles (pianos).

2 de febrero.— Recital de órgano.

16 de febrero.— **Sonatas**. Claret (violoncello), Jimenez Atenelle (piano).

30 de marzo.— Concierto coral. Coro de Cámara de Moscú. Director: Minin.

27 de abril.— Rossini: **Sonata**. Libon: **Concierto**. Mendelssohn: **Sinfonía número 9**. Orquesta de Cámara Española. Concertino-director: V. Martín.

11 de mayo.— **Obras de Jolivet, Ginastera y autor español**. Grupo de Percusión de Madrid. Director: Temes.

**Abono D:**

29 de septiembre de 1981.— Recital de órgano de M. Torrent.

20 de octubre.— Schumann: **Quinteto en Mi bemol, Op. 44**. Brahms: **Quinteto en Fa menor, Op. 34**. Quinteto Español.

3 de noviembre.— Telemann: **Don Quijote**. Haendel: **Concerto grosso**. Stamitz: **Sinfonía concertante para**

**violín y viola**. Mozart: **Serenata nocturna en Re mayor**. Orquesta de Cámara Española. Concertino-director: V. Martín.

8 de diciembre.— Concierto coral.

19 de enero de 1982.— Ravel: **Sonata**. Milhaud: **Sonatina**. Kodály: **Dúo, Op. 7**. Francisco Martín (violín) Belén Aguirre (violoncello).

9 de febrero.— Recital de piano de Nelson Freire.

2 de marzo.— Pergolese: **Concierto para violoncello y orquesta**. Bach: **Concierto de Brandeburgo número 2**. Stravinsky: **Concierto en Re**. Villalobos: **Suite para cuerdas**. Orquesta de Cámara Española. Concertino-director: V. Martín.

16 de marzo.— **Sonatas**. Carreres (flauta), Chemlo (clave).

6 de abril.— **Obras de Homs, Marco, Gerhard, Coria, Cano, Guinjoan**. Diabolus in Música. Director: Guinjoan.

18 de mayo.— Mendelssohn: **Trío en Do menor**. Turina: **Trío en Si menor**. Ravel: **Trío en La menor**. Trío de Madrid.

**Abono E:**

13 de octubre de 1981.— Beethoven: **Variaciones sobre «La flauta mágica»**. Schubert: **Sonata «Arpeggione»**. Debussy: **Sonata en Re menor**. Bridge: **Sonata en Re menor**. Ramos (violoncello), Colom (piano).

27 de octubre.— Bartók: **Sonata para dos pianos y percusión**. Stravinsky: **La consagración de la primavera**. Rentería, Matute (piano).

24 de noviembre.— Purcell: **Chacona**. Bartók: **Divertimento**. Vivaldi: **Las cuatro estaciones**. English Chamber Orchestra. Concertino-director: J.L. García Asensio.

22 de diciembre.— Recital de órgano de J.M. Azcue.

26 de enero de 1982.— **Conciertos de Vivaldi y Bach**. Orquesta de Cámara Española. Concertino-director: V. Martín.

23 de febrero.— Recital de piano de Horacio Gutiérrez.

9 de marzo.— **Sonatas de Mozart, Brahms y Strauss**. Ayo (violín), Jiménez (piano).

20 de abril.— Programa a determinar. Grupo de metales (profesores de la O.N.E.).

4 de mayo.— **Obras de Ives, Ravel Stravinsky**. Grupo Koan. Director: J. R. Encinar.

25 de mayo.— Concierto coral. Coro Nacional de España.

**ORQUESTA SINFONICA Y CORO DE RADIOTELEVISION ESPAÑOLA** (Teatro Real de Madrid)

10 y 11 de octubre de 1981.— Verdi: **Requiem**. Castro, Zimmermann, Casellato, Liendo. Coro de RTV Española. Director: Odon Alonso.

17 y 18 de octubre.— Berio: **Calmo, Folk Song y Concierto para dos pianos y orquesta**. Frescobaldi-Ghedini: **Trascricción de «Quatro Pezzi» (arreglo Berio)**. Berberian (canto), Katia y Marie-Lle Labeque (pianos). Director: Luciano Berio.

24 y 25 de octubre.— Lutoslawsky: **Música tundra**. Rachmaninof: **Rapsodia sobre un tema de Paganini**. Dvorak: **Sinfonía número 7**. Joaquín Soriano. Director: Rowicki.

31 de octubre y 1 de noviembre.— Mozart: **Sinfonía número 39 y Requiem**. Bustamante, Aragón, Cid, Echevarría. Coro de RTVE. Director: Peter Maag.

7 y 8 de noviembre.— Dvorak: **Stabat Mater**. Firnie, Hopfner, Stamm. Coro de RTVE. Director: Albrecht.

14 y 15 de noviembre.— R. Halfter: **Dos bocetos sonoros**. Schönberg: **Concierto para piano y orquesta, Op. 36**. Beethoven: **Sinfonía número 4**. Director: García Asensio.

28 y 29 de noviembre.— Haydn: **Divertimento**. Lalo: **Sinfonía española**. Tchaikovsky: **Sinfonía número 6 «Patética»**. Ibarra. Director: Odon Alonso.

5 y 6 de diciembre.— Programa sin determinar.

12 y 13 de diciembre.— Berlioz: **La infancia de Cristo**. Guanartema, Blancas, Widmer, Devos. Coro de RTVE. Director: García Asensio.

19 y 20 de diciembre.— Homs: **Sinfonía breve**. Ravel: **Tziganes**. Stravinsky: **Sinfonía**

**en Do y Tres danzas de Petrouchka**. Pedro León. Director. Otmar Maga.

16 y 17 de enero de 1982.— Mompou: **Suburbis, Canciones de Paul Valéry e Improperios**. Alavedra, Alvarez Sastre. Coro de la RTVE. Director: Odon Alonso.

23 y 24 de enero.— E. Halffter: **Dos bocetos sinfónicos**. Hindemith: **Cuatro temperamentos**. Mendelssohn: **Sinfonía número 3**. Achúcarro. Director: Elio Boncompagni.

30 y 31 de enero.— Brahms: **Sinfonía número 3**. Menotti: **La muerte del obispo de Brindisi**. Coro de RTVE. Director: Miguel Angel Gómez Martínez.

6 y 7 de febrero.— Brahms: **Canto del destino, Canto de las parcas y Nänie, Op. 82**. Sibelius: **Sinfonía número 2**. Coro de la RTVE. Director: Miguel Angel Gómez Martínez.

13 y 14 de febrero.— Mahler: **Sinfonía número 2**. Shiray. Coro de RTVE. Director: Sergiu Comissiona.

20 y 21 de febrero.— Cabezón-Cabanillas-Mateo Albeniz: **Tres piezas antiguas españolas**. Bloch: **Schlomo**. Brahms: **Sinfonía número 2**. Walewska. Director: García Asensio.

27 y 28 de febrero.— Roig Francolí: **Cinco piezas**. Mozart: **Concierto en Do menor número 24 para piano y orquesta**. Moussorgsky: **Cuadros de una exposición**. Elías López. Director: Odon Alonso.

6 y 7 de marzo: Turina: **Serenata para cuerdas**. Strauss: **Duetto concertino**. Fauré: **Masques et bergamasques**. Ravel: **Dafnis y Cloe**. Vadillo, Enguidanos. Coro de RTVE. Director: García Asensio.

13 y 14 de marzo.— Mahler: **Sinfonía número 9**. Director: Pesko.

20 y 21 de marzo.— Vivaldi: **Concierto para tres violines y orquesta**. Barber: **Adagio para cuerda, Op. 11**. Schönberg: **Cinco piezas, Op. 16**. Tchaikovsky: **Sinfonía número 2**. Montes, Jordá, Cueva. Director: García Asensio.

27 y 28 de marzo.— Bach: **Pasión según San Mateo**. Perry, Jacobs, Loubenthal, Protschka, van der Bilt, Malta. Director: Odon Alonso.



## CON NOMBRE PROPIO



La célebre soprano alemana **Elisabeth Schwarzkopf** ha debutado como regidora de escena. La obra **El Caballero de la Rosa** de Richard Strauss fue representada en La Monnaie de Bruselas bajo la dirección de Reinhard Peters. **Elisabeth Schwarzkopf**, fue durante años, la más prestigiosa de las «Mariscalas» y su última actuación como cantante fue precisamente en este papel de **El Caballero de la Rosa** y en este mismo escenario, La Monnaie de Bruselas. Ahora ha cambiado su puesto dentro del escenario por otro fuera de él, no menos meritorio.

Ha muerto **Marcos Ferragut**, el gran promotor de la vida musical mallorquina a la que le dotó de un centro musical de nivel europeo: el Auditorio de Palma. Esta sala fue inaugurada por la Orquesta Filarmónica de Viena, conducida precisamente por **Karl Böhm**, el director cuya muerte también llora en estos momentos la vida musical internacional.

La Orquesta Sinfónica de Málaga cuenta con un nuevo director titular el rumano **Octav Calleia**. Durante la temporada pasada **Calleia** había actuado con esa misma orquesta en calidad de director invitado. **Calleia** ha declarado que su objetivo es elevar el nivel artístico de la orquesta a pesar de que cuenta con unos medios económicos ciertamente reducidos.

La **Antología de la Zarzuela** que dirige **José Tamayo** será representada en la Unión Soviética. Esta es la primera vez que una zarzuela española se representa en la URSS. La primera actuación será el 20 de noviembre en el Palacio de los Deportes Lenin,

de Moscú y después la compañía se trasladará a Leningrado.

El compositor sevillano **Manuel Castillo** ha obtenido el premio Nacional de Música para órgano «Cristóbal Halfter». La obra premiada se titula **Diferencias sobre un tema de Manuel de Falla**. Ha obtenido un accesit la obra **Impresión for B** del músico gallego **Angel Barja**. El primer premio fue concedido a pesar de que **Manuel Castillo** no se presentó al concurso; una de las cláusulas del mismo consistía precisamente en elegir alguna obra recientemente escrita, caso de no contar las presentadas con el suficiente mérito.

**Alfredo Kraus** acaba de cumplir sus veinticinco años de permanencia en la escena. Con este motivo fue homenajeado en Las Palmas, su tierra natal y, posteriormente, ofreció un recital en esta misma ciudad.

**María Callas, mi mujer**, es el título del libro escrito por el ex marido de la famosa cantante, **Giovanni Battista Meneghini** cuando se acaban de cumplir los cuatro años de la muerte de la soprano. En este libro su autor sostiene que la **Callas** se suicidó víctima de la soledad y la tristeza. **Meneghini** fue el marido de **María Callas** hasta 1959, en que ella le abandonó por el armador griego **Aristóteles Onassis**.

Ha muerto el cantaor **Terremoto de Jerez** de un paro cardíaco. **Fernando Fernández Monje**, nombre verdadero del **Terremoto de Jerez** era considerado el sucesor de **Mairena** en los estilos específicamente gitanos, como las seguirillas y las bulerías. **Terremoto** tenía solamente cuarenta y siete años.

## ESTRENOS

**JIRI TEML: Conciertos para violín.** Orquesta Sinfónica Estatal de Greiz. Festival Thüringen Musiktage, Checoslovaquia.

**WILLIAM MATHIAS: «Deja al pueblo que te loe, ¡Oh Dios!»** Himno para el Príncipe de Gales. Catedral de St. Paul. 29 de julio, Londres (Inglaterra).

**PIERRE BOULEZ: «Repons».** 18 de octubre. Festival de Música Contemporánea de Donauéschingen (Alemania Federal).

**FRIEDRICH CERHA: Netzwerk.** Theater and der Wien. Festival de Primavera de Viena (Austria).

**JUAN HIDALGO: Celos, aun del aire, matan.** Texto de Calderón de la Barca, reelaboración musical de Pedro Saenz y adaptación del texto de García Valdecasas. Solistas: Tarrés, Lázaro, Vázquez, Csapo, de los Angeles, Echevarría, Valls, del Campo, Linz, Koslowsky, Wimmer. Orquesta de Radio Colonia, director: Salvador Mas. Grosse Sankt-Martin Kirche. 10 de octubre, Colonia (Alemania Federal).

## «LA CANTADA VIDA Y MUERTE DEL GENERAL MALBRU» EN EL COLISEO DE EL ESCORIAL

«Mientras ensayábamos las tonadillas escénicas del siglo XVIII todos los que participamos alimentábamos un sueño: representarlas en esa especie de camafeo dieciochesco que es el Real Coliseo de Carlos III», dice Alfredo Mañas, director escénico de **La cantada vida y muerte del General Malbrú**. El pasado 22 de julio fue la fecha en la que se hizo realidad esa perfecta conjunción de escenario y obra que ha sido la representación de las tonadillas escénicas del siglo XVIII en el Real Coliseo Carlos III de El Escorial. Los músicos vestidos de la época representaron, además de **La cantada vida...**, las tonadillas **Los ciegos**, **El presidiario** y **El ciego con anteojos**, en una de las más valiosas recuperaciones actuales de la música española olvidada. La dirección vocal la llevó a cabo Sofía Noel y la reconstrucción musical, Carmen Rosa Capote.

## CATALOGO DE ORGANOS DE LA PROVINCIA DE VALLADOLID

Ha sido una obra monumental: **El órgano en Valladolid y su provincia**. Se trata de un catálogo de los instrumentos existentes y desaparecidos en la provincia de Valladolid. En la obra, subvencionada por el Arzobispado y la Caja de Ahorros ciudad, se da noticia de ciento sesenta y ocho órganos, sesenta y cuatro de ellos ya desaparecidos y setenta y seis susceptibles de restauración. El importante catálogo se debe a Jesús Angel de Lama, la organista Lucía Riaño y el organero Federico Acitores. Riaño es, precisamente, la presidenta de la Asociación Manuel Marín de Amigos del Organo, asociación cuyo primer fruto ha sido este catálogo, pero que se dedica también a poner en funcionamiento órganos deteriorados e intentar su restauración.

## NUEVO PREMIO DE MUSICA DE LA FERIA DE FRANCFORT

Por iniciativa conjunta de la Feria de Francfort y la Asociación Federal de Fabricantes Alemanes de Instrumentos, ha sido creado un premio especial que se concederá a compositores, pedagogos e intérpretes «por méritos sobresalientes en el ámbito musical nacional e internacional». El premio está dotado con veinticinco mil marcos (más de un millón de pesetas). La concesión del premio será hecha por un comité consultivo formado por miembros de la Conferencia de Presidentes de las Escuelas Superiores de Música de la República Federal de Alemania. Será entregado por vez primera durante La Feria de la Música de Francfort de 1982 que se celebrará en esta ciudad el próximo 12 de febrero.

## POLLINI DIRIGE UNA OPERA

El pianista italiano Maurizio Pollini ha dirigido por primera vez en su vida una ópera. **La mujer del Lago**, ópera inédita de Gioachino Rossini, fue representada durante un festival rossiniano en la ciudad italiana de Pesaro. Esta ópera, inspirada en un poema de Walter Scott fue estrenada en 1818 en el teatro San Carlos de Nápoles. Sin embargo, esta es la primera vez que se representa completa y tal como la



concibió Rossini. Maurizio Pollini, bien conocido como pianista, sigue la tendencia actual de algunos instrumentistas que amplían su campo de acción a la dirección de orquesta.

## LA ORQUESTA SANTA CECILIA, EN TRANCE DE DESAPARICION

Por falta de subvención y ayuda la Orquesta de Santa Cecilia, la más antigua de España, podría desaparecer en breve espacio de tiempo. Los representantes de esta orquesta concedieron una Rueda de Prensa en Pamplona en la que expresaron su descontento con la Diputación Foral de Navarra y el Ayuntamiento de Pamplona, que, habiendo prometido su aportación económica a cambio de una serie de actuaciones, todavía no han concedido estas subvenciones, por lo que la Orquesta puede desaparecer. El sueldo mensual de los profesores de esta agrupación es de ocho mil quinientas pesetas para los músicos y de once mil para los solistas. No tienen sala de ensayo ni presupuesto para pagar los desplazamientos de los músicos que no viven en Pamplona, ni siquiera pueden alquilar partituras por falta de recursos económicos. La orquesta que fundó Sarasate en 1879 puede desaparecer si nadie lo remedia ya que algunos de sus miembros han solicitado el ingreso en la nueva Orquesta Sinfónica de Euskal Herría. Esperamos que este hecho no sea una nueva lacra en la música española, tan necesitada de agrupaciones estables en las provincias.

## CICLO DE CONCIERTOS EN UN ORGANO DEL SIGLO XVIII

En el Museo Arqueológico Nacional, en Madrid, se desarrolla un interesante ciclo de conciertos dedicados a la divulgación de música de órgano. La particularidad de este ciclo —que se complementa con otros conciertos extraordinarios— es el instrumento que se utiliza: un bellissimo órgano «realejo», transportable, de data de 1728 y cuya construcción se debe a Pedro Echevarría, uno de los

más importantes organeros de la época. El pequeño órgano se encuentra en perfecto estado de conservación y solamente tiene nuevos el motor y un juego de tubos, el resto está intacto desde la época de su construcción. Los dos primeros conciertos del ciclo han sido realizados por Cristina García Banegas y Javier Gastón y el primero extraordinario será interpretado por el clavecinista José Rada. El ciclo de divulgación se complementa con explicaciones de las obras —todas ellas anteriores a la época del Barroco— y se debe siempre a artistas poco promocionados. La gratuidad y el interés de los conciertos y la originalidad del instrumento que se utilizaba conceden a este ciclo sumo atractivo para los aficionados.

## NUEVA ESCOLA DE MUSICA EN BARCELONA

Con un recital realizado en el Taller de Arquitectura Ricardo Bofill, en Sant Just Devern, fue inaugurada una nueva escuela de música. En este recital actuaron tres de los profesores que impartirán enseñanza en este nuevo centro: Gimenez Attenelle (piano), Gerald Claret (violín) y Lluís Claret (violoncello). La Escola de Música de Barcelona tiene, por el momento, doce profesores. El compositor Juan Guinjoan impartirá, además un curso de música contemporánea.

## CONCIERTOS DE LA ASOCIACION DE COMPOSITORES

La Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (A.C.S.E.) ha iniciado este año su actividad con el extenso ciclo de conciertos que se llevarán a cabo en el Ateneo de Madrid bajo el título general de *La voz en la música española del siglo XX*. Las sesiones tienen lugar los miércoles y en los programas figuran, junto a los compositores vivos, obras de Falla, Albéniz, Guridi, Donostia, Rodríguez, Albert y Gombau.

En la primera serie del ciclo (noviembre-diciembre) habrá conciertos corales, de cuarteto vocal, de voz y piano, de voz y electrónica y de voz y conjunto instrumental. En las sesiones iniciales intervienen la Coral de Cámara de Pamplona, el Grupo LIM, paloma Pérez Iñigo, el Cuarteto To-

más Luis de Victoria y Esperanza Abad. Algunos de los autores programados en esta serie son Ricardo Olmos, Juan José Falcón, Miguel Asins Arbó, Fernando Remacha, Agustín Bertomeu, Francisco Estévez, María Luisa Ozaita, Rodolfo Halffter, Rafael Gómez Senosiain, Antonio Agúndez, Enrique Macías, Ernesto Halffter, Angel Oliver y Gabriel Fernández Alvez. Varios de estos conciertos serán repetidos en otras ciudades españolas (Sevilla, Oviedo, Gijón, Zaragoza, Valladolid).

A lo largo del ciclo se pretende dar una imagen lo más completa posible de la evolución de la música española a través de la expresión vocal, desde las estéticas folcloristas hasta la elaboración fonética y electroacústica, pasando por las corrientes neoclasicistas, impresionistas, expresionistas y dodecafónicas.

## VIII FESTIVAL HISPANO-MEXICANO DE MUSICA CONTEMPORANEA

Se está celebrando en México el VIII Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea, cuya anterior edición tuvo lugar en Madrid el otoño pasado. Como todos

los años, los organizadores, Alicia Urreta, y Carlos Cruz de Castro, han realizado una programación muy extensa (catorce conciertos) que incluye obras para orquesta y cámara, para grupos de cámara, solistas, música electroacústica, ballet y teatro.

Entre los intérpretes cabe destacar a la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, al Grupo de Percusión de México, al Coro de Cámara de Bellas Artes, al Cuarteto México, al dúo Arizpe-Lavista, al Grupo de Música Contemporánea de la Escuela Nacional, al dúo de guitarras Castañón-Bañuelos, al dúo de violín y piano Suárez, y al Ballet Contemporáneo de Las Palmas. Habrá un concierto dedicado íntegramente a obras de Silvestre Revueltas; y también, como es costumbre en el Festival, un gran número de estrenos de obras de autores mexicanos y españoles de todas las tendencias y generaciones.

Los conciertos tendrán lugar en la Pinacoteca Virreinal, Teatro Fuego Nuevo, Teatro de la Danza y Sala «Miguel Covarrubias». Patrocina el Festival el Instituto Nacional de Bellas Artes, las dos Universidades Autónomas de México, la Sociedad de Autores y Compositores de México y la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores de España.



sus discos a su justo precio

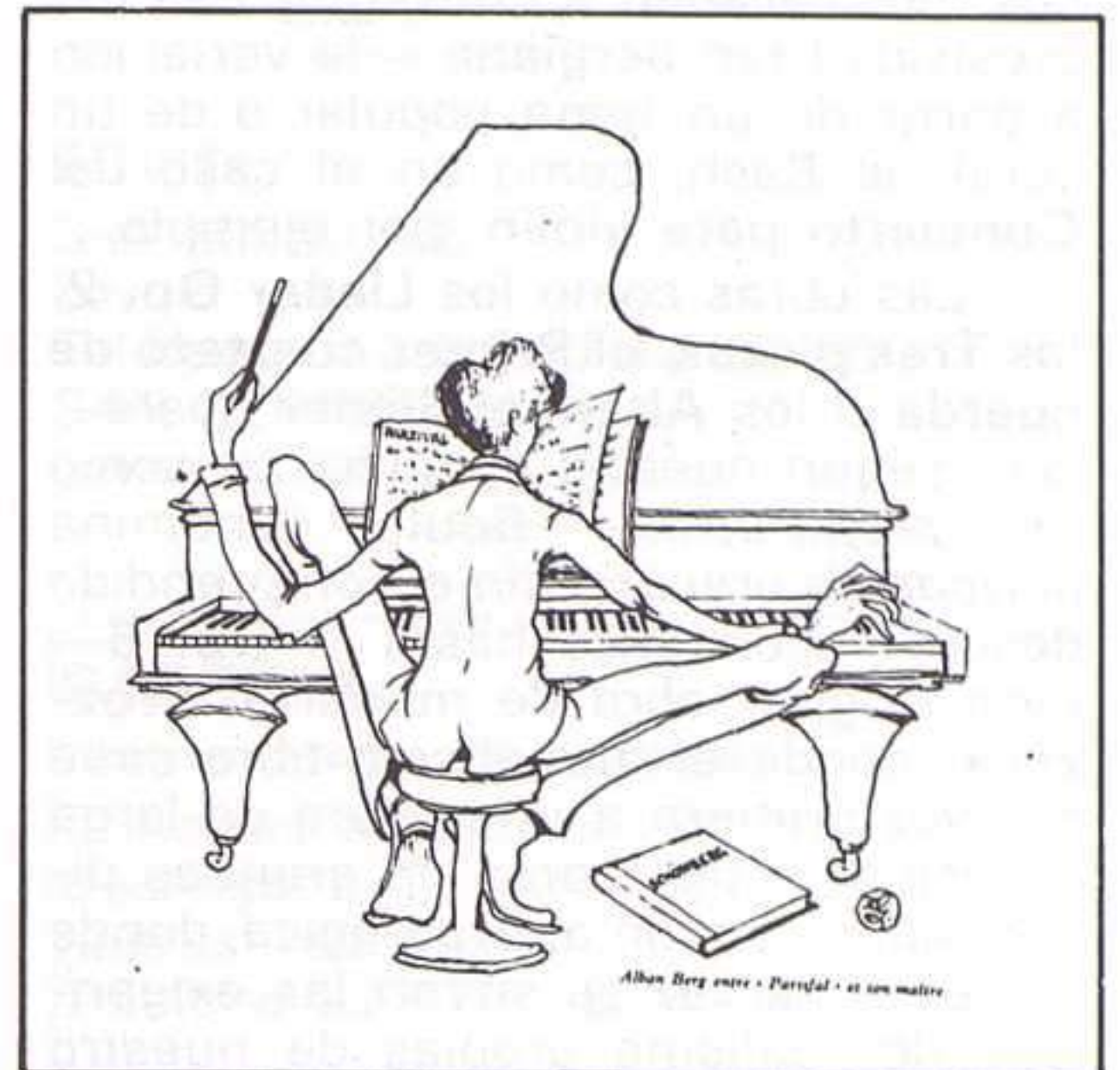
Escorial, 100 • Tel. 214 09 04 • BARCELONA

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



# Músicos del siglo XX

## ALBAN BERG



## VIDA Y OBRA

Por Santiago Martín Bermúdez

Alban Berg es considerado hoy, a los cuarenta y seis años de su muerte, uno de los pocos nombres indiscutibles de la creación musical del siglo XX. El hecho de que Schönberg y Webern, los otros dos componentes de la escuela de Viena, representantes con Berg del atonalismo y la dodecafonía, sean otros dos indiscutibles indica, para quien aún lo dude, lo decisivo y vigoroso de esa vía que tanto rechazo supuso en su tiempo y que aún hoy algunos consideran, al margen de la validez individual de cada uno de los vieneses, un *callejón sin salida*. ¡Como si la obra y la *doctrina* fueran tan fácilmente discernibles en este caso! La personalidad diferenciada del maestro Schönberg y sus dos discípulos se traduce en un papel específico de cada uno de ellos en lo referente a la ruptura tonal y la creación de un lenguaje nuevo. A Alban Berg le correspondió, por carácter y vocación, el de eslabón entre *lo vienés* y el mundo de los epígonos poswagnerianos, como Zemlinsky, el de crear una obra que aproxima los mundos sonoros del Mahler más lírico hacia el rigor del expresionismo de quien voluntariamente huyó de éxitos como la *Noche transfigurada* o los *Gurrelieder*, del Schönberg que sabe que no puede realizar concesiones. Berg, desde luego, no las realizó. Pero su obra, con su aportación operística, totalmente decisiva, no se comprende muy bien sin esa voluntad de servir de puente entre dos épocas.

Además, Berg ha sido considerado por algunos como el *romántico* del grupo. Es el caso de Boulez, por ejemplo. Disiento. Es, desde luego, un compositor enormemente lírico, pero también lo son, a su manera, Schönberg y Webern, que no tienen nada de *fríos*, co-

mo también se ha pretendido con apresuramiento. Berg es romántico en sus comienzos, como lo demuestran los *Siete Lieder de juventud* que ha permitido que lleguen a nosotros —algunos suenan de veras a los *Wesendonklieder*— o la curiosa *Sonata, Op. 1*. Pero en esto no es diferente de los otros vieneses: Webern tiene, como *Op. 1*, el postromántico *Pasacalle*. Ya hemos dicho en alguna ocasión en estas páginas que el postromanticismo sirve a todos estos compositores para *hacer mano*, para despegar, para agotar un modo de hacer y crear un estilo propio. El camino hacia el futuro pasa por el conocimiento del pasado.

La vida de Alban, se desarrolla en la cercanía de intelectuales como Karl Kraus, ante autores como Franz Wedekind —el autor del personaje de *Lulu*—, con la amistad de Walter Gropius —el padre de la muchacha para la cual escribió el *Requiem a la memoria de un ángel*, su concierto para violín— y otros artistas plásticos de la Bauhaus y la vanguardia de ese momento cultural irreplicable que vivió la Europa central en el período de entreguerras. Desde luego, el expresionismo alemán tiene puntos de contacto, con la distancia del tiempo, de las perspectivas, de los intereses históricos, con el romanticismo de un siglo antes, que en música dura mucho más tiempo y enlaza con nuestro siglo. Pero si aquél fue una exaltación de la individualidad y un rechazo de su tiempo en busca de modelos en el pasado —el Romanticismo está emparentado con la ideología del legitimismo postrevolucionario—, el expresionismo alemán consiste, fundamentalmente, en la utilización de una selección estética de elementos para conseguir una *expresión*, pero una selección tendente a lo esencial, a lo más *expresivamente* intenso, incluso mediante la simplificación y la deformación artísticas.

Dejemos constancia de la vocación expresionista de Alban aunque sólo sea por el detalle de elegir sus dos libretos de ópera de autores como el

Büchner reivindicado por los expresionistas y el Wedekind que los personificó en los años anteriores a la gran guerra. Sinceramente, creo que la filiación schönbergiana y la inflexión expresionista nos explican sobre Berg, y además sobre los otros vieneses, mucho más que las disquisiciones sobre un supuesto romanticismo. ¿Que Berg era un corazón? Desde luego, ¿y qué?

La escasa obra de este autor presenta un cierto favor hacia lo vocal —«Lieder», ópera— y la música de cámara frente a la gran orquesta, que unas veces es auxiliar del drama —*Wozzeck, Lulu*— y otras del canto puro y simple —*Altenberglieder*, cantata *El vino*, los *Siete Lieder juveniles*. De sus obras no orquestales suelen surgir fragmentos que conforman una obra para gran orquesta —*Sinfonía de Lulu, Tres piezas de la Suite Lírica* para cuerda. Junto a ellas algunas obras puramente vocales —los *Lieder, Op. 2*, la versión original de los *Lieder juveniles*— y otras puramente orquestales —las *Tres piezas Op. 6*, el *Concierto para violín*— o camerísticas —los dos cuartetos: el *Op. 3* y la *Suite Lírica*; las *Piezas para clarinete y piano, Op. 5*, el *Concierto de cámara*.

Y eso es todo. Muerto a los cincuenta años, en 1935, de una muerte realmente estúpida —como más tarde Webern, pero de forma muy diferente—, lento en la gestación de una obra esquisita, su obra es tan breve como esa relación arbitraria.

El carácter sintético de la obra de Berg tiene su rasgo más característico en el sentido dramático de toda obra, que por esto había de verse abocada necesariamente al teatro. Desde la unidad dramática del *Op. 2*, de esos cuatro «Lieder» señalada entre otros por Dominique Jameux, hasta el *programa* del trágico, biográfico *Concierto para violín* o la intensidad de las *Tres piezas para orquesta* y la sublime exposición de la *Suite Lírica*, por no hablar de las dos óperas, cuyo sentido requeriría, para ser mínimamente referido,



mucho mayor espacio. Este sentido dramático oculta en nuestro autor la minuciosidad con que elaboraba cada obra, los elementos puramente técnicos que llevaban a conseguir esa expresividad tan bergiana —la variación a partir de un tema popular o de un coral de Bach, como en el caso del **Concierto para violín**, por ejemplo.

Las obras como los **Lieder Op. 2**, las **Tres piezas**, el **Primer cuarteto de cuerda** o los **Altenberglieder** aparecen, según nuestra perspectiva, como una *preparación* —Boulez denomina *período de preparación* el comprendido desde el comienzo hasta el **Op. 6**— para la gran obra de madurez, **Wozzeck**, donde el atonalismo libre sirve por vez primera a una ópera de larga duración, a un drama de grandes dimensiones y gran altura trágica, donde por primera vez se sirven las exigencias de realismo propias de nuestro

siglo, alejándose de las pautas del mal llamado «verismo». Una época intermedia —*de realización*, también según Boulez— va a servir para abocar a otra ópera, **Lulu**, de cuyas virtudes ha hablado en RITMO Pérez de Arteaga (número 493).

El tratamiento de la voz en **El vino**, pequeña cantata sobre textos de Baudelaire, y las investigaciones estilísticas del **Concierto de cámara** —que, al ejemplo del **Quinteto de viento** o la **Suite para piano, Op. 25**, ambas de Schönberg, ya utiliza la técnica serial— y la **Suite lírica** —plenamente dodecafónica— permitirán emprender una obra de la envergadura de **Lulu**. Como señala Jameux, una serie fundamental, representativa de la protagonista y del drama, genera los demás *temas* y está presente, un tono más alto, en el famoso «Lied de Lulu» («Wenn sich die Menschen...») Del mismo modo, un per-

sonaje no teatral, Manon Gropius, hija de Walter, el gran arquitecto, y de Alma Schindler (antes esposa de Mahler y, más tarde, de Werfel), será retratada en el sentido **Concierto a la memoria de un ángel**, especie de forzado requiem por sí mismo de este genio perdido prematuramente antes de finalizar **Lulu**. Recuperada recientemente esta obra de la mano de Cerha y de Boulez a partir del ghetto en que su supuesta inconclusión le había sumido, podemos felicitarnos de tener esa obra, por fin, en los escenarios, con ese tercer acto que le correspondía y le daba su sentido. Ya están hermanadas las «Lulu» de Wedekind, de Pabst-Louise Brooks, de Alban Berg... Ya tenemos una perspectiva total de la obra de este compositor único del que hoy apenas hemos hecho otra cosa que sugerir su figura.



Berg, con el retrato que le hizo Schönberg.

## BIBLIOGRAFIA

(Se excluyen manuales.)

**MOSCO CARNER:** *Alban Berg*. En francés: Lattés (M&M). París, 1979.  
**DOMINIQUE JAMEUX:** *Berg*. Solféges. Ed. du Seuil. París, 1980.

**HENRY BARRAUD:** *Les cinq grands opéras*. Ed. du Seuil. París, 1972. Estudio sobre **Wozzeck**.

**WILLIE REICH:** *Alban Berg*. Londres, 1965. Traducido del alemán. Agotado hace tiempo.

**DOUGLAS JARMAN:** *The Music of Alban Berg*. London, 1979.

**MICHEL FANO Y PIERRE JEAN JOUVE:** *Wozzeck ou le nouvel opéra*. 10 x 18. París, 1962).

**CERHA, BOULEZ, CHEREAU Y LIBERMANN:** *Lulu* (Comentarios sobre la obra). Lattés, M&M. París, 1979.

**L'AVANT SCENE-OPERA** anuncia un número inmediato sobre **Wozzeck**.

## DISCOGRAFIA

**CONCIERTO DE CAMARA:** Richter-Kagaan-Nicolaeievsky (EMI, muy interesante, en vivo); Barenboim-Zukerman-Boulez (D.G.); Kozina, Strauss. Pések (Supraphon); Barenboim, Gawriloff, Boulez (CBS). Todas ellas tienen interés; la de Boulez y Barenboim con Gawriloff es tal vez de mayor altura que la de D.G.

**Cuarteto Op. 3 y Suite Lírica:** Cuarteto Alban Berg (Telefunken). Cuarteto LaSalle (D.G.) Juilliard Q. (CBS).

**Sinfonía Lulu:** Blegen-Boulez (CBS), Price-Abbado (D.G.), Silja-Dohnányi (Decca).

**Tres piezas Op. 6:** Dorati (Philips), Abbado (D.G.), Boulez (CBS). Karajan (D.G.).

**Altenberglieder:** Price-Abbado (D.G.), Lukonska-Boulez (CBS).

**Lieder de juventud:** Harper-Boulez (CBS).

**El vino:** Curtin-Leinsdorf (RCA, francés). Norman-Boulez (CBS).

**Cuatro piezas para clarinete y piano Op. 5:** Zukerman-Barenboim (D.G.) Neufeld-Hewitt (EMI).

**Lieder Op. 2:** Harper-Hamburger (EMI).

**Sonata Op. 1:** Barenboim (D.G.). Skolowsky (CBS).

**Suite Lírica** (orquesta de cuerda): Karajan (D.G.), Boulez (CBS).

**Wozzeck:** Magnífica versión en vivo, de 1951, bajo la dirección de Mitropoulos (CBS), con Mack Harell y Eileen Farrell. Muy interesante la versión sumamente teatral, verdaderamente expresionista del elenco vocal utilizado por Karl Bohm: Fischer-Dieskau, Evelyn Lear, Karl Christian Kohn (D.G.). Discutible vocalmente, excepto en el protagonista interpretado por Walter Berry, una gran creación, la lectura de Boulez (CBS). Recientísima la primera grabación digital de esta obra (Waechter, Silja), un logro de primer orden debido a la batuta de Von Dohnányi (Decca).

**Lulu:** Sólo hay una versión en tres actos, la de Teresa Stratas con Boulez (D.G.), recomendable. Mejor la versión en dos actos de Silja y Dohnányi (Decca). Interesante, pero ya inencontrable Steingruber-Hafner (Philips). Menos interesante que su **Wozzeck**, la **Lulu** de Lear-Dieskau-Bohm (D.G.).

**CONCIERTO PARA VIOLIN:** Markevitch-Grumiaux (Philips, acaso la mejor) Ozawa-Perlmann (D.G., excelente). Arcerl-Suk (Discophon), Kubelik-Szeryng (D.G.) Boulez-Menuhin (EMI), interesantes. Bernstein-Stern (CBS), muy mala.



# Directorio comercial

## PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

**BILBAO TRADING, S. A.**  
Marqués del Puerto, 9.  
Teléfonos 415 52 55-415 52 44.  
BILBAO-8

**BILBAO TRADING, S. A.**  
Caracas, 6.  
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

**DISTRIBUIDORA GENERAL  
DE PIANOS**  
Carretera de La Coruña, Km. 17,200.  
Teléfs. 637 10 04-08-012.  
LAS ROZAS (Madrid).

**ENRIQUE KELLER**  
Apartado 15.  
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

**ERVITI**  
San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

**VIETRONIC, S. A.**  
Bolivia, 239.  
Teléfono: 307 47 12.  
BARCELONA-20.

**HAZEN**  
Juan Bravo, 33.  
Teléfonos 411 28 48-411 24 06.  
MADRID-6.

## JORQUERA UPIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.  
Proveedores del Palau de la Música,  
Conservatorios y Entidades  
de Concierto.  
Avda. Francesc Cambó  
(Avda. Catedral), núm. 10.  
Teléfonos 319 60 96-310 69 12.  
BARCELONA-3.

**LETURIAGA**  
Corredera Baja, 23.  
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.  
MADRID-13.

**MAXPER, S. A.**  
Carretera de Andalucía, Km. 12,600.  
Teléfonos 695 91 00-04-08.  
GETAFE (Madrid).

**POLIMUSICA, S. A.**  
Caracas, 6.  
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

## RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1.  
(esquina a Arenal, 14).  
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

## RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.  
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.  
MADRID-4.



## RUY-DIAZ

Pianos y organos europeos, japoneses  
y americanos.  
San Bernardo, 108.  
Teléfono 445 97 99. MADRID-8.



Instrumentos musicales y accesorios.  
Distribuidor Acordeones Bugari. Res-  
tauración de Pianos.  
Conde Duque, 34. Madrid.  
Tingo María, 9. Mostoles.

**VELLIDO, S. A.**  
Gran Vía, 77.  
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

**VELLIDO, S. A.**  
Avda. Carlos III, 46.  
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

**VELLIDO, S. A.**  
Calle del Roso, 13.  
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

## GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

**J. L. ALBERDI**  
Instrumentos de música  
Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.  
Teléfonos 228 81 02-228 81 34.  
BARCELONA-12.  
Calle Galileo, 26-28.  
Teléfonos 448 85 64-448 86 64.  
MADRID-15.

**CAPRICE, S. A.**  
Cuerdas para guitarra  
Padre Urbano, 1.  
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

## ERVITI

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

## GARRIDO

Instrumentos de música  
Guitarras españolas y acústicas.  
Desengaño, 2. Valverde, 3  
(detrás Telefónica).  
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.

## JUAN ESTRUCH, S. 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.

## RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1  
(esquina a Arenal, 14).  
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

## VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 14.  
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

## VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.  
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

## VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.  
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

## INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

## ERVITI

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

## LETURIAGA

Corredera Baja, 23.  
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.  
MADRID-13.

## RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1.  
(esquina a Arenal, 14).  
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.



**INSTRUMENTOS DE ARCO**  
Violines, violas, violonchelos  
y contrabajos.

**ERVITI**

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

**RESPALDIZA**

Plaza de Celenque, 1  
(esquina a Arenal, 14).  
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

**MATERIAL DIDACTICO  
MUSICAL**

**ENRIQUE KELLER**

Apartado 15.  
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

**ERVITI**

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

**RESPALDIZA**

Plaza de Celenque, 1  
(esquina a Arenal, 14).  
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

**EDITORES, LIBROS  
Y PARTITURAS**

**EDICIONES QUIROGA**

Alcalá, 70.  
Teléf. 276 39 50.  
MADRID-9.  
Canuda, 45.  
Teléf. 231 08 86.  
BARCELONA-2.

**MUSIC DISTRIBUCION, S. A.**

Tallers, 9, pral. A.  
Teléfonos 302 27 44-302 25 92.  
BARCELONA-1.

**RESPALDIZA**

Plaza de Celenque, 1  
(esquina a Arenal, 14).  
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

**DISCOS, CASSETTES,  
MUSICA CLASICA  
COMERCIOS ESPECIALIZADOS**

**VELLIDO, S. A.**

Plaza Moyua, 4.  
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

**VELLIDO, S. A.**

Calle del Roso, 13.  
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

**EMPRESAS  
DISCOGRAFICAS**

**DISCOS COLUMBIA, S. A.**

Av. de los Madroños, 27.  
Parque Conde de Orgaz.  
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

**HI-FI**

**ATAIO INGENIEROS**

Enrique Larreta, 12.  
Teléfonos 733 05 62-733 37 00.  
MADRID-16.

**COMERICA HI-FI**

General Cabrera, 21.  
Teléfonos 270 28 51-279 80 21.  
MADRID-20.

**COMERCIAL EAR**

Avda. de Sarriá, 67 bis  
(esquina Taquígrafo Garriga).  
Teléfono 239 31 03. BARCELONA-29.

**EAR**

H. Fournier, 21.  
Teléfono 25 34 11. VITORIA.

**FOX IN-DEL-SON**

**Agujas y fonocápsulas**  
Calle Alta, 58.  
Teléfono 23 97 66. SANTANDER.

**TRINGENIER**

**Compañía de Electroacústica  
Española, S. L.**  
Gruce, 3.  
Teléfono 255 53 84. MADRID-17.

**VIETA**

Bolivia, 239.  
Teléfonos 307 47 12-307 47 16.  
BARCELONA-20.

**COMERCIOS DE ALTA  
FIDELIDAD**

**VELLIDO, S. A.**

Plaza Moyua, 4.  
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

**VELLIDO, S. A.**

Avda. Carlos III, 46.  
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

**VELLIDO, S. A.**

Calle del Roso, 13.  
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

**HOTELES-PARADORES**

Pl. General Queipo de Llano, 3.  
MERIDA (Badajoz).  
Teléfono (924) 301540/41/42.

**MECANICOS AFINADORES**

**MAXPER, S. A.**

Carretera Andalucía, Km. 12,600.  
Teléfonos 695 91 00-04-08.  
GETAFE (Madrid).

**RINCON MUSICAL**

Plaza de las Salesas, 3.  
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.  
MADRID-4.

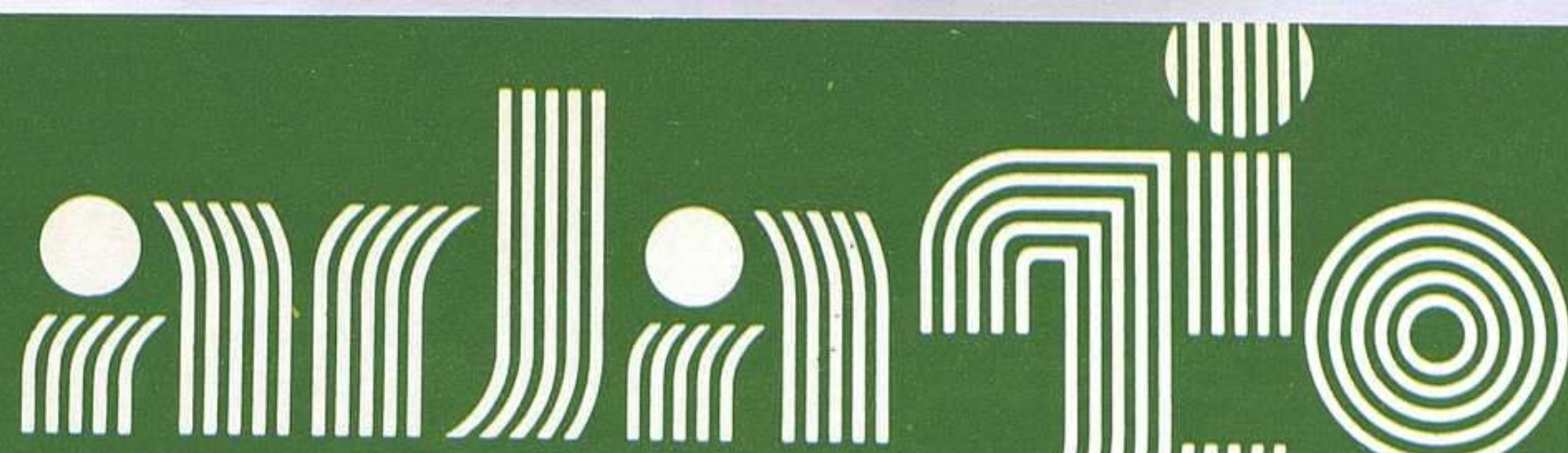
**POLIMUSICA, S. A.**

Caracas, 6.  
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

**INDICE DE ANUNCIANTES  
EN ESTE NUMERO**

ADAGIO.....	62, 99
ALFA-YEBENES .....	8
ASTEC .....	29
BILBAO TRADING.....	79, 100
CAMARA DE COMERCIO ALEMANA.....	82
CASA DAMAS .....	90
CASA WAGNER.....	26
CBS .....	4
DISCO 100 .....	94
ESCRIDISCOS .....	34
FERYSA .....	48, 49, 59
HAZEN .....	2, 19
HISPAVOX .....	31
MAXPER .....	39
PHILIPS .....	42
POLYDOR .....	75
ROLEX .....	22
TANGO .....	69
TCA .....	66
WERNER .....	77






La mayor  
organización  
al servicio de la música

PIANOS

**Bechstein**  
**Dietmann**  
***DOINA***  
**HORUGEL**  
*Kemble*  
**OTTO BACH**  
**SAUTER**  
**TOYO**

ORGANOS

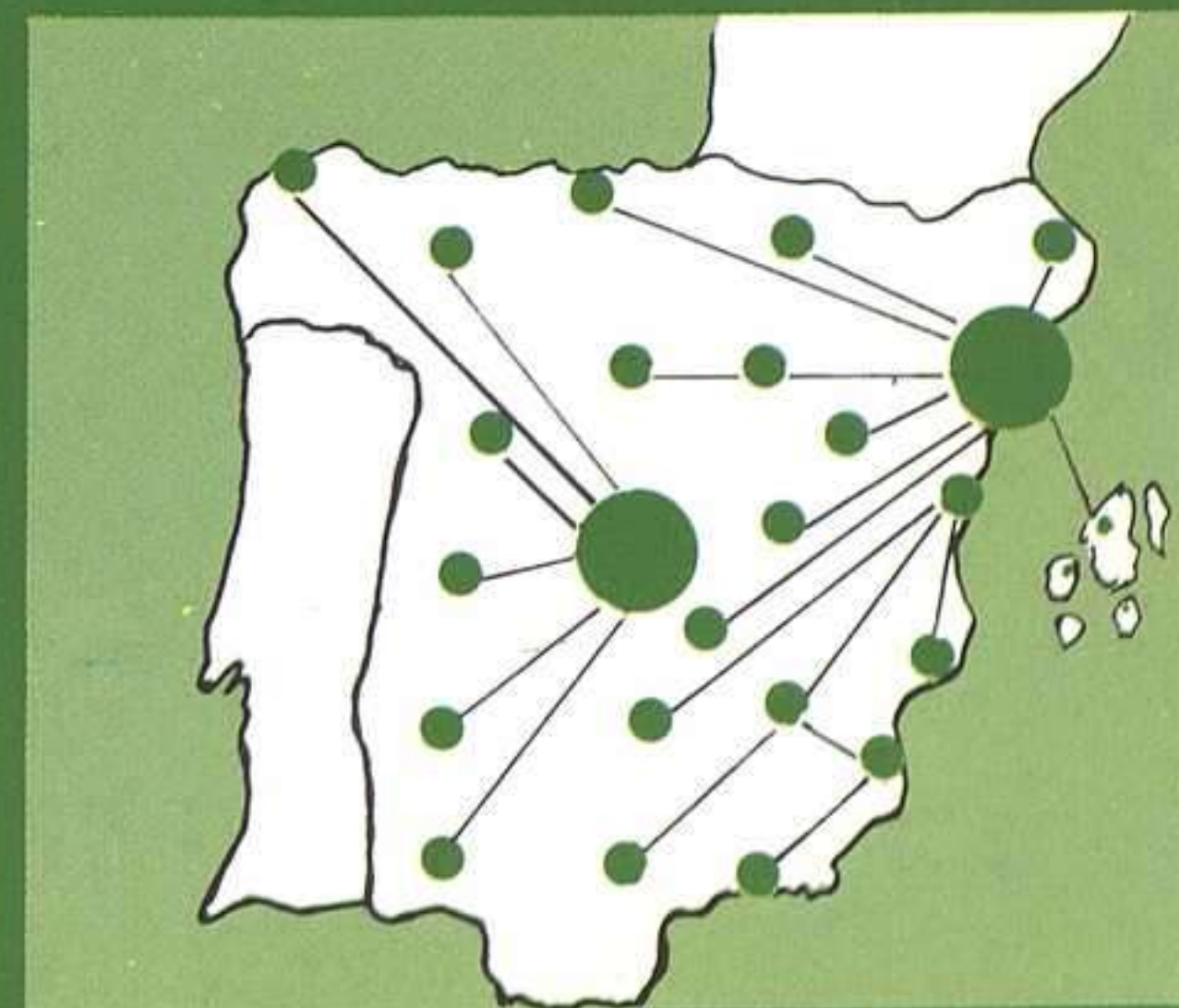
**Domus**  
**GRANADA**  
 **JEN**  
 **LOWREY®**

Y....

PRESENTA LA NUEVA FRONTERA DEL SONIDO CON:

**CASIO®**

DISTRIBUIDORES EN TODA ESPAÑA



Oficinas y Almacenes

Laforja, 75 - Tels. (93) 209 33 00 - (93) 200 18 67 - BARCELONA-21



# KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende



Distribuidores en:

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