

RITMO

AÑO LIII • NUM. 531 • MARZO 1983 • PRECIO 325 PTAS.

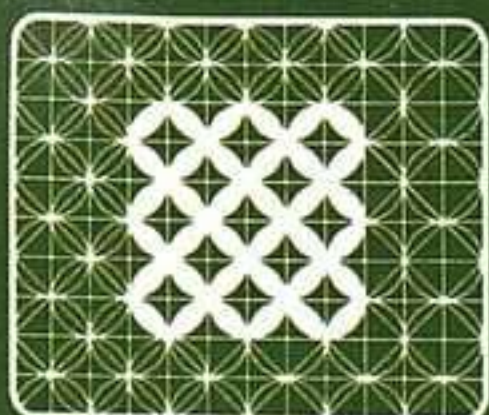


**RELEVOS Y POLEMICAS
EN LOS BALLETS NACIONALES
ENTREVISTA CON ARAIZA
EL ARTE DE LA FUGA**

ferysa

FONITCETRA

PRESENTAN:



ITALIA • MUSICA APERTA • IN CANTO • CONCERTI •
MARTINI E ROSSI • FUERTWAENGLER EDITION •
ARCHIVO RAI • DOCUMENTS • ARKADIA • CETRA
DIGITAL •

ORGANOS YAMAHA

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



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

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

HAZEN

Juan Bravo, 33-Tlf. 411 28 48
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.

Adjuntos a la Dirección

Angel Carrascosa y Manuel Chapa Brunet.

Jefe de Redacción

Amelia Die.

Jefe de Redacción en Funciones

Javier Monjas.

Colaboran en este número:

Rafael Banús, Juan Luis Bardisa, José Manuel Berea, Bernard Brauchli, Santiago Bueno, Pablo Cano, Martín Codax, Blas Cortés, Francisco Chacón, Carmelo Dávila, José Domenech, Eduardo Fauquie, Luis Carlos Gago, José Ramón García Morales, Pedro González Mira, Bárbara Heller, Ricardo Hontañón, Javier López de Guereña, Enrique Marínez Miura, Francisco Melgueiro, Manuel Moreno, Alfredo Orozco, Claudio Prieto, Gerardo Queipo de Llano, Arturo Reverter, Gonzalo Alonso Rivas, Fausto Roca, Luis Sales, Daniel Stéfani, José Urquijo, Alberto Vilardell, Jesús Villa Rojo, Carlos Villanueva, «Tartessos».

Diagramación

Antonio Roca.

Fotografías

Pedro Guardón, Agustín Muñoz, Paco Tur y Manuel Martínez Muñoz.

Corresponsales:

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

Director Comercial

Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad

José María Ketterer.

Delegado Comercial para Cataluña

Jordi Padrol.

Distribuye

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

Suscripciones: ESPAÑA: Año 3.200 ptas.; número suelto: 325 ptas.; atrasado: 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 Empresa Periodísticas con el número 329.

EDITORIAL

El sueño de las entidades nuevas

5

CARTAS

6

ENTREVISTA

Francisco Araiza

7

ENSAYO

El Rousseau musical

10

DANZA

Polémica en los ballets nacionales. María de Avila: «El ballet es música para los ojos»

18

JAZZ

II Festival Internacional del C.M. San Juan Evangelista: En espera de tiempos mejores

21

PEDAGOGIA

Manuel Angulo: «Hay que distinguir la enseñanza de la música, de la música en la enseñanza»

23

ENSAYO DISCOGRAFICO

Las «Sinfonías» beethovenianas de Klemperer

26

DISCOTECA BASICA

«El arte de la fuga», de J.S. Bach

28

IGOR MARKEVITCH: LA MUERTE DE UN ASCETA

43

MUSICA CONTEMPORANEA

«Sinfonía 2», de Claudio Prieto

44

En torno a la «Sinfonía» de Ramón Barce

45

CRITICA DISCOGRAFICA

46

DISCOS CRITICADOS

58

DE MADRID AL CIELO

60

INTERNACIONAL

65

MADRID

68

LIBROS Y PARTITURAS

69

DISCOS EDITADOS

70

REPORTAJE

Saura y Gades ruedan una improvisación sobre «Carmen»

72

DON TADDEO IN BARCELONA

XXV Temporada del Patronato Pro Música

75

CARTELERA

80

PAIS MUSICAL

81

NOTICIAS

90

CURSOS, BECAS Y CONCURSOS

94

MUSICOS DEL SIGLO XX

Gabriel Fauré

96

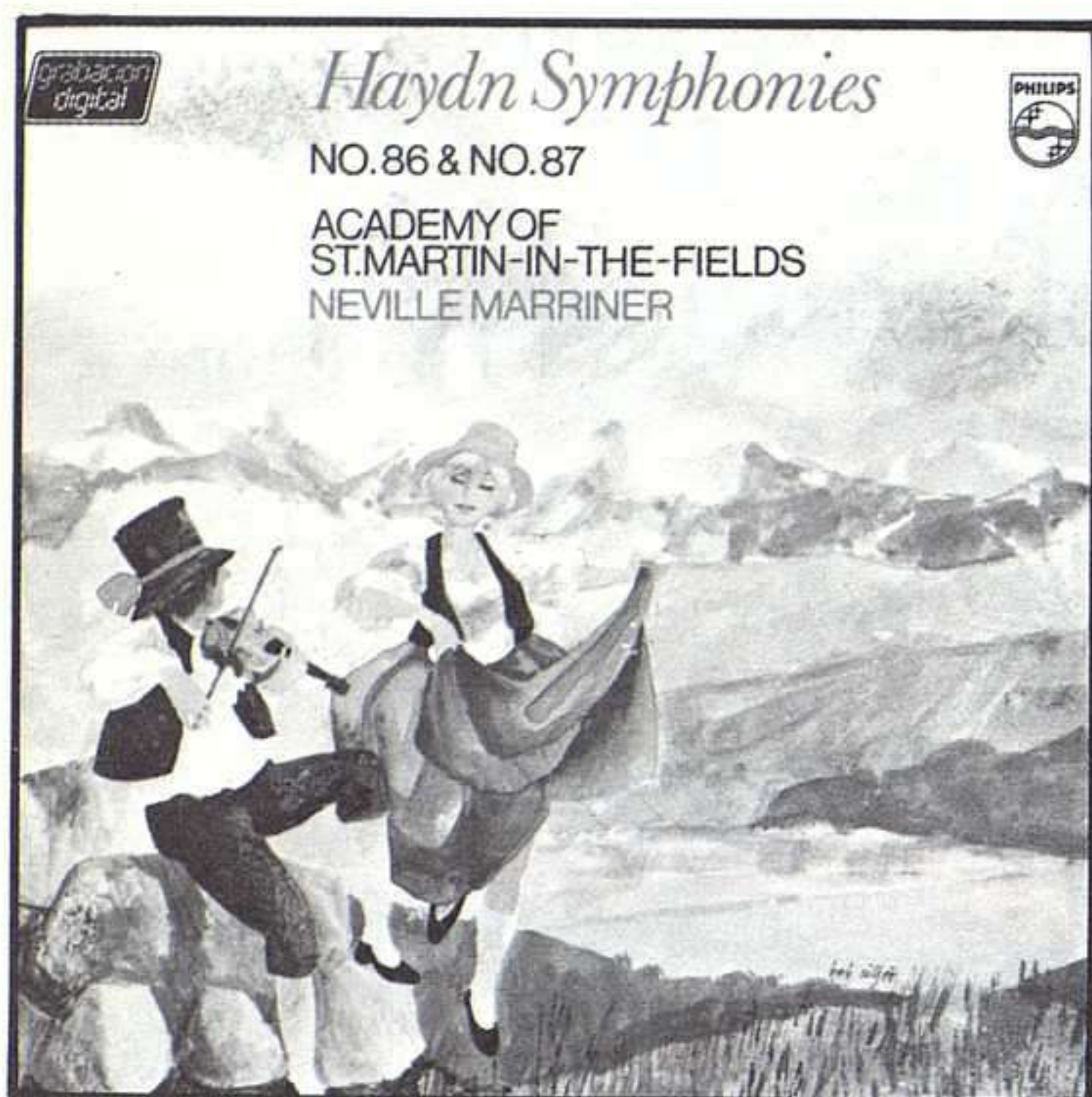
EN NUESTRO PROXIMO NUMERO

ENTREVISTAS A QUAGLIATA, NOBRE Y GONZALEZ ACILU.

LA TRAGICA HISTORIA DE UN QUINTETO

UNA TARDE CON LA VIUDA DE PROKOFIEV

ULTIMAS NOVEDADES PHILIPS



Haydn Symphonies

NO.86 & NO.87

ACADEMY OF
ST.MARTIN-IN-THE-FIELDS
NEVILLE MARRINER



HAYDN

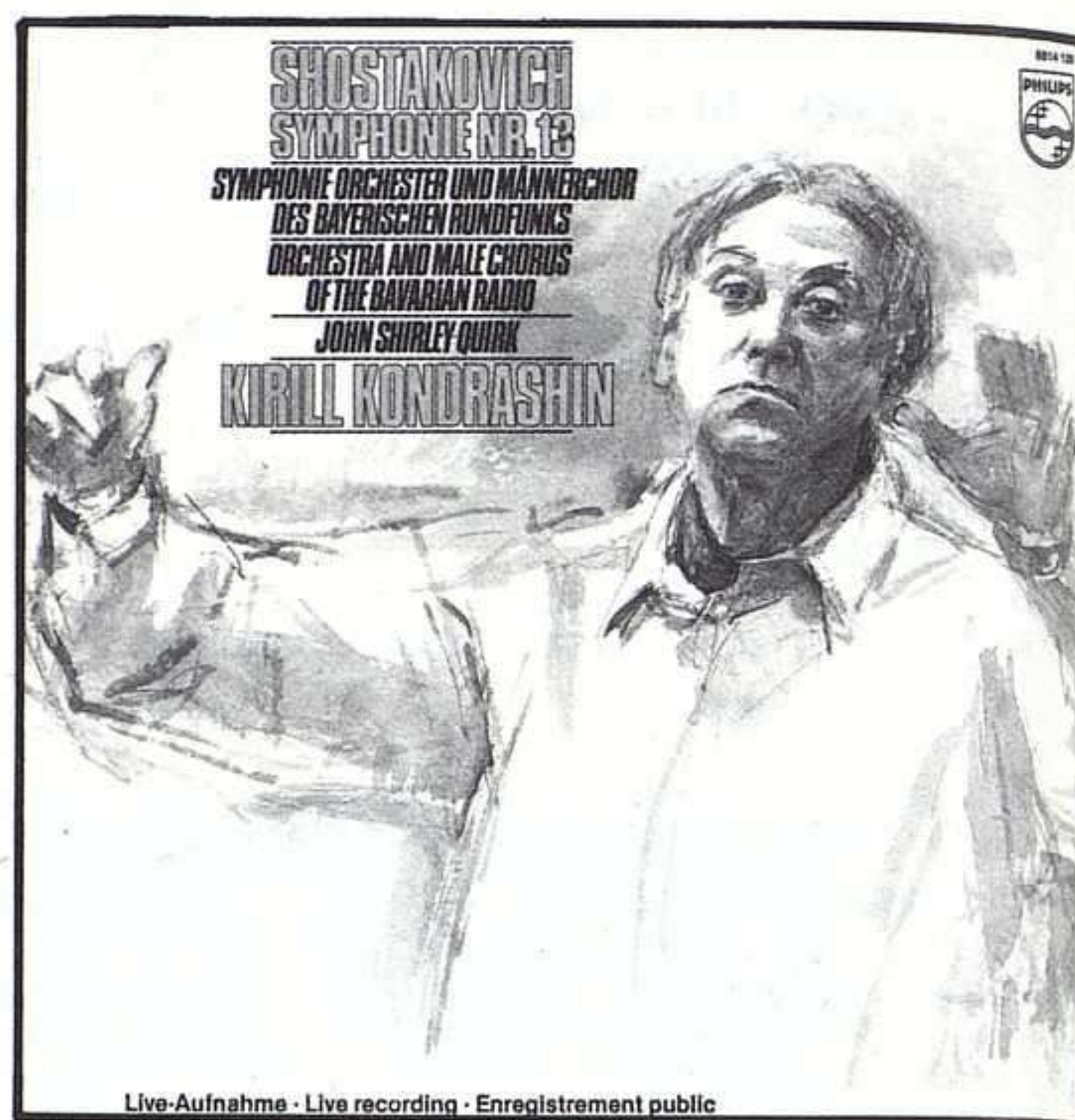
Sinfonía No. 86

Sinfonía No. 87

Academy of St. Martin in-the-Fields
Neville Marriner

PHILIPS - GRABACION DIGITAL

Ⓢ 65 14 122



SHOSTAKOVICH SYMPHONIE NR.13

SYMPHONIE ORCHESTER UND MÄNNERCHOR
DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS
ORCHESTRA AND MALE CHORUS
OF THE BAVARIAN RADIO

JOHN SHIRLEY QUIRK

KIRILL KONDRASHIN

SHOSTAKOVICH

Sinfonía No. 13

John Shirley-Quirk

Orquesta y Coro Masculino

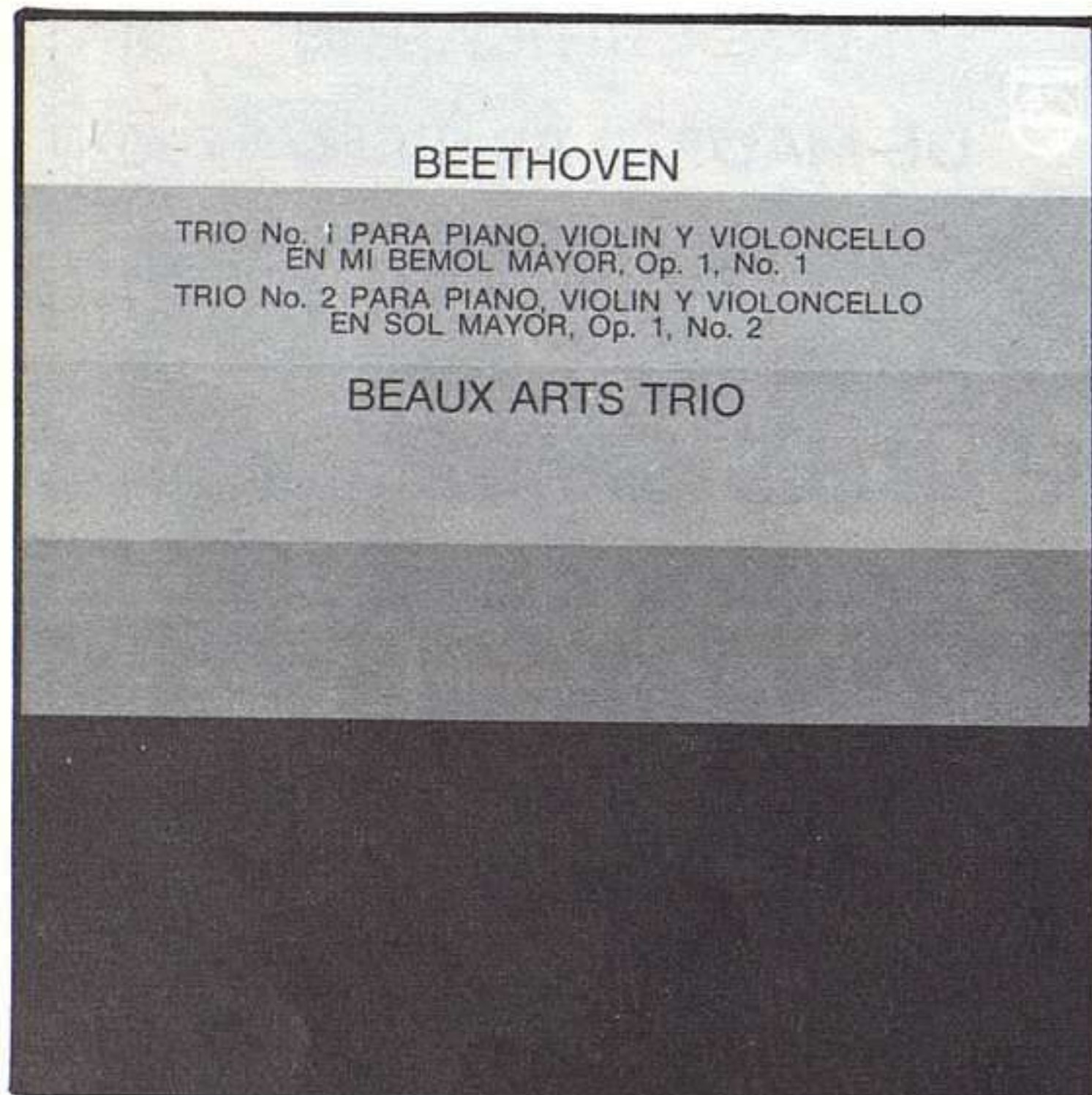
de la Radio Bávara

Kiril Kondrashin

(Grabado en directo)

PHILIPS - Ⓢ 65 14 120

Live-Aufnahme · Live recording · Enregistrement public



BEETHOVEN

TRIO No. 1 PARA PIANO, VIOLIN Y VIOLONCELLO
EN MI BEMOL MAYOR, Op. 1, No. 1
TRIO No. 2 PARA PIANO, VIOLIN Y VIOLONCELLO
EN SOL MAYOR, Op. 1, No. 2

BEAUX ARTS TRIO

BEETHOVEN

Tríos Nos. 1 y 2 para piano,
violín y violonchelo

Beaux-Arts Trio

PHILIPS - Ⓢ 95 00 988



BEETHOVEN

TRIO No. 3 PARA PIANO, VIOLIN Y VIOLONCELLO
EN DO MENOR, Op. 1, No. 3
TRIO No. 6 PARA PIANO, VIOLIN Y VIOLONCELLO
EN MI BEMOL MAYOR, Op. 70, No. 2

BEAUX ARTS TRIO

BEETHOVEN

Tríos Nos. 3 y 6 para piano
violín y violonchelo

Beaux-Arts Trio

PHILIPS - Ⓢ 65 14 131



HAYDN String Quartets Op. 54 Nos. 1 & 2 Voces quarteto de **ORLANDO QUARTET**

HAYDN

Cuartetos de cuerda, Op. 54 Nos. 1 y 2
Orlando Quartet

PHILIPS - Ⓢ 95 00 996



MILHAUD · Le boeuf sur le toit
CHAUSSON · Poème

VIEUXTEMPS · Fantasia appassionata Op. 35

GIDON KREMER violin
London Symphony Orchestra
RICCARDO CHAILLY

MILHAUD · CHAUSSON VIEUXTEMPS

Le Boeuf sur le toit
Poème

Fantasia appassionata, Op. 35

Gidon Kremer, violín

London Symphony Orchestra

Riccardo Chailly

PHILIPS - Ⓢ 95 00 930

GRABACIONES



DISTRIBUIDAS POR

fonogram
s.a.



EL SEÑUELO DE LAS ENTIDADES NUEVAS

Con los cambios políticos, incluso con los más pequeños, como pueda ser la mera sustitución de un ministro, suele prosperar la idea de que, creando entidades nuevas, pueden resolverse los viejos problemas. Esa creación de entidades nuevas a menudo es solamente un acto mágico, el prestigio de una denominación nueva y brillante, las *divinas palabras* de Valle-Inclán que van a solucionarlo todo. Normalmente, un organismo nuevo no sólo no resuelve absolutamente nada, sino que crea nuevos problemas específicos, además de entrar en colisión con los antiguos organismos. Puede darse incluso el hecho de que una entidad antigua en pleno funcionamiento se vea minusvalorada y desatendida por favorecer a otra nueva, recién inventada y, como es natural, problemática y costosa. (A veces se derrocha para una entidad nueva el dinero que antes se regateó a la ya existente). Si funciona ya un organismo o entidad destinada a determinado fin, y no cumple éste con la perfección deseable, el remedio es obvio: la entidad debe ser mejorada. Esto, tan sencillo, es el verdadero principio de la cultura, de la ciencia y de la civilización europeas.

Lo contrario, es decir, crear una nueva entidad para que, amparada en un nombre nuevo y en un impulso reciente, cumpla todos los objetivos que la antigua no cumplió, es propio de culturas improvisadas e improvisatorias que conservan aún el culto a esas palabras mágicas de la *nueva creación*. Lo que importa es conservar nuestro pasado y

nuestra tradición mejorándolos a ser posible, y no sustituyendo entidades con historia por otras recién pintadas, en esa especie de furor reformista en el que han naufragado tantos cambios políticos. No hace muchos meses, Felipe González contestaba muy ingeniosa e inteligentemente a la alarmada pregunta de un periodista por el alcance del cambio que se avecinaba. «*El cambio —venía a decir— no consiste necesariamente en poner las cosas patas arriba, sino que puede residir, sencillamente, en hacer que las cosas funcionen bien. Esto ya de por sí constituye un verdadero cambio*».

Decimos esto porque un organismo nuevo como el recién creado Consejo de la Música (B.O.E. de 11 de marzo), aunque comporte una complicación administrativa mínima, debiera ser, en primer lugar, representativo —a partir de las asociaciones pedagógicas, de compositores y de musicólogos; de las orquestas, de los conservatorios, de las universidades e incluso ¿por qué no? del empresariado musical—; y, en segundo lugar, eficiente —no puede limitarse a constituir un cargo ornamental para la vanidad personal, sino que a sus miembros hay que exigirles una responsabilidad y un trabajo constantes—. Ciertamente un Consejo con esas condiciones ideales podría ser una ayuda real para la solución de los problemas musicales de nuestro país. De otra manera, podría caerse en la inoperancia de otros intentos similares en el pasado.

Cartas

Con el fin de ver publicada ésta en el apartado Cartas de tan maravillosa revista, me atrevo a escribirles pues quiero romper una lanza en favor de un gran músico como es Tchaikovsky.

Me parece de una tremenda injusticia el mal trato que se le da en numerosas ocasiones, por críticos y aficionados.

Dicen: *un músico de segunda fila*, o vulgar y eso no puede decirse de un músico con más de setenta y cuatro obras escritas y que ha sobresalido de forma indiscutible en el mundo de la sinfonía, el poema sinfónico, el concierto y la música escénica o ballet. Y es que creo que, en el fondo, esas negativas críticas van cargadas de snobismos y el que así se manifiesta pretende distinguirse de los demás, pues Tchaikovsky gusta al gran público. Su música llega. Está llena de melodía, llena de melancólica tristeza; pero también de eufórica alegría y ritmo. ¿Por qué decir vulgar en lugar de universal?

En todas las temporadas de conciertos de cualquier ciudad española se cuenta siempre con sus **Sinfonías Cuarta, Quinta y Sexta**, sus **Conciertos Primeros** de piano y violín, como platos fuertes. Y en el extranjero, además de eso, se representan sus ballets con asiduidad y siempre con éxito.

Es probablemente el compositor que más ediciones discográficas tiene de sus obras. ¿Por qué es vulgar?

Los mejores directores graban sus obras y en sus manifestaciones jamás hablan del compositor en el sentido peyorativo con que se manifiestan algunos críticos o pseudo-aficionados.

Admirado por Brahms, Debussy y Dvorak y, naturalmente, por los grandes rusos, principalmente Rachmaninoff y Stravinsky.

Creo que hay que ser más consecuente y justo con la realidad y en esta esperanza me quedo.—**JOSE ANDRES MORENO DE PABLO** (Guecho, Vizcaya).

FARSA MUSICAL PATROCINADA POR LA DIPUTACION: CICLO HOMENAJE A ENRIQUE X. MACIAS

El reciente homenaje ofrecido por la Excm. Diputación Provincial de Pontevedra a la obra de Enrique X. Macías, conocido por sus experiencias electroacústicas y pseudomusicales, consistente en el patrocinio de cuatro actuaciones (dos en el Palacio de la Diputación y dos en el Auditorio del Ayuntamiento de Vigo), con gran soporte publicitario y fabuloso programa de mano, resulta alarmante e intolerable.

Aunque la explicación es obvia para quienes animados por sus gustos musicales acudieron curiosos a alguna de las actuaciones del joven Macías, sería inexcusable no salir al paso del encarnio al que fue sometida la Música bajo la etiqueta de «Contemporánea y de Vanguardia».

Porque es alarmante que entidades de la reconocida seriedad y prestigio de la Diputación Provincial puedan resultar gravemente comprometidas en el tipo de veleidades que comentamos y que nacen del supino desconocimiento musical del asesor o asesores correspondientes. La elección del *artista*, la desorbitada publicidad que culminó en el más costoso programa, de mano que jamás se haya realizado en Galicia, —como si del mismísimo Stockhausen se tratase—, y la concesión del único premio que ostenta en su quehacer creativo, el de «Investigación» otorgado al Sr. Macías por su trabajo electroacústico «Viaje de Invierno», evidencian una exagerada reiteración de deslices injustificables en tan alto organismo oficial.

Desliz en la elección: Enrique X. Macías carece de biografía musical que justifique algo tan insólito como un ciclo monográfico dedicado a su obra. Una obra caracterizada por vaguedades sobre las que basa su «currículum»: Organización del primer concierto de música electroacústica en Vigo, encargo de Radio Nacional de España... (?), Compositor «residente en el Estudio Experimental de Radio Finlandesa»... (?), Becario del Gobierno Portugués... (?), encargo de la Fundación Gulbenkian (?) para el Festival Antidogma de Torino, residente como *compositor* invitado en la Academia de Música de Cracovia (?)... y como autor resulta increíble que, alardeando de su ignorancia musical y carencia de estudios de este Arte, surjan mágicamente una serie de obras que dicen haber plasmado sobre el pentagrama (!!) para piano, violín,

viola, violoncello, clarinete, oboe, cembalo, contrabajo, flauta, trompa, arpa, y orquesta... cuando sabido es que para componer música para estos instrumentos es imprescindible una altísima preparación académica superior, de la que el Sr. Macías carece incluso de forma elemental. Entenderíamos que se vanagloriase de sus experimentos electroacústicos; pero absteniéndose de autotitularse *Músico Compositor*.

El Sr. Macías, en todo caso, puede mostrarnos sus grabaciones, (como con más o menos ingenio hacen cada vez más aficionados a la electrónica, tanto privada como profesionalmente, en emisoras, estudios, servicios técnicos, etc.), que nunca han merecido elogios de la crítica autorizada, por lo que le ha sido necesario apadrinarse en Portugal con el Sr. Peixinho, —copartícipe de este montaje—, quien, conociendo el ambiente profesional de su país, sin duda le ha facilitado contactos y amistades artísticas para una recíproca promoción *internacional*.

Desliz en la publicidad: Se nos ha querido imponer el *acontecimiento* mediante profusión de carteles, comentarios, a toda plana en periódicos, anuncios y avances de los actos, y un increíble programa de mano, lujosísimo en la forma y vacía de contenido que recomendamos al amable lector consiga para asombrarse de hasta qué extremos puede llegar el despilfarro al aplicar el dinero del contribuyente provincial en actos de la ínfima categoría del que comentamos.

La única referencia *artística* sobre Macías en el citado Programa está firmada por su protector Peixinho. El amplio espacio restante se intenta cubrir con la mera enunciación de sus múltiples viajes a invitación de sus amistades y contactos.

Desliz en el premio: Como dicho programa confirma, el único Premio recibido por el Sr. Macías en toda su obra fue concedido precisamente por la Diputación Provincial de Pontevedra, lo que evidencia una clara predilección injustificada artísticamente, dejando al margen de este tipo de honores a valores reconocidos de la Música en la Provincia.

No obstante, el paupérrimo «currículum» honorífico del Sr. Macías contrasta con otros programas de mucho menor empaque pero, eso sí, de artistas que la crítica unánimemente reconoce y

cuyos premios se describen prolíficamente.

Resumiendo y en cuanto a su actuación: Hemos presenciado el primero de los dos *conciertos* ofrecidos en el Auditorio municipal, con el ánimo dispuesto a asistir al prometido renacimiento de la Música en Galicia, «*desierto musical*» en frase escrita del Sr. Peixinho. Revivimos, sin embargo y a nuestro pesar, el habitual y pintoresco espectáculo —más circense que musical— (lanzamiento de partituras al aire, aspavientos excéntricos sobre el clavecín, etc.), que viene repitiendo este grupo. La *música* que escuchamos, de poder ser tenida por válida para algo, probaría que los procedimientos electrónicos copian y reinciden en los mismos efectos conseguidos hace ya algunos decenios. Es lástima que para una infantil actuación de tres o cuatro minutos, **La mamma e il coyote pum pum**, haya tenido que desplazarse desde Madrid una joven soprano de —suponemos— innegables cualidades naturales, con lo que conlleva de gasto superfluo y para ofrecer la ya estereotipada forma de canto que practica desde hace años, —con mayor talento y acierto—, Esperanza Abad, en una obra que es, entre otras, el paradigma de lo cursi.

Todo ello nos obliga a manifestar nuestra más rotunda disconformidad con lo que demuestra ser un monumento a la falacia musical apoyada cándidamente por nuestros organismos oficiales, que bien podrían dedicar sus desvelos a causas de auténtico mérito.

Esperamos que este tipo de situaciones no se repitan, en bien de la Cultura, con mayúscula, y freno y desmascaramiento de quienes, con menos talento que osadía, la invocan en su particular beneficio.

JUAN PEREZ COMESAÑA Crítico musical de El Faro de Vigo), **ENRIQUE C. ABLANEDO** (Crítico de arte), **JOSE CARLOS RODRIGUEZ ALVAREZ** (Director gerente de Orpheo y pianista), **JOSE MARIA PERNAS MARTINEZ** (político), **FRANCISCO REY RIVERO** (Director de la Coral Polifónica Casablanca, de Vigo), **ANTONIO UXIO MALLÓ** (Presidente de la Agrupación Guitarrística Gallega), **JOSE LUIS REAL PRADO** (Secretario de la Orquesta de Cámara de Vigo), **FRANCISCO REY GARCIA** (técnico electroacústico) e **ILDEFONSO G. RIVAS** (Director de la Banda Municipal de Vigo).

FRANCISCO ARAIZA

FRANCISCO ARAIZA

FRANCISCO ARAIZA

FRANCISCO ARAIZA

Por Francisco F. Rico

Siempre ha habido una especie de aprensión con los músicos que sobresalen de una manera evidente a una edad que es temprana para lo que estamos habituados. Casi siempre se está esperando el primer traspies del que, seguramente, no se recuperarán jamás. He oído infinidad de veces que Barembain o Levine, por ejemplo, fracasarían por haber llegado demasiado pronto a lo más alto de la fama. De momento siguen y, lo que son las cosas, cada día lo hacen mejor...

Francisco Araiza tiene solamente treinta y un años, y ya ha visto cumplido el sueño de cualquier músico o cantante, es decir, cantar, colaborar con los más grandes directores, las más grandes orquestas y acompañarse de los mejores elencos artísticos. Y lo que es más importante: ser de los que se mantiene en ese estatus privilegiado. Un sueño que él ha sabido asumir perfectamente, y que sabe que sólo podrá permanecer en él mientras siga demostrando que no es por pura casualidad que Karajan, Abbado y compañía le tengan como uno de sus habituales. Respecto a esto, a su tenacidad, creo muy significativo el *bautismo* que le ha hecho la prensa austríaca al llamarle «el joven guerrero».

Es, por su aspecto, su afabilidad y, sobre todo, sus expresiones, un mejicano de pura cepa; pero una vez que se ha entrado en conversación, lo que más llama la atención en él es una seguridad en sí mismo que, obviamente, denota una influencia centroeuropea de la que se ha ido impregnando durante los últimos ocho años. Una influencia que hace de Francisco Araiza una rara mezcla de latino y germano, y que no sólo se deja ver en esa seguridad, sino también en lo claro que tiene todo lo que va a hacer en los próximos años. Tiene todas las fechas ocupadas hasta el año 1986, y sabe perfectamente el repertorio que va a abarcar en los próximos ocho años.



Francisco Araiza

FRANCISCO RICO. — Al hablar de música con Francisco Araiza parece inevitable que aparezca el tema Karajan, porque empezó a triunfar y a cantar en los grandes teatros de ópera a partir del momento en que Karajan se fijó en usted, en sus cualidades vocales.

FRANCISCO ARAIZA. — No es exactamente así. Para mí, Karajan es el mejor director que existe. Lo que él reúne en genialidad y frescura de las interpretaciones es inmensurable. Por lo tanto, cuando se habla de Karajan, debe hablarse de la extracción final. Aunque él descubre talentos jóvenes y le gusta trabajar con gente joven, no quiere decir que él vaya a pescarlos de ningún lado y que a partir de eso vayan a hacer carrera. Desde luego, sí está interesado en la gente joven, incluso ha creado el «H. von Karajan Stiftung» con el fin de fomentar el canto; y así, de una forma más o menos cercana, tener una información acerca de lo que será ese material de trabajo. Mi caso es diferente. Yo debuté en Zurich en el 77 y en Viena y Munich en el 79, que son las casas grandes donde yo me encuentro con más regularidad. A Karajan le escuché por primera vez en el 77 y por segunda en el 79; o sea, yo había ya cantado en todos esos grandes teatros, y fue en el 79 cuando me llamó para realizar el primer trabajo juntos. Ciertamente, mis experiencias profesionales con el maestro son de las más gratificantes y enriquecedoras que he tenido a lo largo de mi carrera. Y desde luego, la primera de ellas, que fue la grabación de *La Flauta Mágica*, supuso la realización de mi más grande sueño. Además, hablando de óperas favoritas, *Die Zauberflöte* es también mi ópera preferida (yo le había hablado antes de comenzar la entrevista de mi predilección por esta obra de Mozart), y el «Tamino» es mi «rol» favorito, con el que me identifico desde mis tiempos de estudiante en Méjico. Haberlo podido grabar con él, significa el punto culminante de mi carrera como tenor lírico, además de haber tenido una gran trascendencia para mis actividades operísticas futuras.

F.R. — Antes de venir a Europa, ¿dónde realizó sus estudios? ¿fue siempre dentro de Méjico?

F.A. — Sí, hice todos mis estudios en Méjico, divididos entre la Escuela Nacional de Música de la Universidad y el Conservatorio Nacional. Yo entré en la Escuela en el 66 para estudiar órgano. Estuve allí hasta el año 69, cuando me trasladé al Conservatorio donde enseñaba mi maestra, Irma González, y en el 70 di mi primer concierto. Allí estuve con ella hasta el 74, que fue cuando me vine a Europa.

F.R. — En el repertorio que habitualmente canta se observa un predomi-

nio de la ópera italiana (Falstaff, Turandot...); ópera alemana, Mozart en particular, (Cossi fan tutte, Don Giovanni, Flauta Mágica...); además de oratorios, etc. Pero llama sobremanera la atención que un tenor lírico de sus características vocales, no haya entrado todavía en el repertorio francés. ¿Hay alguna razón para que esto sea así?

F.A. — Sí, mi definición vocal momentánea es la de un tenor lírico alemán. Quiero decir que mi punto de apoyo, el núcleo de mis actividades, se lo dedico a Mozart: *Cossi, Don Giovanni, Rapto en el Serrallo, Idomeneo y Flauta Mágica*. Después, un tenor lírico alemán, si tiene la técnica, puede abarcar el repertorio que originalmente cantaban los «tenores de gracia» italianos, como son el «Almaviva» de *El Barbero de Sevilla*, el príncipe «Don Ramiro» de *La Cenerentola* y «Nemorino» en *El Elixir de Amor*; y que es a lo que yo me estoy dedicando ahora. Tengo ahora 31 años y mi voz está en constante desarrollo, en constante evolución. Yo siempre he sabido que mi estancia en este repertorio está limitada a un cierto tiempo, por lo que he estado trabajando durante bastantes años en lo que será mi trabajo futuro y en cómo lo voy a realizar. Mis planes siguientes serán, primero, cantar el repertorio de un tenor lírico italiano, es decir, «Alfredo» en *La Traviata*, «Duke de Mantua» en *Rigoletto*... Después hacer una excursión por el repertorio francés con «Fausto», «Werther» y «Romeo» (sin *Hoffman*) y cantar el repertorio *medio alemán* con «Forestan», «Loge»... Por último, al final de los 80, quiero cantar el repertorio grande italiano, que sería *Bohème, Don Carlo, Tosca, Lucia*...

F.R. — Durante los Festivales de Salzburgo del año pasado estuvo haciendo el «Fenton» en la producción que hizo Karajan del Falstaff y, si bien, no es nada extraño que haga ese papel, me gustaría que me explicara qué atractivos le encuentra a este personaje que es casi, casi secundario. No estoy insinuando que no sea un personaje hermoso (que lo es, como toda la obra), pero me consta que mucha gente no le encuentra esa gracia que debe tener para quien lo interpreta. No conviene olvidar, que no es un papel que dé un lucimiento excesivo a quien lo canta.

F.A. — En primer lugar, *Falstaff* es, para mí, una de las concepciones más elevadas que existen. Muchos dicen que *Falstaff* es la mejor ópera de Wagner, otras que es la mejor de Mozart... Todos estos cumplidos equivalen a reconocer que es una de las óperas más interesantes que hay. El hecho de tomar parte en esta ópera tiene que ser un orgullo para



Francisco Araiza: «Cuando un cantante halla su rendimiento profesional óptimo, lo más importante para él es desarrollar una cantidad de autocrítica».

cualquier músico. Y respecto a mi personaje, se sabe que Verdi quería que, junto con «Nannetta», fuera el «azúcar-glass» del pastel. Mientras se tiene un ánimo juvenil, una cierta apariencia y ganas de jugar un poquito en escena es un personaje muy atractivo. Además, no conviene olvidar el aria, difícilísima, del sexto cuadro. Pero la razón fundamental por la que yo he hecho esta obra ha sido para responder a una llamada del maestro (Karajan).

F.R. — Aparte de Karajan, ¿hay al-

F.R. — ¿Cuál es, si realmente la tiene, su «Partener» preferida? Por ejemplo, si su ópera favorita es *La Flauta Mágica*. ¿qué «Pamina» le parece la más brillante?

F.A. — Mi «Pamina» es, sin lugar a dudas, Edith Mathis. Ahora, tengo colegas cantantes con las que me gusta muchísimo actuar, porque despiden en el escenario un calor, un ofrecimiento total que te hace sentir muy a gusto. Una de ellas es Edita Gruberova. En el caso de la «Nannetta», el año ante pasado tuvo un segundo elenco que fue C. Barbeaux y, aunque vocalmente debo aceptar que Janet Perry, la cantante del año pasado, es mejor, yo me sentí más a gusto con la Barbeaux. Fue simplemente que nos entendimos mejor.

F.R. — Tengo entendido que el «lied» es uno de los campos en que mejor se desenvuelve, y que piensa dedicarse intensamente a cantar los grandes ciclos de los grandes compositores. ¿Qué experiencias ha tenido ya en esta faceta del canto?

F.A. — Desde el inicio de mi carrera he tenido experiencias en el campo del «lied». Mi primer concierto, en semidebut, fue un recital de «lieder», con obras de Schumann y otros autores. Yo pienso que mi voz está predestinada para el «lied», e incluso yo, como músico, tengo una cierta imagen de lo que debo producir, y en la ópera esa imagen no se ha podido desvelar en el grado en que yo quisiera. Sin embargo, en el «lied», cada vez que he dado un recital de «lieder», cada vez que he hecho un programa más fuerte, más grande ha sido mi satisfacción. Entonces debo decir que el «lied» es mi terreno natural de actuación. Desde luego, para triunfar, para hacer carrera, necesitas cantar ópera, pero yo en el futuro voy a tratar de cantar, al menos, veinte recitales de «lieder» al año.

F.R. — ¿Qué repertorio abarca, y qué piensa preparar para cantar en el futuro?

F.A. — El repertorio ya es bastante amplio. *Ahorita* estoy preparando trabajos de Schubert, pero va a llegar el tiempo, en el 85, en que voy a empezar con otros compositores. Hasta entonces quiero haber cantado todos los ciclos de Schubert, hasta completar doce programas compuestos sólo por obras de este enorme compositor.

F.R. — Profesa una gran admiración por el infortunado barítono canadiense, George London. Aparte de él, ¿a qué otros cantantes admira?

F.A. — El fenómeno vocal que más me ha impresionado ha sido, efectivamente, George London. Es, para mí un fenómeno increíble en cuanto a voz, interpretación musical y expresión artística. Desde mi punto de vista, inalcanzable. El siguiente, el que sigue con la

tradicción de los grandes tenores, después de Caruso y Gigli, es Franco Corelli. Aunque muchas personas dicen que era muy irregular en sus actuaciones, que tanto hacía funciones inolvidables, como salía a cantar «como un canne». Yo, lo que conozco de él, donde pude oírle, lo hizo maravillosamente; y en las grabaciones también me impresiona hasta el máximo.

F.R. — Me sorprende que siendo el «lied» su actividad más querida, no haya nombrado a Fischer-Dieskau. Un hombre que tiene el repertorio más amplio que uno se pueda imaginar y que ya ha pasado a engrosar esa lista, no accesible para todo el mundo, de los mitos del mundo de la música.

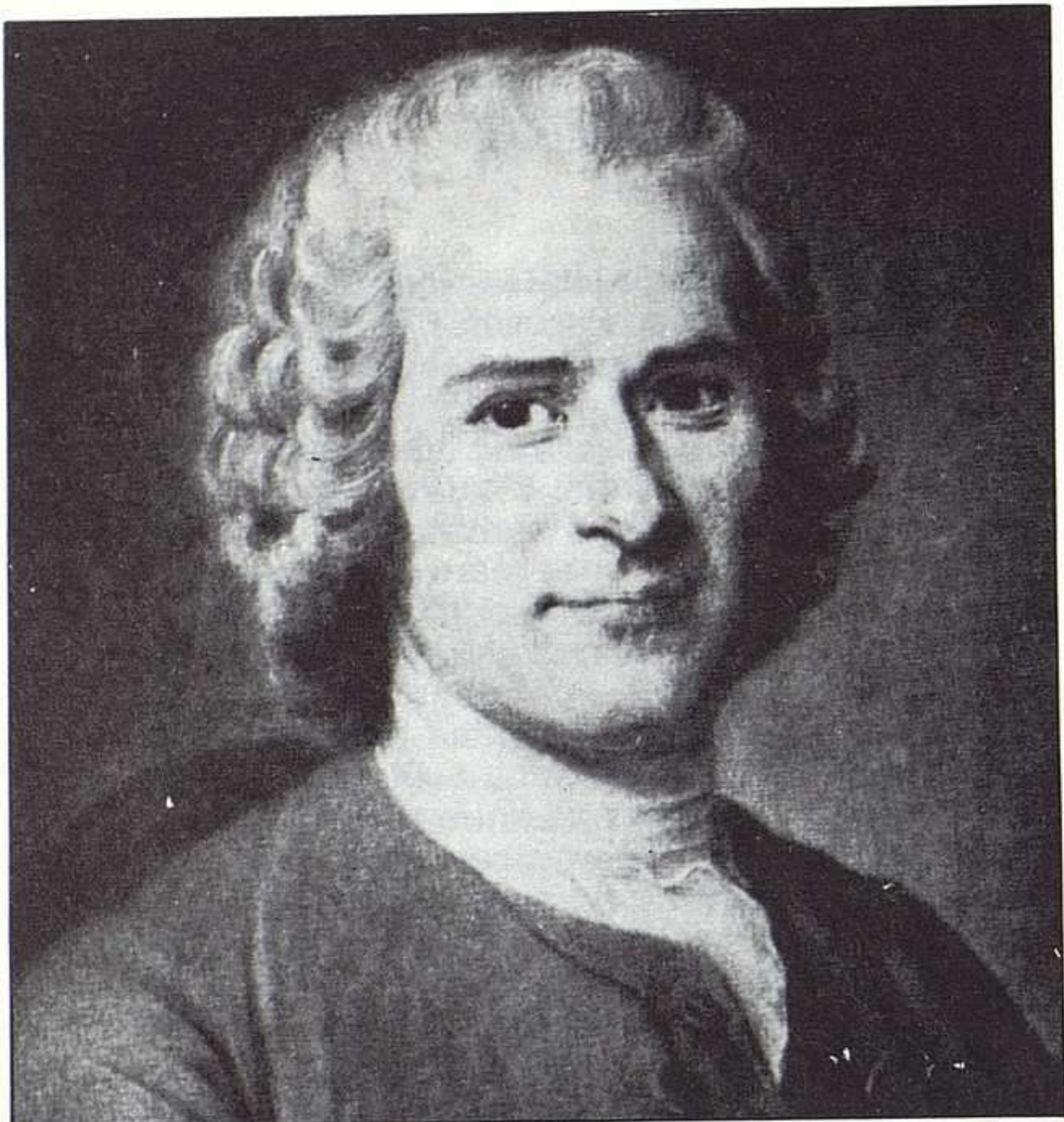
F.A. — Yo respo mucho a quienes le consideran así, pero pienso que cuando un cantante ha llegado a un grado de rendimiento profesional óptimo lo más importante para él es desarrollar una cantidad equivalente de autocrítica. Aquel cantante que llega a ese nivel y no ha aprendido a conocer sus límites pierde un poco de credibilidad. Yo le respo mucho como cantante de «lied». No es la última palabra, pero ha creado una escuela muy válida. En cuanto a sus interpretaciones operísticas, hay algunas que me han impresionado muchísimo, como su «Almaviva» en las *Bodas de Figaro* o su «Rigoletto» en la *Scala*; y otras que me decepcionaron profundamente, como su «Amonasro» en Berlín o su «Wotan».

F.R. — ¿Cuándo piensa ir a cantar a España?

F.A. — Se ha intentado muchísimas veces, sobre todo con los contactos que he tenido con Carlos Caballé, el hermano de Montserrat, que cantara en el Liceo de Barcelona; pero mi disponibilidad está agotada hasta 1986, y los *huequitos* que me quedan los voy a dedicar a grabar discos y a participar en alguna película. Yo le he dado a Carlos Caballé mi disponibilidad hasta el 86, pero si me llama para hacer un *Barbero*, por ejemplo, voy a decir que no. Yo quiero debutar en España con una de mis óperas más queridas, o incluso hacer el estreno de alguna de las obras que estoy preparando.

F.R. — ¿Cómo un hombre de cultura latina, con esa fama de improvisadores que tenemos, puede tener su vida tan programada? ¿Cómo puede tener tan sumamente claro lo que tiene que hacer y cómo lo debe hacer?

F.A. — No crea que me agrada que sea así; pero soy consciente de que es un producto de nuestro medio, un precio que tenemos que pagar. Yo amo profundamente mi trabajo, la ópera, el «lied», y sé que para llegar a mi meta tengo que tener este rigor en el trabajo. Si lo abandonase habría dado un paso gigantesco hacia el fracaso...



EL ROUSSEAU MUSICAL

Por Enrique Martínez Miura

Jean-Jacques Rousseau es bien conocido como uno de los pensadores que forjaron la concepción liberal. Su ideología subyacía en la revolución burguesa triunfadora en 1789. El pensamiento del filósofo suizo conforma buena parte de las aspiraciones y de los logros del pasado siglo, pudiendo aún ser rastreado en el nuestro, en terrenos como el educativo o el de la teoría política. No se ignora, desde luego, el interés y el trabajo que el ginebrino dedicó a la Música, pero no ha de estar de más que intentemos efectuar un recorrido algo más en profundidad de lo que el arte de los sonidos significaba para el autor de «El Contrato Social».

Rousseau descubre la Música a temprana edad y pronto se siente atraído por ella. Nuestro hombre, que se había dejado llevar por un precoz y febril arrebatado de lector de novelas, encuentra en la Música un auténtico descanso. Sus inicios como aficionado dejan paso luego a un estudio más atento. El que luego será un famoso escritor es guiado en estas lides por un sencillito maestro de capilla. Transcurren los años 1735-7. El bueno de Jean-Jacques (como se llama a sí mismo, a veces, en las «Confesiones») tropieza con dificultades para comprender la armonía y para realizar lecturas, de obras complejas, a primera vista. Esta última traba duraría toda su vida, como no tenía reparos en reconocer. El neófito opta por iniciarse con un sólo esfuerzo y sin seguir dirección alguna orientadora. En el culto ambiente de su protectora, la señora Warens en Chambéry, conoce algunas obras de Clérambault. Toma contacto, igualmente, con las personas y las obras de Le Maître y Villeneuve, dos segundones hoy olvidados, pero de cier-

to predicamento y éxito en el provinciano medio de la pequeña villa de la Savoie. Rousseau comienza a copiar las partituras que más le atraen, como principal camino en su decidido autodidactismo. Más adelante veremos la importancia y la utilidad que llegará a tener esta práctica. En estos años el joven Jean-Jacques tiene el firme propósito de dedicarse por entero a la Música; en concreto, sus aspiraciones se centran en la composición.

Problemas económicos y sentimentales hacen nacer en el ánimo de Rousseau la idea de abandonar Chambéry. Al ponerla en acción, inicia una vida viajera, que rozará algunos momentos lo picaresco.

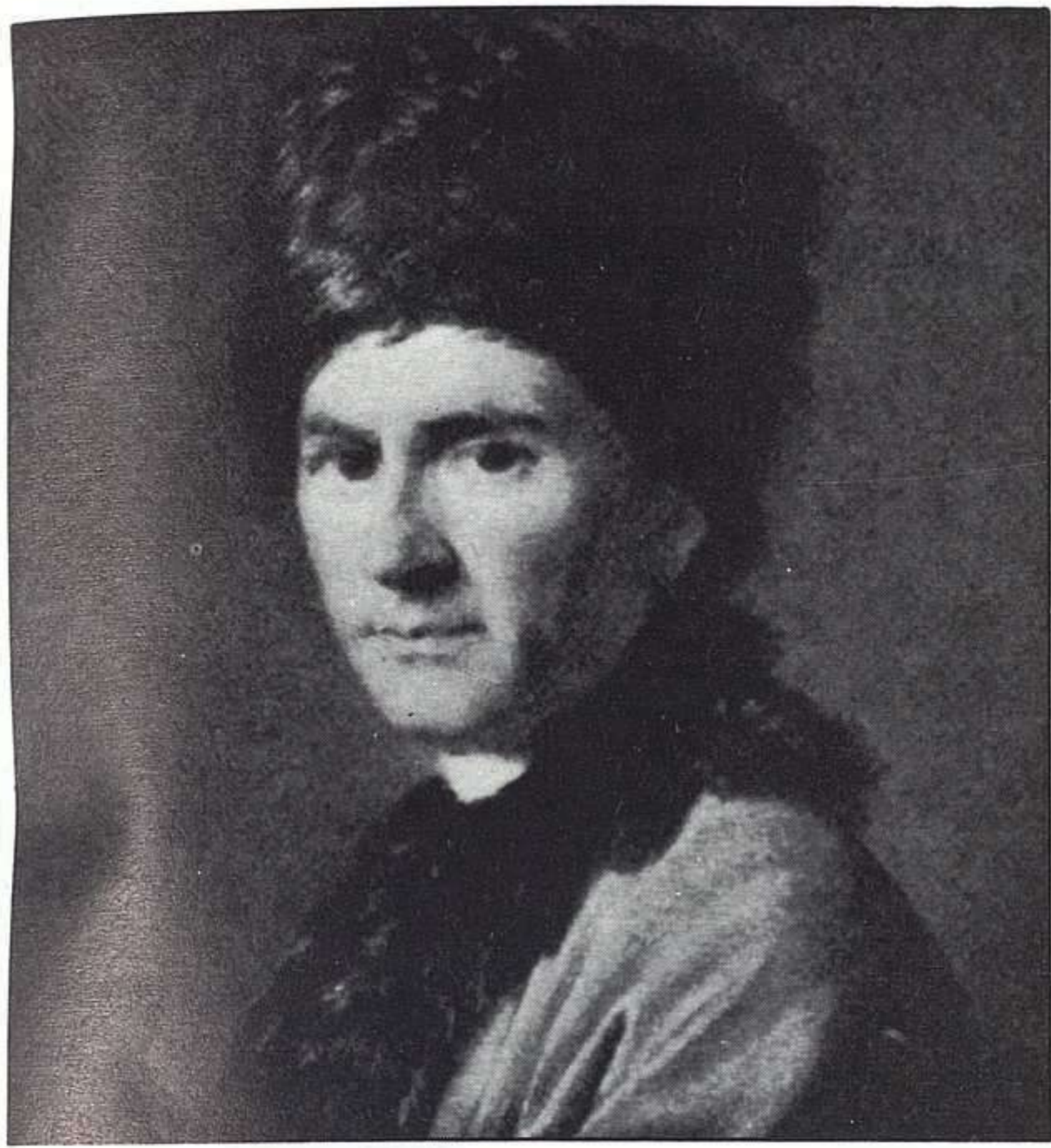
Pasará Rousseau una corta temporada en Annency, desempeñado actividades de flautista y cantor en la catedral. Escoge, poco después, y con no poca osadía, la tarea de enseñar Música a gentes de la nobleza. Llega al punto en que no le satisface todo esto y opta por trasladarse a París.

Piensa el ingenuo de Jean-Jacques que para presentarse en la sociedad musical parisiense, nada mejor que hacerlo irrumpiendo en ella con algo bien sonado. Para ello tiene preparado un nuevo sistema de notación musical. Su deseo de simplificar la, para él, excesivamente compleja escritura, unido a una apasionada entrega a las matemáticas, le condujeron, sin duda, a la estructuración de su sistema cifrado.

Lee la comunicación de su invención ante la Academia de Ciencias. Un auditorio, pues, no inequívocamente musical. La sesión tiene lugar el 22 de agosto de 1742. La docta asamblea no se hizo excesivo eco de la novedad, quizá por la abundancia de éstas en todos los campos durante el siglo de las luces. Con

el fin de hacer llegar al mundo musical su método de escritura, que Rousseau, en su inexperiencia y no menos en su orgullo, creía decisivo, lo da a la imprenta al año siguiente, envolviéndolo de una amplia argumentación. El libelo queda bautizado como **Dissertation sur la musique moderne**. El escrito es recibido con frialdad por los teóricos, y su jefe de fila, Jean-Philippe Rameau, es el encargado de demostrar la inanidad de la aportación roussoniana. El sistema cifrado es válido tan sólo para una música lineal, pero totalmente impotente de reflejar armonías complejas o pasajes polifónicos. La nueva grafía propuesta sale también perdedora al compararla con la habitual, con una óptica puramente visual. La escritura cifrada requiere un cálculo, por mínimo que sea, con los números representados para saber con qué notas se está trabajando. En la escritura tradicional, un rápido golpe de vista capta el recorrido de la línea melódica. El mejor análisis, así como la más acabada refutación del sistema cifrado, la realiza más tarde Raymond en su **Sobre los principales sistemas de notación musical**, que ve la luz en Turín en 1824.

La adversa suerte corrida por Rousseau en los inicios de su actividad musical pública le deciden buscar otros caminos. Sus frecuentes contactos con la clase aristocrática le facilitan su entrada en la carrera diplomática, aunque fuera por poco tiempo. Durante los años 1743-4, desempeñaría las funciones de secretario en la embajada francesa en la República de Venecia. Esta estancia en la ciudad de los canales sería de trascendental importancia en la labor musical creadora del inquieto ginebrino. Se produce la decisiva toma de contacto con la música italiana. En este par de años Rousseau va a frecuentar las representaciones de



EL ROUSSEAU MUSICAL

ópera y los conciertos de orquesta. Su admiración habría de centrarse en las femeninas formaciones de «mendicanti». Eran estas unas agrupaciones de voces e instrumentos que solían alcanzar grandes cotas de virtuosismo. Recordemos la famosísima que estaba a cargo de Vivaldi. Rousseau no pudo conocer al cura pelirrojo, puesto que había muerto un par de años antes de que él llegara a Venecia. Lo que sí puede afirmarse es que la música de Vivaldi interesó al accidental diplomático. Una obra del catálogo roussonianos nos patentiza este hecho: la transcripción para flauta y cuerdas de **La Primavera**, del **Opus 8** vivaldino.

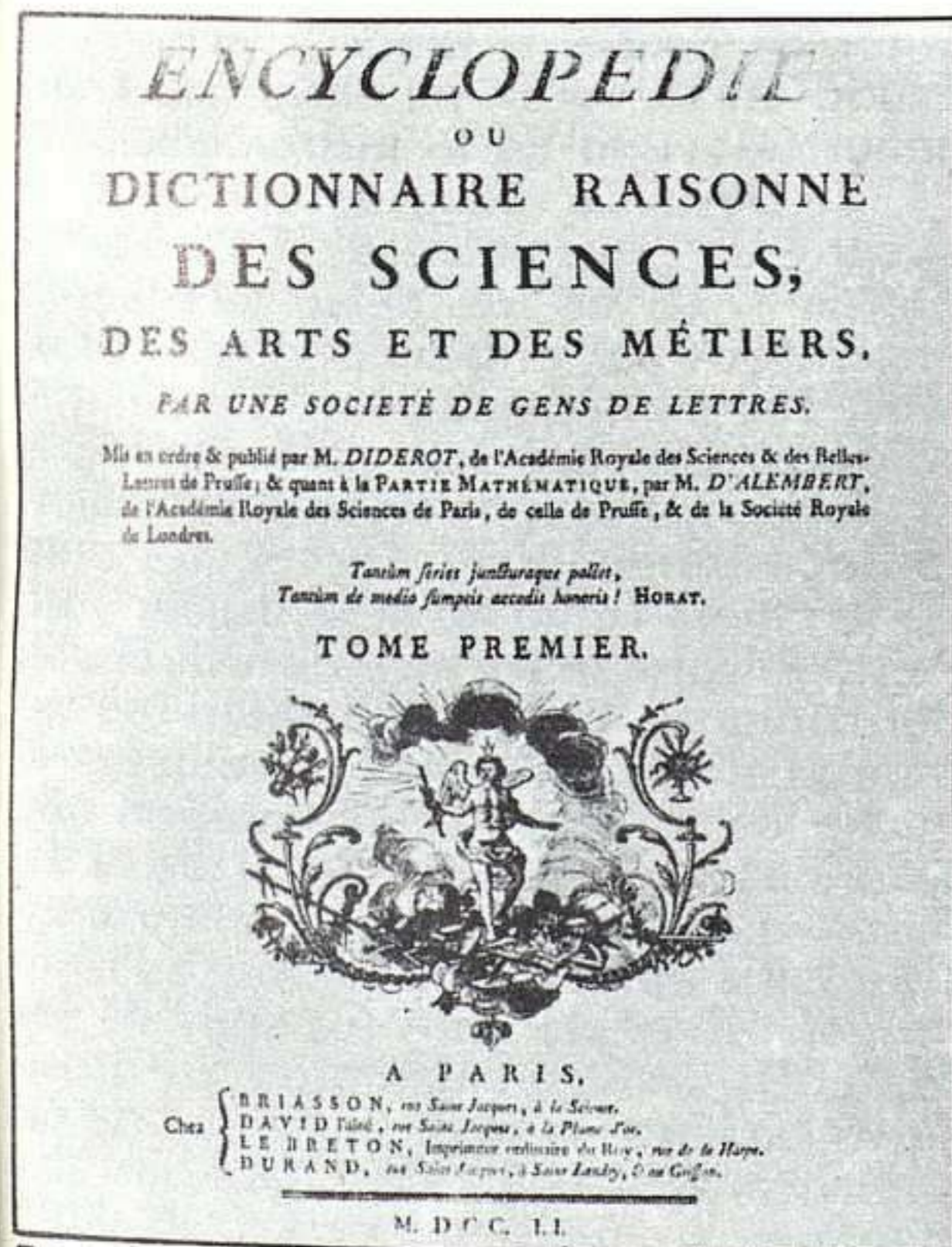
Pero Rousseau no es hombre para estar mucho tiempo a las órdenes de

nadie. Acaba disputando con el embajador y tiene que abandonar precipitadamente Venecia. Retoma el camino de París resuelto a dedicarse de pleno a la composición. Hasta la fecha ha creado nuestro escritor una serie de obras, como son la sinfonía, escrita a los 18 años, que tuvo una ejecución pública en Lausanne en 1730; una cantata y las óperas **Iphiset Anaxarete** y **La découverte du nouveau monde**. Obras todas ellas dadas al fuego por la propia mano de su autor. Movido tanto por los elogios del compositor David, que pudo conocer algunos fragmentos de **La découverte**, como por la banalidad reinante de operistas con éxito, al estilo de alguien tan poco inspirado como Roger (al que cita en sus «Confesiones»), se decide Rousseau a emprender la redacción de una nueva ópera: **Les Muses galantes**. El título de la nueva producción tiene una clarísima connotación con **Les Indes Galantes**, de Rameau, que luego habría de ser su rival. Rousseau pretende con esta obra plasmar todo su saber musical. Desea señalar un camino a la escena francesa en el que no abunden las dificultades técnicas, pero tampoco se decanta, en este primer momento, por la excesiva simplicidad italianizante. El plan de la obra atiende al siguiente esquema: El primer acto representa la Energía y está dedicado a Tasso. El segundo quiere ser el Lirismo, que se encarna en Ovidio. El tercer acto, por fin, simboliza la Gracia, destinándose a Anacreonte. El primer acto queda perfilado con una rápida y febril escritura. Los otros dos restantes requieren un trabajo más continuado, con frecuentes cambios y correcciones. Esta labor se beneficiaba con los ensayos con pequeñas formaciones. Con ellos, Rousseau podía escuchar su propia música y constatar las imperfecciones de su escri-

tura. Para la primera representación, que había de tener lugar en casa de la señora de La Paupelinière, realizó Philidor algunas de las partes del bajo continuo. Rousseau conocía al músico de talento y genial ajedrecista desde tiempo atrás, por las sesiones, que del arte de las 64 casillas, solía organizar Maugis. (1)

Se podría decir de esta primera representación pública de **Les Muses** que su acogida, si no un éxito total, fue moderadamente halagadora para su autor. El propio Rameau, presente durante la función, elogió la obra a medias, ya que proclamó la maestría de algunas partes, mientras que calificaba otras como fruto de las manos de un aprendiz. La desigualdad del producto quedaba así manifiesta. Pese a tan fundadas críticas, la carrera de **Les Muses** sigue una línea ascensional. Es ejecutada en la mansión del noble Bonneval, esta vez con gran aparato de coros y orquesta, cuya conducción se encarga al siempre fiable Francoeur (2). La velada tiene un mucho de reconocimiento para el incipiente compositor Rousseau, puesto que los gastos ocasionados quedarán cubiertos por el tesoro real. **Les Muses** ha sufrido una amplia revisión de sus partes más endebles. La labor, confiada en un principio a Philidor, pronto fue abandonada por este para dedicarse a tareas más gratificantes, viéndose obligado el propio Rousseau a afrontarla. El deseo de ver su obra sobre el escenario de Versalles obliga al músico a realizar concesiones a la opinión del señor de Richelieu. De esta forma, va a cambiar todo el primer acto, precisamente aquel del que se sintiera más seguro. El acto de «Tasso» pasa a ser el de «Hesíodo».

Les Muses galantes valió a su autor, pese a todos los problemas de escritura aún no resueltos, un cierto grado de estimación dentro del mundillo musical.



Portada de la Enciclopedia, de Diderot y D'Alembert.

Fiel reflejo de la nueva situación, para el que hasta ahora era casi un aventurero, es el encargo de tipo oficial que se le confía. Se trata de un arreglo que se le pide de la obra de Rameau **La Princesse de Navarre**, que para la ocasión ha de pasar a convertirse en **Les fêtes de Ramiro**. Para llevar a cabo su trabajo, se dirige Rousseau al autor del texto, Voltaire, de quien recibirá un muy amplio permiso. Era éste el primer contacto entre los dos escritores. La cordialidad inicial iba a evolucionar —como ocurriría con tantas otras de las amistades de Rousseau— a la polémica y luego a la enemistad declarada. Para los cambios que va a introducir en **La princesse** no pide Rousseau ningún tipo de aquiescencia al autor de su música. Esta actitud es ya un síntoma de la relación entre ambos hombres, y no pasará mucho tiempo para que sea un enfrentamiento abierto, que llegará a alcanzar elevadas cotas de acritud. No hizo, sin embargo, Rousseau demasiados cambios en la música de **La Princesse**, dejando intactas las partes cantadas, escribiendo tan solo algunas introducciones y secciones de tipo instrumental que sirvieran de enlace entre las diversas escenas y arias. Una sutil manera de pretender enmendarle la plana a Rameau. **Les fêtes de Ramiro** se estrena en la Opera formando parte de las conmemoraciones que festejan la victoria en la batalla de Fontenoy (3).

Rousseau se ve aupado por sus triunfos, que pueden seguir discutiéndole los profesionales, pero no los aficionados llanos. Va a ser ahora cuando tome contacto con la elite intelectual de su tiempo. Los enciclopedistas le reclaman, van a ser frecuentes las conversaciones musicales con Diderot (4) y D'Alembert (5). De estas sesiones nacería el encargo que hizo el primero de los mencionados al nuevo operista para que escribiese los artículos musicales de la gran Enciclopedia que proyectaba. Rousseau cumple con su parte en el plazo fijado: tres meses. La redacción ha sido demasiado apresurada y el ginebrino no quedará contento de su trabajo. En este punto nace la decisión de emprender la escritura de un **Diccionario sobre música**, de forma pausada —no como para la **Enciclopedia**— y acopiando todos los datos precisos. Continuará en este trabajo de forma intermitente durante varios años.

Su colaboración con los enciclopedistas pronto va a ser puesta en entredicho. La misma publicación de la ingente obra pelagra al ser encarcelado Diderot. Atendamos aquí al recibimiento de las partes salidas de la pluma de Rousseau. De nuevo va a ser Rameau quien adopte una postura encontrada a la que mantiene el autor de **Les Muses**, con su **Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie**. Rousseau preparó su respuesta, pero por motivos desconocidos no la hizo pública, dándose a conocer solamente a la muerte del filósofo. Quizá reconocía íntimamente que, al menos en esta ocasión, la crítica de Rameau era bien fundada.

En 1751, tomó Rousseau la decisión un tanto sorprendente de convertirse en

copista de música. Explica en sus **Confesiones** (6) que esperaba con este oficio obtener la suficiente libertad como para poder expresarse sin ataduras tanto en música, que es lo que nos ocupa, como en sus escritos teóricos o de combate político.

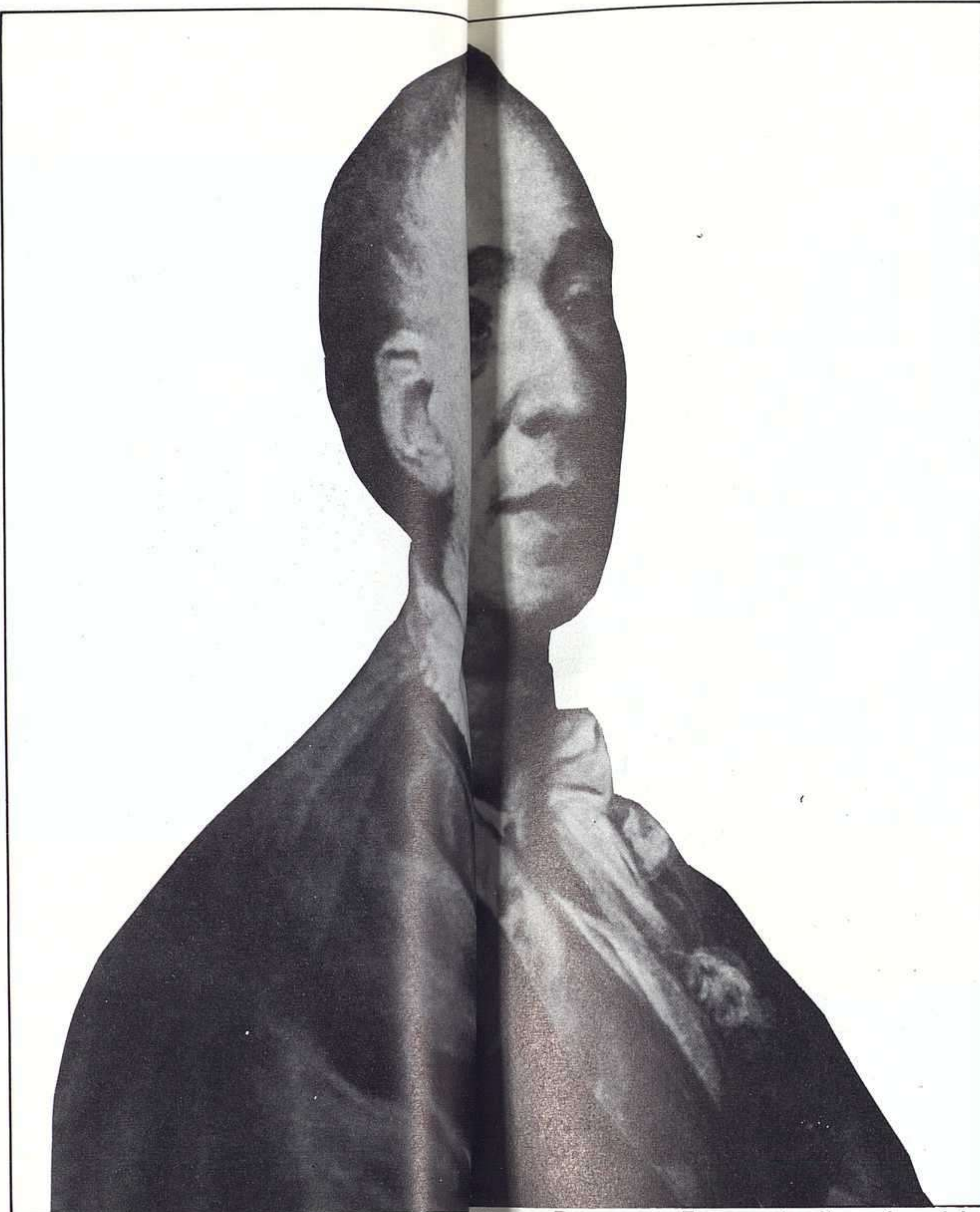
Pronto renacerá en su mente la idea de componer otra ópera. La experiencia de **Les Muses** no podía considerarse enteramente satisfactoria, tras dos años de trabajar en ella, de revisarla infinitamente; cuando se había creado un clima de fuerte polémica y de gran expectación, se decidió, al fin, por no darla nuevamente al teatro. La nueva obra había de ser un compendio de su ideología musical, había de estar más acabada técnicamente. Todo ello sería la mejor respuesta a sus enemigos.

Con estos presupuestos para su nueva producción, lo más adecuado será que nos detengamos, siquiera brevemente, para conocer cuáles eran las ideas musicales del filósofo ginebrino. Recordemos, como primer paso, que la Opera italiana ya se había dado a conocer en París. La compañía de Bambini puso en escena **La serva Padrona** el 2 de agosto de 1752. Rousseau vió en esta obra reflejarse su ideario musical.

Jean-Jacques Rousseau pretendía una música natural, quizá para acercarla a sus ideas en otros terrenos: sociedad natural y religión natural. Una música que necesariamente ha de conmover los ánimos con su cualidad expresiva. Para la obtención de estos fines el único camino es el dominio absoluto de la melodía. Una armonía demasiado presente produce una música artificiosa y, por lo tanto, falsa.

La nueva ópera, que había de ser la praxis de los anteriores postulados teóricos, sería **Le Devin du village**. La obra, de corta duración pues apenas alcanza la hora, es el mejor logro de la naturalidad roussoniana en música. Su modelo reconocido es el intermezzo italiano y el estilo cercano a los más admirados operistas del filósofo: Pergolesi y Vinci. **Le Devin** es una composición destinada a *oídos rústicos*, que aún no se hayan corrompido por convencionalismos armónicos. Los acompañamientos de las arias son parcos en instrumentación —con frecuencia sólo el continuo— y la ornamentación es muy escasa. Rousseau pretende dejar a la melodía fluir libremente. Su ingenuidad y, a veces, su insuficiente bagaje técnico, producen algunos resultados sorprendentes. La manera de solucionar ciertas relaciones armónicas se acerca a lo que será habitual a lo largo del siglo siguiente.

Le Devin va a ser la luz pública prontamente. Para dar a conocer su nueva producción, Rousseau recurre al rocamboloso sistema de hacerla ensayar en la Opera, sin darse a conocer como su progenitor. Sólo se reconocería como su autor una vez la obra fue aceptada y admirada por los músicos que la ensayaron. El siguiente paso era presentarla ante el rey Louis XV. Para esta sesión ante los monarcas, el músico cambiaría los



Diderot (en la fotografía) mantuvo frecuentes contactos con Rousseau. En uno de ellos, el enciclopedista francés encargó a Rousseau los artículos musicales de la Enciclopedia.

recitativos —demasiado inusuales para su tiempo— y efectúa diversos arreglos en los acompañamientos e instrumentación. Al parecer, estas tareas correctoras no salieron únicamente de la mano del autor de **Emilio**. El tenor Jélyotte (7) le ayudó en lo vocal, mientras que Francoeur se acupó de lo instrumental.

Le Devin du village se representó en la corte de Fontainebleau, el 18 de octubre de 1752. Sus tres personajes fueron encarnados por el propio Jélyotte («Colin»), Fel (8) («Collette») y Cuvillier («El adivino»). Los coros fueron los de la Opera, siendo la orquesta un selecto conjunto de instrumentistas procedentes tanto de la Opera como de la formación real. Pierre Jélyotte se encargó de la dirección del conjunto. El éxito obtenido fue extraordinario, como nos lo demuestra el hecho de la nueva representación que tuvo lugar inmediatamente, el día 24 del mismo mes. Sin embargo, el mismo Rousseau iba a empañar su nueva y brillante imagen obtenida ante los ojos de los reyes. En un gesto demostrativo de su altivo carácter, se negó a presentarse en audiencia ante Louis XV. Quizá buscaba mantener su independencia, pues de la entrevista con toda seguridad se hubiera seguido una pensión y algún encargo.

Con la seguridad del éxito alcanzado en Fontainebleau, Rousseau presentó su obra en París. **Le Devin** sube a la escena de la Opera el primero de marzo de 1753. En esta ocasión, reafirmando su personalidad musical, restituye los primitivos recitativos y compone *ex novo* la obertura y un intermedio.

La carrera de **Le Devin** había de ser larga y brillante. Pronto se interpreta junto a su cercano ejemplo: **La serva padrona**. La obra de Rousseau es impresa de inmediato. **Le Devin du village** alcanzaría más de cuatrocientos representaciones hasta 1829. (9)

La gloria de **Le Devin** no iba a ser nada pacífica. Su éxito se vio involucrado en la reciente guerra de los *bufones*. Junto al rey se agrupaban los defensores de la música francesa, teniendo a Rameau como su más firme valor. Se alineaban con la reina los amantes de la música italiana, a la manera de Pergolesi. En este último bando se encontraba, como ya sabemos, Jean-Jacques Rousseau.

La disputa por los estilos musicales llegó a niveles que para nosotros no son fáciles de comprender. Rousseau nos habla (10) de una conjura en el seno de la Opera nada menos que para asesinarle. Rousseau, tomando partido abierta-

mente por la causa italiana, expone sus ideas en la **Lettre sur la musique française**. Junto a los temas, que ya conocíamos, de la superioridad de la melodía y lo artificioso de la armonía, encontramos algunas explicaciones de ideas nuevas. La importancia de la melodía se basa para el ginebrino en su posibilidad de expresar los tonos y modulaciones del habla humana. La armonía debe limitarse a tener un carácter de comentario, a ser una sugerencia de aquellas sutilezas del lenguaje hablado, que se escaparían utilizando únicamente los recursos de la melodía. Razona el autor de **La nueva Eloísa** que la armonía no es natural, como sí lo es, por el contrario, la melodía; aquella sería un convencionalismo que sólo se da en Europa. Los oídos naturales asimilan nuestra armonía como ruidos.

El hilo de la postura roussoniana sigue con una declaración que pretende ser histórica: toda música nace como canto. Lo instrumental, muy posterior, surge como acompañamiento, para colorear y aumentar la expresividad de la parte cantada. Sólo lo cantado puede tener sentido. Rousseau condena de esta forma la creciente importancia de las partes instrumentales en las óperas de Rameau.

En el escrito de Rousseau se contempla la melodía única. La polifonía es considerada como otra de las desviaciones de la naturalidad. Se relaciona la unidad de la melodía en música con la unidad de acción en la tragedia.

Al tratar el idioma francés —con una consideración cantable—, Rousseau lo califica de inmusical. La lengua musical por excelencia es, desde luego, el italiano. El filósofo cierra tajantemente el tema con esta dura afirmación: «*El francés no tiene música y nunca la tendrá*».

La carta sobre la música francesa, que venimos de repasar —y que esta muy cerca de serlo contra la música francesa—, fue recibida como era de esperar. Valga un ejemplo: los componentes de la Opera quemaron a Rousseau en efígie. El músico continuó polemizando, eso sí, manteniéndose en el plano puramente dialéctico, con su **Lettre d'un symphoniste de l'Académie Royale de Musique a ses camarades de l'orchestre**. Este opúsculo quiere calmar un tanto los ánimos, recordando que es un compañero de profesión, por lo que pide se le trate y considere como tal.

Con todo lo expuesto, se ha creado Rousseau una multitud de enemigos, aunque quizá no llegara la situación a la interminable persecución que retrata en sus **Confesiones** (11). Lo muy cierto es el rechazo general a su persona. Más tarde, las ideas que contiene **Emilio, o de la educación**, harían que se decretase su detención. Una persecución de la que no pudo librarse fácilmente, en lo musical, fue la lluvia de acusaciones por plagio que hicieron caer sus rivales sobre él. El mismo Rameau le increpó diciendo que las únicas partes salvables de **Les Muses** no habían salido a sus manos. También se cuestionó la autoría del sistema de notación cifrada. Si bien es cierto

que el sistema de Souhaity (12) es anterior al de Rousseau en casi un siglo, parece improbable que éste lo conociera, dada su escasísima difusión. El sistema del ginebrino está, por otra parte, mucho más desarrollado y, pese a sus limitaciones, tiene mucho mayor alcance que el del franciscano francés, quien pretendía simplemente su aplicación al canto llano.

El pensador suizo se va aislando y se retira, por fin, a Ginebra. En 1758, rompe definitivamente con el *club de los filósofos*, de los cuales había venido distanciándose desde hacía tiempo. (13). Su encrespamiento con los enciclopedistas le arrastra hasta a acusar, a su vez, de plagio a D'Alembert por sus **Elements de Musique** (14).

Pese a todos los conflictos en que se ve envuelto, continúa Rousseau su actividad creadora. Se incorporan a su catálogo varias obras religiosas: un **Salve Regina** y los interesantes motetes **Ecce sedes hic tonantis, Quamodo sedes sola civitas** y **Principes persecuti sunt**. Puede que la labor más importante de estos años sea la redacción, lenta pero siempre continuada, del **Dictionnaire de la Musique**. Los primeros pasos de la obra pueden detectarse, como ya señalamos, en las fechas posteriores al insatisfactorio trabajo para la **Enciclopedia** (1748). Han de transcurrir, pues, más de quince años, para que el **Diccionario** se vea acabado, puesto que sólo es en 1764, en Motiers-Travers, cuando Rousseau finaliza sus últimos artículos. Al año siguiente, se le otorga el permiso de edición en París, pero su autor, en un nuevo gesto de desprecio por Francia, lo da a una imprenta de Ginebra en 1767. Un año más tarde, aparecerá la edición francesa.

El **Dictionnaire**, compendio de vocabulario musical, es utilizado por Rousseau como plataforma de su pensamiento musical. Detengámonos, aunque sea sucintamente, en algunos de sus artículos. La palabra *notas* es aprovechada para resucitar el viejo y controvertido sistema de escritura, defendiéndolo con fervor. En *copista* no deja de ser anecdótica la importancia y extensión concedidas; se hace una detallada relación de las cualidades, que seguramente reconocía en sí mismo su redactor, del buen profesional de este oficio. En el término *Melodía* se resucitan los motivos de su superioridad sobre los otros componentes musicales. Hay una personalidad presente a lo largo de toda la obra, y es Jean-Philippe Rameau. Los criterios seguidos por el músico de Dijon hacen acto de presencia en el **Dictionnaire** para ser combatidos en la mayor parte de los casos. La estructura que propone de los modos menores es calificada de «*salvaje*». Pero seguramente el medio del que quiso servirse Rousseau para mejor manifestar su desprecio por las ideas de Rameau es la importancia que concede a otros sistemas teóricos, incluso los fuera de uso. En el diccionario roussoniano se desarrolla una pormenorizada explicación de los modos de la música de los antiguos griegos (15). De los escritores teóricos contemporáneos escoge ponerse de parte

de Tartini (16), afirmando la superioridad de la literatura italiana, en la materia, sobre la producida en Francia.

Hay en el *Dictionnaire*, sin lugar a dudas, una actitud verdaderamente tendenciosa. Al pretender la defensa de sus posturas, nuestro filósofo comete errores técnicos y didácticos que pueden llegar a ser de bulto; y las omisiones tienen todo el aspecto de haber sido buscadas. A pesar de todo lo dicho, la obra tiene valores indudables, de éstos no es el menor su muy cuidado estilo literario, nada frecuente en escritos de este talante. El libro alcanzaría una difusión y una popularidad extraordinaria. Las ediciones se seguirían por más de cuarenta años y serían numerosas las traducciones a otros idiomas. Cabe destacar la celeridad con que, el **Diccionario de la Música**, pasó a Inglaterra con la edición de William Waring de 1770.

Volvería pronto Rousseau, tras el libro reseñado, al mundo de la creación musical, y lo haría con una obra sobremano original. Hablamos de su melodrama **Pygmalión**, punto de partida del género. El texto era declamado por los actores, mientras que la música, formada por partes puramente instrumentales, unían y servía de contrapunto a las diversas escenas. La obra fue pensada por Rousseau como la única forma posible de ópera para el idioma francés. Reflejando fielmente su idea acerca de la antimusicalidad intrínseca del lenguaje galo. Así expuesto, **Pygmalión** es coherente con el pensamiento roussoniano, pero no si recordamos que su autor había afirmado que la única música con sentido era la cantada. **Pygmalión** se representó en Lyon en mayo de 1770. En París, subiría a las tablas de la Comédie Française el 30 de octubre de 1775, donde tuvo una mediana aceptación. Para Rousseau, resurgiría, también en este caso, el fantasma de las acusaciones por plagio. Se atribuía su música para **Pygmalión** a la mano de Coignet (17). A lo que parece, sí es razonable suponer por esta vez que no toda la partitura del melodrama se debe al autor de **El contrato Social**. Inseguro en el campo instrumental, Rousseau encargaría parte de la música de **Pygmalión** al antes mencionado compositor de Lyon, y luego simplemente se *olvidaría* de reconocerlo. Puede que la sinfonía y algún interludio sean de Coignet, mientras que el resto son de la mano del olvidadizo Jean-Jacques. La práctica — no pretendemos que vaya en descargo de Rousseau— no era del todo inusual en la época.

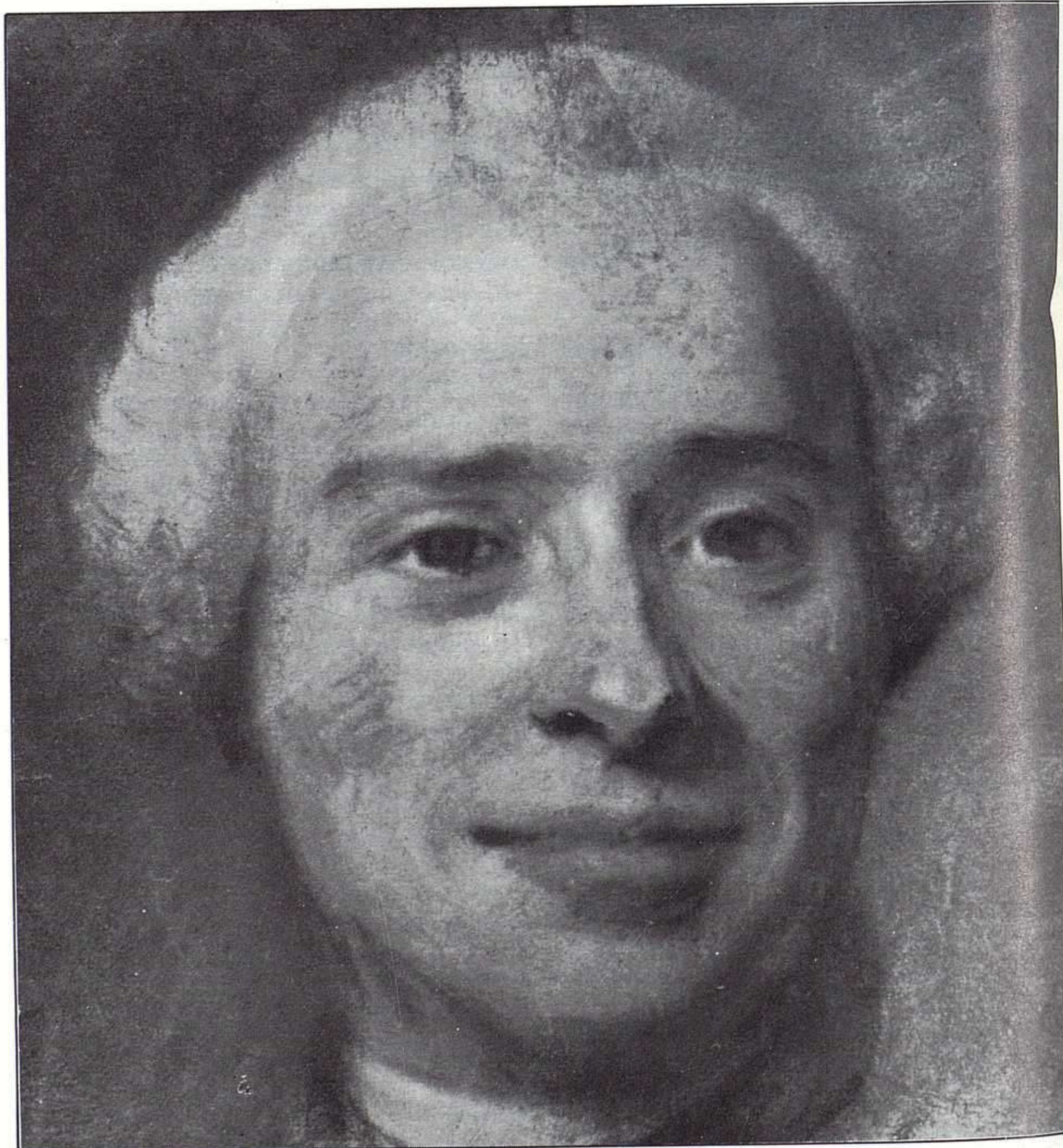
El **Pygmalión** es la más radical propuesta de Rousseau para defender su ideario. Tras ella, sin embargo, hay, lo que podríamos calificar de *vuelta atrás*, el regreso a la ópera, más en concreto a la ópera francesa. Lamentablemente la obra quedó inacabada. De la última ópera de Rousseau nos han llegado el primer acto, en avanzado estado de escritura, y un «divertimento» para el segundo (18). Estos fragmentos y la otra gran producción roussonina de carácter póstumo, de la que pasaremos a ocuparnos a continua-

ción, nos permiten sacar ciertas conclusiones sobre su estilo y la autenticidad de la creación musical de Rousseau. La otra obra a la que nos referimos es la colección de unas cien romanzas y dúos que el autor de **La nueva Eloísa** denominó **Consolations des miseres de ma vie** (19). Este importante —por número y calidad— conjunto de canciones, que Rousseau fue completando en el transcurso de gran cantidad de años, tiene la virtud de ofrecernos el estilo de su autor en su estado más puro. En estas canciones comprobamos el profundo conocimiento de Rousseau de la música popular francesa, algo que su autor se hubiera, sin duda, negado a reconocer; ya sabemos aquello de que «*El francés no tiene música...*». Gracias a la ópera inacabada **Daphnis et Chloe** y a la gran colección de canciones —**Consolations**— podemos constatar que el estilo de Rousseau, que en esta ocasión no ha sido perfeccionado por otras manos, es semejante al de las obras que dio al público en vida. En unas y otras producciones se encuentra la misma línea de sencillez e intención expresiva. Se pueden localizar, desde luego, los mismos errores armónicos o de instrumentación. En consecuencia, cabe responsabilizar a Rousseau de toda o casi toda su obra musical. No olvidamos, por

supuesto, que en ocasiones solicitó la ayuda de músicos con más oficio, como Philidor, Francoeur o Coignet. El trabajo de éstos podemos circunscribirlo, con bastantes posibilidades de acierto, en aportar a nuestro filósofo soluciones de problemas técnicos, que no tenía del todo superados: instrumentaciones y acompañamientos que deseaba mejorar para poderlos presentar ante auditorios de importancia (recordemos que **Le devin du village** se ofreció en estreno ante los reyes y su corte).

Hemos hecho un rápido recorrido por las obras musicales y las opiniones de Rousseau, un compositor con no demasiado peso específico; pero no hay que olvidar que la influencia de sus actitudes fue enorme (20). Quizá sea ahora el momento adecuado para realizar una serie de matizaciones que nos ayudarán a conocer las contradicciones del Rousseau musical. No será necesario recordar que el autor de **Le Devin** era una personalidad filosófica inmersa en una multitud de polémicas, y si hay algo inequívocamente roussoniano es el no retractarse jamás, al menos por escrito. Los hechos nos dirán otra cosa.

Rousseau dice que lo cantado es lo único con sentido y, desde luego, infinitamente superior a lo instrumental. Su



Jean Le Rond D'Alembert también escribió varios libros de música.

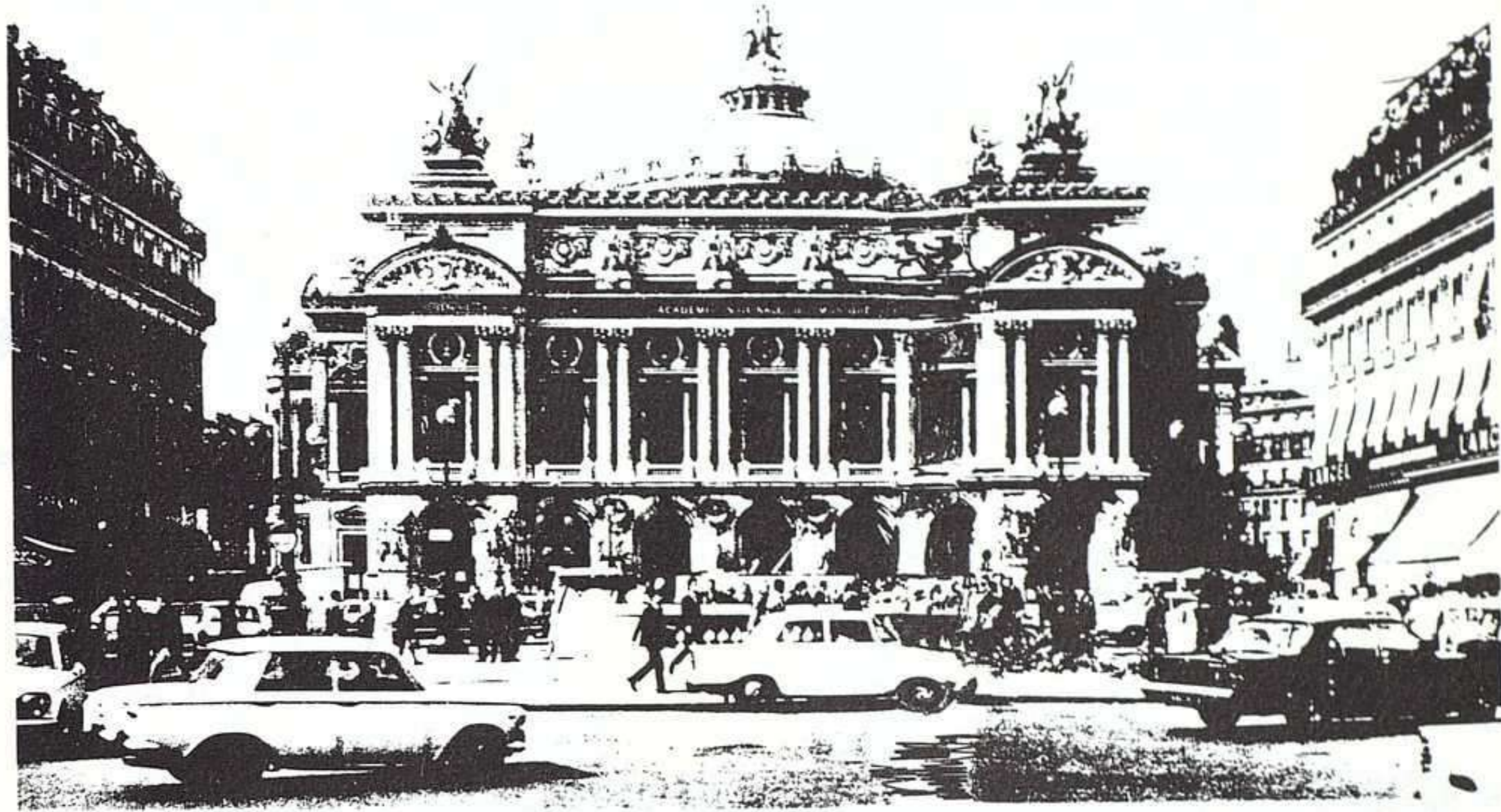


Jean-Philippe Rameau (1683-1764).

postura le impidió reconocer la importancia de alguien como Haydn, pero no que compusiese, él mismo, una serie de obras instrumentales. Ya hemos mencionado, más atrás, una sinfonía que fue escuchada en Lausanne en 1730. Puede que este joven Rousseau con veintiocho años no estuviese suficientemente afirmado en sus posiciones. Sí había de estarlo, en cambio, el compositor que da a los atriles de la orquesta de los conciertos espirituales parisienses la sinfonía con trompas de caza el 23 de mayo de 1751. La página se ha perdido desgraciadamente, o tal vez la destruyó su creador en busca de la coherencia ideológica y práctica. Otras obras para instrumentos del contradictorio ginebrino son la Sonata para dos violines y bajo, el Air de cloches, el Carillon, un Air pour deux clarinettes —instrumento de creciente auge, lo que nos descubre la atención de Rousseau—, la curiosidad militar Airs pour être joués les troupes marchants, y la anécdota de la rareza de combinación de Air pour deux chalumeaux (21).

La agresiva postura en favor de la ópera italiana va a verse notablemente suavizada, no en público naturalmente, al final de su vida. Rousseau se interesará vivamente por las creaciones de Gluck, en especial *Alceste* y *Armida*.

Para finalizar, señalemos que la actitud de aspecto más monolítico, el desprecio por Rameau, tampoco lo es tanto. Rousseau se inició por sí mismo en el estudio de la Música con escritos de Rameau. El *Traité d'harmonie* del creador de Dijon fue, para Rousseau durante toda su vida, tan imprescindible como la Biblia. El filósofo siempre conoció a fondo —y quién sabe si apreció—, la obra musical de su encarnizado rival, Jean-Philippe Rameau.



La Opera de París, donde Rousseau ensayó «Le Devin du Village» sin darse a conocer como su autor.

NOTAS

(1) Será, cuando menos, curioso recordar que hubo un momento en la vida de Rousseau de entrega apasionada, como suya, al ajedrez; pensó incluso dedicarse al juego por entero en su afán de destacar en algo. Pronto se convenció de que debía abandonarlo, o tanto arrebatado acabaría con su salud; a pesar de todo, siempre continuó interesándose, con más moderación, por la lucha de los trebejos.

(2) François Francoeur (París, 8-IX-1698 / 5-VIII-1787), violinista y compositor, que desde muy joven figuró en la nómina del rey, primero como creador, y luego en la famosa agrupación de los violinistas del rey. Dirigió la Opera de 1757 a 1766. escribió obras instrumentales y varias óperas en colaboración de su amigo Rebel.

(3) Victoria de las tropas francesas al mando de Maurizio de Sajonia, sobre las angloholandesas del Duque de Cumberland (11 de mayo de 1745). El encuentro tuvo lugar durante la guerra de sucesión austríaca, siendo de capital importancia al caer todo Flandes en manos francesas.

(4) Denis Diderot cuenta con una abundante literatura sobre temas musicales; señalemos, tan solo: *Principes d'acoustique* (1748), *Arret rendu à l'Opéra* (1753), *Le nouveau de Raumeau* (1757z0), *Sur les leçons de clavecin et principes d'harmonie* (1771). Tomó parte muy activa en la «guerre des bouffons», a favor de la música francesa.

(5) También Jean Le Rond D'Alembert escribió sobre música. No adoptó el mismo partido que Diderot, y en armonía no siempre siguió a Raumeau. Son obras suyas: *Eléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau* (1752), *Sur la liberté de la musique* (1759) y *Réflexions sur la musique* (1774).

(6) Página 312 de la edición de *Selecciones Austral*. Madrid 1979.

(7) Pierre Jélyotte (1713-1797), tenor francés, auténtico ídolo popular, que comenzó su carrera cantando *Les indes galantes*. Sus grandes éxitos los consiguió con obras de Mondonville, Rebel, Rancoeur y Rameau. Compuso el ballet *Zeliska*, que tuvo algún éxito.

(8) Marie Fel (1713-1794) cantante francesa, que comenzó en la Opera en 1733. Habi-

tual colaboradora de Jélyotte. Cantó, sobre todo, obras de Rameau y Mondonville, así como del propio Rousseau. Quintin La Tour pintó su retrato.

(9) *Le Devin* cruzó también el canal. En Inglaterra se representó en 1764, en la adaptación de Curney y con el título de *The cunningman*, tuvo gran aceptación.

(10) *Confesiones*, página 330, edición citada.

(11) Recordemos que Jean-Jacques Rousseau sufría de algunos desequilibrios psíquicos en la época de la redacción de las *Confesiones*.

(12) Jean-Jacques Souihatty, franciscano francés del siglo XVII, creó un sistema de notación cifrada de aplicación, casi exclusiva, al canto llano. Defendió su método en algunos escritos poco conocidos.

(13) El último trabajo de Rousseau para la *Encyclopedie* fue el artículo sobre Economía Política de 1755.

(14) *Confesiones*, página 510 de la edición citada. Rousseau afirma que D'Alembert tuvo acceso a sus escritos musicales por medios nada honestos, llegando a apropiarse de parte de ellos.

(15) Rousseau ya había prestado atención a la música de la Grecia clásica en su *Essai sur l'origine des langues*, de 1753. En este escrito ya presentó su idea de la armonía como algo surgido de la relación entre sonido y color.

(16) Giuseppe Tartini (1692-1770) virtuoso del violín, que realizó también estudios de acústica. Su obra teórica más importante es el *Trattato di musica*. Fruto de su genio como instrumentista son los estudios prácticos que llamó *L'arte dell'arco*. En 1982 se editó, en París, su *Traité des agréments de la musique*.

(17) Horace Coignet (1735-1821) compositor francés de no demasiada valía. Su obra más conocida fue la ópera *Le médecin de l'amour*.

(18) Las partes de *Daphnis et Chloé* se editaron en París en 1780.

(19) Las canciones que forman las *Consolations* se imprimieron en París en 1781.

(20) La actitud de un compositor más claramente influenciada por la ideología política de Rousseau es la de Beethoven.

(21) Se trata de dos zampoñas.

Maria de Avila asume la dirección, Ullate se va con Béjart

POLEMICA EN LOS BALLETS NACIONALES

El reciente nombramiento por la Dirección General de Música de María de Avila como cabeza máxima en los ballets nacionales, Español y Clásico, ha provocado la dimisión-cese de Víctor Ullate en esta última formación. RITMO ha seguido la noticia con sus mismos protagonistas y expone sus posturas encontradas. Con este motivo, también incluimos una entrevista sobre la labor pedagógica de la bailarina y profesora barcelonesa al frente del Ballet Clásico de Zaragoza, realizada por nuestro corresponsal en aquella ciudad.

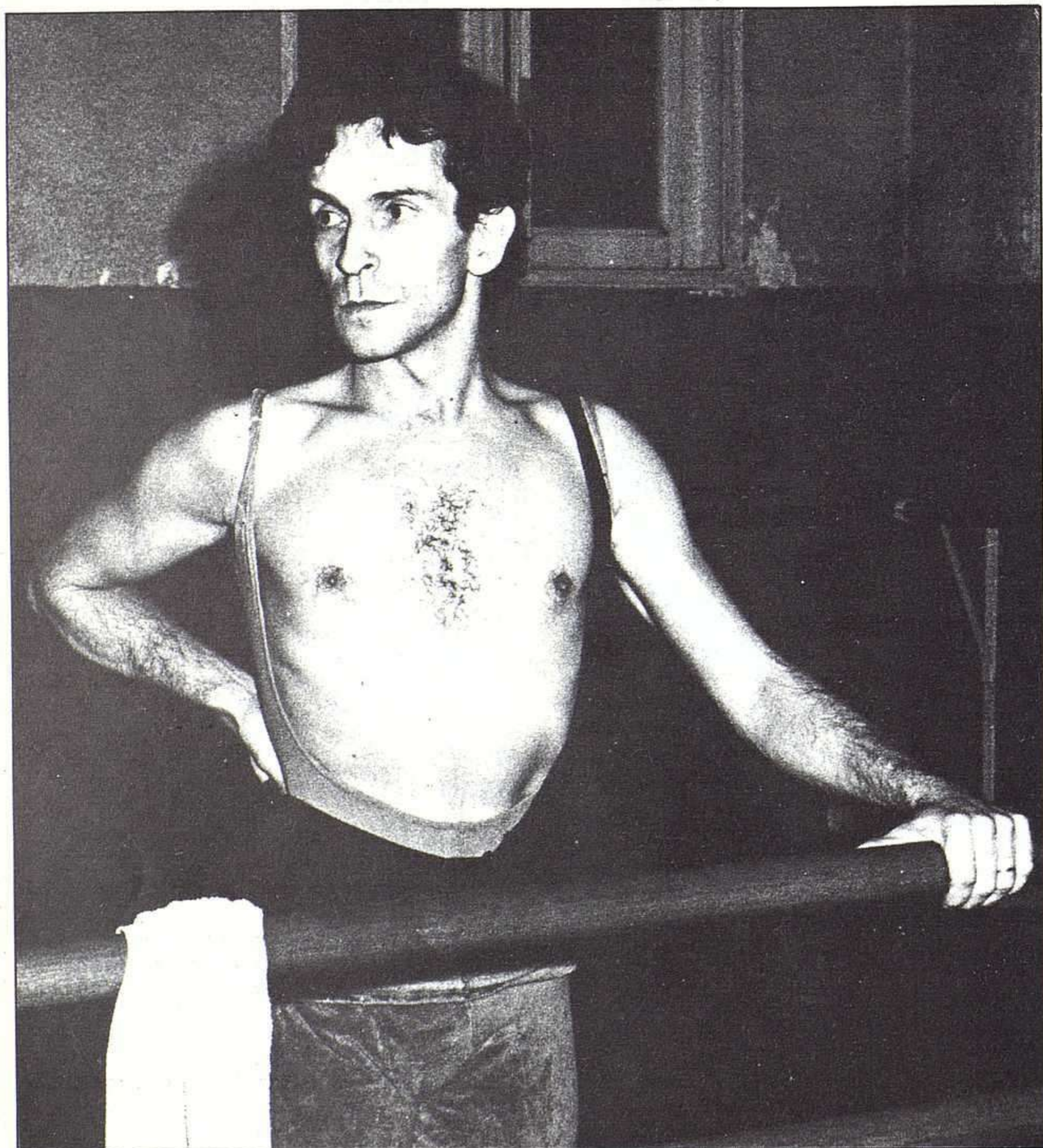
Por Manuel Moreno Capa

El nombramiento de María de Avila como directora de los dos ballets nacionales ha sido motivo de polémica. Mientras que Antonio continúa al frente del Ballet Nacional Español, Víctor Ullate, presentó inmediatamente su dimisión, en espera de que el ministerio aclarase el tema. Pero lo que en principio parecía una toma de postura provisional por parte de Ullate, se ha convertido en una decisión definitiva; Víctor Ullate deja la dirección del Ballet Clásico Nacional tras cuatro años de trabajo.

Al anunciar el nombramiento de María de Avila —el pasado 23 de febrero—, José Manuel Garrido, director general de Música y Teatro, aclaró que la nueva directora venía a supervisar el trabajo conjunto de ambos ballets. Sin embargo, Víctor Ullate no aceptó esta explicación. «Por mi experiencia en distintos ballets del mundo —declaraba a RITMO dos días después— no he visto nunca la necesidad de un supervisor por encima del director artístico. Es absurdo. No sé cuál va a ser nuestra misión si ya hay una persona por encima». Víctor Ullate se consideraba ya cesado.

«Me enteré el 23 de febrero, y para mí fue un golpe —comenta con ironía—. Me disponía a salir para Bruselas para una inspección médica. El avión tuvo cuarenta minutos de retraso y aproveché para llamar a la sede del Ballet Nacional; mi secretario me dijo que tenía que llamar urgentemente al organismo autónomo y allí se me comunicó la noticia de que María de Avila iba a ser la directora de los ballets nacionales».

El director general de Música y Teatro insiste en que Víctor Ullate no ha sido cesado, sino que «*simplemente no está de acuerdo con que haya alguien sobre él; pero María de Avila no es la sustituta de Víctor Ullate*». José Manuel Garrido destaca el propósito de crear una dirección unitaria de los ballets, y, por tanto, en su entrevista con Ullate dejó muy claro que se le renovarían el contrato en función de lo que decidiese María de Avila, «*pero no como director*».



Victor Ullate: «Planes tengo muchos. Yo no tengo problemas de trabajo».

puesto que la dirección sería única y recaería en la coreógrafa barcelonesa.

MARIA DE AVILA, SORPRENDIDA

María de Avila considera que la interpretación que Ullate hace de este tema es un tanto personal. «A mí me llamaron del Ministerio —explica la nueva directora—, me propusieron el nombramiento, me tomé unos días para pensarlo, acepté, llegué a Madrid y esa misma tarde, aunque yo creía que sería después, fue la nominación; al mismo tiempo, segundos antes de empezar la rueda de prensa, me pasaron un télex con la nota del señor Ullate presentando su dimisión. Ya me dirá usted cómo puedo adivinar las cosas y ponerme en contacto con este caballero. A Antonio tampoco le pude decir nada porque yo no tenía ni idea de que iba a ser ese día; después hablé con Antonio por teléfono, tuvimos una entrevista y no ha sucedido nada. ¿Por qué el señor Ullate dimitió con esa precipitación? No lo sé».

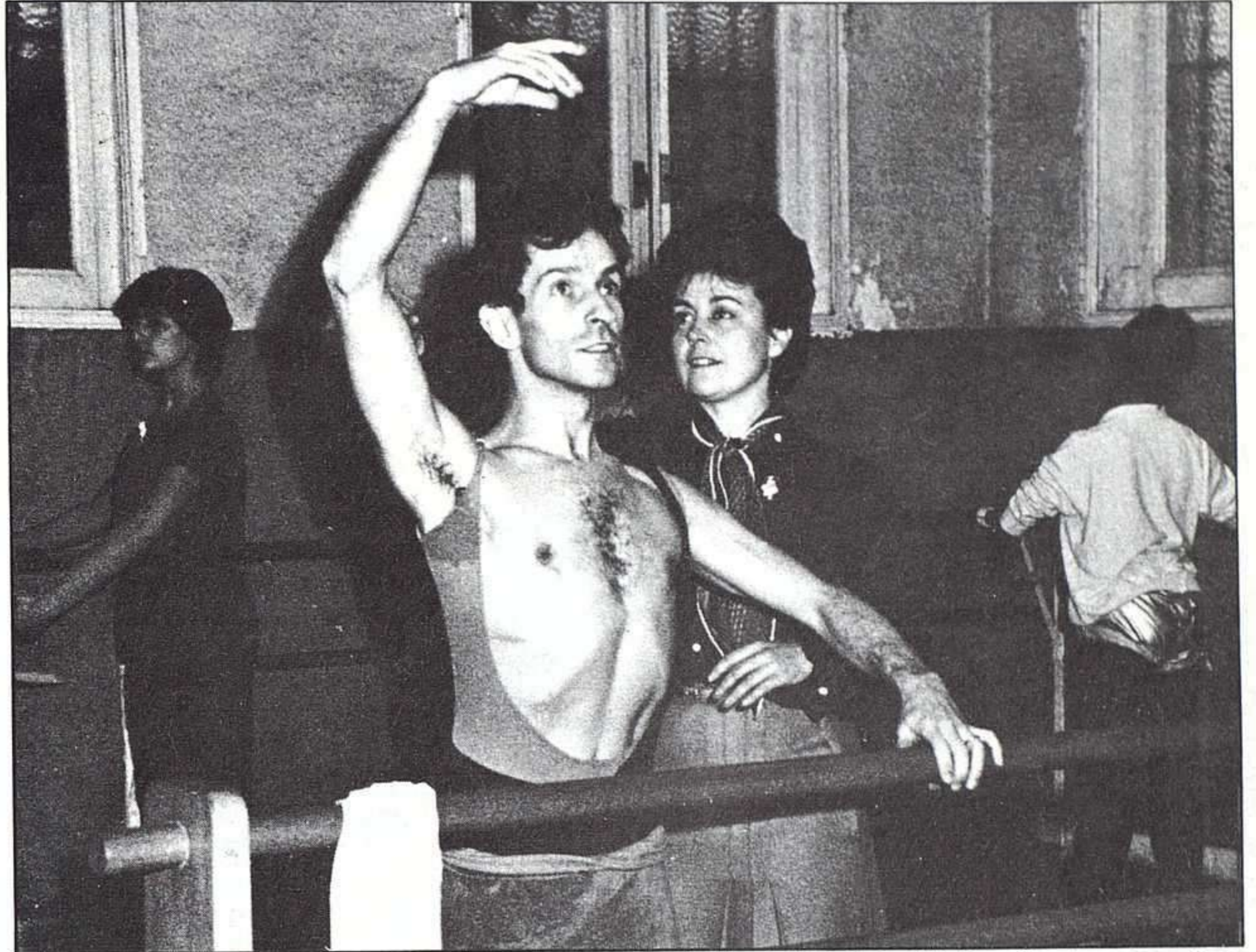
El criterio de Víctor Ullate es, sin embargo distinto. Según el bailarín «cuando María de Avila no se ha puesto en contacto conmigo quiere decirse que no le interesa».

Por su parte, María de Avila, sorprendida por la decisión de Ullate, aclara su postura: «¿Cómo le iba a decir yo nada si él no venía a verme? ¿Cómo iba yo a decirle nada? El ha decidido eso, y yo no soy quien ni para decir sí ni para decir no».

De momento, ante la ya irrevocable partida de Ullate, María de Avila ha asumido personalmente la dirección del Ballet Clásico Nacional «hasta que veamos cómo campan las cosas». Antonio continuará al frente del ballet español, «No voy a pretender darle órdenes a Antonio —explica María de Avila—. Es un señor con una entidad, una calidad y un prestigio indiscutible y yo no voy a ponerme por encima de él. Estoy como coordinadora, podíamos decir, entre una compañía y otra, porque el propósito de la Administración es hacer una única compañía en dos vertientes, la clásica y la española, de modo que, además, forme parte de un teatro estable, donde el baile sirva lo mismo en las temporadas de ballet, en las zarzuelas y en las óperas en que se necesite el ballet clásico. Como en todos los teatros del mundo, sólo que aquí, en vez de tener las llamadas danzas de carácter tenemos la maravilla de la danza española».

REACCIONES EN EL BALLE

Fuentes próximas a los miembros del Ballet Clásico Nacional han indicado que las reacciones ante la dimisión de Víctor Ullate han sido muy diversas. Algunos bailarines, aun reconociendo las magníficas dotes de Ullate como bailarín y coreógrafo, estaban descontentos de su labor, mientras que otros la conside-



Victor Ullate con Carmina Ocaña, maestra de baile del Ballet Clásico Nacional, quien también ha dimitido.

aban muy positiva. Carmina Ocaña, hasta ahora maestra de baile del Ballet Clásico Nacional, también ha dimitido: «Es una postura lógica en mi caso —comenta— porque entré a trabajar con Víctor Ullate y lo lógico es que si el director cesa, dimita yo también». Ante la variedad de opiniones, Ullate zanja con humor la cuestión y se limita a comentar: «No pueden quejarse de mí», aunque señala que la gente de la compañía está intranquila porque aún no se les ha renovado el contrato. Sin embargo, aclara que esto ha pasado todos los años («el año pasado estuvimos cinco meses sin contrato»), ya que es necesario previamente conocer el presupuesto destinado a los ballets.

María de Avila nos ha confirmado su propósito de mantener la actual plantilla del Ballet Clásico Nacional y realizar sólo los cambios que considere imprescindibles.

Por su parte, Víctor Ullate ha decidido marcharse definitivamente. «Planes tengo muchos —explica—; se comenta que voy a ir a trabajar con Béjart. Puede que sí. Bueno, Víctor Ullate no tiene problemas de trabajo».

PROYECTOS

Los primeros pasos de María de Avila al frente del Ballet Clásico Nacional se dirigen a la preparación de los bailarines, que, según ella nos explica, estaban a su llegada «como si hubiesen terminado unas largas vacaciones». Carmen Roche se ha hecho cargo de la preparación de las chicas y Luis Fuente, de la de los chicos. «Con estas dos personas para preparar a la gente —explica María de Avila— podemos pensar en buscar co-

reográficas interesantes, y, sobre todo, incluir temas de repertorio clásico; vivimos en 1983 y hay que hacer temas contemporáneos, pero sin excluir el repertorio clásico tradicional».

A este respecto, Víctor Ullate nos expresó su temor de que María de Avila se «aprovechase» en alguna medida de su labor durante cuatro años al frente del ballet: «Lo lógico —según Ullate— es que si coge la dirección, ella haga un repertorio para el ballet, como yo lo he hecho para el mío, y que no se aproveche de los laureles que Víctor Ullate ha cosechado».

Pero María de Avila no tiene esa intención y declara que no se va «a aprovechar para nada del señor Ullate, aunque realmente debería en parte hacerlo, porque el trabajo del señor Ullate no es el trabajo de una compañía propia, es el trabajo de una compañía que hemos pagado todos los españoles y de la que todos los españoles tenemos derecho a disfrutar». María de Avila aclara que, además, Víctor Ullate se ha llevado las cintas de video con las coreografías, por lo que no puede darse tal posibilidad.

Junto al proyecto inmediato de poner a punto la compañía, María de Avila tiene pensada una interesante iniciativa. «Me gustaría —declara para RITMO— elegir coreografías y hacer un programa que pudiera titularse coreógrafos españoles, para abrirle las puertas a mucha gente que lo está deseando».

Se inicia así una nueva etapa en el Ballet Nacional en la que, pese a la polémica inicial, «la gente está trabajando maravillosamente, con toda su alma y todo su corazón... está deseando salir adelante y sacar su labor espléndidamente», según declara su nueva directora.

MARIA DE AVILA: «EL BALLET ES MUSICA PARA LOS OJOS»

Por Eduardo Fauquié

Conocí a María de Avila cuando, siendo primera bailarina del Gran Teatro del Liceo barcelonés, fue reclamada su presencia para encabezar el primer intento de Ballet Clásico, con carácter nacional, que se hacía en España recién terminada la contienda civil. En el desaparecido Teatro Fontalba, de Madrid, asistí a los primeros ensayos de un espectáculo que mereció mejor suerte, y allí se inició una sólida amistad que permanece inalterable.

Por eso, creo estar en condiciones, como nadie, de poder repasar en nuestra conversación los recuerdos de su trayectoria artística y profesional desde que, ya casada y definitivamente instalada en Zaragoza, inicia su labor pedagógica. Esto fue cuando le llevé de la mano, a su casa, a una niña que tenía indudable disposición para bailar. Aquella niña, hoy casada en Canadá, donde llegó a primera bailarina del Ballet de Winnipeg, fue su primera alumna zaragozana y con la que tomó cuerpo la idea de montar una academia de danza, abriéndose ésta en 1954.

Desde su presentación, María de Avila ha montado una compañía lo suficientemente preparada como para lanzarse a la aventura profesional: trabajo, trabajo y trabajo, realizando con rigor y escrupulosidad. Después, poco a poco, iban saliendo del estudio figuras que triunfaban y eran conocidas en el mundo entero; con ello iba subiendo el prestigio de esta mujer y el reconocimiento general de sus méritos. Zaragoza ha sabido apreciarlo, justo es decirlo, solicitando su ingreso, en 1979, como académico numerario de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, y con la concesión, este año, de la Medalla de Oro de la ciudad.

EDUARDO FAUQUIE.—Qué es lo que más satisfacción te ha proporcionado al hacer la presentación del Ballet Clásico de Zaragoza?

MARIA DE AVILA.—Creo que ha sido el reconocimiento, por parte de todos los que han comentado estas actuaciones, de la pureza de nuestra escuela clásica por encima de toda otra consideración. En realidad, ésa ha sido mi máxima preocupación al presentar siempre a mis bailarines: que lo que resaltase en sus interpretaciones fuera, precisamen-

te, esa línea donde se hace patente la asimilación de las enseñanzas.

E.F.—¿Cómo defines la danza académica?

M. de A.—La danza académica es la disciplina que enseña una extensa serie de movimientos, actitudes, pasos y ejercicios, permitiendo a quien los posee y ejercita con todo rigor, la más sólida base sobre la cuál poder utilizar su propio cuerpo para bailar e interpretar cualquier danza, baile o ballet con la máxima expresividad, y, por lo tanto, con la máxima belleza.

E.F.—¿Y la denominación de ballet clásico?

M. de A.—No me gusta demasiado la expresión de ballet clásico cuando se pretende englobar en esa definición tantas cosas relacionadas con la danza. No

se tienen en cuenta las épocas transcurridas, desde los inicios en el siglo XVIII, las aportaciones considerables del posterior período romántico, y lo que suponen las creaciones del momento actual. Por eso yo veo en esa denominación algo conveccional, aunque esté generalmente aceptado.

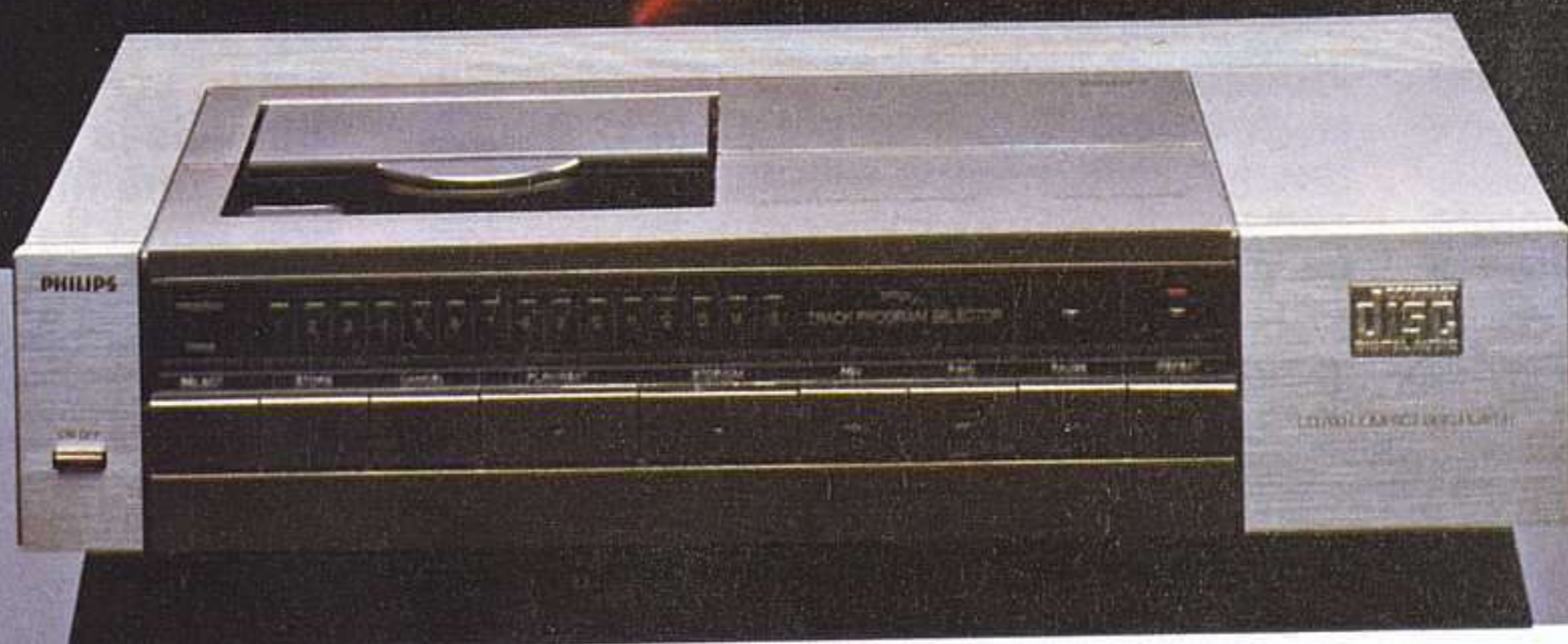
E.F.—¿Y cómo concibes tú el ballet?

M. de A.—Como lo que pudiéramos llamar música para los ojos. Puede ser el desarrollo visual, sobre música creada *ex-profeso*, de un argumento para ser expresado por medio de la danza, o bien el que, sin argumento alguno, trata simplemente de interpretar una música con los movimientos adecuados a las exigencias de esa música. Hay que pensar que el ballet no es algo espontáneo, que no



María de Avila.

EL SONIDO DEL FUTURO.



EL NUEVO SISTEMA DE REPRODUCCION DEL SONIDO

El Sistema Compact Disc es el avance más revolucionario hecho jamás en audio. Un reproductor de Compact Disc, de apariencia similar a los componentes conocidos de Alta Fidelidad, pero con tecnología completamente distinta, reproduce por medio de un rayo láser la información contenida en un pequeño disco metálico de 12 cm. de diámetro que admite hasta una hora de música, en una sola cara. Philips incorpora de este modo al mundo del audio la más avanzada tecnología espacial, brindando un sonido puro, perfecto, y para siempre.

LAS VENTAJAS DEL SISTEMA COMPACT DISC DIGITAL AUDIO EL SISTEMA

- Lo más avanzado en reproducción sonora
- Protección eficaz contra suciedad y rayaduras
- Sin desgaste alguno del disco
- Sencillo y de fácil manejo
- Conectable a cualquier amplificador de alta fidelidad
- Disco de reducido tamaño
- Hasta 60 minutos de sonido estereofónico continuo Standard Mundial

EL SONIDO

- Excepcional relación señal - ruido 90 dB
- Gama completa de las frecuencias de audio 20/20.000 Hz
- Nivel de distorsión despreciable 0,005%
- Separación completa de canales 90 dB
- Ausencia total de ruidos
- Insensible al microfonismo, golpes y vibraciones
- Mantiene calidad por tiempo indefinido
- Gran margen dinámico 90 dB.



Para más información, dirigirse a Philips Ibérica S.A.E. División Audio. Martínez Villergas, 2. Madrid-27

PHILIPS



se improvisa, sino algo muy meditado, trabajado y ensayado. Un espectáculo concebido para ser visto por los demás y en el que la materia prima es la danza.

E.F.—¿Y esa materia prima de dónde arranca?

M. de A.—Se inicia, como todas las artes, en la Italia del Renacimiento. De allí pasa a la Francia de los Borbones. Concretamente, en el reinado de Luis XIV, es Beauchamp quien funda, en 1672, L'Academie Royal de Musique et de la Danse, que fue el hogar y cuna de todo el ballet posterior. Allí se codificaron las cinco posiciones fundamentales de los piés; de ellas parten todas las demás. Los cierto es que de Beauchamp, en línea directa, procedemos todos cuantos nos dedicamos a la danza.

E.F.—Recuerdo que, en alguna ocasión, me has hablado de esta especie de árbol genealógico artístico y profesional de los bailarines, concretamente del tuyo, que quiero traer a esta charla.

M. de A.—Pues toma nota del mío: Beauchamp, Pécourt, Dupré, Noverre, Dauberval, Blasis, Lépri, Coecchetti, y Goudivov. Todos transmitieron sus conocimientos de maestro a discípulo. De ellos, fue Noverre quien dejó realizado el más completo estudio de la anatomía humana aplicada a la danza.

E.F.—¿A quiénes consideras, de los maestros actuales, como los más representativos sucesores de los creadores del pasado?

M. de A.—A Georges Balanchine, que a los veintidós años era ya coreógrafo en la compañía de Dlaghilev, y que es a la vez músico, bailarín y coreógrafo. Es el creador del actual ballet americano, el

cual ha dado figuras tan importantes como Jeromme Robbins y William Dollar. Sus conocimientos y su pasión por la música le han conducido a llevar al límite este tipo de ballets que, sin ningún argumento, se apoyan decididamente en la música, armonizándose con ella y de la que son como una especie de contrapunto visual. El equivalente europeo se halla en Maurice Béjart, un marsellés formado por Egorova y Volkova, que tiene un profundo conocimiento de la danza clásica, que ha estudiado los bailes del Extremo Oriente, y que posee un extraordinario sentido de lo teatral y de sus múltiples posibilidades. La hondura de sus creaciones, siempre audaces, ponen de manifiesto a un coreógrafo que, en el fondo, es todo un filósofo.

E.F.—A la hora de enfrentarse con el montaje de una coreografía; ¿qué es lo que más te preocupa?

M. de A.—Yo llevo muchos años planteándome estos problemas, pues ya sabes muy bien que en todas las funciones de fin de curso académico se han presentado números de todos los calibres, teniendo en cuenta el grado de preparación de los alumnos que los iban a interpretar. Si se trata de ballets o pasos del repertorio tradicional, procuro ser lo más fiel posible a las coreografías primitivas. Si son de nueva creación, tanto yo como mi colaboradora, y antigua alumna, Cristina Miñana, nos proponemos siempre ser concecuentes con la música que hemos elegido, sirviéndola con los pasos que mejor puedan ilustrarla. Y eso sí, procurando que la anécdota, si la hubiere, no enmascare nunca la línea pura de la danza, de la expresivi-

dad que ha de poner el bailarín con todo su cuerpo.

E.F.—¿Cuales han sido las razones de la creación del Ballet Clásico de Zaragoza?

M. de A.—Han existido varias razones, en primer lugar, por hacer una aportación a los primeros Festivales de Goya que se celebraban en Zaragoza, y también para satisfacer a una serie de personas y entidades que hace tiempo que me lo reclamaban. A su fe y entusiasmo se debe no poco de mi decisión de dar este paso. En cuanto a lo que me preguntan concretamente creo que, de haber existido antes estas circunstancias de generalizado interés, bien pudo haberse realizado antes. Alumnos preparados para formar una compañía he tenido siempre. Piensa en las formaciones que hubieran podido reunirse con tantos y tantas, salidos de mi estudio, que hoy están desperdigados por el mundo.

E.F.—No hace falta que sigas detallando. En mi memoria siguen estando presentes el primer Don Quijote que bailara Ana María Górriz, tu primera alumna, o aquel Cisne negro del que hacían una creación Cristina Miñana y Víctor Ullate, y que luego Alfredo Alaria llevara por toda España e, incluso hasta la incipiente televisión. Recuerdo tus coreografías sobre el Concierto de Marcello, antes de que lo llamaran Anónimo veneciano, el Fandango del Padre Soler, la Masquerade de Khachturian; o los valeses de El caballero de la rosa. Toda una historia del ballet zaragozano que pudo haber sido de nivel nacional. ¿Crees tú que ahora han variado las circunstancias?

M. de A.—Indudablemente. El interés por la Danza se ha generalizado. Es cada vez mayor el número de alumnos que se inscriben con la ilusión de convertir una mera afición en una meta profesional. Su deseo es grande, así como esa vocación que les lleva a una vida de sacrificios continuos. Todo se puede dar por bien empleado si se recibe la satisfacción del aplauso y la comprensión del público para quien se ha trabajado. Y así ha sido en estas representaciones, verdaderamente de prueba, que hemos dado en Zaragoza y en Madrid.

E.F.—¿El éxito inicial de las actuaciones del Ballet Clásico de Zaragoza te hace ser optimista de su futuro?

M. de A.—Mi mayor ilusión es que esta formación tenga una continuidad, que tantos muchachos y muchachas que se van formando en nuestro Estudio encuentren en ella su medio de vida y expresión; que la compañía sea siempre un fiel exponente de esa depurada escuela clásica a la que yo siempre he querido servir, fidelidad que he procurado inculcar a todos mis discípulos; que encontremos la protección económica necesaria para esa supervivencia. En fin, que en día no muy lejano podamos solicitar la colaboración de los mejores coreógrafos del momento, para que esta compañía, aunque de provincias, esté al día en todo lo que a la Danza se refiera.



Ballet Clásico de Zaragoza.

Jazz

EN ESPERA DE TIEMPOS MEJORES

Por Javier López de Guereña

Los tiempos que corren no son favorables —al menos económicamente— para el jazz. Por eso, si el año pasado el C.M. San Juan Evangelista tuvo la valentía de organizar un festival de jazz por todo lo alto, con el riesgo de que los responsables terminaran entre rejas, este año el valor no ha faltado aunque haya tenido que ser necesariamente orientado de otro modo. Ante las crecientes y remanentes dificultades económicas parece haberse afirmado la decisión de que el detonante del año pasado no se quede sin prender la carga (como ha venido sucediendo en los diversos intentos de montar un festival de Jazz en Madrid que tenga continuidad; ya veremos qué pasa el próximo octubre con la segunda edición del que el año pasado comenzó a patrocinar el Ministerio de Cultura). Lógicamente este año el riesgo ha sido menor y el plantel de figuras, por lo tanto, menos espectacular pero ha valido la pena; todo sigue adelante. Además se ha aprovechado la circunstancia de que se celebraba el II Seminario Internacional de Jazz en Alcalá de Henares para echar mano de los músicos que asistían en calidad de profesores. Aproximadamente un mes antes de la celebración del Festival y del Seminario, este mismo Colegio Mayor organizó unas jornadas de apoyo a éste último con el fin de abaratar el precio de la matrícula, de forma que prácticamente todo el mundo que quisiera asistir pudiera hacerlo. Para ello casi la totalidad de los músicos de esta onda afincados en Madrid actuaron de forma gratuita y el dinero recaudado se invirtió en la forma descrita. Fueron tres días casi saturados de música, con un apretadísimo programa ya que era mucha gente la que se mostró dispuesta a apoyar esta iniciativa. La matrícula por persona se rebajó sensiblemente y el Seminario resultó todo lo interesante que se esperaba.

El festival dio comienzo el día 21 de Enero con la actuación del cuarteto de Stella Levitt que resultó ser un quinteto y con un par de cambios en la formación anunciada. El grupo quedó como sigue; Stella Levitt (voz), Al Levitt (batería) —un hombre con un interesante «curriculum»—, Sean Levitt

(guitarra) —que actualmente para por Madrid—, Bobby Porcelli (saxo alto) y Eric Lagacé (contrabajo). Stella Levitt entona bien, afina, pero no es una cantante tal y como se entiende normalmente: una mujer que, además de cantar bien, lo haga con una personalidad propia, que se distinga por su timbre o su expresión o por todo ello del resto de las mortales que cantan. Stella no superó la fase de precalentamiento —o lo que parecía serlo— pues en todo momento daba la impresión de que reservaba sus facultades para desplegarlas en el instante propicio y darle la vuelta al concierto. Pero no fue así. Además del buen gusto que demuestra, no parece tener muchas más virtudes. Del resto del grupo sabe decir que Al Levitt sostuvo una base firme y con un interesante pulso en el «charles» o «hi-hat» que utiliza como un elemento más del contrapunto de la batería y no simplemente para marcar el ritmo; Eric Lagacé, pese a su juventud, tiene una buena técnica e imaginación melódica aunque los tiempos rápidos no son su especialidad; Sean Levitt de tan tímido o frío resulta soso.

El segundo día —22 de enero— le tocó el turno a John Etheridge que proviene del mundo del jazz-rock. Acompañado por Henry Thomas (bajo eléctrico), Terry Disley (teclados) y Nick Frame (batería) ofreció un recital que justifica su afiliación estilística. Etheridge es un guitarrista de la raza de los superveloces pero, a diferencia de otros miembros de la estirpe, ésta

parece su única faceta. El concierto no resultó interesante. Es curioso cómo los estilos más jóvenes resultan más fácilmente cansinos. Cuando alguien hace, por ejemplo, «be-bop» todo el mundo sabe cómo va a sonar, aproximadamente, y a nadie le molesta; cuando alguien hace jazz-rock se espera que aquello no sea igual al resto, que sea una nueva novedad. Esto se debe probablemente a que, conforme se desarrollan nuevos estilos, se parcela cada vez más la música de modo que el clisé es la tentación próxima y constante. John Etheridge no consiguió sortear el peligro.

El tercer día, por fin, estuvo dedicado a una «Jamsession» con los profesores del II Seminario Internacional de jazz: Steve Brown (guitarra), Don Friedman (piano), Don McClure (contrabajo), Claudio Roditi (trompeta), Jimmy Madison (batería) y Dave Schmitter (saxos). Lo más destacado fue el sonido de la sección de ritmo, tan compenetrado y compacto que todo lo demás podía sonar porque sí. No se trata de quitarles mérito a los dos vientos y al guitarrista —aunque Steve Brown parecía el más descolgado musical y casi físicamente de lo que allí sucedía. Roditi y Schmitter aportaron momentos inspirados —también con la voz— y supieron sacar partido a esa espléndida base de piano, contrabajo y batería, pero incluso en el plano solista las mejores improvisaciones estuvieron a cargo de Friedman y McClure.

El caso es que el Festival Internacional de Jazz del San Juan Evangelista es una realidad que hay que apoyar decididamente. Hasta el momento esa ayuda imprescindible para mantener viva la cultura no ha llegado. A ver si ahora, por fin, con el cambio, se encuentra el conjuro para romper el maléfico encantamiento que pesa sobre los amantes del jazz y de la música en este país.

MAX ROACH QUINTET: «MAX»

Lo primero que se suele hacer al escuchar un disco firmado por alguien es fijarse en ese alguien: a ver que es lo que hace, por qué tiene la osadía de figurar como protagonista de una grabación realizada por un grupo que, además, lleva su propio nombre. Precisamente esto es lo que intenté no hacer las primeras veces que escuché este L.P. No traté de averiguar por qué



lo firma Max Roach sino, sencillamente, escuchar la música en su conjunto. Y sucedió lo que era de esperar: si Max es el jefe de este quinteto es por algo. Hank Mobley (saxo tenor), Kenny Dorham (trompeta), Ramsey Lewis (piano) y George Morrow (batería) lo hacen francamente bien. Pero claro, no sólo detrás sino encima, debajo y por todos lados está la batería de Max. Y aunque uno no quiera, a la segunda o tercera vez que se oye el disco, la atención se centra en este instrumento que destaca sin ser espectacular. El estilo tan particular de Roach desplaza lo meramente percusivo para integrarlo como uno más entre los elementos melódicos pero, aún antes que esto, el principal acierto de este músico reside en que toca estrictamente lo justo y necesario: ni sobra, ni falta. Esta base es, por supuesto, el mejor punto de apoyo para cualquier combo y el que en este caso acompaña (conclusión inevitable) a Max está, como he dicho, a la altura de la circunstancia. Especialmente atractiva resulta la trompeta con sordina de «That ole devil love», tan lírica y poética que no parece el mismo Dorham del resto del disco.—J.L. de G.

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

MANUEL ANGULO:

«HAY QUE DISTINGUIR LA ENSEÑANZA DE LA MUSICA DE LA MUSICA EN LA ENSEÑANZA»

Manuel Angulo realizó estudios de Piano, Organó y Composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y amplió su formación en Italia, Francia y Austria. Es compositor de obras de diversos géneros, estrenadas por la Orquesta Nacional, la Filarmónica de Madrid, las Sinfónicas de Bilbao y Málaga, la Agrupación Nacional de Música de Cámara, el Cuarteto y Quinteto de RTVE, el Cuarteto de Madrigalistas y otras agrupaciones e intérpretes nacionales y

extranjeros. Ha sido galardonado con el Premio «Arbós», con el «Ciudad de Málaga», el de la Fundación «March» y el de la Societá del Quarteto de Vercelli (Italia). Actualmente es

encargado de la Cátedra de Pedagogía Musical del Conservatorio de Madrid desde su fundación y es catedrático de la Escuela Universitaria del Profesorado, dependiente de la Universidad Autónoma de Madrid. Es socio fundador y presidente de la Sociedad Española de Pedagogía Musical.



Manuel Angulo impartiendo clase.

Por Fausto Roca

FAUSTO ROCA.—¿Cuáles son los problemas que tiene planteados la enseñanza musical?

MANUEL ANGULO.—En España el problema más grave es que todavía no se han entendido las dos vertientes de la enseñanza musical; es decir, lo que es la enseñanza de la música y lo que es la música en la enseñanza. Esto significa que la enseñanza de la música aún está sin estructurarse debidamente. Por otra parte, cuando se habla de la música en la enseñanza, se cree que ésto es sólo un aspecto previo a los estudios musicales y no es así. Mucha gente no tiene el objetivo de seguir unos estudios musicales, lo cual no significa que ha de estar sólo en lo elemental; se puede hacer música, sin necesidad de ser músico profesional.

F.R.—Y en cuanto a la «enseñanza de la música», ¿qué problemas tiene planteados?

M.A.—En primer lugar la necesidad de separar los tres niveles (elemental, medio

y superior) en los conservatorios. Tiene que haber tres tipos de centros como los hay en todo el mundo.

F.R.—Esta separación, ¿va a realizarse pronto o se presenta muy lejano?

M.A.—Las posibilidades de una nueva ordenación están en el proyecto de la Ley de Enseñanzas Artísticas, que en estos últimos años anda un poco como el Gadiana; sale, se oculta, vuelve a aparecer, y así sucesivamente. Hay buena intención por parte de todos quienes son sus responsables, pero encajar en una única estructura a todas las enseñanzas artísticas es muy complejo aunque haya un empeño en éllo. El caso es que, en música es necesario separar los tres niveles y en el nivel superior es donde estará la especialidad de Pedagogía Musical como sucede en todos los planes de estudios de conservatorios importantes extranjeros en los que existe esta especialidad, como en la Academia Liszt de Budapest, en el Conservatorio de Munich, el de Hamburgo y lo ratifico con el Instituto Lemens de la Universidad de Lovai-

na y que normalmente contemplan las especialidades: Instrumental, de Canto, de Dirección, de Creación, de Pedagogía y de Musicología.

F.R.—¿Cómo está o cómo debería de estar estructurado una cátedra de Pedagogía Musical en un Conservatorio Superior: cursos, asignaturas, especialidades, etc.?

M.A.—El actual plan de estudios marca tres cursos, uno de enseñanza y dos de prácticas, pero esto tiene que cambiar, aunque los tres cursos académicos en cuanto a número son suficientes, siempre que se llegue a ellos tras haber cursado previamente las enseñanzas comunes necesarias. En estos tres cursos deberían desarrollarse las tres vertientes que hay en la enseñanza musical: expresividad, receptividad y creatividad. En expresividad se incluyen aspectos como el ritmo y la motricidad. El canto colectivo, mejor decirlo así para que no se confunda con la clase de canto coral, la lectura, y por último, la instrumentación elemental, —que tampoco ésto se inmiscuye en

parcelas de otras especialidades—. El primer curso sería la puesta en marcha de estas actitudes, es decir, las bases o fundamentos didácticos; en el segundo curso se deberían configurar los distintos niveles y vertientes; y en el tercer año las prácticas en una de esas vertientes. El primer curso acogería a todos los futuros profesores, cualquiera que fuese la especialidad en la que realizaran sus estudios; luego, en segundo y tercero continuarían quienes aspiraran al título de Profesor Superior de Pedagogía Musical, con los objetivos propios de la música en los estudios generales. Los alumnos de las restantes especialidades continuarían en las respectivas cátedras pero en coordinación con la de Pedagogía.

F.R.—¿Qué asignaturas concretas deberían ser básicas y fundamentales en los tres cursos?

M.A.—Metodología (bases y fundamentos didácticos), Expresión Vocal, Expresión Instrumental, Expresión Corporal y Coordinación de Prácticas. Además, las materias psicopedagógicas imprescindibles para todo educador como son Psicología Evolutiva y Sociología de la Educación, ambas aplicadas a la música.

F.R.—Entonces, ¿usted cree que habría

M.A.—No, nada más que dice Pedagogía Musical.

F.R.—Entonces, para que esto se lleve adelante y tenga una continuidad, ¿será necesario hacer una rectificación del plan de estudios?

M.A.—En cuanto a número de años, no necesariamente, porque, repito, la duración de tres años es válida. Sin embargo, el plan dice primer año de Pedagogía y segundo de Prácticas, lo cual no es lógico. A esos tres años han de asignarse los objetivos apuntados anteriormente.

F.R.—¿El plan de estudios no especifica el tipo de materias a impartir?

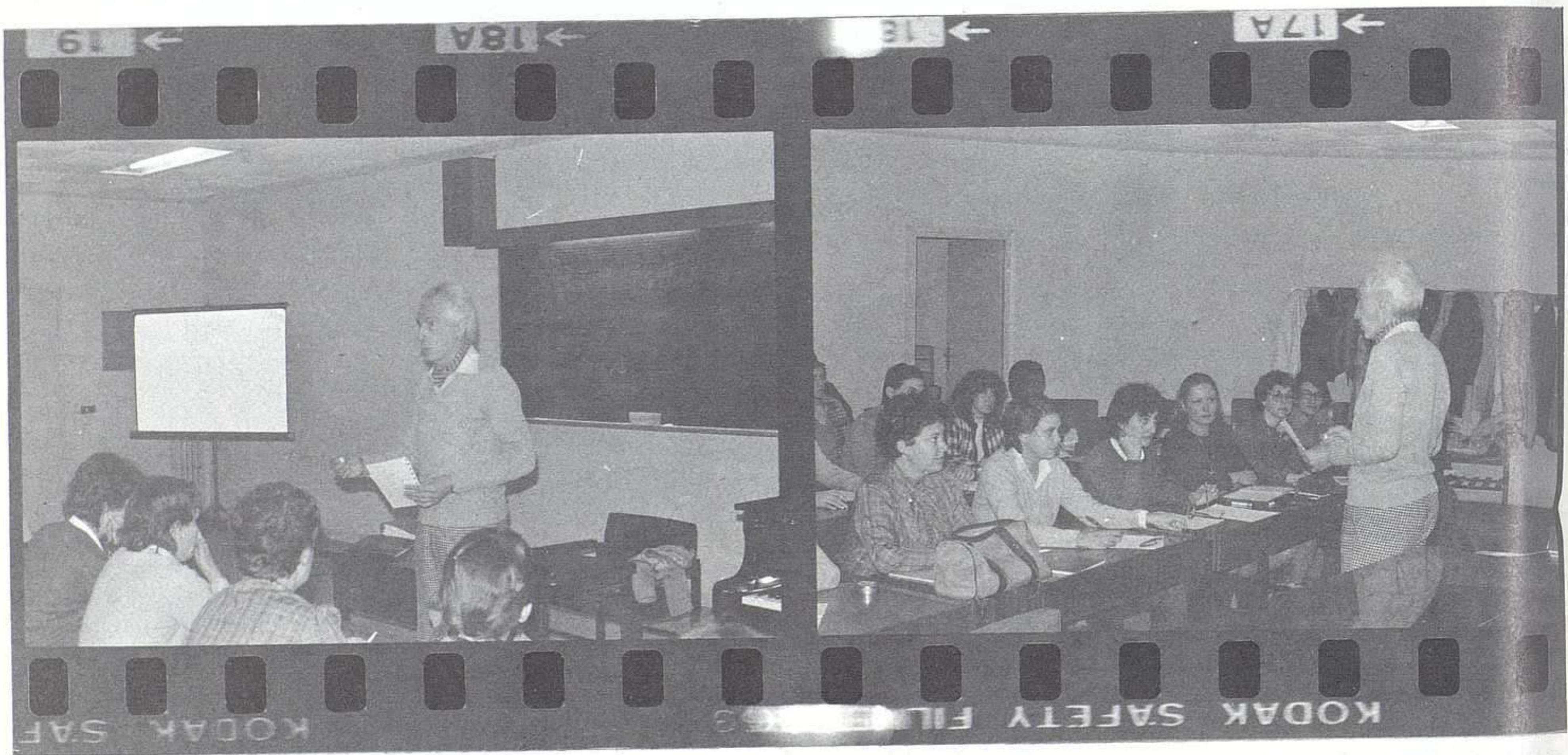
M.A.—No, no lo especifica.

F.R.—¿Cuáles son las salidas profesionales de esta especialidad?

M.A.—Una vez separados los niveles, en el nivel superior, la especialidad de Pedagogía debería tratar de formar, por una parte a los profesores de conservatorios en sus distintas disciplinas: Solfeo, Instrumentos, Canto, etc.; por otro lado, debería formar al profesorado orientado a la adecuación musical en los estudios generales, lo cual significa que la salida concreta de estos últimos serían las Cátedras y Agregadurías de Músicas de las Escuelas Universitarias de Formación del Profes-

alguna, ¿por cuál?, ¿qué características le va a dar a la cátedra en cuanto a la didáctica, a la metodología?

M.A.—Las concepciones de Orff, Dalcroze y Kodály creo que son las que tienen una mayor identidad. Hay algunas otras que tienen un gran interés como la del suizo Williams, que lleva el método de la música bajo un nivel psicológico, pero tiene ciertos aspectos que no son prácticos. En las anteriores me centro, ya que me parecen, las más trascendentales. Quizás por orden cronológico está Dalcroze, que fue un pionero. Parece ser que empezó su sistema pedagógico cuando, siendo profesor de Armonía en el Conservatorio de Ginebra, comprobó que sus alumnos hacían unos trabajos perfectamente dibujados, realmente correctos, pero que luego no sonaban en el alumno, no había un control sonoro interno de lo que habían escrito, sino que había una realización práctica. Y entonces Dalcroze reflexionó y desembocó en esta concepción que partió de implicar una acción de motricidad, de movimiento, conjugando música y espacio. En síntesis la metodología Dalcroze ha tenido repercusiones enormes: de entender la forma musical con este apoyo especial



dos años comunes y primer año para la especialidad?

M.A.—Efectivamente; porque al músico que se va a inclinar por la docencia, le interesa tener globalizado el concepto de la enseñanza, sea cual fuere la vertiente en la que vaya a actuar.

F.R.—Este plan que está proponiendo y que, de alguna manera, se intenta llevar a cabo en el Conservatorio de Madrid, ¿se está haciendo también en otros conservatorios?

M.A.—El Conservatorio Municipal de Barcelona lo tiene estructurado más o menos en esta línea, pero, en todo caso, condicionado por el actual plan de estudios. En Valencia y en Sevilla también han comenzado a impartir la especialidad.

F.R.—¿Por qué el plan de estudios actual no contempla nada de esto?

rado y las Cátedras y Agregadurías de Música de los Institutos y Centros de Bachillerato.

F.R.—Hasta ahora hemos hablado más o menos sobre aspectos organizativos y de estructura. Vamos a pasar a los aspectos estrictamente pedagógicos: ¿qué opina de los métodos pedagógicos modernos?

M.A.—En la primera mitad del siglo XX han surgido una cantidad de metodologías muy interesantes que han aportado, para una mejor concepción de la enseñanza musical, un impulso muy beneficioso. Lo que sí está claro es que hoy hay una globalización de todas esas metodologías. Se tiende a unir, a hacer una metodología comparada, donde ya las parcelas y los límites entre unos sistemas y otros apenas existen.

F.R.—¿Qué piensa de las metodologías más o menos al uso? Y, si se decide por

a entenderla con un aprendizaje enciclopédico hay un abismo. Orff, de forma magistral y con gran sensibilidad ha hecho sentir la música antes que aprenderla, a nivel vocal, a nivel instrumental, a nivel verbal y a nivel corporal. Aunque en la concepción de Orff hay que estar advertido de cierto peligro, ya que la conexión de ir de lo espontáneo hacia los conocimientos, partiendo del aprendizaje, necesita una actuación delicada, porque se puede caer en que el alumno se sienta entusiasmado de hacer música de una manera espontánea y resulte luego difícil implicarle en el aprendizaje de la lectura. La gran aportación de Kodály fue la síntesis de todas las metodologías, a las que dio una perspectiva basada en la sensibilidad del niño y de acuerdo con las características singulares de la música popular húngara. Destacando primordial-

mente un acertado empleo del solfeo relativo, la concepción de Kodály ha podido llegar a constituir una de las ordenaciones de enseñanza musical más completas, aunque de difícil realización en otras estructuras educativas fuera de Hungría.

F.R.—De estas metodologías que está comentando ¿señalaría alguna que se adecuara especialmente a nuestro país, o es posible crear una metodología propia, nuestra?

M.A.—Creo que no se puede señalar ninguna en especial. Nosotros no tenemos una tradición en materia de enseñanza musical como para elegir una metodología. Estas se configuran con el tiempo, se hacen con la experiencia, no es posible establecerlas previamente.

F.R.—Entonces todavía no veo una metodología, una didáctica de pedagogía musical netamente española.

M.A.—Sí, la vislumbro, pensando en cómo debería ordenarse un material educativo, aspecto éste muy urgente a tener en cuenta cuando nos estamos valiendo de materiales que no son nuestros. Es decir; tenemos que hacer un repertorio de elementos educativo-musicales propios y tenemos que consolidar un equili-

relativo, pero entonces llegamos a una dicotomía de que unos profesores funcionan con el Solfeo relativo y otros no, y el maremágnum es grande.

M.A.—Sí. Quiere decir que habría que señalar un camino. Yo sería partidario de intentar probar qué resultado daría el aprendizaje mediante los principios del Solfeo relativo, pero, ¿cómo poner de acuerdo a todo el profesorado?

F.R.—Habría que reciclar a todo el profesorado.

M.A.—Pero no es fácil llegar a imponer un criterio si no es por la vía del convencimiento unánime. Personalmente, pienso que sería beneficioso, práctico y posible ensanchar estas nuevas vías de enseñanza.

F.R.—¿Cree que todas estas concepciones, el enseñar la música de otra manera, han calado en la enseñanza profesional de la música? Me refiero en los conservatorios, en las clases de Solfeo, en las clases de instrumento, etc...

M.A.—Empezar a estudiar Solfeo en nuestro ambiente educativo se entiende erróneamente como empezar a aprender música. Y claro, son dos mundos totalmente distintos. Cuántas frustraciones ha habido, hay y habrá mientras no existe esa

dentro de la música elemental. Esto significa que hacer sólo Solfeo, es decir, aprender a leer y conocer la grafía, no es aprender música.

F.R.—¿No cree que quizá se tendría que aprender la grafía y la música y sentir la música simultáneamente?

M.A.—Efectivamente. El Solfeo como enseñanza autónoma no debería contemplarse. Tendría que ir asociado a otras actividades y experiencias que supusieran hacer música y después, que desde ellas se desprendieran las consecuencias de la lectura y los conocimientos. El Solfeo como asignatura autónoma es árido.

F.R.—Pero ahora en los conservatorios elementales eso no está así.

M.A.—Evidentemente, no lo está. Y no podrá estarlo hasta que no se vaya a esa necesaria estructura y ordenación de los estudios musicales que he comenzado por señalar como imprescindible, y en la que se han de contemplar conjuntamente las dos vertientes de enseñanza.

F.R.—Ahora se pretende llevar a los colegios, y, en principio (por los planes de estudio), es el maestro el que tiene que ejercer esta función, ¿cree que está preparado un maestro que sale de las Escuelas Normales para enfrentarse con ese



brio entre los distintos campos que hemos descrito como expresividad, receptividad y creatividad. Por ejemplo, la creatividad es algo que nunca se ha implicado en la enseñanza de la música, cuando la improvisación, necesariamente, tiene que abarcar toda la trayectoria de la enseñanza musical, desde lo más elemental hasta los últimos estudios a lo largo de los cuales es absolutamente necesaria una llamada a la creatividad y a la improvisación. Cambio de repertorio didáctico, sentir antes que aprender y tratar de aproximar los conocimientos con el mayor tacto, cuando ya se han sentido los elementos musicales, he ahí las bases de la idea metodológica que hemos de intentar diseñar.

F.R.—Yo, por ejemplo, comparto la idea de lo valioso que puede ser el Solfeo

separación de lo que es la enseñanza de la música y la música en la enseñanza en la gente que empieza en la edad escolar, —seis, siete, ocho y nueve años— e incluso personas mayores que se matriculan en primer año de Solfeo en el conservatorio creyendo que les va a llegar la luz de la música y luego experimentan que es otra cosa lo que se les ofrece. Porque, han tenido ocasión de aprender previamente nada de música, y el Solfeo, tal y como se imparte, responde a un programa que podría considerarse válido siempre que no sea entendido como comienzo de la enseñanza de la música. Por eso habría que aclarar primeramente las dos vertientes: lo que es la enseñanza de la música y la música en la enseñanza. Después, entender que hay una música elemental, como manera de aprender música, y luego que el Solfeo es un aspecto

mundo, con las dificultades que tiene un lenguaje musical?

M.A.—Hay algunos que sí, pero desgraciadamente son excepcionales. Habría mucho que decir al respecto, pero en resumen y encadenando las cosas, si el alumno que llega a las Escuelas Universitarias ya tuviera una formación a nivel de música en general, si el profesorado pudiese encontrar, llegar a unas técnicas educativo-musicales y sobre todo, si se consiguiese lo que en la formación del profesorado de básica se está tendiendo, a la especialización, y hubiese una especialización de música en las Escuelas Universitarias, creo que ahí estaría la solución de este problema. Es otro aspecto el que tiene que diseñarse en la estructuración y ordenación que desde el comienzo de esta conversación reclamamos insistentemente.

Las «Sinfonías» beethovenianas de Klemperer

Por Luis Sales

BEETHOVEN: las 9 Sinfonías. Oberturas. Música de Egmont. Aase Nordmo-Lovberg, soprano; Christa Ludwig, mezzo-soprano; Waldemar Kmentt, tenor; Hans Hotter, barítono. Coro Filarmonía, Londres (Maestro de coro, Wilhelm Pitz). Orquesta Filarmonía, Londres. Director, Otto Klemperer. EMI Acorde. Núms. 1 y 8: 037-000794. Núm. 2; Oberturas **Prometeo, Leonora II**; 037-000795. Núm. 3; Obertura **Fidelio**: 037-000796. Núm. 4; **Egmont**, música escénica: 037-000797. Núm. 5; Obertura **Coriolano**: 037-000798. Núm. 6; Obertura **Leonora I**. 037-000799. Núm. 7; Obertura **La consagración del hogar**: 037-000800. Núm. 9; Oberturas **Leonora III y Rey Esteban**: 037-000801/2, 2 discos.

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

No es la primera vez que desde estas páginas alabamos la magnífica trayectoria de la serie Acorde, por su labor continua de publicación —en condiciones de presentación y sonido normalmente buenas— de antiguas grabaciones fundamentales del catálogo EMI. En esta ocasión, nuestra felicitación, ante lo que significa reeditar el ciclo sinfónico de Beethoven por Otto Klemperer, debe preceder a todo comentario.

Después de los ciclos famosos de Furtwängler, Bruno Walter y Szell, el de Klemperer es el último ciclo *histórico* de **Sinfonías** de Beethoven. Grabado entre los años 1958 y 1961, sus resultados —en todo caso, altísimos— no han alcanzado los niveles de genialidad de **Fidelio** y **Missa Solemnis** (registrados posteriormente), pero son un claro exponente de la acusada personalidad y de la reconocida maestría del gran director alemán. Recurriendo, en aras de la brevedad, a los tópicos, podemos decir que si el Beethoven de Furtwängler se caracterizaba



por su gran tensión interna y su potencial expresivo; el de Bruno Walter, por la elegancia, la finura y el toque vienés; el de Szell, por su objetividad y originalidad conceptual, la nota más definitoria del de Klemperer sería la grandeza constructiva. No se esperen de él refinamientos tímbricos, ni sutilezas expresivas, ni especial aliento emocional; los valores de Klemperer son, más bien, la forma, la estructura sonora y el respeto al texto, y, a través de ellos, edifica su *impresionante* Beethoven. Así, mientras sus detractores le han criticado la sequedad de su fraseo y la lentitud —proclive a la pesadez— de algunos de sus «tempi», sus apologistas proclaman una capacidad, en verdad magistral, para poner de manifiesto en gruesas pinceladas la estructura fundamental de cada sinfonía, con resultados a veces absolutamente insospechados. La concepción severamente tradicional y germana de Klemperer (muy próxima a la de Karl Böhm, otro maestro *germano*, aunque con un mayor sentido de lo vienés), que puede parecer en algunos momentos extremadamente austera, está dotada por otro lado de un vigor y una energía extraordinarios, y, a menudo, de una majestad que recuerda las grandes obras del Barroco.

Quede como premisa, pues, nuestro reconocimiento del valor histórico de este ciclo, al concederle —por encima de toda discusión— la máxima puntuación. Pero al mismo tiempo, este reconocimiento no debe impedir un planteamiento crítico, sinfonía por sinfonía, que, en última instancia, ayude al lector a la hora de comprar.

La **Primera Sinfonía**, grabada en 1958, con un sonido limpio y bastante bueno para tal fecha, nos presenta a un Beethoven ya más maduro y más alejado de Haydn de lo que es habitual. La obra gana *cuerpo* y entidad en los movimientos vivos, pero pierde encanto y amabilidad, lo que es patente en el «Andante». Los tiempos más beneficiados son el tercero (mal llamado «Minuetto») y el cuarto, realizados con una claridad y precisión realmente magistrales. Hay que destacar la agudeza penetrante de los instrumentos de viento, tratados de un modo singular a lo largo de todo el ciclo.

La **Segunda Sinfonía** data de 1959 y su sonido es también bastante bueno, aunque en este disco se perciben algunos *pre-ecos*. Concepción de grandes proporciones que parecen situar en esta pieza, y no en la **Heroica**, la ruptura romántica. Es seguramente la **Segunda** más ciclópea y vigorosa que se ha grabado; sus ataques son rotundos y su ritmo contundente. En el «Allegro» inicial, tocado a «tempo» muy vivo y de forma dramática, aparecen líneas temáticas nunca oídas, en un alarde de nitidez expositiva. Sólo la primera frase del «Larghetto», lento y bien dicho, ya revela el arte supremo de Klemperer, a pesar de que en este bellísimo tiempo echemos de menos la contabilidad de Bruno Walter o la gracia mozartiana de Böhm. En conjunto, es ésta una de las mejores versiones del ciclo.

Debo confesar que nunca me he entusiasmado la **Heroica** de Klemperer, muy clara y bien tocada, pero demasiado *doctoral* y falta del carácter esencialmente vivo y revolucionario que la obra debe tener. Tampoco encuentro en esta versión la dimensión poética y emocional que otros grandes directores han sabido reflejar. El primer tiempo, muy bien leído, carece de la necesaria progresión climática hacia la coda, resultando un tanto *cuadrado* y con un ritmo en cierto modo pesante. La «Marcha fúnebre», impasible y monótona, no alcanza a transmitir toda la profundidad trágica.

ca del genial fragmento, ni posee tampoco una especial belleza tímbrica. No sólo Furtwängler (varias versiones), Walter (CBS) o Szell (CBS), sino también Fricsay (DG), Kubelik (DG), Bernstein (DG) y, sobre todo, Giulini (DG) ofrecen versiones del mismo —o, incluso, más— rigor musical y además cargadas de emoción y vitalidad. El movimiento más logrado de esta **Heroica** es sin duda el final, en el que resplandece de nuevo la maestría de Klemperer. Toda la riqueza contrapuntística del fragmento recibe una soberbia traducción y el director logra evitar, a pesar de la lentitud, esa morosidad que caracteriza el resto de la versión. El disco está grabado en 1961 y tiene curiosamente (en España) un sonido peor que los anteriores.

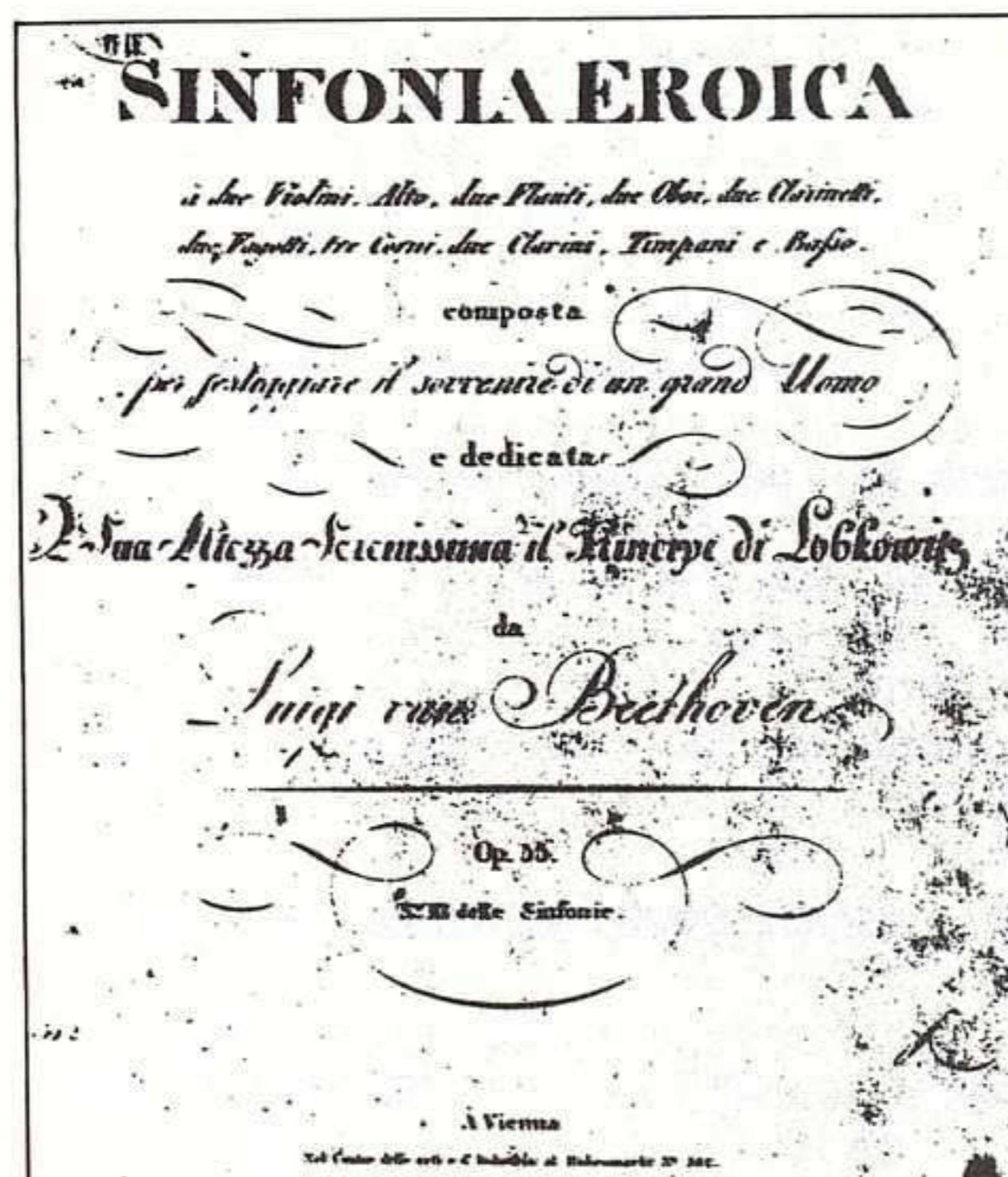
Muy buena **Cuarta Sinfonía**, registrada en 1960, con un sonido nuevamente muy aceptable. Al escuchar la misteriosa introducción del primer movimiento, tocada de un modo un tanto seco, pensaba hasta qué punto Klemperer es un maestro que se siente más a gusto en pasajes de compleja trama que en aquellos otros más simples estructuralmente, pero que requieren una sutileza expresiva o un acento sugerente. Magnífica traducción, por eso mismo, del primer «Allegro» y del tercer movimiento, de una lógica expositiva imponente. Muy bello, el segundo, donde, a pesar de que hay versiones mejor cantadas y más emotivas el director sabe acompañar a la perfección al hermoso tema, en una sabia mezcla de ingredientes orquestales. Un poco grueso, el cuarto movimiento, en el que la gracia de Böhm (DG) y Jochum (Phi) no ha sido superada.

Con la **Quinta Sinfonía** llegamos a uno de los puntos más altos de este integral, tanto por la interpretación como por el sonido. Efectivamente, este disco de 1960 es, con bastante diferencia, el que mejor sonido conserva (al menos en España) de los nueve. La sensación que produce esta **Quinta** es, ante todo, de estar tocada con sentido común: todo está en su sitio, en la debida proporción y sin ningún tipo de exceso. El «tempo» es lento, pero muy coherente con una visión solemne y grandiosa de la obra, y no existe aquí asomo de pesadez, sino, por el contrario, gran vigor y constante tensión. La claridad de la realización es nuevamente inusitada, destacando la nitidez de las maderas y de los vientos en general. El primer movimiento podría constituir un ejemplo de medición correcta en un fragmento como éste, expuesto a los más exagerados abusos. El «Andante» sorprende por su recogimiento y ausencia de triunfalismos huecos. Nuevamente ejemplar, la construcción del tercero, sobre todo la segunda exposición, donde se aprecia perfectamente el juego de los fagotes. El final es otro prodigio de trabajo orquestal, de planificación, sin merma de potencia; resulta, por ejemplo, emocionante percibir claramente el plano de los trombones subrayando el bajo. La coda cierra esta magnífica versión en un clima de máxima solemnidad.

La **Pastoral** es también una realización de grandísima categoría y fuerte



El director Otto Klemperer.



Portada de la partitura de la Sinfonía «Heroica», contemporánea a su composición.



Portada de la edición contemporánea a Beethoven de la «Quinta Sinfonía».

personalidad. Comienza el primer tiempo, pausado y lírico, con un fraseo muy natural y un sonido orquestal más cálido de lo que es costumbre en Klemperer; es perceptible la estudiada planificación dinámica y una concepción clasicista, semejante a la de Böhm (DG). Bien dicho el segundo tiempo, siempre dentro de unos márgenes muy clásicos y muy medido en su expresión. Klemperer lleva el tercer movimiento extremadamente lento, pero sabe darle un acento genial que nos cautiva y nos hace olvidar tan inadecuada parsimonia; qué soberana maestría en el manejo de oboe, fagot, clarinete, trompa y su interjuego con la cuerda. Asombrosa la «tormenta», por su fidelidad al texto y la huida de todo tremendismo. El «Allegretto» final es, para mí, con todo, lo mejor de la versión; aquí utiliza el director un «tempo» nada lento; sino bastante animado e, incluso, ciertamente elástico, lo que le permite evitar la monotonía. Además, consigue de la Orquesta un sonido más aterciopelado y amable que otras veces, muy apropiado para este bellísimo fragmento. Si a ello unimos una claridad expositiva sensacional, tendremos uno de los mejores movimientos de todo el ciclo. En resumen, una gran versión de la **Pastoral**, en una línea diferente de las grandes aproximaciones de Furtwängler (EMI), Giulini (EMI), y Jochum (Phillips), pero con valores y personalidad propios. El registro es de 1958 y suena francamente bien.

La **Séptima Sinfonía**, de 1961, en cambio, tiene aquí un sonido proporcionalmente muy flojo para su fecha. Esta es otra versión con la que, personalmente, no estoy en absoluto de acuerdo. Nunca he podido soportar una **Séptima** lenta y monótona, y ésta lo es exageradamente. El final, por ejemplo, resulta —con todos los respetos a la autoridad de Klemperer— inadmisibles: es tal su lentitud, que queda como distorsionado, como tocado a cámara lenta. Y algo parecido, aunque no tanto, ocurre con primero y tercer tiempos. Con todo, hay que decir que la «Introducción» está inmejorablemente expuesta y el «Allegretto» es una maravilla, sobre todo, en los contrapuntos de la sección central. Como detalle curioso, nótese que, al final de este movimiento, Klemperer, hace terminar a la cuerda en «pizzicato», cuando en la partitura está explícita la indicación de «arco». Resta decir que no es la única vez que el maestro alemán ha grabado la obra; al parecer, tiene una versión anterior (que desconozco), mucho más lograda. En cualquier caso, prefiero las aportaciones de Furtwängler (EMI), Jochum (Phillips), Bernstein (DG) y Giulini (EMI).

La **Octava Sinfonía** tiene, de nuevo, un sonido excelente para ser de 1958. Klemperer se decanta en esta enigmática pieza por una concepción diferente a la tradicional evocación nostálgica del pasado mozartiano. Como ya habían hecho con intuición genial Bruno Walter (CBS) y Szell (CBS), la actual versión nos acerca más bien a la visión socarrona del Beethoven maduro, y nos muestra la ironía y la parodia que encierran estos pentagramas. Los tres últimos movimientos evidencian, con gran agudeza, este humorismo mordaz tan difícil de

adivinar en una obra como la **Octava**. Grabada también en 1958, y asimismo con buen sonido, la **Novena Sinfonía** es probablemente la cima interpretativa de este ciclo. Con ella, Klemperer se aproxima a la magnificencia de la **Missa Solemnis**, que grabaría ocho años después. Es, por lo demás, una **Novena** antológica, junto a las imperecederas versiones de Furtwängler (EMI), Fricsay (DG), Szell (CBS), Bernstein (DG) y Böhm (DG, 1981). El primer movimiento, tan complejo, adquiere en sus manos una coherencia y una lógica asombrosas; qué impresionante lectura del «clímax» central y de la coda. El segundo tiempo es, para mí, el mejor que he oído jamás, y renuncio a intentar describirlo verbalmente. El «tempo» del «Adagio» es sorprendentemente ligero, pero la concentración es máxima y la profundidad, enorme; es una página a la que el director se entrega desde unos presupuestos muy expresivos. Con el cuarto movimiento entramos de nuevo en lo indescriptible; baste decir que Klemperer, sin perder su rigor constructivo, abandona aquí su habitual severidad y se deja llevar por el entusiasmo. Qué significativo es percibir una cierta flexibilidad en los «tempi» —normalmente rígidos— de este director. Por lo demás, la grandeza del fragmento es máxima, desde las sucesivas exposiciones orquestales del famoso tema a los desarrollos corales, donde Klemperer hace cantar a todos los integrantes —orquestales y vocales— con un entusiasmo desbordado. Oigase, por ejemplo, el papel exultante de los trombones a todo lo largo del coral central y del «fugato» siguiente, o la coda, tocada realmente a *bombo y platillo*, que transmite una sensación de alegría, de fanfarria, curiosa en un hombre tan circunspecto y mesurado como Klemperer. Los solistas, que se oyen algo lejanos, sin ser una decepción, no se hallan a la altura, lo que no resulta un gran inconveniente. El Coro Filarmonía está, como la Orquesta, realmente fabuloso.

Completan las **Sinfonías**, en un alarde de aprovechamiento discográfico que honra a la marca, una amplia selección que incluye casi la totalidad de las **Oberaturas** y cuatro números de la música incidental de **Egmont**. Aquellas, grabadas entre los años 1959 y 1964, presentan un sonido lógicamente variable, pero siempre bueno; las mismas cualidades interpretativas estudiadas a propósito de las **Sinfonías** hacen de ellas la mejor alternativa existente en el mercado para estas bellas páginas beethovenianas. de tener que destacar algunas, éstas serían, para mí, las tres poderosas **Leonoras** y la ejemplar **Oberatura de «Fidelio»**. En cuanto a **Egmont** (1958), podemos decir que se trata de una versión espléndida, con una Nilsson radiante, donde lo único lamentable es la carencia de la obra completa.

En conclusión, oportuna reedición —estos discos ya fueron publicados hace años, aunque sin un carácter cíclico— de uno de los integrales sinfónicos de Beethoven fundamentales, en unas condiciones de sonido y presentación muy buenas y, en definitiva, con una relación calidad-precio sumamente positiva.

Discoteca básica

Por Luis Carlos Gago Badenas

El Arte de la Fuga es considerada por un gran número de músicos —aficionados, teóricos, intérpretes— como una de las obras cumbres de la Historia de la Música, pero, paradójicamente, son pocos los que la escuchan asiduamente, los que la conocen en profundidad o los que deciden interpretarla en público. La importancia de la obra no nos debe hacer dudar en ningún momento sobre su correcta u oportuna inclusión dentro de esta «Discoteca Básica»; es más, su injustificado olvido la exige con vistas precisamente a intentar sacarla en mayor o menor grado de este inmerecido segundo plano, que aconseja, asimismo, que el análisis discográfico de las diferentes versiones escogidas vaya precedido de una introducción algo más extensa de las habituales en esta sección.

No pretendo llevar a cabo en aquella un profundo análisis de **El Arte de la Fuga** (la dificultad de la empresa y los fines para los cuales nació esta sección me impide hacerlo), pero sí intentaré, por un lado, situar la obra dentro de su contexto histórico-musical y, por otro, examinar los diversos problemas relacionados con la interpretación de la partitura.

LA FUGA COMO FORMA MUSICAL

Que la fuga ha sido una de las formas musicales más prolíficas —si no la más— a lo largo de toda la Historia de la Música, parece una afirmación difícilmente rebatible; desde las primitivas «caccias» medievales (entendiendo aquí el término fuga en sentido muy amplio) hasta el primer movimiento de la **Música para cuerdas, percusión y celesta**, de Bartók (por poner un ejemplo de nuestro siglo), la fuga ha ejercido una misteriosa e irresistible atracción sobre compositores de estéticas absolutamente dispares durante más de siete siglos.

Jacques de Liège fue, al parecer, el primero en utilizar el término «fuga», recogiendo esta cita en su monumental tratado **Speculum musicae**, escrito hacia 1330. También las primeras pseudofugas (se trata en realidad de lo que hoy conocemos como cánones, es decir, piezas escritas en imitación estricta entre dos o más voces) datan de esta misma época: me refiero a las aludidas «caccias» italianas, que encuentran sus más importantes cultivadores en Piero y Niccolò da Perugia, ambos pertenecientes al grupo del **Ars Nova** italiano. Ya entonces la composición de una «caccia» —al estar sometida a unas rígidas reglas consistentes en lograr una imitación estricta entre las voces evitando posibles disonancias— se presenta como un reto a la

«El arte de la fuga», de J.S. Bach

pericia del compositor que estos músicos afrontarán en contadas ocasiones.

John Dunstable, inglés, y Guillaume Dufay, francés, son los precursores de una nueva época —el Renacimiento— centrada en un principio en torno a la escuela franco-flamenca (Josquin des Prés, Jakob Obrecht y Jean D'Ockeghem son, entre otros, sus principales representantes) que, durante la segunda mitad del siglo XV, dará un impulso definitivo a la utilización del contrapunto imitativo dentro de la polifonía coral. Comienza así una auténtica edad dorada del llamado «estilo antiguo» o «primera práctica» que habrá de extenderse durante más de tres siglos. El mayor apogeo, manteniéndonos siempre dentro del marco de la música coral, se producirá probablemente en el siglo XVI, que verá aparecer las obras de músicos de la talla de Palestrina, Orlando di Lasso o el español Tomás Luis de Victoria, obras que habrán de influir decisivamente en generaciones posteriores (el propio Wagner, por ejemplo, elogiaba y admiraba el contrapunto palestriniano).

No obstante, como ya quedó dicho, no nos encontramos aún frente a auténticas fugas tal como hoy entendemos este término, sino frente a cánones o, en la mayoría de los casos, simples pasajes fugados en los que se produce una entrada sucesiva en imitación de las diferentes voces. Pero estos tres siglos de continua experimentación —a los que

tampoco son ajenos las innovaciones introducidas por Andrea y Giovanni Gabrieli o los virginalistas ingleses en el campo de la música instrumental— habían servido para generar una serie de reglas técnicas y para sentar las bases necesarias que harán posible el definitivo nacimiento de la fuga «stricto sensu».

Es, pues, a comienzos del siglo XVII cuando empiezan a aparecer las primeras fugas propiamente dichas. Dos son los nombres a tener en cuenta: Girolamo Frescobaldi y Jan Pieterszoon Sweelinck. Aquél en Italia y éste en Holanda van a ser los primeros en someter un tema a un verdadero tratamiento fugal (aumentación, disminución, combinación con un contratema, modificaciones rítmicas, etc.) en sus composiciones organísticas, en las que se puede apreciar una cierta indeterminación terminológica y, así, lo que son verdaderas fugas se nos aparecen con términos tan aparentemente dispares como «canzona», «ricercare», «fantasía» (sobre todo en las obras de Sweelinck), «capriccio», etc. Los hallazgos formales introducidos por ambos músicos —debido fundamentalmente a la gran influencia que ejercerán sobre futuros compositores— serán también decisivos para el posterior desarrollo y evolución de la fuga como forma musical autónoma.

No deja de resultar curioso que sea en esta misma época —primeras déca-

das del siglo XVII— cuando el contrapunto reciba una de sus más severas críticas; provendrán éstas de los miembros de la Camerata Fiorentina (Peri, Caccini, Bardi, Galilei...) y traerán como consecuencia más inmediata el nacimiento de la ópera. Su desprecio por la polifonía coral y la utilización del contrapunto («*así como el alma es más noble que el cuerpo, así las palabras son más nobles que el contrapunto*», decía Bardi en un discurso enviado a Caccini) les harán propugnar la melodía acompañada como la única y verdadera música («*la más noble y la principal cualidad de la música es la expresión de los conceptos de la mente por medio de palabras y no por la consonancia entre las voces*», escribe Galilei en una de sus obras).

Así pues, a la vez que la ópera va adquiriendo una fisonomía propia, asistimos dentro de la música instrumental —clave y órgano principalmente— a un gran auge del contrapunto imitativo. A Sweelinck y Frescobaldi les seguirán Scheidt, Froberger (alumnos ambos del primero), Buxtehude, Scheidemann, Böhm y un largo etcétera de compositores-organistas que harán de la fuga el eje principal de la mayoría de sus composiciones. A partir de ahora, en palabras de Lionel Rogg, todos los compositores del siglo XVII aportarán algo al desarrollo y perfeccionamiento de la fuga.

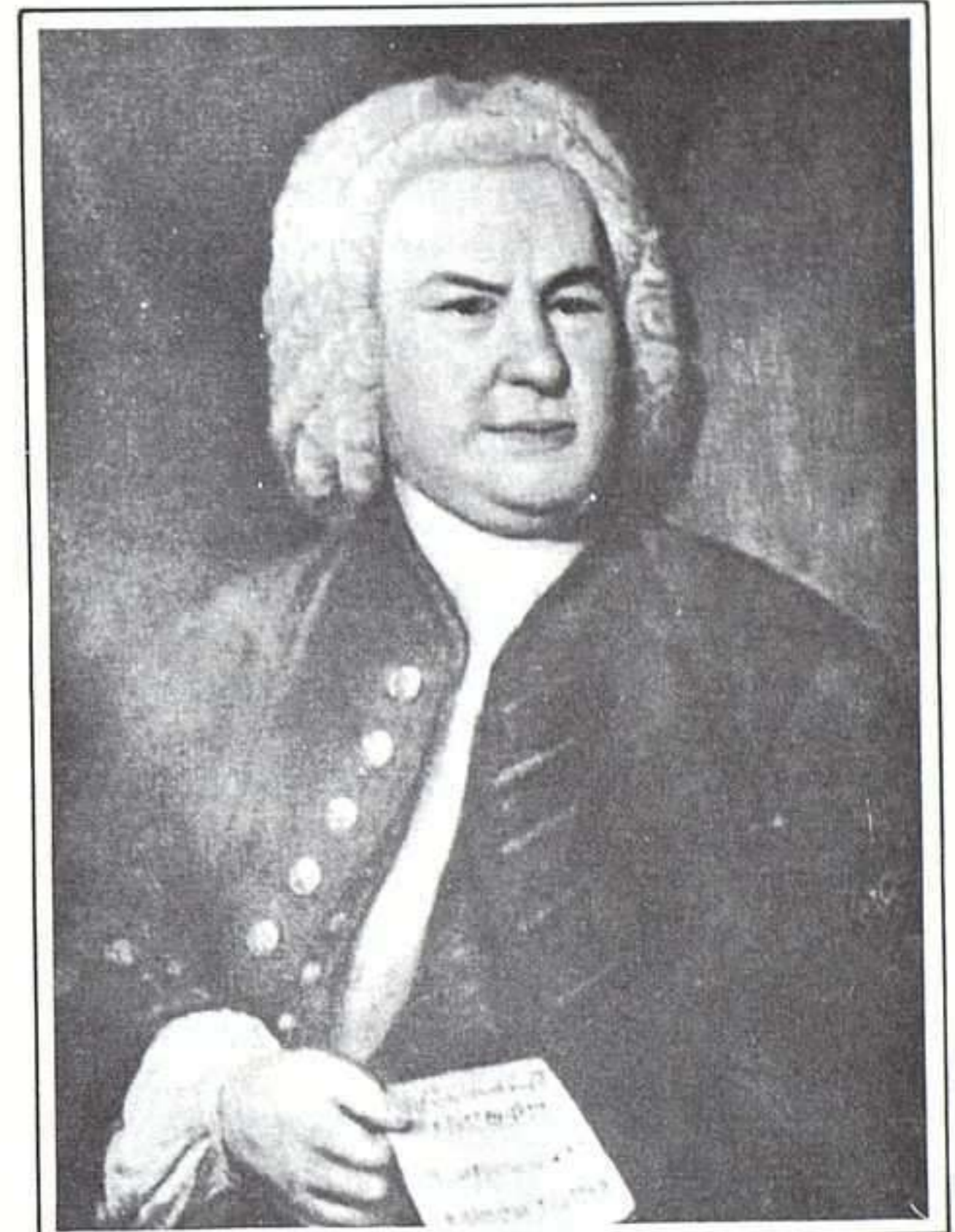
El Barroco será lógicamente, el período en el que esta forma musical alcance su máximo esplendor y ya en él podemos apreciar una de las virtudes que han acompañado siempre a aquella y que explica en gran medida su larga permanencia a lo largo de la Historia de la Música: su enorme capacidad de adaptación a todo tipo de géneros y de formas musicales. Aparte de fugas que se denominan por sus autores como tales (cualquier **Fuga para órgano** de Bach, por ejemplo), encontramos verdaderas fugas insertas en contextos mayores que responden a otras denominaciones:

— La sonata para más de un instrumento (los tiempos rápidos, sobre todo en las sonatas «da chiesa», son auténticas fugas; por ejemplo, cualquiera de las seis primeras **Sonatas para violín y clave** de la **Op. 5** de Corelli).

— El concierto (el último movimiento del **Op. 3, núm. 11** de Vivaldi).

— La sonata a solo (el segundo movimiento de cualquiera de las tres escritas por Bach para el violín).

— La obertura francesa (la sección central de la misma es, por definición, una fuga).



Johann Sebastian Bach (1685-1750).

— La sinfonía barroca que, debido al general confusiónismo terminológico imperante en esta época, se confunde no pocas veces con la obertura o el concierto (la magnífica doble fuga de la **Sinfonía «Al Santo Sepulcro», RV 169**, de Vivaldi).

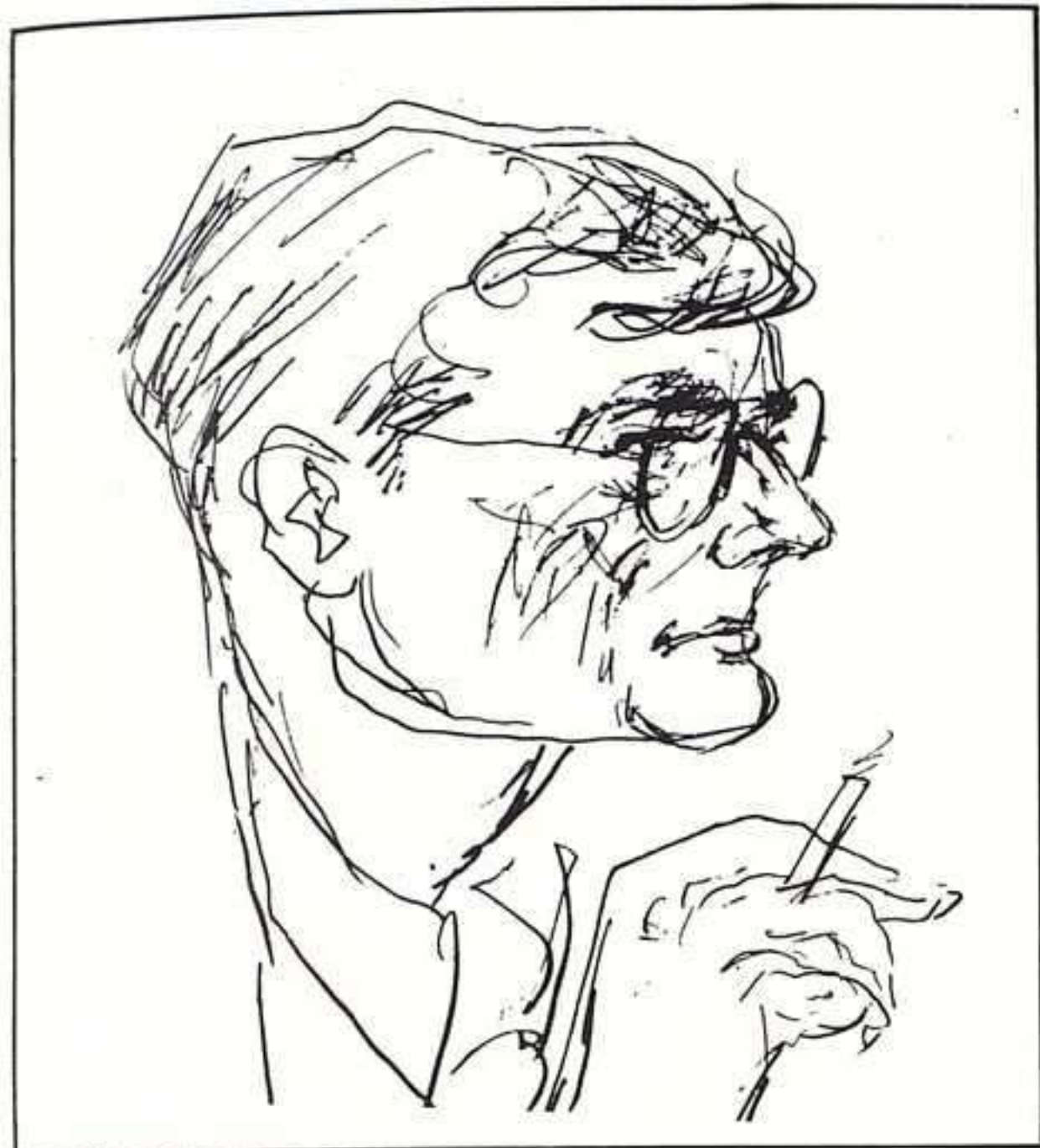
— La sonata en trío (el segundo movimiento de la incluida en la **Ofrenda Musical**, de Bach), etc.

Dentro de la música coral, dejando a un lado las oberturas instrumentales (generalmente escritas en estilo francés, lo que comporta la obligada existencia de una fuga o «fugato»), los grandes coros de las cantatas o los oratorios se escribirán también en estilo fugado (recordemos los de **El Mesías**, de Haendel, por ejemplo), recogiendo así una práctica usual de la gran polifonía del siglo XVI, práctica que habrán de seguir fielmente compositores clásicos (Haydn en **La Creación** o **Las Estaciones**) y románticos (Mendelssohn en **Elías** o **Paulus**).

La Misa —y en general toda la música religiosa— conservará el contrapunto imitativo como uno de sus elementos más característicos. Así, ciertas secciones de la Misa serán sometidas sistemáticamente a tratamiento fugado: pocas Misas encontraremos en las que el «Et vitam venturi» o el «Cum Sancto Spiritu» no ofrezcan esta peculiaridad, ya tomemos como ejemplo la **Misa en Si menor** de Bach, la **Misa K. 427** de Mozart (aun-



Hans Burgkmair, «El Carro de los músicos» en madera.



Dimitri Shostakovich.

ésta al nuevo lenguaje musical, adaptación que también llevarán a cabo los integrantes de la Escuela de Viena, que recogerán muchas de las técnicas utilizadas en el contrapunto imitativo para incorporarlas al sistema dodecafónico de composición.

Béla Bartók es, sin duda alguna, el más prolífico e interesante compositor de fugas del siglo XX. Baste aquí recordar la de su **Sonata para violín solo** (claro homenaje —al igual que la «ciaccona»— a J.S. Bach), la de su **Sonata para dos pianos y percusión** o todo el primer movimiento de su **Música para cuerda, percusión y celesta**, una de las fugas más geniales de todos los tiempos. También Nielsen hará uso de ella en cuatro de sus **Sinfonías (Segunda, Tercera, Quinta y Sexta)**, lo cual hace afirmar a J.L. García del Busto que «no hay ciclo sinfónico que pueda compararse al de Nielsen en la proliferación y la categoría artística de las fugas». Procedimientos fugales son también usados por Sibelius en su **Primera Sinfonía**.

Shostakovich fue un asiduo cultivador de la fuga como forma musical. Entre sus Sinfonías, al menos cuatro de ellas (las **números 4, 6, 13 y 14**) contienen pasajes fugados; igual ocurre en tres de sus cuartetos (**Quinto, Séptimo, y Octavo**); el segundo movimiento de su **Quinteto para cuerda y piano, Op. 57** es denominado «Fuga» por el propio compositor ruso; pero, sin lugar a dudas, su aportación fundamental se halla en los **Veinticuatro Preludios y Fugas, Op. 87**, magnífica colección pianística que, cómo no, emula y recuerda el **Clave bien temperado**, de Bach.

La lista de este siglo sería interminable: la espléndida doble fuga de la **Sinfonía de los Salmos**, de Stravinsky; el **Ludus Tonalis**, de Hindemith, colección de interludios y fugas para piano; las dos fugas de los Actos II y III del **Wozzeck**, de Berg, que continúa así el ejemplo de Wagner y Verdi; muchas de las composiciones de Max Reger, prolífero compositor de fugas; la **Fantasia Contrapuntística**, de Busoni, a la que nos referiremos más adelante; la **Pasión según San**

Lucas, de Penderecki, que persevera en la vieja asociación entre contrapunto imitativo y música sacra, etc., etc. Establecer una relación exhaustiva, no sólo en nuestro siglo, sino también en los anteriores es prácticamente imposible; mi propósito de establecer una línea evolutiva desde el siglo XIV hasta nuestros días creo que, no obstante, ha quedado cumplido con la enumeración realizada.

El jazz tampoco es incompatible con el estilo fugado, como lo demuestra el pianista Jacques Loussier en sus transcripciones jazzísticas de varias de las fugas del **Clave bien temperado**, de Bach. Astor Piazzola ha puesto también de manifiesto la versatilidad de la fuga, al mostrar su compatibilidad con la música popular componiendo varios de sus espléndidos tangos en forma fugada. Y un último dato. Incluso la llamada música no culta, la música pop, ha hecho utilización de la fuga. El espléndido grupo inglés Gentle Giant, en su disco titulado genéricamente **Free Hand**, incluye una pieza titulada **On reflection** que es una magnífica fuga en toda regla.

Vemos, pues, cómo la historia de la fuga —a pesar de sus ya largos siete siglos de existencia— aún no ha terminado. Aquella niña precoz del Romanticismo parece empeñada en continuar su imparable carrera de éxitos.

BACH Y LA FUGA

Ya dijimos que fuga y Barroco eran términos casi complementarios. Otro tanto podríamos decir de las dos palabras que encabezan este segundo apartado. La relación entre Bach y la fuga es tan estrecha que no sería posible comprender la obra del maestro de Leipzig sin la fuga, ni la historia más moderna de ésta sin conocer las insuperables aportaciones bachianas al género.

El número de fugas escritas por Bach es inmenso, alcanzando probablemente los varios centenares. Su pasión por el contrapunto arranca desde su infancia y será una constante a lo largo de su intensa vida como compositor. Prueba de ello es que las primeras fugas que conservamos de él datan de su temprana estancia en Ohrdruf y Luneburgo (1695-1703) y que su última obra no es sino una inmensa fuga de más de cien páginas basada en un sencillo tema de tan sólo cuatro compases.

Desde aquellas primerizas fugas hasta este **Die Kunst der Fuge**, transcurren más de cuarenta años de continua experimentación, cuarenta años en los que en cada fuga Bach aporta una nueva solución al eterno problema de la relación entre forma y contenido, por lo que es muy difícil encontrar dos fugas del compositor alemán en las que éste haya utilizado similares procedimientos constructivos.

En 1722 publica Bach la primera parte de su **Clave bien temperado**, primer eslabón de una larga cadena de obras en las que el contrapunto estricto



va a ser el eje generador de todas ellas. Esta colección se ve completada con las **veinticuatro Preludios y Fugas** (compuestos entre 1740-44), que también inauguran una época en la producción de Bach en la que éste —en palabras de Forkel— «no podía escribir una sola nota sin producir una obra maestra». Es en estos últimos años de su vida cuando compone sus **Variaciones Goldberg**, sus **Seis Corales para órgano BWV 645-650**, sus **Variaciones sobre el himno de Navidad «Vom Himmel hoch da komm' ich her» BWV 769** la **Ofrenda Musical** y, por último, el **Arte de la Fuga**.

Estos mismos años coinciden, curiosamente, con el segundo gran ataque contra el contrapunto (el primero —al que ya me referí— se produjo en los comienzos del siglo XVII), encabezado, entre otros, por algunos de los hijos de Bach. Se declara la guerra a la polifonía en general y al contrapunto en particular («el oído —afirmaba Mattheson— encuentra a menudo más satisfacciones con una sola voz bien dispuesta que desarrolla una melodía bien destacada en toda su libertad natural, que en veinticuatro voces que, con el fin de participar en la melodía, la desfiguran hasta el extremo de llegar a hacerla incomprendible»), proclamándose la hegemonía de la melodía y las virtudes del estilo homofónico.

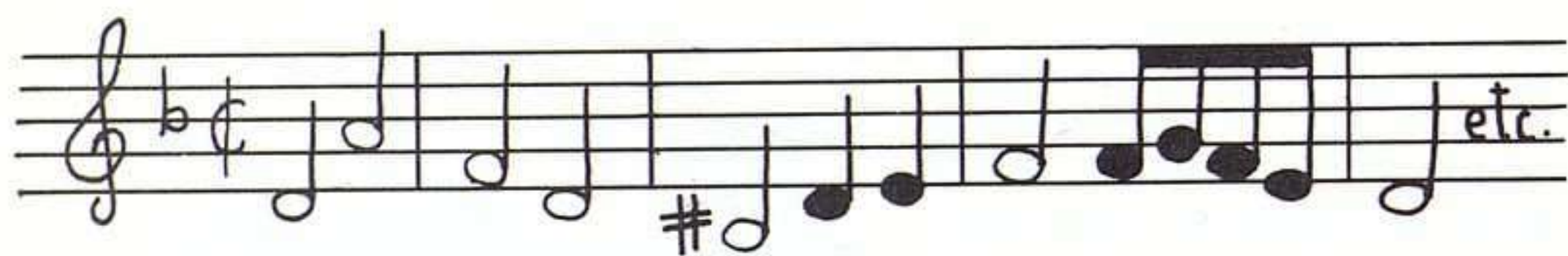
El **Arte de la Fuga** se convierte, pues, en una obra resumen, en unas páginas en las que Bach compendia todo lo que alcanzó a saber sobre lo que había sido una de sus más grandes preocupaciones durante toda su fecunda vida como compositor: el desarrollo y estudio sistemático de la totalidad de las posibilidades contrapuntísticas de un tema. Es-



Béla Bartók (1881-1945).

ta preocupación se torna especialmente intensa en estos últimos años, por lo que será en ellos cuando proliferen este tipo de composiciones monotemáticas, de entre las cuales podemos destacar las siguientes: —los **Catorce Verschiedene Canones BWV 1076**, una serie de cánones perpetuos sobre las ocho primeras notas del bajo de las **Variaciones Goldberg** (obra que, como es lógico, también gira alrededor de un único tema: la famosa aria); —las ya citadas **Cinco Variaciones Canónicas BWV 769**, en las que Bach introduce complicados cánones que ordena según su grado de dificultad. Esta obra la escribió con motivo de su ingreso en la Sociedad de las Ciencias Musicales de Mizler en 1748, lo cual explica el profundo carácter abstracto y casi científico de la partitura y —la **Ofrenda Musical BWV 1079** (1747), que también está basada en un solo tema, el famoso «tema regio» escrito por Federico el Grande durante la estancia de Bach en Postdam (la tremenda complejidad de esta partitura hacer imposible cualquier somera descripción de la misma; espere-mos que, debido a su importancia, una futura «Discoteca Básica» se ocupe de ella).

Todas estas obras coadyuvan de modo definitivo a la gestación de **El Arte de la Fuga**, escrito en la triste tonalidad de Re menor (tonalidad también utilizada por varios compositores en sus últimas obras. En dos de estos casos éstas también quedaron, al igual que la partitura bachiana, incompletas: el **Requiem** de Mozart y la **Novena Sinfonía** de Bruckner) y centrado al igual que las composiciones citadas en el párrafo anterior en torno a un único tema, escrito esta vez por el propio Bach. El tema en cuestión es el siguiente:



A partir de este sencillo tema —sabiamente elegido por Bach, debido a sus enormes posibilidades de ser tratado contrapuntísticamente— el músico de Eisenach elabora lo que puede ser considerada la más prodigiosa creación musical salida jamás de la mente humana (dicho sea esto en sentido no absoluto, sino relativo, es decir, partiendo de una adecuada relación entre medios utilizados y resultados obtenidos). En ella nos demuestra que la composición de una fuga no es sólo y exclusivamente una labor teórica o intelectual, sino que hace falta algo más. Los numerosos jeroglíficos contrapuntísticos que acostumbraban a intercambiarse entre sí los compositores en esta y anteriores épocas, se quedaban simplemente en eso, en meros pasatiempos especulativos. Bach se propuso demostrar —de ahí el título de la obra— que componer una fuga era también un arte.

Y, a pesar de que la muerte le sorprendió en plena tarea, lo consiguió.

«EL ARTE DE LA FUGA», PROBLEMAS QUE PLANTEA SU INTERPRETACION

Dos factores hacen de la ejecución de la última obra de Bach una empresa especialmente conflictiva: en primer lugar, el hecho de que éste muriera antes de dar por finalizada su labor quedando, por tanto, incompleta la partitura (esta teoría, como luego veremos, no es compartida unánimemente); en segundo (y en lógica relación con el primer factor), las circunstancias que rodearon la publicación de la obra. La familia de Bach entregó al grabador los últimos papeles dejados por éste sin prestar especial atención a su contenido, por lo que surgen serias dudas sobre si algunos de ellos pertenecen o no realmente a **El Arte de la Fuga**. Más tarde, y en vista del escaso éxito comercial que reportaba la venta de la partitura, Carl Philipp Emmanuel Bach vendió las planchas de la grabación al peso del metal para así recuperar parte de lo invertido en la publicación de la obra, hecho que acentúa aún más el confusiónismo en torno al verdadero contenido de la misma.

Con el fin de lograr una mayor claridad, examinaré por separado y del modo más conciso posible los diferentes problemas a los que hace mención el título de este tercer apartado:

1) La primera cuestión que se plantea es si la obra se compuso para ser interpretada o —como mantienen algunos— para ser simplemente leída. Este problema, al igual que los que veremos más tarde, encuentra pocas soluciones plenamente convincentes, ya que sólo Bach conocía el destino para el cual compuso su partitura. Schweitzer no du-

da en afirmar que «la obra no fue compuesta para ser ejecutada por instrumentos, sino para ser leída», apoyando su teoría en el nombre, con el que Bach designó cada una de las fugas, «contrapunctus», el cual era el término utilizado habitualmente en la enseñanza de la fuga. La utilización de este nombre didáctico no parece razón de peso suficiente para afirmar la exclusiva naturaleza teórica o pedagógica de la obra; ésta existe, lógicamente, pero ello no ha de ser necesariamente incompatible con la posibilidad de que sea interpretada. Finalidad pedagógica indiscutible hallamos también en las **Inveniones a dos voces**, el **Orgelbüchlein**, el **Clavierbüchlein** o, incluso, el **Clave bien temperado**, y nadie pone en duda su ejecutabilidad, como ejecutable es, por supuesto, cualquier fragmento de música escrita, aunque se trate de un simple ejercicio de armonía

Kunst Fuge

S B A C H

Johann Sebastian Bach

ehemahligen Capell und Musikdirector

Portada de la edición de la Bachgesellschaft, de

de un estudiante; con mayor motivo —y debido precisamente al placer estético que produce su audición— lo será **El Arte de la Fuga**. Mantenerlo como simple objeto de contemplación o estudio caería de lleno en el terreno del absurdo.

Lo cierto es que Schweitzer no ha sido el único en mantener esta disparatada teoría, y la obra se consideró durante más de un siglo y medio como una especie de tratado teórico («no es música práctica», decían) hasta que en 1927, a los 175 años de su publicación, un jovenísimo musicólogo alemán, Wolfgang Graeser, la interpretó ante un público atónito en la Thomaskirche de Leipzig, la iglesia en la que Bach pasó los veintisiete últimos años de su vida.

2) Otro problema que ha hecho correr no poca tinta es el de los instrumentos más adecuados para interpretar la obra. Ha habido teorías para todos los gustos: clave, órgano, orquesta más o menos amplia, cuarteto de cuerda, piano... Nuevamente nos encontramos ante la misma situación: Bach no dejó nada escrito ni dicho al respecto y cualquier intento de decantarse por uno u otro instrumento no pasará de ser una mera especulación.

Gustav Leonhardt —en su breve y dogmático ensayo que acompaña a la grabación que luego comentaremos— es el único que afirma categóricamente la idoneidad de un instrumento: el clave. Aporta para demostrarlo un buen número de razones (que no comparto en absoluto, pero que no voy a exponer debido al carácter informativo y no musicológico de esta introducción) según las cuales era el clave el instrumento en el que Bach pensó para interpretar la partitura.

Mi opinión particular es que tampoco hay que dar a este tema más importancia de la que merece. Ninguno podemos saber el instrumento en el que pensó Bach; probablemente no pensó en ninguno, o pensó en uno en particular, pero eso —salvo que aparezca algún documento revelador— no lo sabremos nunca. Así pues, creo que cualquier instrumentación es válida: clave, orquesta

de cuerda, cuarteto de saxofones o conjunto de laúdes, siempre y cuando se respete la escritura bachiana y la polifonía de la partitura llegue al oyente con nitidez. Además, las transcripciones de obras de Bach —aunque aquí no podamos hablar propiamente de transcripción, dada la ausencia de indicaciones acerca de la instrumentación por parte del autor— no son nada nuevo (pensemos en la magnífica transcripción realizada por Webern del *Ricercare* a seis voces de la **Ofrenda Musical** o las de Schoenberg del **Preludio y Fuga BWV 552** y de dos de sus Corales) y tampoco está de más recordar que Bach fue un consumado transcriptor.

La razón de que Bach no indicara nada sobre el/los instrumento(s) que había(n) de ejecutar su obra puede deberse —aparte de que quizás la muerte le privara de hacerlo— a que la partitura no fuese escrita por encargo ni por exigencias de su puesto en Leipzig. Bien es sabido que en esta época —y no sólo ahora— el compositor había de amoldarse a las disponibilidades materiales con que contara. Si en su iglesia no había trompetistas, no podía escribir partes para trompeta; y si era por encargo, habría de acomodarse a las exigencias del petionario (es lógica, por ejemplo, la inclusión de la flauta dentro de la instrumentación de la **Ofrenda Musical**, ya que Federico el Grande —destinatario de la obra— era un más que notable intérprete de este instrumento). Pero **El Arte de la Fuga** lo compuso Bach «motu proprio», en una especie de reto consigo mismo. Quizás lo compuso sólo para él y, viendo su muerte próxima (la ceguera le hizo dictar parte de la obra), comprendió que no merecía la pena instrumentarlo.

3) La fuga inacabada: Este es, sin duda alguna, el problema central que suscita la obra y que ha hecho correr verdaderos ríos de tinta entre los musicólogos durante los siglos XIX y XX, muy especialmente en este último.

Bach compuso una última fuga que, debido a su repentina muerte, quedó inacabada. Dos son las tesis que se bara-

jan en torno a ella: —la que mantiene su pertenencia al **Arte de la Fuga**, con lo cual ésta se nos aparecería como una obra incompleta (teoría mantenida, entre otros, por Forkel y Geiringer)— y la que excluye esta última fuga del resto de la obra, considerándola como una pieza aparte de aquélla, que formaría pues, en su opinión, un todo completo y perfectamente terminado (teoría defendida, por ejemplo, por Schweitzer y Leonhardt).

Nuevamente es la especulación el único arma esgrimida por unos y por otros, por lo que ninguna de las razones aportadas resulta plenamente convincente. El problema se centra en torno a la no aparición en esta fuga (en el fragmento que conservamos, pues, aquí sí que está claro, Bach tenía intención de continuarla) del tema central que figura más arriba y que como vimos, es el eje generador de toda la obra. Se suscita la duda de si Bach —de haber podido finalizar la composición de esta fuga— pensaba incluirla o no más tarde. Gustav Nottebohm descubrió en 1880 que este tema era susceptible de ser tratado contrapuntísticamente con el resto de los tres temas de esta fuga (se trata de una triple fuga, como luego veremos), por lo que parecía evidente su pertenencia al conjunto de la partitura, que finaliza justo en el momento en que estos tres temas son escuchados conjuntamente. Gustav Leonhardt y otros rechazan el argumento de Nottebohm y atribuyen este hecho a una cuestión de puro azar.

Yo particularmente me inclino más por la primera teoría, ya que se me hace muy cuesta arriba pensar que un Bach casi moribundo compusiera una triple fuga —con el esfuerzo que ello supone en la misma tonalidad (Re menor) que su obra precedente y que —dejando de lado el argumento aportado por Nottebohm y otros de índole técnica— presenta además una profunda afinidad formal y espiritual con ésta. Aun decantándome por esta tesis, no descarto en absoluto la contraria ya que, como tantas veces se ha repetido, carecemos de elementos de juicio suficientes para convertir cualquiera de ambas en una verdad absoluta.

Los intentos de finalizar la obra han sido numerosos. Destaquemos aquí los de Walcha —cuya versión se comentará



De esta forma, Nottebohm demostró en 1880 que los tres temas utilizados por Bach en su última fuga podían ser combinados con el tema motriz de la obra (cuyo inicio se indica con una flecha), concluyendo así la pertenencia de aquélla al **Arte de la Fuga**.

más tarde—, Tovey, Riemann y Busoni, que compone toda una obra, su ya citada **Fantasia Contrapuntística** (1910), en un intento de continuar —incluyendo como cuarto tema el sujeto central de la obra— la fuga que Bach dejara incompleta. Otro final utilizado —esta vez escrito por el propio Bach— ha sido la inclusión del Coral **Wenn wir in hochsten Nothen sind**. Este había sido incluido dentro de la primera edición de la obra, pero es evidente que se trata de una composición ajena a la misma. El hecho de que también esté escrito en Re Menor, de que fuera la última composición de Bach (se la dictó a su yerno y alumno Altnikol ya en el lecho de muerte) y de que también presente una elevada afinidad espiritual con **El Arte de la Fuga** han inducido a algunos a incluirla, casi a modo de testamento musical, como una especie de epílogo de la obra. Lo cierto es que no hay por qué añadir nada a lo escrito por Bach para así dotar a la partitura de una *final feliz*, porque cualquier intento —venga de donde venga— está abocado al fracaso, ya que el nivel de genialidad y sabiduría musical alcanzados por aquél en la partitura no han sido probablemente superados. Las últimas y solitarias corcheas situadas en la voz del tenor y la breve nota escrita por su hijo Carl Philipp Emmanuel en el manuscrito («en esta fuga y en el lugar donde el nombre de BACH servía de contrasujeto, el autor ha muerto») son un final que no tiene por qué ser modificado; esas últimas corcheas dictadas por un Bach viejo y moribundo y esa lacónica nota necrológica escrita por un Bach joven y renovador son todo un profundo símbolo (el fin de una época y un estilo de componer, el comienzo de otra...) que, como tal, debe ser respetado.

El hecho más reseñable de esta controvertida fuga, y que no debemos dejar de mencionar, es la inclusión como uno de los tres sujetos de fuga del tema musical simbolizado por las letras BACH (la notación alemana designa a las notas musicales con letras; las letras que for-

man la palabra Bach se corresponden con las notas si bemol-la-do-si natural, respectivamente). El propio Bach bromaba con Johann Gottfried Walther (el autor del monumental **Musicalisches Lexicon**) sobre esta equivalencia diciendo que quizá fuera por esta razón que todos los Bach eran buenos músicos (conviene recordar que no sólo los hijos y descendientes de Juan Sebastián fueron notables compositores, sino que la tradición musical familiar se remonta a varias generaciones anteriores al autor de la **Ofrenda Musical**). Lo cierto es que el motivo ofrecía un excelente juego contrapuntístico, como lo demuestra el hecho de que muchos compositores posteriores lo utilizasen en alguna de sus obras. Entre éstos podemos destacar los siguientes: Johann Christian Bach, Johann Ludwig Krebs (alumno de Juan Sebastián, padre de aquél), Hans Christoph Friedrich Bach —que amplía el motivo con las iniciales de su nombre (HCF BACH)—, Robert Schumann (en sus magníficas **Seis Fugas sobre B-A-C-H**, Op. 60), Franz Liszt (en su **Preludio y Fuga para órgano G. 260**), Arnold Schoenberg (que lo utiliza como motivo secundario de sus **Variaciones Op. 31** o su **Tercer Cuarteto para cuerda** y como motivo retrogradado de la serie de su **Suite para piano Op. 25**) y Anton Webern (BACH son las cuatro primeras notas de la serie básica de su **Cuarteto de cuerda Op. 28**). Tampoco fue Bach el único en utilizar su propio nombre como símbolo musical. Dmitri Shostakovich también tomó las primeras iniciales de



La simbología, tanto musical como literaria, es frecuente en la música de Bach. Las propias letras que componen su apellido son utilizadas por él en la última fuga. A la izquierda, se observan tal como las empleó el compositor; a la derecha, B-A-C-H aparece condensado en una sola nota. Según se observe ésta en una u otra dirección, con una u otra clave en la armadura, se obtendrá cada una de las letras-notas que, todas reunidas, componen el ilustre apellido.

su nombre para incluirlas en varias de sus composiciones; el motivo en cuestión es DSCH, Re-Mi bemol-Do-Si natural, y lo emplea por primera vez en su **Décima Sinfonía**, apareciendo más tarde en sus **Sinfonías números 13** (en la que también origina una fuga), **14** y **15**, así como en sus **Cuartetos Séptimo y Octavo**.

4) Por último, el orden de los diferentes «contrapuntos» tampoco está claro, por lo que tanto las diversas versiones que luego comentaremos como las ediciones consultadas de la obra, orde-



Carl Philipp-Emanuel Bach (1714-1788).

nan las fugas a su arbitrio. Este hecho se debe al ya referido desbarajuste que acompañó a la primera impresión de la partitura, lo que hace también imposible averiguar y establecer con certeza el orden primitivo.

Siguiendo la numeración escogida en la excelente edición de la Bachgesellschaft de 1878, trataré de describir los diversos «contrapuntos» —acompañados, cuando los haya, de sus correspondientes títulos— mediante una explicación lo más somera y clara posible de las técnicas contrapuntísticas utilizadas por Bach en cada uno de ellos. Conviene aquí recordar que muchas de las técnicas a las que ahora nos referiremos (retrogradación, inversión, aumentación, etc.) son la base del sistema dodecafónico de composición, centrado en esencia en torno a la aplicación a la serie básica de doce sonidos de todos estos procedimientos. La Escuela de Viena hace suyas, pues, unas técnicas que se remontan a muchos siglos antes; de ahí que Schoenberg rechazara hablar de ruptura, considerándose un eslabón más dentro de la gran escuela germánica de compositores. Una vez hecho este necesario inciso, paso a enumerar las fugas que integran la última obra de Bach:

— **Contrapunctus I**; fuga simple, esto es, basada en un solo tema o sujeto (el que da origen a toda la obra).

— **Contrapunctus II**; fuga simple con la introducción de un ritmo punteado en el tema.

— **C. III**; fuga simple con el tema invertido (esto es, con el tema visto con el pentagrama dado la vuelta); los intervalos (distancia que separa dos notas) ascendentes pasan a ser descendentes y viceversa.

— **C. IV**; fuga simple con el tema también invertido.

— **C. V**; fuga simple con el tema invertido incluyendo notas de paso (notas de relleno, más o menos sin una función armónica definida) para lograr

una escala ascendente a partir de la segunda nota. Aparece por primera vez el «stretto», que se produce cuando antes de finalizar la enunciación del tema por una de las voces o partes, otra empieza a enunciarlo, por lo que el oyente escucha al mismo tiempo el final y el comienzo del tema. Este efecto —utilizado repetidas veces en la primera fuga del **Clave bien temperado (I)**— sirve para crear una mayor intensidad expresiva.

— **C. VI, a 4, in Stile francese**; fuga simple con el tema principal variado y con notas de paso. El ritmo, como es característico en las oberturas francesas, punteado («pointé»).

— **C. VII, a 4, per Augmentationem et Diminutionem**; fuga simple con el tema principal variado y con notas de paso. Aumentación significa alargar el valor de las notas (una que valía una parte pasa a durar dos, por ejemplo); disminución, lo contrario.

— **C. VIII, a 3**; primera fuga a tres voces y también primera fuga triple de la colección. Triple fuga indica la utilización de tres temas que se tratan contrapuntísticamente y que en un determinado momento son combinados al mismo tiempo, escuchándose simultáneamente (esta fuga fue transcrita —al igual que otras del **Clave bien temperado**— por Mozart, que la incluyó junto a otras cinco transcripciones en su **K. 404 a**).

— **C. IX, a 4, alla Duodécima**; doble fuga escrita con el tema principal y un nuevo tema. El intervalo que separa ambos temas en el momento de ser combinados da título a la fuga.

— **C. X, a 4, alla Decima**; nueva doble fuga entre el tema principal (tal como aparecía en el **C. V**) y un nuevo tema.

— **C. XI**; triple fuga con los tres sujetos del **C. VIII** invertidos.

— **C. XII, a 4, rectus et inversus**; fuga simple en espejo. Toda la fuga rectus (con el tema del **C. I** aumentado) se invierte para dar lugar a la inversus, por lo que, aparte de invertirse —como ya vimos— la dirección de todos los intervalos, la voz superior (soprano) de la rectus pasa a ser la inferior (bajo) en la inversus y viceversa, mientras que las dos voces intermedias también se intercambian entre sí (la contralto pasa a ser tenor y viceversa). Se trata, pues, de dos fugas completas; se habla de fuga espejo o especular porque, en cierto modo, una fuga es el reflejo de la otra.

— **C. XIII, a 3, rectus et inversus**; nueva fuga espejo, esta vez a tres voces, sobre una variación del tema principal.

— **C. XIV**; variante del **C. X**, no incluida en ninguna de las grabaciones.

— **Canon per augmentationem in contrario motu**; la segunda voz imita estrictamente a la primera en retrogradación o movimiento contrario (es decir, sus notas son las mismas que las de ésta —primera voz— pero leídas de derecha a izquierda) y en aumentación (cfr. lo dicho en el **C. VII**).

— **Canon alla Ottava, a 2**; tema principal invertido en la primera voz con

exacto correlato en la segunda a distancia de un intervalo de octava. La sección central incluye un «canon perpetuus» (que puede repetirse hasta el infinito).

— **Canon alla Décima. Contrapunto alla Terza, a 2;** décima hace alusión al intervalo de separación entre la entrada de la primera voz y la segunda. En un determinado momento la voz imitadora pasa a ser imitada y viceversa.

— **Canon alla Duodécima in Contrapunto alla Quinta, a 2;** el tema es esta vez una variación rítmica del sujeto del C. I (en el canon anterior era el del C. IV el que era variado rítmicamente). Las dos voces se intercambian, sucediendo un fenómeno similar al que tiene lugar en el canon precedente.

— **Fuga a dos clav.;** se trata de una fuga idéntica al C. XIII, pero arreglada para dos claves —suponiendo que sea este el instrumento al que se refiere Bach en su abreviatura— y con el añadido de una nueva voz (con el fin de que el segundo instrumentista —¿clavecinis-

ta?— emplee ambas manos y no sólo una). Nos encontramos, pues, nuevamente frente a dos fugas.

— **Fuga a 3 soggetti;** triple fuga inacabada sobre tres temas nuevos (aunque uno de ellos guarda estrecha relación con el aparecido en el C.V). La labor de Bach se interrumpió justo en el momento en que se combinan los tres temas (este pasaje guarda una gran semejanza con los compases finales de la **Júpiter** de Mozart, en los que éste también combina y hacer sonar simultáneamente todos los temas —cinco— aparecidos en el cuarto movimiento). Ya se ha discutido su controvertida pertenencia al **Arte de la Fuga**.

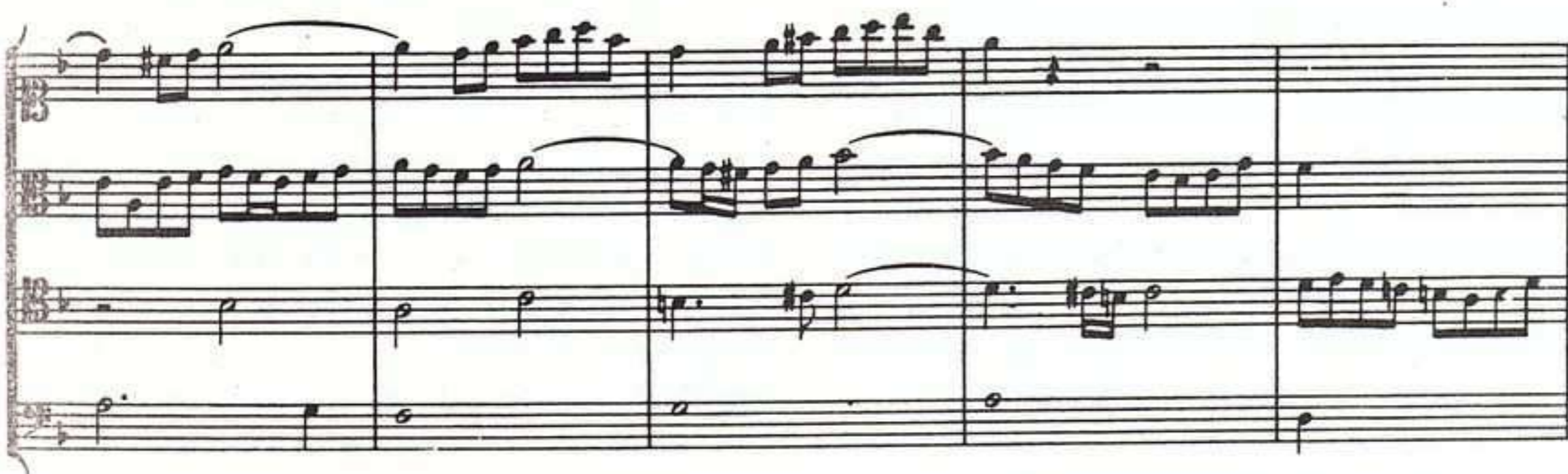
ANÁLISIS DISCOGRÁFICO

Como ya dije al principio, no es costumbre incluir dentro de esta «Discoteca Básica» introducciones tan extensas como la presente. El desconocimiento ge-

neral sobre la partitura (que presenta, como hemos visto, problemas poco habituales en una composición musical) y muchos de los tópicos que circulan en torno a ella (obra abstracta, difícil, aburrida...) creo que hacían convenientes y casi necesarios estos largos prolegómenos. Si bien se han quedado muchas cosas en el tintero, confío en que estas páginas hayan servido no sólo para saber algo más sobre **El Arte de la Fuga**, sino también para incitar a más de uno (aunque con uno me conformo) a hacerse con la obra, a escucharla y así tratar de que también en la práctica (en teoría sigue siendo para todos una obra genial y maravillosa, pero eso de poco vale si no se interpreta en salas de concierto o se graba en discos) **El Arte de la Fuga** sea considerada maravillosa y genial por los intérpretes y los sufridos aficionados, meros sujetos receptivos que han de conformarse con lo que otros les den.

Si elegir una buena versión al hacerse con una determinada obra es siempre importante, en el caso que nos ocupa lo es aún más. **El Arte de la Fuga** es una obra que dura aproximadamente una hora y media, que está escrita toda ella en una misma tonalidad principal (las modulaciones son un elemento fundamental en cualquier partitura para imprimir variedad y evitar la monotonía), que está compuesta en su mayoría para sólo cuatro partes instrumentales (los cánones para dos y los C. VIII y XIII para tres) y que está construida en torno a un único procedimiento constructivo: el contrapunto estricto. Todo ello hace de la interpretación de estas 18 fugas y estos 4 cánones una tarea especialmente arriesgada. La posibilidad de aburrir al oyente es grande, lo cual no quiere decir que sea una obra aburrida (que no lo es, por supuesto), pero su misma sencillez y economía de medios exigen un gran intérprete que sepa dar a su ejecución toda la profundidad y variedad que esconde la partitura. De ahí que muchas de las elecciones que tiene que llevar a cabo aquél —«tempo» (Bach tampoco indicó nada al respecto), instrumentación, orden de las fugas, etc.— sean de una gran importancia de cara al resultado final. En la introducción teórica ya se dijo que cualquier «tempo», instrumentación u orden eran posibles e inobjetables, pero en este análisis práctico será necesario emitir juicios de valor sobre los resultados obtenidos tras decantarse por una u otra posibilidad. En abstracto, cualquier instrumentación es posible, pero en la práctica veremos que —siempre con vistas a lograr una mejor interpretación de la partitura— la utilización de determinados instrumentos es más acertada (al menos desde un punto de vista subjetivo) que la de otros.

El panorama discográfico de **El Arte de la Fuga** no es, desgraciadamente,



Partitura autógrafa de Bach: **El Arte de la Fuga**.

muy extenso. En España encontramos ahora mismo sólo dos versiones que, para colmo de males, tampoco se encuentran entre las mejores. Todos los álbumes que se comentarán han estado publicados en algún momento en nuestro país, aunque la mayoría de ellos ya han sido descatalogados.

Al ser **El Arte de la Fuga** una obra constituida por multitud de pequeños fragmentos (cuatro minutos viene a ser el término medio de duración de cada uno), se suscita la duda de si lo más conveniente al comentar cada versión es una crítica pormenorizada de cada una de las fugas o si, por el contrario, bastaría con un comentario conjunto de la ejecución. Aun pareciéndome más adecuada la primera solución (cada fuga es una verdadera obra maestra y, como tal, sujeta a muy diferentes enfoques interpretativos), y a pesar de las muchas notas tomadas durante las audiciones, he elegido la segunda posibilidad para no alargar innecesariamente este estudio. Al final de la crítica de cada versión, se incluirá dentro de un paréntesis una puntuación indicativa de 0 a 10 referida a la interpretación y al sonido respectivamente.

1) Versiones para conjunto de cámara:

a) Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director, Neville Marriner. Philips 6747 172. Publicado en 1977 (a partir de otoño de 1981 estos dos discos se encuentran incluidos dentro de un álbum de siete titulado **Obra Orquestal de J.S. Bach**, publicado también por la casa Philips; su número de referencia es 6768 232).

La edición preparada por Neville Marriner y Andrew Davis prevé una instrumentación fundamentalmente camerística, en la que se alternan la utilización del órgano positivo, el clavicordio y el cuarteto de cuerda, solo o acompañado por el contrabajo y un reducido grupo de viento (dos oboes, corno inglés y fagot). La versión resultante, interpretada por

los primeros atriles de la prestigiosa Academia londinense y dirigida por el propio Marriner, me parece bastante discreta, en contra de lo que opinaba J.L. García del Busto en su crítica del entonces recién editado álbum, publicada en el núm. 471 de RITMO.

Se trata de una interpretación muy desigual, superficial en muchos momentos y algo más profunda en otros, pero, en todo caso, sin acabar de calar nunca de lleno en la música contenida en la partitura. La instrumentación está pensada, como se indica en el libreto que acompaña al álbum, «*para anular todo riesgo de monotonía*», objetivo que creo no conseguido, pues la audición de los dos discos acaba por aburrir. Marriner y Davis logran, eso sí, una gran claridad entre las diferentes voces, pero esto no es suficiente; muchas veces se tiene la sensación de que los músicos están leyendo la obra, que se limitan a tocar una nota detrás de otra, pero nada más. **El Arte de la Fuga** no es una obra técnicamente difícil (a menos que la toque un solo instrumentista), pero musicalmente sí lo es, y mucho. Marriner no realiza su trabajo con convicción, no profundiza de lleno en la partitura y su versión es demasiado lineal, ligera, galante incluso. Todo está muy bien tocado, destacando especialmente los pasajes de la madera (espléndido Neil Black) y alguna de las piezas interpretadas al clave (la **Fuga a dos clav.**, que tocan Hogwood y el propio Davis, por ejemplo), pero se echa en falta una mayor concentración, una mayor homogeneidad de criterio (no uniforme en todas las fugas), una mayor personalidad por parte del director, factores todos ellos que redundan en una pérdida de la coherencia interna de la partitura.

El orden elegido para la interpretación tampoco me parece el más acertado. Marriner y Davis optan por situar los cánones por separado, intercalándolos entre cada dos fugas. La disposición de las fugas en espejo (**C. XII, C. XIII y Fuga de dos clav.**) tampoco me parece muy afortunada; en lugar de interpretarse la fuga «*inversus*» a continuación de

la correspondiente «*rectus*», se tocan primero las tres «*rectus*» y después las tres «*inversus*», con lo cual se pierde todo el efecto reflejo, apreciable sólo si se respeta estrictamente la escritura bachiana. La fuga inacabada se interpreta tal cual la dejó Bach, sin ningún tipo de final añadido.

El sonido es espléndido, aunque en las piezas tocadas por el órgano, el registro grave se oye con dificultad; el libreto, como viene siendo costumbre en Philips, muy breve y poco orientativo. En suma, una versión desigual, irreprochable como ejecución, pero decepcionante como interpretación (6 / 9).

2) Versiones para orquesta:

a) Orquesta de Cámara de Stuttgart. Director, Karl Münchinger. Decca Set 303-4. Publicado en 1977 (recientemente descatalogado).

Si en el caso anterior nos encontramos ante una visión sosa e impersonal, en la versión que ahora nos ocupa se adivina la presencia de una fuerte personalidad. Münchinger nos ofrece una interpretación profundamente subjetiva, pero genial. En esta ocasión es la sección de cuerda de la magnífica Orquesta de Cámara de Stuttgart (que se encontraba en estos años en su verdadera época áurea) la encargada de traducir los pentagramas bachianos; únicamente los cuatro cánones —instrumentados por diversas combinaciones (cello-violín, viola-flauta y corno inglés-fagot)—, la Fuga a dos clav. y el C. XIII (corno-flauta-fagot) constituyen una excepción a esta práctica.

La versión de Münchinger es, por encima de todo, una versión *sentida*. Desde las primeras notas, el director alemán crea un ambiente de profundidad que no desaparecerá a lo largo de toda su interpretación; Münchinger se cree la obra y consigue que el oyente también lo haga. La audición de los discos, a pesar de que esta instrumentación no está pensada para evitar la monotonía, no cansa en ningún momento, hecho debido en

alfa-yébenes, s. l.

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

- **DISCOS NACIONALES Y DE IMPORTACION**
(Especialidad en Música Clásica)
- **GRANDES OFERTAS DURANTE TODO EL AÑO**

**SE ENVIA A PROVINCIAS
PORTES SIN CARGO**



gran parte a la gran variedad que sabe imprimir aquél a toda su ejecución: los «tempi» no son uniformes, alternándose los rápidos, moderados y lentos; se utiliza en no pocas ocasiones el «crescendo» y el «decrecendo», sin mantenerse siempre —como ocurre en varias de las versiones recogidas en este análisis— dentro de una misma gama dinámica; no sólo se presta atención especial a la voz que lleva el tema principal de la fuga, sino que también se presta a todas las demás, escuchándose así muchos de los diálogos que se establecen entre las voces secundarias; hay una inteligente creación de tensiones por parte de Münchinger, que se centra principalmente en torno a la búsqueda del clímax de cada fuga; toda la obra está tocada como una progresión ascendente (la partitura es realmente un *más difícil todavía*), progresión que culmina con una espléndida versión de la inacabada fuga final; se trata, en suma, de una interpretación viva, amena, incompatible con esa visión abstracta e intelectual que muchos tienen de **El Arte de la Fuga**.

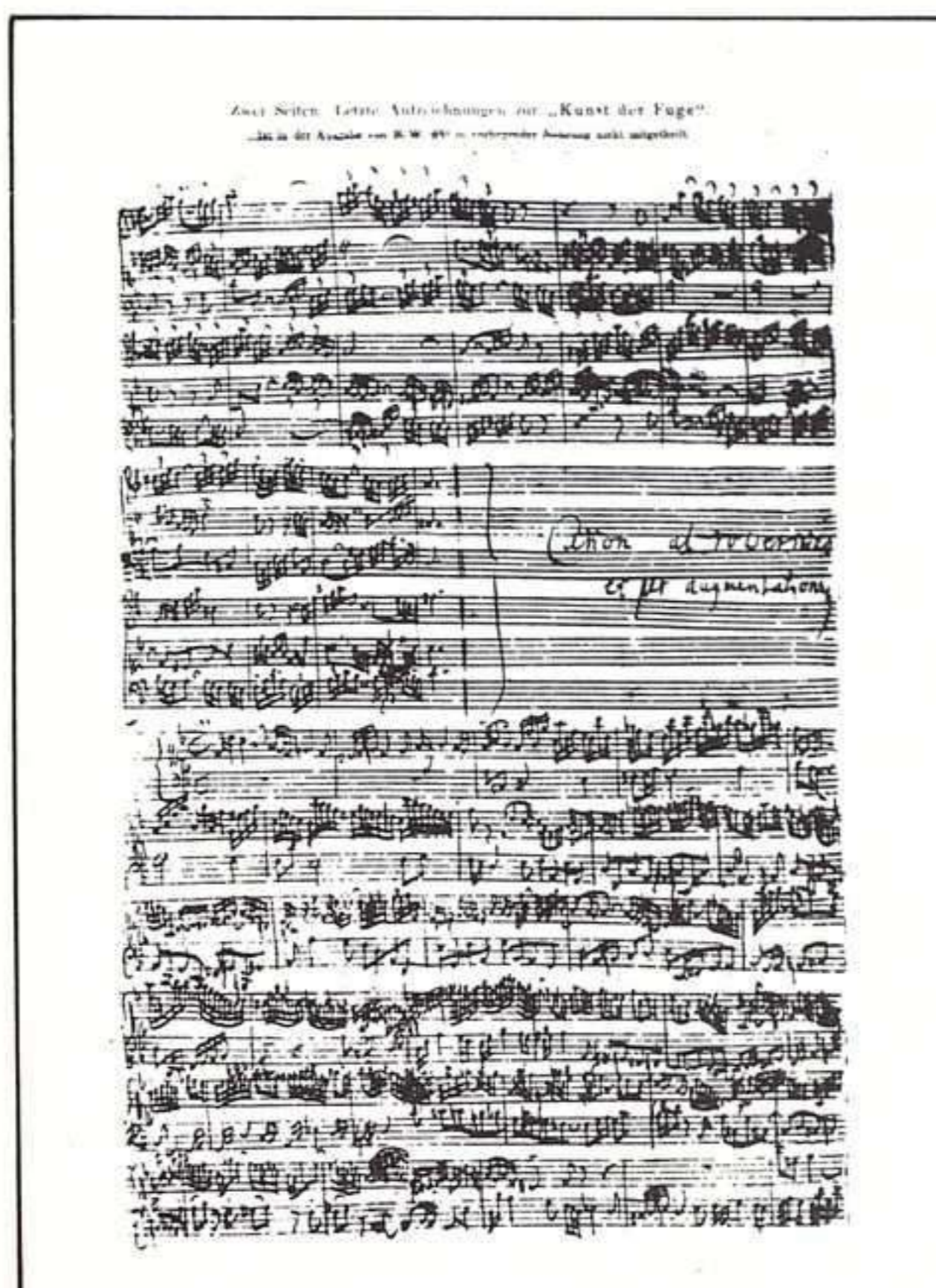
El orden de los «contrapuntos» es respetado en su totalidad, situándose los cuatro cánones entre el núm. XIII y la **Fuga a tres soggetti**. Münchinger opta por la inclusión como final de la obra del ya citado Coral **Wenn wir in höchsten Nothen sind**, que interpreta unos segundos después del final de la última fuga. La versión de este Coral —instrumentado, asimismo, para cuerda— es también genial: muy lenta, solemne, profunda, casi intemporal. Muchos habrá que la tachen de interpretación *romántica*; no es esa mi opinión (el respeto a la partitura, en todos los sentidos, es máximo), pero si lo piensan, allá ellos.

La orquesta, entregada por completo, está insuperable; mención muy especial a las violas y a toda la cuerda en general, que hace gala de una conjunción envidiable y de un bellísimo sonido, situándose —al menos en esta grabación— a la altura de las mejores orquestas de cámara (English Chamber, I Musici, etc.).

El sonido, a pesar de la fecha de la grabación (1966), espléndido y de gran nitidez. Mención aparte requiere el originalísimo libreto incluido en el álbum, en el que se lleva a cabo un completo pero asequible estudio de la obra y de la fuga en general. Sobresaliente, pues, para su anónimo autor (¿Münchinger?), que logra igualar la calidad del libreto y la de la interpretación. Consecuentemente con todo lo dicho, sólo me falta por formular un lógico ruego: que Decca reedite este álbum (9 / 9).

b) Orquesta de Cámara de la Radio del Sarre. Director, Karl Ristenpart. Erato HE 80-56/7. Publicado en 1965 (descatalogado; la cuarta cara del álbum recoge la interpretación de dos Sonatas en trío —**BWV 1037 y 1038**— de Bach).

En su primera aproximación al **Arte de la Fuga**, Ristenpart alcanza unos resultados más que notables, aunque éstos se verán superados con creces en su



Partitura autógrafa de J.S. Bach.

segunda versión. Helmut Winschermann —intérprete de oboe en la grabación— es en esta ocasión el responsable de la instrumentación; los cánones son tocados al clave, mientras que los «contrapuntos» lo son por la sección de cuerda (I, II y IX), por el clave (XII) o claves (**Fuga a dos clav.**) y la cuerda, acompañada ahora por un cuarteto de maderas (Oboe, oboe d'amore, corno inglés y fagot), todos los restantes. El objetivo primordial que parece perseguir esta instrumentación es el de resaltar al máximo las voces en las que se sitúa el tema principal de la fuga; así, el oboe dobla a los primeros violines o el fagot a los bajos si son éstos o aquéllos los encargados de enunciar el sujeto de ese «contrapunctus». Winschermann emplea la cuerda o la madera según el tema aparezca «rectus» o invertido respectivamente, con lo que se logra una gran claridad entre las diferentes voces pero, como ya se dijo al comentar la versión de Marriner, ello no es suficiente. Bien es verdad que la interpretación del director alemán es muy superior a la del inglés, pero, a pesar de todo, Ristenpart tampoco acaba de profundizar plenamente en la partitura... Nos ofrece, eso sí, una versión muy clara, en la que el contrapunto nos llega casi siempre con toda nitidez, pero a veces se entrevé una cierta falta de convicción en su trabajo. El **C. IX**, por ejemplo, está tocado demasiado deprisa; el **C. IV** conoce una versión muy lógica, de una gran claridad, pero quizás algo aburrida; junto a ellos, encontramos otros magníficamente interpretados, como el **C. I** o el **XI**. Se trata, pues, de una versión desigual, pero llena de magníficos detalles que hacen ya presagiar lo que sería la segunda aproximación de Ristenpart al **Arte de la Fuga**.

El orden elegido se asemeja también al de Marriner. Los cánones se entremezclan entre las diferentes fugas —

que tampoco son interpretadas en el orden habitual—, lo cual hacer perder en cierto modo el lógico desarrollo de la obra, que finaliza con la interpretación del **C. XI**. Ristenpart opta aquí por no tocar ni la fuga final ni el **C. XIII**, que sí incluirá, por el contrario, dentro de su segunda versión.

La sección de cuerda de la orquesta hace gala de una extraordinaria calidad, al igual que los cuatro solistas de viento, entre los que destaca el propio Winschermann al oboe. Robert Veyron-Lacroix realiza al clave una labor no del todo convincente; sus versiones son también muy claras y perfectamente estructuradas, pero algo superficiales y mecánicas. El sonido no es de una gran calidad, produciéndose algunas distorsiones al final de las caras.

En resumen, versión irregular, pero con un nivel global elevado, Difícilmente encontrable (8 / 6).

c) Orquesta de Cámara del Sarre. Director, Karl Ristenpart. Musidisc 160 31. Publicado en 1975 (descatalogado).

El fallecido director alemán no debió quedar plenamente satisfecho de su primera versión, ya que, años después, volvió a registrar para el disco la última obra de Bach. Esta nueva grabación es un verdadero cúmulo de virtudes. La partitura está instrumentada por Marcel Bitsch y Claude Pascal, que realizan una labor encomiable; al igual que ocurría en la anterior versión analizada, las secciones de cuerda y madera son la base de la instrumentación. En esta ocasión los instrumentos de viento no son utilizados para interpretar o para resaltar la voz principal (aunque a veces lo hacen), sino que se emplean para diferenciar los diversos episodios de la fuga o para tocar pasajes paralelos dentro de un «contrapunctus», dotando así a cada uno de ellos de una admirable lógica estructural. Únicamente en la última fuga introducen Bitsch y Pascal una reducida sección de metal (dos trompetas y dos trombones), encargada de enunciar siempre que aparezca el primer tema de la triple fuga. En el momento en que los tres temas son combinados, cada sección (cuerda, madera y metal) interpreta uno de ellos, logrando así que el oyente perciba perfectamente los tres. A pesar de lo que pudiera parecer a priori, y debido fundamentalmente a la intervención de estos instrumentos de metal, en ningún momento se cae en la grandilocuencia; todo lo contrario, la interpretación de esta última fuga es aún más recogida y sincera que la de Münchinger.

Los cánones se sitúan tras el **C. XI**, mientras que las fugas se ejecutan en el orden habitual, con la sola excepción del **C. VIII** (que se ubica detrás del **C. X**) y del **XII** (que se toca inmediatamente antes de la **Fuga a tres soggetti**, a la que no añade ningún tipo de final ajeno a la

partitura). En cuanto a la interpretación, sería muy largo transcribir aquí literalmente las extensas notas tomadas durante la audición, por lo que me limitaré a reseñar brevemente las muchas virtudes de aquella (conviene recordar que este álbum fue elegido uno de los mejores discos de la historia en la selección efectuada por RITMO dentro del número especial dedicado al centenario del fonógrafo).

Aunque los «tempi» son en general lentos, nunca se cae en la monotonía.

— La profundidad con que son interpretadas todas las fugas y la introducción de algún «Allegro» en la ejecución de determinados «contrapuntos» (II, IX y XIII, por ejemplo), hacen que el oyente mantenga intacta en todo momento su atención.

— La claridad, al igual que ocurría en la primera versión de Ristenpartes, es máxima, pero esta vez se ve acompañada de una gran madurez, ausente en algunos momentos en aquella (el C. I o la **Fuga a tres soggetti** de esta segunda versión conocen una interpretación casi milagrosa).

— La estructura de cada «contrapunto» y de toda la obra en general nos llega con toda nitidez, fruto sin duda de un profundo estudio de la partitura.

— Ristenpart acierta plenamente tanto en la búsqueda de los diferentes climas de cada fuga como en la gradación dinámica, que es utilizada con menos frecuencia y amplitud que Munchinger.

— Al igual que ocurría en la versión de éste, nos encontramos ante una interpretación sentida; orquesta y director se emocionan tocando la obra y logran transmitir esta emoción al oyente.

La magnífica Orquesta de Cámara del Sarre es factor principal en el logro de estos espléndidos resultados, a los que también contribuyen no poco el excelente grupo de solistas, entre los que podemos destacar a Michel Debost (flauta), Jacques Chambon (oboe), Maurice Bourgue (corno inglés), Roger Delmotte (trompeta), Georg Friedrich Hendel (violín) y André Navarra (cello), nombres todos ellos suficientemente conocidos, lo que demuestra una vez más que, a pesar de no ser **El Arte de la Fuga** una obra difícil técnicamente, sin un gran director, una buena orquesta y un grupo de prestigiosos solistas (muchos de los nombres citados son o han sido primeros atriles de la Orquesta de París, e incluso alguno —Navarra— es un concertista de reconocido prestigio) es casi imposible obtener unos resultados plenamente convincentes. El sonido es de primer orden y las notas que acompañan al disco, sólo discretas.

Versión, pues, de absoluta referencia. Aunque ya se halla descatalogada en España, en Francia aún es posible hacerse con ella. (10 / 9).

3) Versiones para teclado:

a) Gustav Leonhardt, clave. Basf 75

93175. Publicado en 1979 (descatalogado).

La versión que nos ofrece el clavecinista holandés es, por encima de todo, una versión inatacable. Como ya deja bien patente en las notas que acompañan al álbum, su conocimiento de la obra es exhaustivo, hecho que se ve lógicamente reflejado en su interpretación, que es a mi entender la más analítica de todas las aquí comentadas. Escuchándola, se comprenden aquellas instrucciones que Bach daba a sus discípulos antes de componer una fuga: «*interdicción absoluta de interrumpir o hacer callar una voz antes de que haya expresado todo lo que tiene que decir; vedado, asimismo, dejarla hablar para no decir nada*». Aquí todo es absolutamente lógico; cada nota tiene su sentido; nada falta ni sobra en cada fuga, que es así *porque tiene que ser así*. Estamos, pues, ante una versión muy abstracta, muy intelectual de la partitura, pero, a pesar de los evidentes riesgos que este enfoque podría comportar cara al resultado final, no se trata en absoluto de una versión abu-



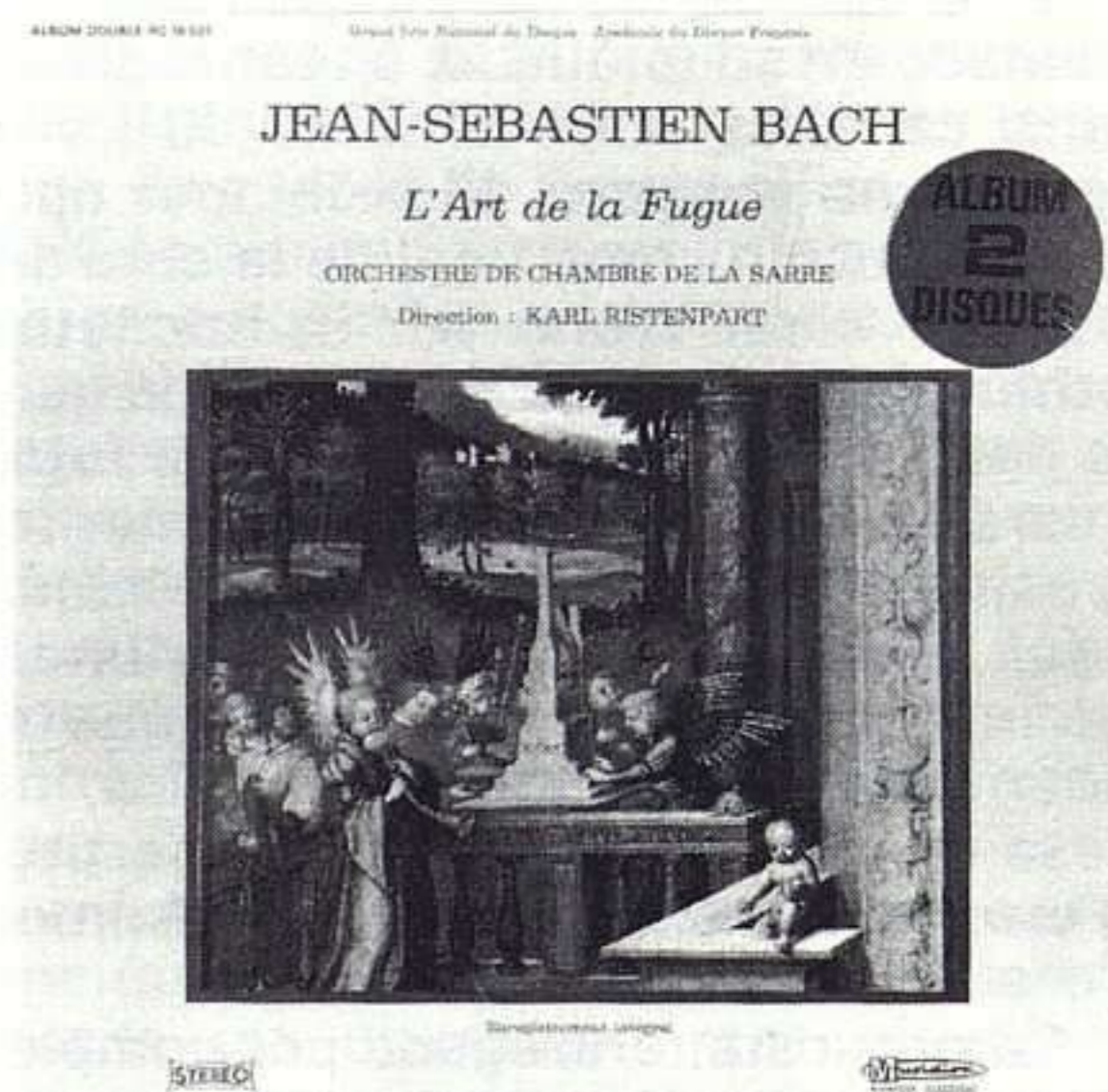
rrida o monótona. Leonhardt está en posesión de una completísima técnica, lo que le permite afrontar las terribles dificultades que presenta la partitura en su versión para clave, consiguiendo así que la obra sea realmente interpretada y no simplemente ejecutada (caso más frecuente en aquellas versiones en que se elige un instrumento de teclado —clave, órgano— para interpretar **El Arte de la Fuga**).

El clavecinista y director de orquesta holandés no se conforma con una correcta traducción de los pentagramas, sino que consigue además que cada una de las fugas sea realmente una conjunción de forma (entrada sucesiva en imitación de la diferentes voces, «stretti», diálogos entre voces secundarias, etc.) y contenido (la fuga, como toda composición musical, dice o trata de decir algo) ya que, en muchas ocasiones, nos encontramos ante ejecuciones muy correctas, muy bien tocadas, pero en exceso formalistas: se oyen perfectamente el tema principal, los «stretti», los diálogos..., pero se dicen muy poquitas cosas (este es el eterno problema de la fuga, al que ya nos referíamos en la primera

parte de este trabajo: la difícil conjunción entre forma y contenido, dificultad que se le plantea no sólo al compositor, sino también al intérprete). Bien es verdad que la versión de Leonhardt, como es costumbre en él, es sobria, serena, con pocas concesiones, pero lo cierto es que desde el primer momento uno se siente atraído por esta interpretación, muy diferente en concepción a la de Ristenpart, pero idéntica en cuanto a madurez y sabiduría musical.

El orden de las fugas es respetado en casi toda su integridad, con la sola excepción del C.IV, que se sitúa entre el I y el II. No toca el C. XIII, pero sí la casi idéntica **Fuga a dos clav.** (con Bob van Asperen como segundo clavecinista) en la que, al igual que en la otra fuga espejo, el C. XII, la versión «inversus» es interpretada antes que la «rectus» (?).

El sonido es magnífico y el libreto —algo dogmático, como ya se dijo—, interesante, aunque tiene el inconveniente de que exige un lector con conocimientos musicales y que esté en posesión de la partitura, pues de lo contrario



es absolutamente imposible comprender muchos de los argumentos y tesis defendidos por Leonhardt.

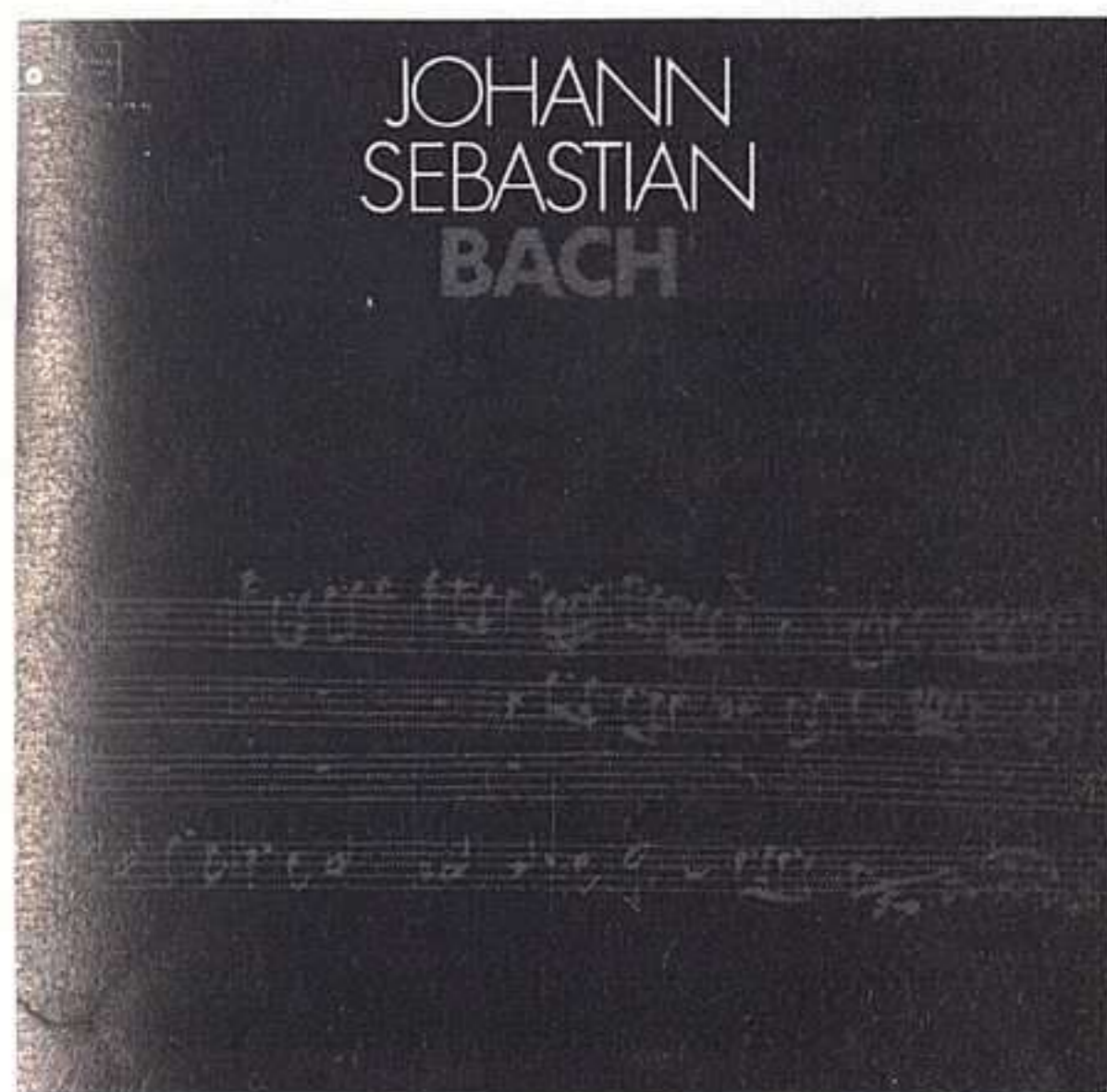
La versión para clave quizás cansa a más de uno. Aun tratándose de una interpretación de absoluta referencia (incluida también en la referida selección realizada con motivo de la celebración del centenario del fonógrafo), no la recomiendo ni como versión única, ni para los que se hagan por primera vez con la obra (9 / 9).

b) Helmut Walcha, órgano. Incluido en **Obras para órgano II**, álbum n.º 9 de la Edición Bach. Archiv 2722 016. Publicado en 1975 (descatalogado; la versión de la **Fuga a tres soggetti** completada por Walcha se encuentra en el álbum núm. 8 de esta edición, **Obras para órgano I**, cuyo número de referencia es 2722 014).

El veterano organista alemán nos ofrece una versión de **El Arte de la Fuga** poco convincente. Al igual que todos los intérpretes de esta obra, parece empeñado en demostrar que esa ingeniosa definición que considera a la fuga como una composición musical en la que una voz se escapa de las demás y el oyente

se escapa de todas ellas, no es aplicable a las fugas que él interpreta. Y, efectivamente, lo consigue, pues una de las características más sobresalientes de su versión es la claridad con que el oyente percibe todas y cada una de las voces, pero, como tantas veces se ha dicho, una fuga bien interpretada es algo más que eso; se necesita que el ejecutante comprenda el contenido de la fuga y sepa transmitirlo al oyente pues, de lo contrario, aunque aquél exista, pasará inadvertido para éste. Walcha parece contentarse con leer la partitura, por lo que su versión es demasiado cuadrículada, sosa, falta de la imaginación y la vitalidad de Münchinger, la trascendencia de Ristenpart II o de la genial sobriedad de Leonhardt.

Uno de los aspectos más interesantes de la interpretación de Walcha es su intento de finalizar la fuga inacabada. En la versión completa de la obra, el organista interpreta el **C. XVIII** tal y como lo dejó Bach; es en un disco y álbum aparte donde encontramos de nuevo el **C. XVIII**, pero esta vez acabado. Ya dije al hablar



de esta fuga que no era partidario de un *final feliz*; aun resultando muy encomiable el esfuerzo de Walcha (que incluye como cuarto tema de la fuga el sujeto principal de la obra, combinándolo con los otros tres tal y como señaló Nottbohm), se percibe un notable descenso en la calidad de la composición. Toda la claridad del contrapunto bachiano se pierde entre una confusa nube de notas: esas últimas y solitarias corcheas en la voz del tenor siguen siendo el mejor final de la obra.

Walcha también respeta el orden de los diversos «contrapuntos» y cánones y, al contrario que Leonhardt, opta por no interpretar la Fuga a dos clav. (de imposible ejecución por un sólo instrumentista), pero sí el **C. XIII**. El sonido es simplemente bueno; la grabación ya tiene sus años y, por desgracia, cae en uno de los defectos más frecuentes en que se suele incurrir al grabar el órgano: la escasa atención prestada al registro grave del instrumento, que muchas veces se escucha con dificultad.

En suma, versión desigual, aunque con un nivel global solamente discreto (6 / 7).

c) Herbert Tachezi, órgano. Incluido en **Música de Cámara vol. II** de Bach. Telefunken SCE 639/42. Publicado en 1982 (el número de referencia del álbum suelto —con sólo **El Arte de la Fuga**— en el extranjero es EX6 35373).

Esta es la más reciente versión aparecida en nuestro mercado de la última obra de Bach. Los resultados obtenidos son muy similares a los de Walcha, aunque la versión de Tachezi es menos *antigua* y grandilocuente (la de aquél lo era a veces). Nuevamente se advierten aquí los grandes riesgos que comporta interpretar la obra en un instrumento de teclado: las inmensas dificultades que presenta la partitura hacen que sólo un intérprete que se halle en posesión de una completísima técnica pueda afrontarlas con un mínimo de garantías de obtener unos buenos resultados. Tanto Walcha como Tachezi superan todas esas dificultades técnicas, pero su interpretación no pasa de ahí; únicamente Leonhardt, como ya se dijo, logra algo más. Los tres nos ofrecen versiones sobrias, sin apenas concesiones, pero cuando el clavecinista holandés se toma alguna (un imperceptible cambio de «tempo», un ligerísimo «crescendo», un pequeño acento al comienzo de un determinado diseño que se repetirá más tarde) hace que esa sobriedad vaya acompañada de una profundidad y un análisis que se hallan ausentes en las versiones de ambos organistas.

Así pues, la versión de Tachezi no se diferencia en mucho a la de Walcha; sus «tempi» son algo más vivos, su articulación es mucho más marcada, sus libertades en la métrica más frecuentes, pero tampoco pasa de ser una versión leída, sosa, en la que en lugar de escuchar verdaderas obras maestras, no oímos más que perfectos e insuperables ejercicios de contrapunto. Todo es demasiado cuadrículado, rígido, poco espontáneo, en contraste con las versiones de Münchinger o Ristenpart, versiones «vivas», en las que fuga y arte —como bien indica el título de la obra— se entremezclan.

Tachezi no toca la **Fuga a dos clav.**, ni el **C. XVIII**, situándose esta vez los cuatro cánones entre el **C. XI** y las dos fugas en espejo. El sonido, espléndido.

Versión, pues, no demasiado interesante, aunque preferible a la de Walcha caso de decantarse por una versión organística de la obra (7/9).

Como ya se señaló al principio de este análisis discográfico, sólo las versiones comentadas en primer y último lugar se encuentran actualmente publicadas en nuestro mercado, aunque ninguna de las dos puede adquirirse por separado. Aparte de las versiones aquí recogidas, tengo noticia de algunas otras que, salvo las reseñadas en tercer y quinto lugar, no han estado publicadas en España.

— Orquesta de Cámara J.F. Paillard. Director, J.F. Paillard. Erato STU 71122-3 (encontrable, al menos, en Francia e Inglaterra).



— Marie Clair Alain, órgano. Erato STU 70878-9.

— Philomúsica of London. Director, George Malcolm. Decca SDD 356-7. Descatalogada tanto en el extranjero como en nuestro país, donde estuvo publicada en la serie económica Ace of Diamonds. Mis referencias sobre ella no son buenas.

— Lionel Rogg, órgano. EMI SLS 782. Descatalogada hace algún tiempo, no se encuentra ni siquiera en Inglaterra. Desgraciadamente, no he podido escucharla, pero creo que se puede esperar mucho de esta versión; Rogg es un consumado intérprete de Bach y ha realizado, a mi entender, la mejor interpretación de cuantas conozco de la **Ofrenda Musical**. Confíemos en que la EMI española la publique en nuestro país.

— Das Kurpfälzische Kammerorchester. Director, Wolfgang Hoffmann. Gramusic GM-386-7. Esta terrible versión se publicó en España en 1975 y la imagino descatalogada, ya que no aparece en el Catálogo Polcar de 1981. Versión imposible de recomendar.

— Orquesta de Cámara Ars Rediviva. Director, Milan Munclinger. Supraphon 1411 2971-2. Aparecida en el extranjero en abril de 1982.

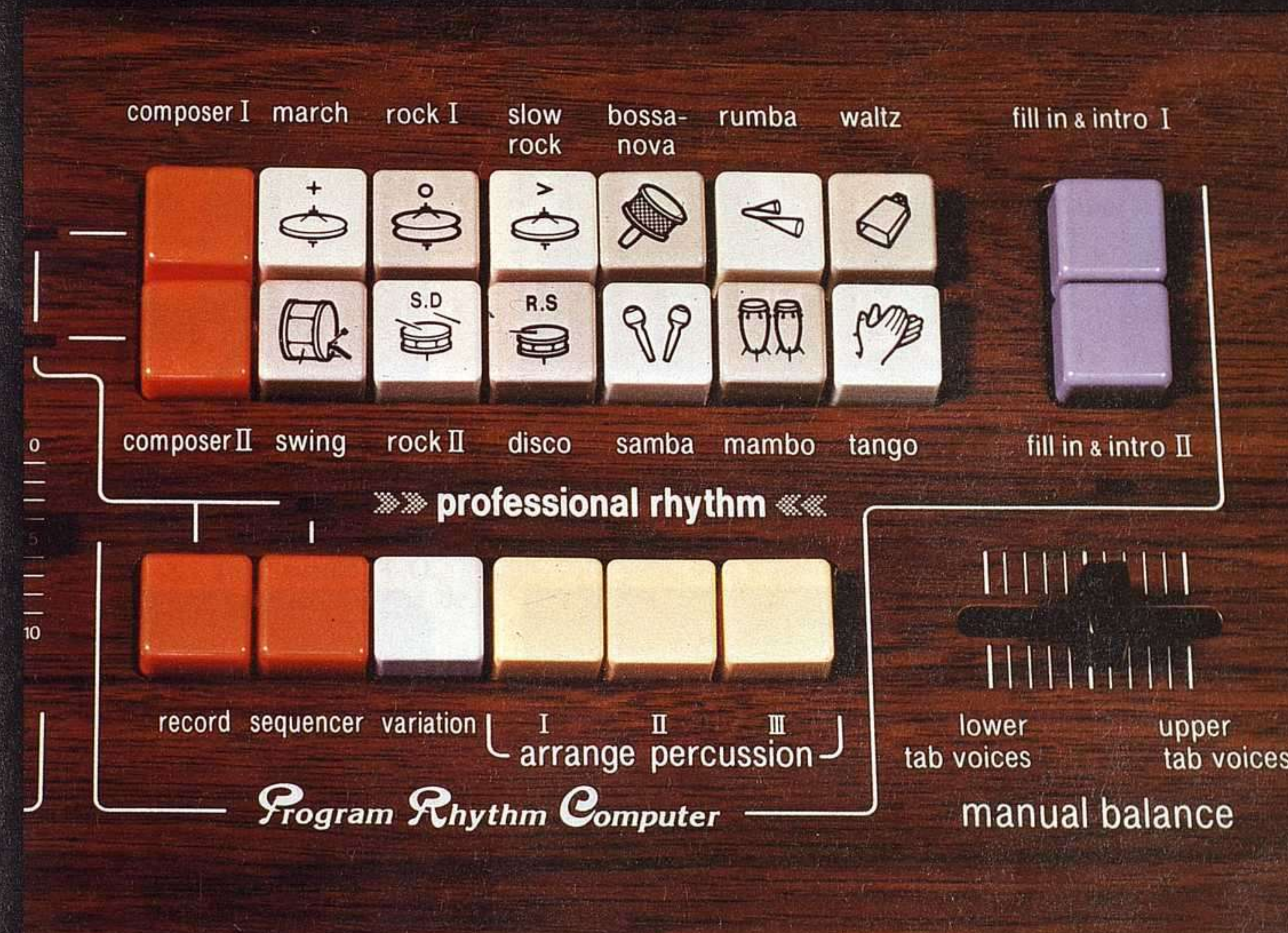
En resumen, sólo dos posibilidades actualmente para hacerse en España con **El Arte de la Fuga** (Marriner y Tachezi) y ninguna de ellas recomendable. La versión de referencia es para mí Ristenpart II, por lo que merece la pena una escapada al país vecino para comprarla. La versión de Münchinger es también magnífica y quizás sea aún localizable en alguna tienda de discos; en cuanto a la de Leonhardt, recomendación también plena, aunque con las salvedades hechas en su momento.

Dando un repaso general a todas las versiones reseñadas, se detectan importantes ausencias: la claridad y capacidad de análisis de Klemperer (ambas puestas de manifiesto en su genial interpretación de la **Gran Fuga Op. 133** de Beethoven); la vivacidad y espontaneidad de Leppard al frente, por supuesto, de la English Chamber; la perfección y el encanto de I Musici (que se han revelado como unos excelentes intérpretes de fugas —al menos de las italianas— en un reciente disco Philips que incluye **Seis Concerti** de Alessandro Scarlatti); y, ya puestos a soñar, la belleza y la amplitud del sonido de la Orquesta Filarmónica de Viena.

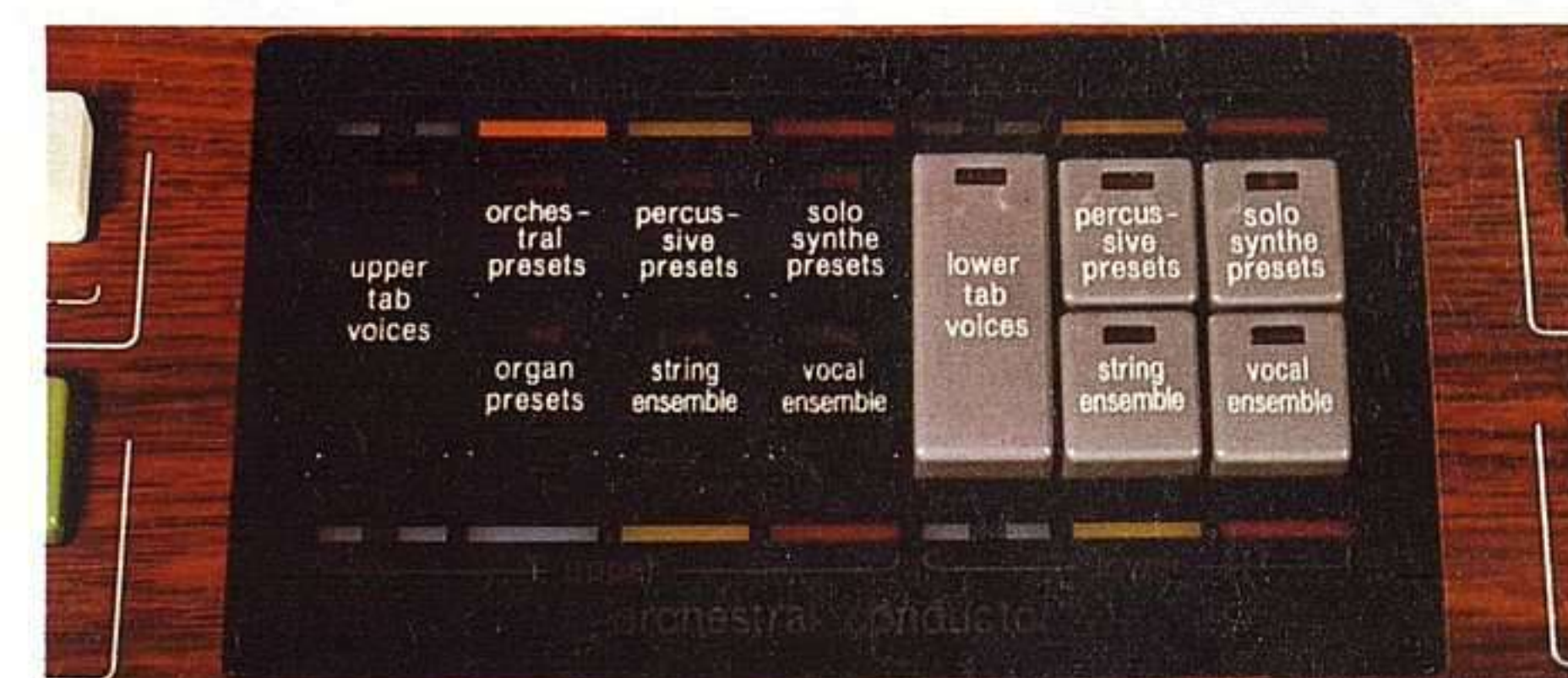
Habrà que esperar a que Klemperer resucite o a que la orquesta vienesa empiece a grabar para Archiv para que todas estas ausencias dejen de serlo. La ausencia que sí tiene fácil arreglo es la de su discoteca; si aún existe un hueco destinado al **Arte de la Fuga**, Leonhardt, Münchinger y Ristenpart están esperando para llenarlo.

¡Único en el mundo!

Organo computarizado Technics SX U90



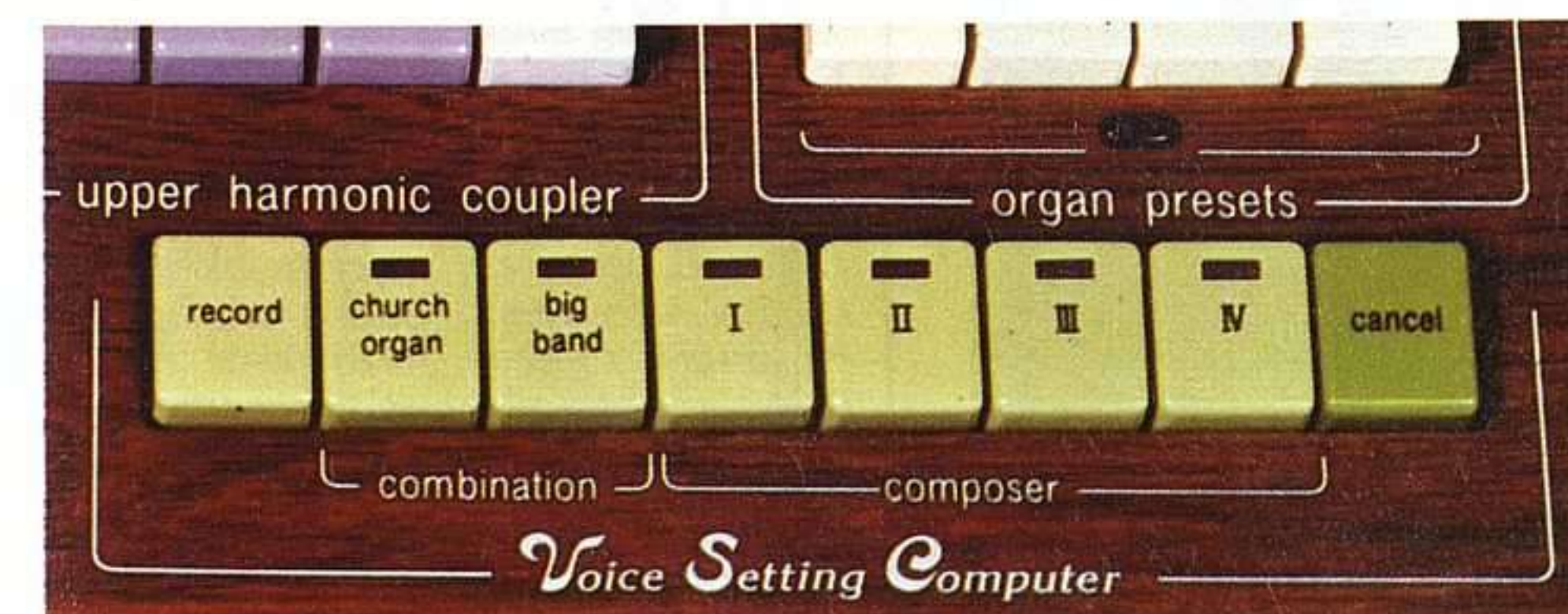
COMPUTADOR PROGRAMADO DE RITMOS



SELECTOR ORQUESTAL



COMPUTADOR DE ACORDES



COMPUTADOR DE VOCES MUSICALES

Technics SX U90
El único órgano electrónico que, además de reproducir a la perfección el mayor número de voces musicales, pone a su disposición una computadora en la caja de ritmos. Con ella, Ud. puede crear sus propios conceptos musicales y rítmicos. Y, a través de su memoria

computarizada, puede introducir diversas combinaciones originales que constituirán, con el tiempo, su bagaje musical. TECHNICS le ofrece una amplia gama de órganos electrónicos que cubren todas las posibilidades y exigencias, tanto del aficionado como del profesional.

Technics

La más sofisticada orquesta que jamás haya dirigido

Organos Technics

Distribuidor:
MUSICAL
ALCALA DE HENARES, S.A.
Apartado 295 - Tel. 91-888 38 61
Télex 49687 MUHE-E
Alcalá de Henares (MADRID)

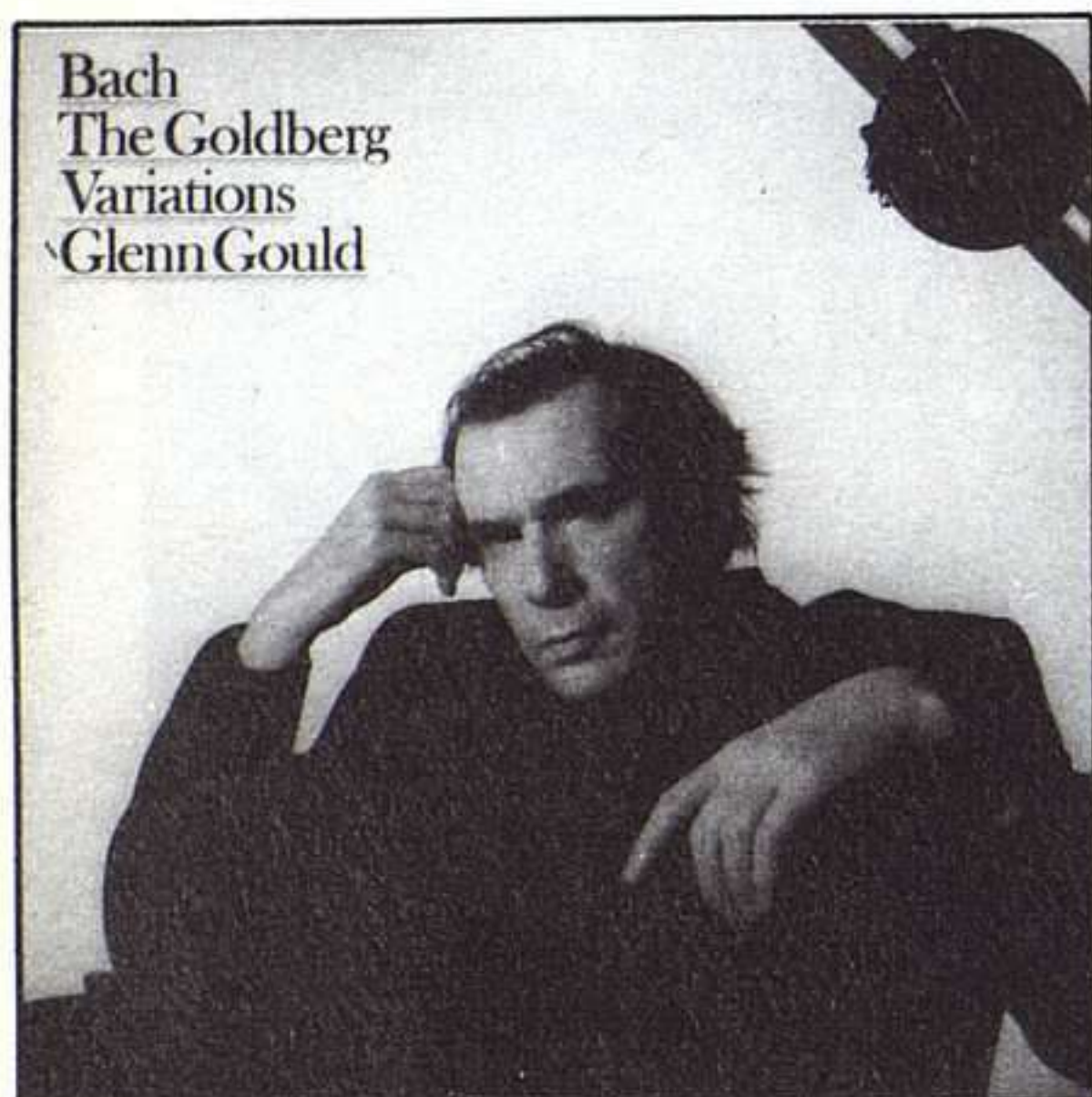
De venta en los principales establecimientos del ramo.

LANZAMIENTOS DIGITALES CBS-MASTERWORKS

MARZO 1983

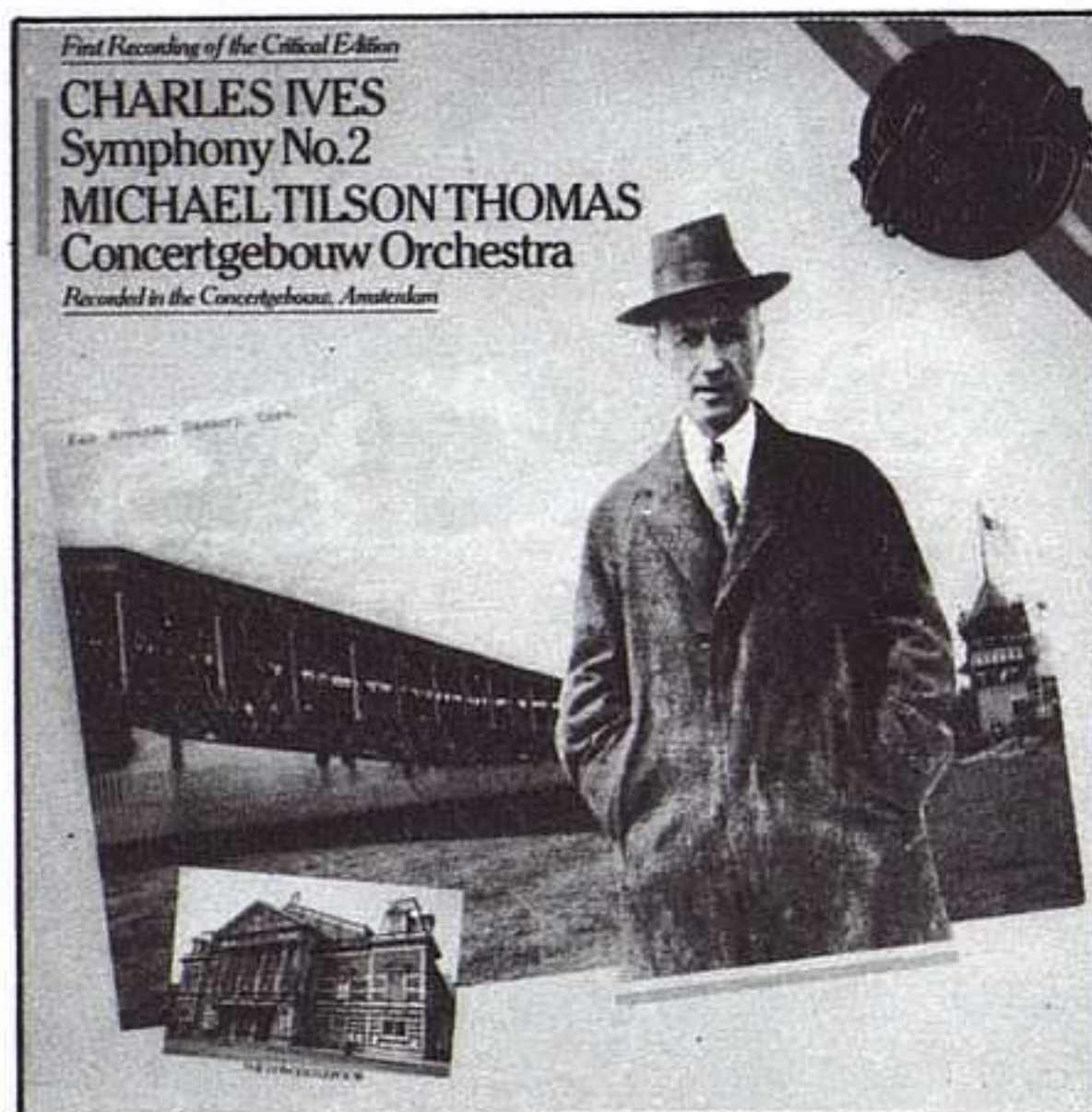


NOVEDADES



Bach
The Goldberg
Variations
Glenn Gould

BACH:
VARIACIONES GOLDBERG
Glenn Gould D 37779



First Recording of the Critical Edition
CHARLES IVES
Symphony No. 2
MICHAEL TILSON THOMAS
Concertgebouw Orchestra
Recorded in the Concertgebouw, Amsterdam

IVES: SINFONIA N.º 2
Orquesta del Concertgebow
Michael Tilson-Thomas D 37300



DIGITAL RECORDING
Beethoven: Sonatas Nos. 1 & 2
YO-YO MA · EMANUEL AX

BEETHOVEN: SONATAS 1 Y 2
PARA VIOLONCELLO
Yo-Yo Ma, Emanuel Ax
D 37251



ROSSINI: JUANA DE ARCO
CANCIONES
Marilyn Horne, Martin Katz
D 37296



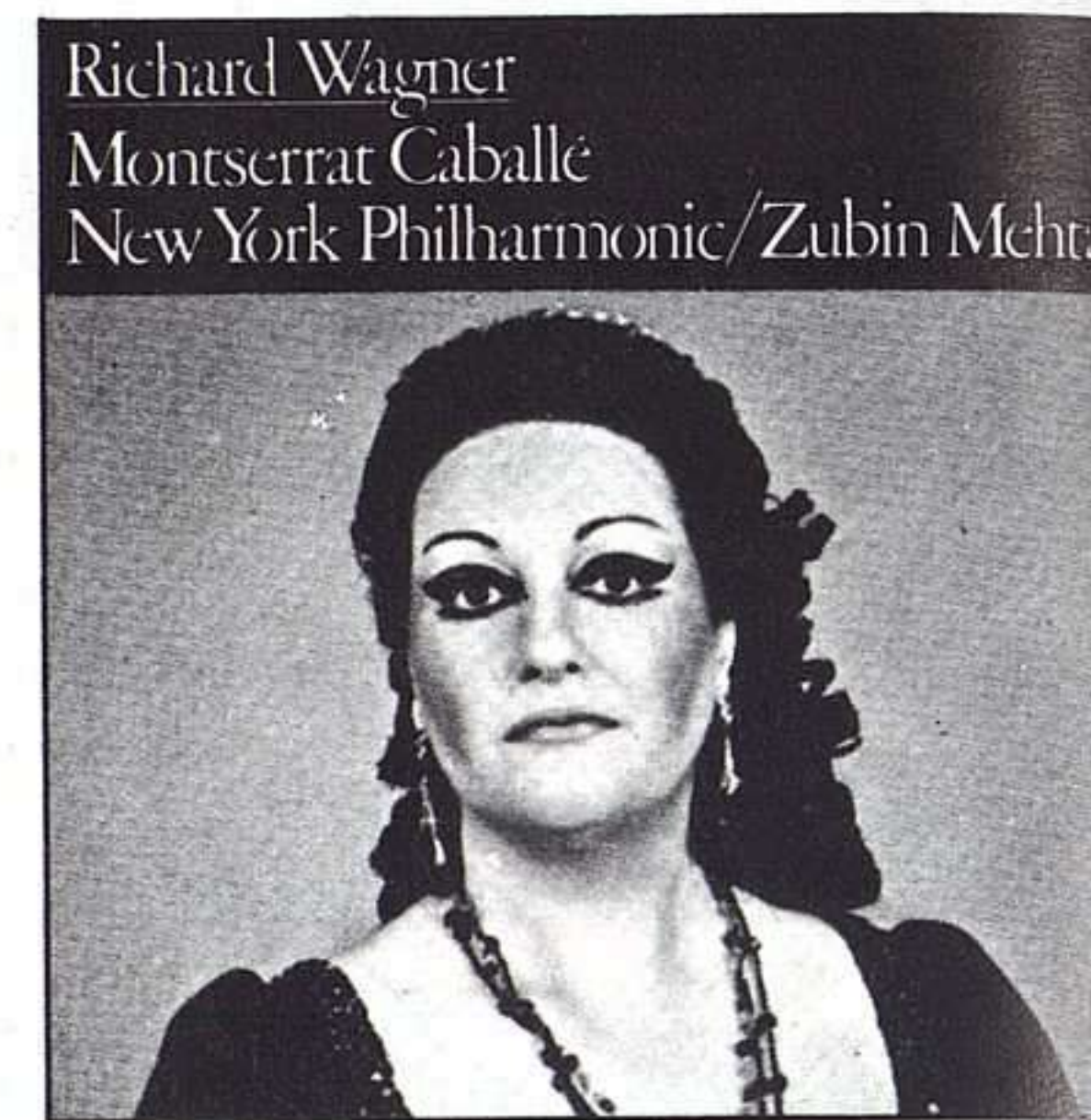
HAYDN: 6 TRIOS PARA FLAUTA,
VIOLIN Y VIOLONCELLO
J. P. Rampal, I. Stern,
M. Rostropovich
D 37786



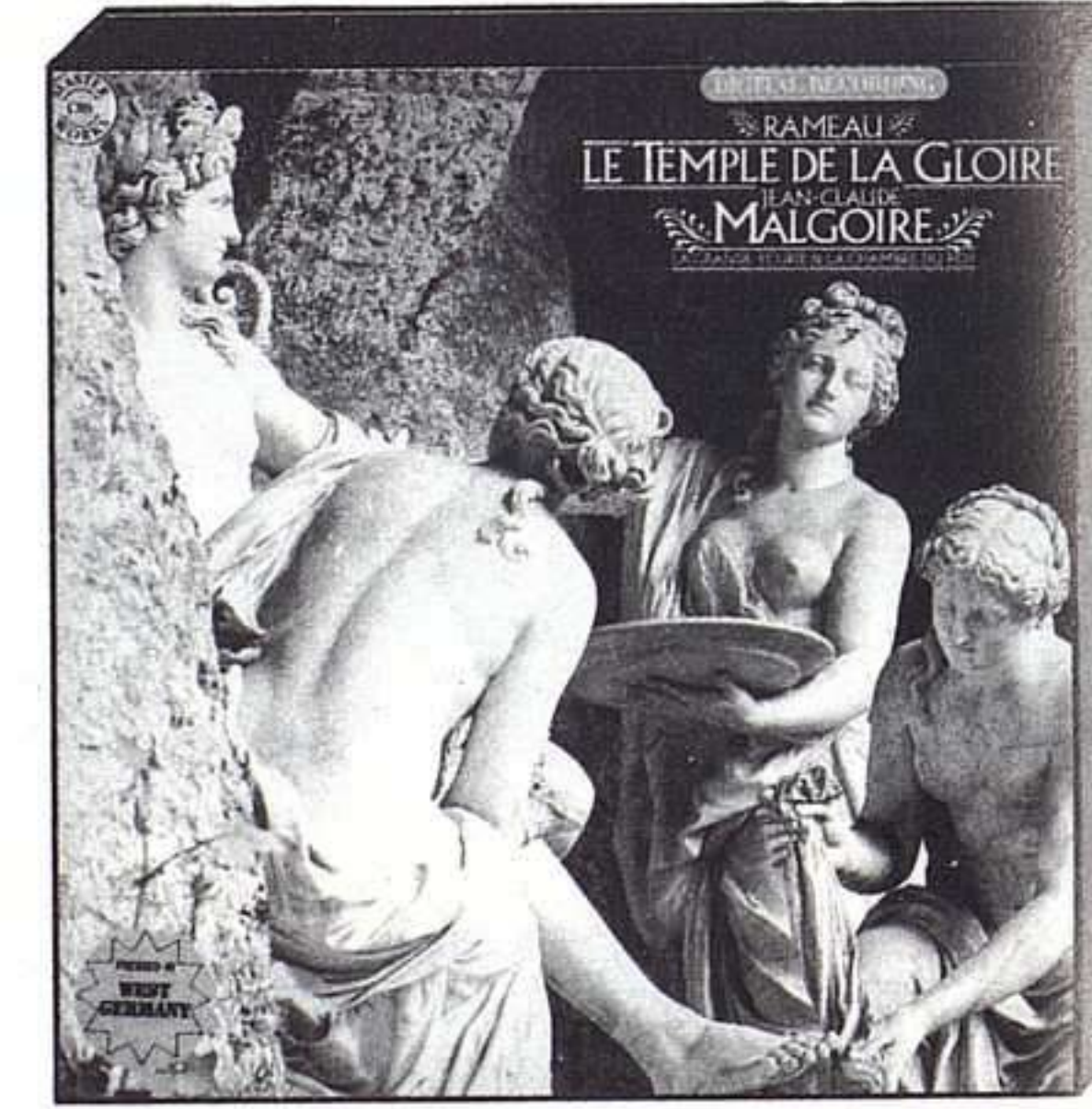
CANTELOUBE: CANTOS DE
AUVERNIA (Volumen I)
Frederica von Stade
Royal Philharmonic Orchestra
Antonio de Almeida D 37299



KREISLER, PAGANINI:
PIEZAS PARA VIOLONCELLO
Yo-Yo Ma, Patricia Zander D 37280



WAGNER: PRELUDIO Y MUERTE
DE AMOR (Tristán e Isolda)...
Montserrat Caballé
O. F. Nueva York - Z. Mehta D 37294



RAMEAU:
EL TEMPLO DE LA GLORIA
La Grande Ecurie et la Chambre
du Roy-Jean Claude Malgoire
D3 37858 (3LPs)



ROSSINI: EL BARBERO DE SEVILLA
M. Horne, S. Ramey,
L. Nucci, E. Dara
Orquesta y Coros de La Scala
Riccardo Chailly D3 37862 (3 LPs)

LA MUERTE DE UNA ASCETA



IGOR MARKEVITCH

Por Arturo Reverter

Con Igor Markevitch, fallecido el 8 de marzo último, víctima de un ataque al corazón, desaparece un largo y completo capítulo de la historia de la música europea del siglo XX. Y no sólo en lo que se refiere, de manera estricta y fundamental, al arte de la dirección, en donde el músico había brillado más, sino también en el de otras importantes especialidades: la composición, la musicología, la pedagogía y la literatura.

Nacido en Kiev, Ucrania, el 27 de julio de 1912, puede considerarse, sin embargo, hombre y artista occidental, y en especial francés. Markevitch era fundamentalmente un lógico, un objetivo, un director que, tras una rápida y sin embargo profunda visión de una partitura, era capaz de trazar de inmediato las líneas maestras en las que aquélla se sustentaba. Era asimismo capaz de engarzar y de unificar sonidos, en un discurso musical no exento de aristas, y de insuflar al edificio construido vida, energía y, sobre todo, una extraordinaria tensión interior (tensión que en sus últimos años iba perdiendo peligrosamente esta interioridad para hacerse más externa). Usualmente le bastaban estos factores para crear clima, para traducir —aunque a veces algo esquemáticamente— los mensajes musicales, para proyectar estos, de manera definida, nítida y comprensible, hacia el auditor. Transmitía con inusitada energía, propiedad y transparencia tales mensajes sirviéndose de una moderna y eficaz, si bien no muy estética, técnica gestual: amplios brazos, dotados de total independencia, circulando de arriba a abajo —a veces trazando círculos— en todos los planos; habilidad para clarificar las líneas de compás —lo que hacía a veces de manera un tanto brusca y seca, sequedad que trascendía muchas veces a los resultados sonoros—; mágica mano izquierda, de la que partían indicaciones métricas, ataques y regulaciones dinámicas (resultaba sorprendente la forma en que recogía y ampliaba las sonoridades, la manera en que éstas crecían o decrecían a una simple indicación o apertura de los dedos); facilidad para conjuntar y coordinar los distintos elementos a sus órdenes —por numerosos que fueran— a una simple indicación de su magnética mira-

da de ave de presa o a una eléctrica e instantánea vibración de sus brazos, cuya movilidad engarzaba de manera directa en el hombro... Su delgada figura, normalmente rígida, no exenta de elegancia, bien asentada en unas piernas firmemente apoyadas en la tarima, componía una imagen verdaderamente singular. De aquel magro cuerpo —minado desde hace tiempo por la tuberculosis— emanaba, no obstante, una energía y una tensión física a veces angustiosas. Cuando se establecía la simbiosis entre esta expresión gestual, el mensaje musical implacable a la que aquélla servía, por un lado, y los instrumentistas y público, por otro, se podía asistir a un gran acontecimiento musical.

Para ello, sin embargo, el compositor a interpretar debía entrar en la órbita en la que Markevitch se encontraba verdaderamente a gusto. Hay que tener en cuenta que el director ruso-francés rehuía muchas veces cuestiones que para otros maestros son vitales: tratamiento en profundidad de la textura sonora, fenomenología, interrelación entre los acentos albergados en un compás y los contenidos en el siguiente, manejo de «rubato» diversificación tímbrica. No era raro por ello que la orquesta de Markevitch no fuera colorista y que resultara en general un tanto áspera de presencia y que, por otra parte, su exposición pudiera ofrecer en ocasiones una no deseable sequedad, una falta de efusión íntima o de halo poético, con factores requeridos en multitud de composiciones. Por eso —y a pesar de su extenso, profundo e importante estudio musicológico sobre las sinfonías de Beethoven, de las que realizó una edición crítica— no era precisamente el músico de Bonn una de sus especialidades. La dialéctica beethoveniana, la sutil matización que requiere su discurso, los contrastes que encierra, no podían ser con arreglo a lo dicho fidedignamente reproducidos por la batuta del maestro Markevitch. Y lo mismo cabría decir de algunos compositores posteriores, centrados en el más puro romanticismo, como Schubert, Schumann o Brahms. Era, sin embargo, un notable intérprete de Berlioz, a quien sabía dar, ya que no el máximo colorido tímbrico, las dosis necesarias de intensidad y de histerismo controlado. Era un eminente servidor de Stravinsky, cuya música entendía y diseccionaba a la perfección. Famosa, y con razón, fue su **Consagración de la Primavera**, obra que también interpretó en Madrid en una histórica sesión con la Nacional y, años después, en temporadas distintas, dos veces con la RTVE (en estas últimas, sobre todo en la postrera, el vigor, la tensión y aquella atmósfera telúrica de antaño habían desaparecido en buena parte). A recordar una magistral versión, con la RTVE, de la **Perséfone** Stravinskyana. Asimismo era un espléndido conductor de la música de Tchaikowsky y, en general, de la música francesa de

fin y principios de siglo —aunque a su paleta le faltara un punto de refinamiento para dar con las más profundas bellezas de Debussy o de Ravel—. Destacado también en la ópera, especialmente en el repertorio eslavo, sintió especial predilección por la música española, de la que ofreció excelentes interpretaciones. Era curiosa y plenamente convincente su aproximación a determinadas páginas de nuestra zarzuela.

La relación de Markevitch con la Orquesta de la Radiotelevisión, importante sin duda, no llegó a ser, de todas formas, todo lo fructífera que hubiera sido de desear. En primer lugar, porque desde siempre —acrecentadas en los últimos tiempos—, hubo ciertas reticencias de tipo personal entre el maestro, personalidad sin duda autoritaria y no siempre bien humorada, y los instrumentistas. Ello indudablemente impidió que se realizara una labor más armónica y satisfactoria. En segundo lugar, y quizá esto es más importante, porque Markevitch se encargó de la formación cuando ésta acababa de nacer y cuando había sido dirigida únicamente, en labores de preparación, por Halffter y por José María Franco (el padre de José María Franco Gil). No era él, con toda su sabiduría, experiencia y técnica, quizá el director idóneo para mimar, pulir, trabajar, cuidar, hacer orquesta. Parece que requería sobre todo, para que su arte pudiera brillar, conjuntos hechos, expertos y ya trabajados (o conjuntos jóvenes compuestos por instrumentistas de alto nivel, como era el caso de la Orquesta Philharmonia). Estas circunstancias y la elección de un repertorio, cosa curiosa, poco pedagógico (se enfrentó rápidamente al conjunto madrileño con obras superdifíciles), hicieron que los años en los que se mantuvo la titularidad el avance no fuera todo lo claro y progresivo que se había previsto y se hubiera deseado. Circunstancias que coincidieron, además, con el declive que, paulatinamente, se producía en la salud del músico; declive que repercutió de manera lamentable en su oído. De ahí que su dinámica fuera, cada vez más corta y que circulara casi exclusivamente del «mezzo forte» al «fortissimo» y que abusara, de manera cruenta e inclemente (recordemos su última **Quinta** de Beethoven) de la percusión y de los metales.

Igor Markevitch ha muerto. De él, gracias a los discos y a la imprenta (estaba escribiendo sus memorias, de las que ya había publicado su primer tomo, **Ser y haber sido**), de su importancia —indiscutible a pesar de todo— como músico, quedan muchos testimonios. Afortunadamente, porque, como dice Miguel Angel Coria, actual delegado de la Orquesta de la Radiotelevisión, en su breve pero sustanciosa nota necrológica que figura en el programa del último concierto de la agrupación, Markevitch fue «uno de los más raros y extraordinarios talentos del siglo XX».

«Igor Markevitch». El dibujo pertenece a la exposición «Dessins d'orchestre» que el pintor francés Roger Plin ofreció en la Casa de Velázquez, de Madrid, el pasado mes de febrero.



Música contemporánea

SINFONIA 2

Por Claudio Prieto

Sinfonía 2 está escrita entre los meses de Junio y Julio del pasado año a instancias de la Orquesta Nacional de España (ONE), y a ella le debe su nacimiento. Ahora bien, ésto no quiere significar, en modo alguno, que de no haberse dado esta circunstancia la obra no hubiese sido ese documento palpable que hoy es, pero ¿lo hubiera sido en el 82, quizá en este 83 o en el próximo 84, o tal vez nunca? En verdad no es posible ni la afirmación ni la negación. Lo único evidente es que la partitura existe y que su existencia es debida a la política de encargos seguida por la ONE en la pasada temporada. Es más, ese documento palpable que acabo de citar, en breve será un documento sonoro, es decir, una transformación viva de lo que en principio fue un encargo y más tarde un proyecto.

Tres fueron las ciudades partícipes en la gestación de esta **Sinfonía 2**: Madrid, San Felice Circeo (Italia) y Granada. A Madrid, al Madrid entrañable, sugestivo, acogedor, humano, bullicioso, a ese Madrid de la cultura, de los museos, de las bibliotecas..., a esa Villa hermosa, diría que entre las más hermosas, le correspondió la planificación, el esquema general, esos pasos iniciales que de ordinario suelen personificar la totalidad del trabajo. Sin embargo en esta ocasión no sería la única, hubo otros lugares, verbigracia: San Felice Circeo, perteneciente a la provincia de Latina, en la llamada «Riviera di Ulisse». Aquí en el Circeo junto a las Islas Pontine, se celebraron en el pasado junio unos «Encuentros de Estudio sobre la Música Contemporánea» entre compositores italianos y españoles y, habiendo sido invitado a participar en tales jornadas, pensé que a lo mejor cabía la posibilidad de proseguir, en determinados momentos, la creación de mi **Sinfonía** durante el tiempo que permaneciese en San Felice, y de hecho así sucedió.

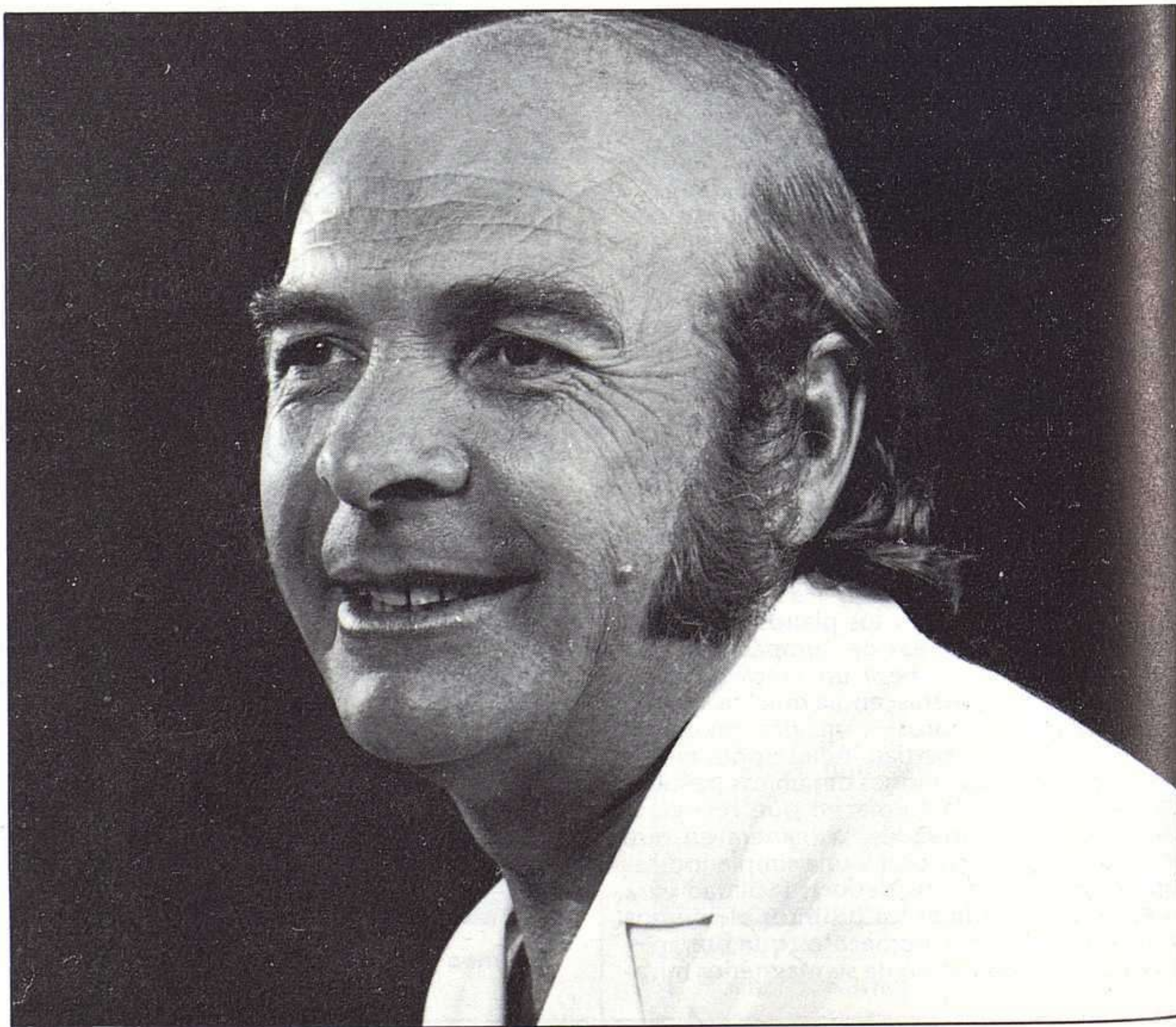
Desde niño he tenido la costumbre de madrugar, de levantarme al romper el día. Para muchos quizá no sea una costumbre que deba practicarse asiduamente; a título personal puedo atestiguar que la practico a diario y, en algunos de esos días me ha proporcionado instantes encantadores, deliciosos. Tanto es así que el hotel que nos tenían reservado en San Felice Circeo, estaba situado a la orilla del mar y justo la habitación que me asignaron poseía una simpática terraza, con una mesa y un par de sillas, orientada al saliente. Esta privilegiada situación me permitía contemplar cada mañana, en los primeros balbucesos del día, en esas horas en que la ciudad sestea, la aparición del sol y sus maravi-

llosos reflejos sobre el mar Tirreno, todo un fantástico espectáculo donde se daba una coloración cambiante, en continuo movimiento, propiciada por ese tímido oleaje que parece acariciar cuanto a él llega. Estas maravillas eran el entorno que envolvía mi trabajo, las que estaban colaborando en la realización de esta **Segunda Sinfonía**.

La tercera, que no es otra sino Granada, una ciudad de la que obviamente ya se ha dicho todo y que por tanto nada nuevo podría añadirse (si acaso decir un poco «sottovoce» que la identificación del vocablo *genialidad* con la urbe granadina es, a todas luces, un maridaje perfecto e inseparable). Y bien, mi paso por ese núcleo urbano de las genialidades tuvo su fundamento en el «Ciclo de Composición Actual Española» dirigido por Tomás Marco y patrocinado por la Dirección General de Música y Teatro dentro del XXXI Festival Internacional de Música y Danza de Granada, al cual fui invitado para dictar una conferencia sobre mi **Concierto 1**; ello ocurrió entre finales de junio y primeros de julio. El «hábitat» en esta ocasión fue el Alhambra Palace desde el que pueden contemplarse los Cármenes, la cada vez más diminuta Vega granadina, etcétera. Un marco bellísimo, incomparable y, posiblemente, con

una mayor evidencia en esas primeras estampas del día. Recuerdo ilusionado el riquísimo trenzado, la diversidad de juegos que los vencejos creaban, en un increíble alarde de pericia, con sus veloces y sorprendentes vuelos formando una especie de tapiz que cubría toda la ladera. Así con este arropamiento, con todas aquellas bellezas, llegué al final de **Sinfonía 2**.

Queda por manifestar que, después de exponer con cierto detalle los acontecimientos que rodearon o impregnaron la **Sinfonía**, no me parece apropiado explicar a los posibles receptores de este mensaje sonoro las estructuras técnicas y que, aún siendo las más fáciles de cara al compositor, resulta que en nada ayudarían en relación al entendimiento de la pieza, amén de que en música el único entendimiento posible pasa por el oído; de ahí que el orden preferente sea en principio la audición y con posterioridad la palabra. Lo cual me lleva a confesar la imposibilidad, por mi parte, de constatar en qué medida las vivencias habidas, los entornos que acompañaron mi trabajo, tienen una presencia efectiva, real; y si la tuvieron ¿cuál de ellas prevalece? ¿cómo podríamos reconocerla o reconocerlas? ¿pueden acaso convivir juntas en su seno? Difícil respuesta, aquí y ahora, puesto que haría falta un distanciamiento que sólo el paso de los años puede dar. De todas formas señalaré que **Sinfonía 2** está conformada en tres partes y que pertenece por entero al modo de ser de mis últimas creaciones, en el sentido de la forma, la expresión y, en especial, la belleza, a la que cada vez profeso mayor atención.



EN PRIMERA AUDICION

En torno a la «SINFONIA» de Ramón Barce

Por José Manuel Berea

En los últimos tiempos, parece reavivarse la polémica sobre la naturaleza de la música actual. Permanecen inalterables las voces discrepantes, descalificadoras en términos generales. Nada que objetar, cuando lo que está en juego es toda una concepción de lo que deben ser el arte hoy y de quién debe decidir sobre la validez de su itinerario. Se perfilan también diversas posiciones integradoras, nucleadas en torno a la idea central de que algo ha cambiado sustancialmente en la manera de concebir el acto creativo, lejana ya la obsesión por la exploración continua. Afectaría ello a la misma entraña del lenguaje musical y vendría a suponer, en suma, un cierto retorno a un discurso tradicional, más cercano a la sensibilidad conservadora del oyente medio. Nos atreveríamos a afirmar que la trascendencia del tema reclama un planteamiento mucho más profundo.

El compositor de hoy ha prescindido, ciertamente, de la vieja y odiosa lista de restricciones y, lo que es más importante, de los obligados puntos de referencia, auténticos fetiches que han inundado durante lustros la creación de avanzada. ¿Supone esto un nuevo tipo de relación o dependencia respecto de la tradición musical? Más bien se trata de una desinhibición en el acto mismo de la escritura, que tiene mucho que ver con sus resortes más íntimos y decisivos: aquellos que condicionan la forma de ser de la obra y su fisonomía sensorial e ideológica frente al auditor. En resumidas cuentas, se abre la posibilidad de que los impulsos renovadores, que casi siempre se han aplicado a los parámetros más brillantes y espectaculares, se manifiesten en un plano tan reservado como es la misma prosodia musical; en esa apasionante y arriesgada dirección creemos que se inscribe la **Sinfonía núm. 2 (en dos partes)**, de Ramón Barce.

En efecto, hay en ella muchas reminiscencias del pasado, concretamente de un sinfonismo postromántico recordado pero no imitado, y en cuyo discurso se introducen elementos de disolución que rompen con el desarrollo de una dinámica lineal. La aparición sorpresiva de cuatro serenatas, de instrumentación netamente camerística, en el contexto sinfónico, con el consiguiente desequilibrio de la masa sonora, es el primer indicio de que no nos hallamos ante un trabajo orquestal *normal*. Pero hay más. El mismo concepto de fraseología en su acepción clásica está puesta aquí en tela de juicio. La organización progresiva del material tiende a crear unas tensiones que no encuentran su resolución habitual. Basándose en unas texturas nítidas y esencialistas, el autor nos sumerge en un proceso de interrelaciones gramaticales, con apoyos melódi-

cos, formales y rítmicos que conducen indefectiblemente al reposo desconcertante de cada serenata. Es comprensible que esas rupturas, que también tienen lugar en los modelos temáticos del todo sinfónico, supongan un cierto grado de frustración para el que se embarca sin previo aviso en esta aventura sonora. Llegados a este punto, es interesante atender a las opiniones de última hora sobre la *amabilidad* de la música hoy. No pensamos que el carácter novedoso de una partitura resida en la simple exposición de nuevas técnicas y procedimientos ni que su inteligibilidad esté en relación directa a su correspondencia con el estereotipo que acuñan a diario las salas de concierto. La frialdad con que ha sido acogida en determinados sectores la obra de Barce ilustra en parte lo dicho. El caso del **Concierto Eco**, de Tomás Marco, en otra esfera bien distinta, sería igualmente sintomático. Puede que sea cierto (y preocupante) el hecho de que el gran público y algunas minorías subsuibles en él hayan asimilado un esquema referido a la tradición y otro a la vanguardia, dos mundos radicalmente distintos y de difícil comunicación entre sí.

Volviendo a la **Sinfonía núm. 2**, de Barce, diremos que en ella se acude a la memoria musical como recurso de primer orden; el recuerdo cercano y lejano cumple su papel en el desarrollo de la obra. Finalmente, la elevación a regla permanente de una escritura orquestal heterodoxa refleja bien el interés del compositor por escapar al mito de los grandes bloques sonoros, sujetos a un comportamiento colectivo uniforme. Se perfila así un nuevo sinfonismo español rico y multifacético, en el que ni dogmatismo ni convencionalismo determinan en primer instancia sus formas de expresión. A la consolidación de este interesante fenómeno contribuyen decisivamente partituras como ésta de Ramón Barce.

Crítica discográfica

BACH: Los siete «Motetes». Cantatas BWV 50 y 118. Coro Monteverdi. English Baroque Soloists. Director, John Eliot Gardiner. Erato, S. 96.039, 2 discos.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■

Coincidiendo con la lectura de Harnoncourt, aparece en el mercado este álbum doble, que contiene los siete **Motetes** del maestro de Eisenach y dos piezas, clasificadas como Cantatas (**BWV 50 y 118**), cuya naturaleza musical se aproxima mucho a la de los motetes.

En las notas introductorias, a cargo del propio John Eliot Gardiner, se señala, con acierto, que estos motetes y casi motetes reunidos en el álbum forman una de las cumbres del arte de Bach en su faceta del compositor de música coral. Su carácter, al mismo tiempo, conciso y complejo, requiere por parte de los intérpretes, especialmente por el Coro, verdadero protagonista, un esfuerzo y un talento colosales, vigor y sensibilidad para salvar los cambios de atmósfera exigidos por Bach.

De todo ello se desprende que la interpretación adecuada y adaptada a lo que realmente quiso expresar el compositor es vital para que el oyente pueda apreciar toda la densa belleza de estas piezas. Desde el intimismo acendrado del Motete **Komm, Jesu, Komm, BWV 229**, pasando por el poderío sonoro de la Cantata **Nun ist da BWV 50**, hasta el complejísimo **Singet dem Herrn ein neues Lied, BWV 225**, la interpretación de estos corales es realmente complicada.

Para las diferentes obras recogidas en la presente grabación, John Eliot Gardiner emplea de 20 a 28 miembros del exquisito Coro Monteverdi, con bajo continuo de órgano, violoncelo, contrabajo y fagot. Los miembros del English Baroque Soloists, que utilizan instrumentos originales, ejecutan las partes obligadas de las piezas concertantes y doblan las líneas de canto en **Der Geist hilft** y **Singet dem Herrn**. Conviene recordar aquí que durante cierto tiempo se ha mantenido por algunos la tesis de la interpretación de estos **Motetes** sin acompañamiento instrumental, cuando es lo cierto que el propio Bach no los concibió así.

La lectura que realiza el Coro Monteverdi, con el acompañamiento de los English Baroque Soloists, bajo la dirección de J. Eliot Gardiner, es sencillamente magnífica. Las voces salvan con maestría indudable las enormes

dificultades técnicas y expresivas de estas obras. El acompañamiento instrumental es muy aceptable, por cuanto la propia sonoridad del conjunto inglés (quizás a mitad del camino entre el sonido de Malgoire y el de Harnoncourt) resulta muy adecuada a estas piezas. Sin poder comparar esta versión con la de Harnoncourt, que como señalo acaba de aparecer también, puedo indicar que se trata de una visión plenamente acertada, que nos transmite una imagen absolutamente fiel de estos trascendentes frescos corales. Mi recomendabilidad ha de ser, pues, plena, desde este punto de vista.

La presentación del álbum es buena. Los comentarios a cargo de J. Eliot Gardiner, muy interesante. Los textos, en cambio, no se han traducido al español. La grabación es aceptable, pero el prensado la hace oscura a la par que confusa, lo que me inclina a calificarla de modo que consta en el encabezamiento. Hay seria obligación de corregir estos defectos técnicos.—**G.Q.L.L.O.**

BARTOK: Concierto para piano y orquesta núm. 2. Cuatro piezas para orquesta, Op. 12: Alexis Weissenberg, piano. Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy. RCA, Línea Tres, GL-14090.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■■■

La celebración, en el pasado año, del centenario del nacimiento de Bartok, dio lugar a nuevas versiones de sus obras por las más grandes orquestas del mundo, así como a grabaciones de los artistas más reconocidos. Es así como suele pagarse tributo a músicos normalmente olvidados o con poca incidencia en los programas de concierto. No es este realmente el caso del húngaro Bela Bartók, el músico más interesante que ha dado Centroeuropa en el primer tercio del siglo XX.

Su **Segundo Concierto para piano** fue comenzado en 1930 y finalizado casi tres años más tarde, estrenándolo en Frankfurt el propio compositor.

La audición de este **Concierto** no conmueve por su belleza formal o melódica, pero es, ante todo, una obra de pensada arquitectura y que interesa al oyente por el misterio sonoro que Bartók supo imprimirle, y por una rítmica subyugante que Bartók lograba en sus obras casi sin problema



Alexis Weissenberg

alguno. No en balde sus fuentes (folklore húngaro) ofrecían un sinfín de posibilidades en este terreno. Sin embargo, no hay que buscar estas influencias directamente: Bartók fue un músico de su tiempo y, sin duda, tremendamente inteligente.

El **tandem** Weissenberg/Ormandy, Orquesta de Filadelfia presentan un trabajo muy correcto, pero que en ningún momento arrebatara como en la versión de la misma obra ofrecida por Pollini y Abbado en Deutsche Grammophon recientemente. Partiendo de conceptos musicales e incluso sonoros diferentes, Weissenberg resulta demasiado percutido y en más de un pasaje con un sonido rudo, fruto posiblemente de una técnica poco relajada.

El disco entra en la serie económica de RCA, Línea Tres. No por eso hay que aceptar el sonido difuso y lejano de la Orquesta de Filadelfia.

Conclusión: lo mejor del disco es su original portada.—**J.D.P.**

BARTOK: Conciertos para piano núms. 2 y 3. Vladimir Ashkenazy, piano. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Sir Georg Solti. Decca, 65 94 035.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■■■

Barenboim, Pollini y ahora Ashkenazy, quizás los tres pianistas más cualificados de su generación, han querido aproximarse a través del disco al complejo mundo de los conciertos pianísticos más representativos de lo que va de siglo. Dirigidos por Boulez, Abbado y Solti, respectivamente, ninguno de los tres, sin embargo, ha realizado la grabación del ciclo completo, cosa al menos inexplicable dado el extraordinario nivel alcanzado en los que sí han

grabado (1-3, 1-2 y 2-3, respectivamente). Tanto la realización de Barenboim como la de Pollini, constituyen verdaderos hitos de la interpretación bartokiana. ¿Está el disco que ahora se comenta a la misma altura? Para mí, está claro que se trata de una interpretación extraordinaria en grado sumo, lo que no quiere decir que personalmente esté siempre de acuerdo con las ideas que plantea. En el **Concierto núm. 2**, Ashkenazy está técnica y expresivamente insuperable; el sonido me parece bello y específicamente adecuado para esta obra: es cristalino de timbre, pero de pulsación marcadamente percusiva. Solti dirige los movimientos extremos de forma implacable y, literalmente, transformando el sonido de la **redonda** Filarmónica de Londres en un complejo de aristas y ángulos de gran poder incisivo. El movimiento central está increíblemente dirigido: nunca escuché esta música ni desde tan lejos, ni sintiéndome tan solo; no se puede pedir más sutileza, misterio, poder sugestivo y hondura al «pianísimo» con que comienza. Es, en fin, una versión de las que hace historia, aunque bastante lejos del feroz agnosticismo de la de Pollini. No es ni mejor ni peor que ésta; tampoco más o menos interesante. Es tan genial, pero distinta. No estoy tan de acuerdo, sin embargo, con el concepto que Ashkenazy y Solti parecen querer transmitir con su versión del **Concierto núm. 3**. Se trata de una realización bellísima pero, para mí, excesivamente romántica, casi brahmsiana, diría. Opino que este **Concierto** alberga una de las últimas y más definitivas **dudas** de Bartók y, en este sentido me quedo, con mucho, con la opción Barenboim/Boulez. No obstante, es una versión ideal para aquellos que todavía crean que el último Bartók mira atrás con melancolía y cierta nostalgia. Para mí, Bartók sabía que el Romanticismo estaba ya perdido, era consciente de ello, y asumía con su música el hecho de que, estando perdido, estaba bien perdido.—**P.G.M.**

BERLIOZ: Las Noches de Estío. La Muerte de Cleopatra. Kiri Te Kanawa y Jessye Norman, sopranos. Orquesta de París. Director, Daniel Barenboim. Deutsche Grammophon, 2532 047. Digital.

Interpretación: ■■■■■■(Noches) ■■■■(Cleopatra).
Sonido: ■■■■

Con los textos de seis poesías de T. Gautier, un conocido crítico de arte e historiador de la época, compuso Berlioz, entre 1838 y 1841, su más bella obra vocal, según muchos, y sin duda una de sus obras más sutiles, concebida inicialmente para canto y piano, y orquestada más tarde, presentándola bajo el título **Las Noches de Estío**. La presente versión, por Kiri Te Kanawa y Daniel Barenboim, no se queda a la zaga de su ilustre antecedente por Janet Baker y Barbirolli con la New Philharmonia (EMI, no en España). La dirección de Barenboim es de gran claridad y sutilmente matizada, muy bien conseguidos los «tempi» (véase los «rallentando» de «Villanesca»), y los diferentes ambientes de cada canción (el perfume de la rosa, en la segunda; la íntima tristeza del «Lamento», la añoranza de la «Ausencia», el misterio de «En el cementerio» y el coqueteo de «La isla desconocida»). La voz de Kiri Te Kanawa, homogénea en toda su extensión y de bello color, fluye con espontaneidad y dulzura, y con amplitud de «fiato», fruto de una excelente técnica y de su manifiesta musicalidad. Son de destacar la gracia en el fraseo de «Villanesca»; los dulces portamentos ascendentes y especialmente la difícilísima frase final en pianísimo, de «El espectro de la Rosa»; la nostalgia tan bien expresada de «Sobre las lagunas», así como el aire de misterio de «En el cementerio», y el devaneo de «La isla desconocida», pero lo más exquisito en su interpretación de «Ausencia», una llamada añorante y sensual, admirablemente expresada con prolongados reguladores múltiples de gran belleza.

Menos lograda resulta **La Muerte de Cleopatra**, a pesar de la incisiva y bien matizada dirección por Barenboim. No parece que sea la obra más adecuada para Jessye Norman, que a tan altas cotas no tiene acostumbrados en otras interpretaciones. Revela notables desigualdades en los registros y cambios de color, mucha dificultad en los agudos, que resultan descarnados y abruptos, y asperezas en la zona del paso. Impresiona, no obstante, la excepcional belleza de su voz central y está presente su gran sensibilidad musical, como en la admirable entrada en piano del tema central «Grands Pharaons». Se echa en falta algo más de intencionalidad en el fraseo, y mejor dominio del francés, que evitaría algunas frases atropelladas en los momentos más dramáticos; y en la agonía final, sería deseable un mayor acento de angustia.

Se acompaña un encarte con los textos y comentarios, correctamente traducidos por Juan Basté.—**F.CH.M.**

BEETHOVEN: Concierto para violín y orquesta, en Re mayor, Op. 61. Itzhak Perlman, violín. Orquesta Filarmonía, Londres. Director, Car-

lo Maria Giulini. EMI, 067-0430 63T. Digital.

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

El hecho de que en 1979 Itzhak Perlman y Carlo Maria Giulini grabaran una fenomenal versión del **Concierto para violín** de Brahms aumentaba el interés



Carlo María Giulini

y la expectativa ante esta nueva colaboración. Aunque los resultados de este trabajo no han sido globalmente tan rotundos como lo fueron en aquella ocasión, se puede afirmar que ambos intérpretes nos ofrecen en este disco, seguramente la mejor versión que puede hacerse hoy día del **Concierto** de Beethoven. Muchos son los aciertos que debemos anotar, empezando por la concepción grandiosa de Giulini. Pocas veces los «tutti» de esta obra han recibido un tratamiento más equilibrado estructuralmente y más sinfónico. En el primer movimiento, sin forzar un «tempo» en principio amplio, Giulini sabe inyectar energía y solidez a estos «tutti», verdaderas columnas de todo el edificio musical. En el «Rondó», llevado con acierto a un «tempo» algo más vivo que de costumbre, el maestro impone un clima de ligereza y levedad muy oportuno, que le da a la versión, desde el punto de vista orquestal, una coherencia máxima.

Por su parte, Perlman pone su acostumbrada seguridad, su afinación y su elegante fraseo al servicio de una concepción muy clásica y apolínea de la obra. Los pasajes vivos de los tiempos extremos resultan admirablemente resueltos; en cambio, en aquellos otros de corte más lírico, echamos en falta algo más de vibración, un punto más de emoción. Por eso, el difilísimo «Larghetto», por lo demás pulquírrimamente interpretado, queda, no obstante, algo frío. Y es que Perlman, con ser seguramente el mejor violinista de hoy, se halla bastante lejos de aquel Menuhin que interpretaba esta obra con Furtwängler (EMI, 1947), o de aquel Oistrakh que lo hacía con Cluytens (EMI, 1959).

No obstante, hay que insistir en que, ante el panorama actual, esta versión pasa a ocupar un primerísimo lugar, junto a esa otra, también magnífica, de Zukerman/Barenboim (DG), razón por la cual se merece la máxima calificación. Además, se beneficia de un excelente sonido.—**L.S.**

BEETHOVEN: Variaciones Diabelli. Daniel Barenboim, piano. Deutsche Grammophon 25 32 048. Digital.

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

Una de las características del genio es la de realizar una síntesis de su época y a la vez superarla. En lo que toca a las **Variaciones Diabelli**, parece como si Beethoven, en su respuesta a la invitación de Diabelli a componer unas variaciones sobre el tema que el mismo le presentó, hubiera ido más lejos de lo que se sentía obligado a hacer y con ello en su fuero interno quedara con la conciencia y las manos libres para dedicarse a otra cosa. Algo así como si hubiese cumplido con creces su cometido con el género variación. Cometido que en todo caso, como dijimos más arriba, superó su propia época, fuera ello o no su intención.

Si bien es cierto, como afirman algunos críticos, que el humor no es ajeno a estas **Variaciones**, se trata de un humor que se acerca más a la ironía, rasgo predominantemente romántico, y que tácitamente representa la contestación del genio condescendido ante el atrevimiento de un hombrecillo. Y aunque la ironía es rasgo fundamental de estas **Variaciones**, nos quedaríamos cortos si no tuviéramos en cuenta otro factor para desvelar su contenido: la protesta del genio ante la pobreza del tema. En otros términos: el drama del artista ante la pobreza y fealdad de lo cotidiano (¿qué otra cosa es, si no, su alusión en la variación 22 al aria de Leporello del comienzo del **Don Giovanni** de Mozart: «Notte e giorno faticar») y su liberación justamente a través del arte, y esto ocurre precisamente cuando, como afirma Alfred Brendel, las variaciones se liberan del tema y solicitan un tema nuevo.

He aquí dos polos dialécticos de estas **Variaciones**: ironía y drama, que podrían ser válidos y tenerse presentes para su interpretación.

Interpretación que en el caso de Barenboim tiene la suficiente fuerza dramática y talante irónico para lograr la plenitud de la expresión, y que le permite la más completa identificación con la obra beethoveniana, continuación de la línea que iniciara ya con su versión de las sonatas de Beethoven y que le confirman como uno de sus grandes intérpretes, por su temperamento y su pulsación puramente beethoveniana, que requiere unas manos con una fuerza descomunal, pero al mismo tiempo una ligereza y un poder incisivo que pocos artistas reúnen.

Barenboim, además de todo esto posee, una intuición musical poco común que le permite escudriñar en la escritura musical como si lo hiciera en el alma del propio Beethoven; sumergiéndose en ella, para tornar a la superficie cargado con todos los tesoros que alberga el mundo beethoveniano y que pocos como él saben encontrar. Diciendo que la

interpretación está a la altura de la obra está todo dicho.—**J.L.B.M.**

BEETHOVEN: Cuartetos de la época media (Op. 59 / 1-3, Op. 74 y Op. 95). Cuarteto Alban Berg. Edigsa, 23A0357, tres discos.

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

El nuevo lanzamiento discográfico de la firma catalana Edigsa está integrado fundamentalmente por grabaciones originales de EMI, que, junto a su gran calidad, presentan un marcado interés. Es el caso de este primer álbum, que contiene los **Cuartetos «Medios»** de Beethoven, servidos a través de una interpretación —ya lo adelanto— extraordinaria. El Cuarteto Alban Berg, que ya nos sorprendió muy gratamente con su excelente Brahms (Telefunken), da con estas versiones un paso más camino de convertirse en uno de los mejores conjuntos de cuerda del mundo. La interpretación que nos brindan estos cuatro jóvenes vieneses de las inmortales páginas beethovenianas supera ampliamente a las clásicas versiones del Amadeus (DG) y el Italiano (Philips); tomando las mejores cualidades interpretativas de cada uno de estos dos famosos conjuntos —el romanticismo y la cantabilidad del primero, y el equilibrio estructural clásico del segundo— el Alban Berg va mucho más allá en su visión, demostrando una profundidad de concepto enorme.

Cuartetos como el **Op. 59/3** y el **Op. 95** reciben una traducción absolutamente genial. El primero de ellos resulta sorprendente, pues, tras su apariencia amable, descubre aspectos reveladores de que en sus notas se ocultan los fermentos del expresionismo; su «Andante con moto quasi allegretto» nos parece, en esta versión, una música mucho más avanzada de la que podía componerse en 1806, mostrando así su potencialidad creadora y, por tanto, su genialidad total; por otro lado, la fuga final, vertiginosa y al mismo tiempo transparente, es el mejor aval de la capacidad técnica y artística de los intérpretes. El **Op. 95** es en sus manos puro expresionismo; música desgarrada y angustiosa, más próxima que nunca a la estética de los **Últimos Cuartetos** y antesala directa de la Segunda Escuela Vienesa. A la vista de estas interpretaciones no podemos menos que desear vivamente que el Alban Berg aborde cuanto antes la grabación de los **Cuartetos** de la época postrera de Beethoven.

Las dos primeras obras de la **Op. 59** son asimismo tratadas de un modo soberbio. La claridad de voces, el virtuosismo, el bello estilo vienés del Alban Berg, unido a su tendencia a marcar muy acertadamente los contrastes di-

námicos y agógicos, hacen que oigamos estas magníficas composiciones con un poderío desacomostado. Todo el impulso romántico y revolucionario del **Cuarteto Op. 59/1**—que viene a ser para este género lo que la «Heroica» para la sinfonía— es perfectamente acentuado en esta gran versión, en la que el «Adagio», con su expresión desoladora, pasa a ser el centro de gravedad. La interpretación de la obra siguiente resulta igualmente magistral, con una lectura del «Adagio» —página de incommensurable belleza— sencillamente adorable. El **Op. 74, el Cuarteto de las arpas**, es el único donde los músicos vieneses no se muestran tan convincentes (existen versiones más claras); pero en general, su interpretación es también satisfactoria.

La grabación, de 1979, tiene un sonido bastante bueno, aunque no ideal; el prensado es correcto si descontamos una leve pérdida de sonoridad —que no distorsión— en el final de las caras. Las fundas, siguiendo el mal ejemplo de la EMI, son de papel sin plastificar, lo que hace que los discos se rayen con facilidad y vengan llenos de polvo; es éste un extremo muy importante que Edigsa debería cuidar. La presentación del álbum es, por lo demás, inmejorable; el libreto (en el que observamos —como en el resto de los discos de esta remesa— que la firma barcelonesa ha abandonado desgraciadamente el bilingüismo castellano-catalán de anteriores ediciones) está adecuadamente ilustrado y contiene un interesante artículo de Bernard Jacobson.

Advertencia importante: Al algún ejemplar ha aparecido con las caras 3 y 5 repetidas y, por tanto, con la ausencia del **Cuarteto Op. 59/3**. Se recomienda, pues, una rápida comprobación auditiva (ya que en el caso aludido las etiquetas de los discos eran correctas) por si acaso el defecto se hubiera repetido.

Finalmente, al recomendar vivamente esta excelente producción, sólo nos resta sugerir a Edigsa que publique también la reciente grabación (1982) de los seis primeros **Cuartetos** de Beethoven, por el Alban Berg.—L.S.

BEETHOVEN: Concierto para piano núm. 1. Artur Rubinstein, piano. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Daniel Barenboim. RCA, Red Seal, RL-11416.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■

La presente edición de este registro que combina el pianismo del genio Rubinstein con la dirección de Daniel Barenboim, procede de la grabación que ambos realizaron en 1976, cuando ya el pianista polaco comenzaba el declive de salud que se ha agravado en los últimos años. Esto puede ser la causa de una

versión que dista mucho de ser modelo en el arte de entender e interpretar al primer Beethoven de este **Concierto**, que encierra un cierto regusto a Mozart y Haydn. Compuesto en 1797, dedicado a la Princesa Odelcalchi y estrenado, en Praga, en 1798, este **Concierto** no fue, en realidad, el primero escrito por Beethoven para su instrumento favorito. Esta obra fue escrita luego del **Concierto en Si bemol**, catalogado como **Segundo**, quizá el menos interesante musicalmente.

Rubinstein, al parecer, enfoca la interpretación desde un prisma muy personal, desdeñando el lado pre-Beethoven de la obra y con escasez de fuerza interior, por lo que la presente versión queda en desventaja al lado de, por ejemplo, la grabada hace diez años para Decca por Vladimir Ashkenazy, Solti y la Orquesta de Chicago. Esto se evidencia igualmente en el poco juego conseguido al último movimiento **Rondo** de la obra, en el que la velocidad arruina la articulación y el fraseo. Barenboim no ofrece nada especial en su acompañamiento y se contenta con *estar* al lado del maestro, sin apurar los recursos de una London Philharmonic oscura y gris.

Conclusión: sólo para mitómanos e incondicionales del pianista polaco.—J.D.P.

BRUCKNER: Sinfonía núm. 4 en Mi bemol mayor, «Romántica» (Versión 1878/80). Orquesta Filarmónica de Munich. Director, Rudolf Kempe. Acanta-Edigsa, 11A0377, dos discos. **BRUCKNER: Sinfonía núm. 5 en Si bemol mayor.** Orquesta Filarmónica de Munich. Director, Rudolf Kempe. Acanta-Edigsa, 11A0378, dos discos.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■

La repentina muerte de Rudolf Kempe en mayo del 76 vino a interrumpir el recién iniciado proyecto de grabación integral del ciclo sinfónico de Anton Bruckner, para la firma alemana Basf. De dicho proyecto sólo han sido publicadas por Acanta las **Sinfonías Cuarta y Quinta** (éstas que ahora distribuye Edigsa en España), aunque parece ser que la **Sexta** quedó también totalmente registrada y permanece inédita. La personalidad de Kempe es sobradamente conocida por el lector inquieto, para que la glosemos de nuevo; pero hay algo en este Bruckner que sin duda tiene que ver con la trayectoria fatídica de este hombre que, siendo uno de los *grandes*, siempre se vio relegado a lugares de segundo orden. En efecto, una de las primeras impresiones que tuve tras oír estos discos fue que estábamos ante un gran Bruckner, servido con medios pobres; dicho aún más esquemáticamente: un Bruckner de primera,

tocado por una Orquesta de segunda y grabado por una firma de tercera. Creo que esto puede resumir el complejo y contradictorio mensaje que ofrecen estos discos. Pero vayamos por partes.

Kempe se aproxima al sinfonismo bruckneriano desde una doble perspectiva estética: por un lado —y éste es uno de los mayores valores de estas versiones—, con una perspectiva cons-



Bruckner

tructiva y formal que nos permite admirar, con suma facilidad y sin la menor fatiga, la monumental arquitectura de estas sinfonías. Indudablemente era un gran director, con una inteligencia musical fuera de lo común y una técnica de batuta excepcional que le permitía planificar, ordenar, hacer progresar y dosificar la materia sonora con una lógica en verdad admirable. El otro aspecto al que antes me refería apunta hacia una determinada concepción de esta música, profundamente mística, pero demasiado sobria, para la que cualquier exceso expresivo, cualquier delectación sonora pueden parecer impropios. Su Bruckner, excelentemente planteado desde el punto de vista estructural, así, algo corto en el plano expresivo y algo gris en el tímbrico, lo que tiene repercusiones diferentes en cada una de las dos sinfonías.

En líneas generales, la **Cuarta** recuerda mucho —aunque sin alcanzar tan alto grado de magnificencia— a la genial versión de Böhm (que Decca va a reeditar). La obra, tocada con evidente amor y convicción, está concebida con gran moderación y estatismo; el tiempo transcurre en ella con una lentitud parsifaliana y la impresión final es más contemplativa que pastoral. Diríase que es una **Cuarta** más próxima, por su carácter, al misticismo de la **Quinta** de lo que suele ser habitual. Toda la versión está estupendamente planteada y resuelta, pero hay momentos especialmente logrados, como el tercer movimiento, o el cuarto, cuya coda es una de las mejores que recuerdo. En cambio, el «Andante» nos parece excesivamente recogido y parco, falto de ese lirismo fresco y sencillo que debe animarlo, la versión, en conjunto, se resiente mucho del irregular estado de la Filarmónica de Munich, cuyo grupo de trompas resulta francamente deficiente.

La **Quinta** es una obra complejísima, de la que es muy difícil encontrar una versión plenamente satisfactoria. Las de Jochum (DG) y Haitink (Philips), ambas

muy buenas, se apoyan en conceptos muy distintos; el primero en un ferviente misticismo y el segundo en los valores constructivos; Karajan (DG, extranjero) da una **Quinta** excesivamente refinada y sensual, que se hace cargante y fatigosa a los pocos compases, a causa de la exagerada dinámica; la de Barenboim (DG) podría ser en muchos sentidos la mejor, si no pecara un poco de tumultuosa. Kempe viene a ofrecer una acertada vía media entre las dos primeras, al tiempo que se ubica en el polo opuesto a Karajan: en efecto, su versión posee altas dosis de inteligencia constructiva junto a un razonable sentido del fervor y la solemnidad, pero huye —como del diablo— de todo atisbo mínimamente expresivo y de toda belleza meramente sensorial. Pareciera como si el director hubiera sintonizado en este punto con el aspecto más mogigato de Bruckner. Sólo así puede explicarse esa austeridad, rayana en el puritanismo, esa parquedad expresiva, en pasajes de por sí muy hermosos (verbigracia, el segundo tema del «Adagio»); esa pobreza tímbrica (la obra parece ser interpretada por un órgano de iglesia, en vez de por una orquesta sinfónica). Pero, dejando a un lado esta cuestión que, como todo aquello que responde a una concepción determinada, entra dentro de lo discutible y es materia de gustos, la versión atesora suficientes valores como para que podamos considerarla una de las más coherentes e idiomáticas.

La grabación original, dentro de los límites de una considerable discreción, parece correcta, respetuosa y adaptada al contenido sonoro de ambas obras; pero el prensado a través del cual se nos presenta es francamente malo, especialmente en la **Cuarta**, que literalmente está llena de ruidos y *frituras* molestísimas. Por lo demás, la presentación de los álbumes es correcta, la excepción de los detalles: por un lado, las malditas fundas de papel, y, por otro, el inconveniente que supone dejar una cara en blanco en el álbum de la **Cuarta**.—L.S.

«CLASICOS DE "EXCALIBUR" Y OTRAS GRANDES PELICULAS». Piezas diversas. EMI, 065 - 078063.

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

Todos los medios que se utilicen para introducir en el mundo de la música al gran público son buenos y, a veces, el séptimo arte ha incluido como banda sonora fragmentos de grandes obras que han permitido una mayor divulgación. EMI ha tenido el gran acierto de reunirlos con una gran variedad de conjuntos y directores. Esa misma variedad da lugar a que los resultados sean distintos, mereciendo destacar en los aspectos positivos, en primer lugar, «O

Fortuna» de **Carmina Burana**, de Orff, en interpretación del Coro y la Orquesta Sinfónica de Londres, bajo la dirección de André Previn, que consiguen la fuerza y la grandeza que la página requiere, mediante una lectura compacta y de gran belleza, rematado con un final majestuoso, mediante el desarrollo «in crescendo» de todas las familias orquestales y el coro; también el **Canon a 3, en Re**, de Pachelbel, alcanza un gran nivel con la Academia de St. Martin-in-the-Fields, bajo la batuta de Neville Marriner, con una exposición a la vez suave y delicada; dentro de estos aspectos positivos, merece mención el **Concierto para Mandolina en Do** en su primer movimiento, música de fondo de la película **Kramer contra Kramer**, en una versión inteligente del solista Saint-Olivier y un correcto acompañamiento de la Orquesta de Cámara de Toulouse, con Louis Auriacombe al podio.

Correcto el fragmento del **Bolero** de Ravel, banda sonora popularizada en la película **Diez, la mujer perfecta**. Completan el disco fragmentos wagnerianos, bajo la dirección de Sir Adrian Boult, con la «Marcha fúnebre de Sigfrido» de **El Ocaso de los Dioses** y la «Cabalgata de las Walquirias» de **La Walquiria**, con la Orquesta Filarmónica de Londres; el «Preludio» de **Tristán e Isolda**, con la Nueva Orquesta Filarmónica, y un fragmento del «Preludio» de **Parsifal**, con la Orquesta Sinfónica de Londres; su Wagner, dentro de una gran corrección, queda algo rígido y monótono, falto de expresividad, de descripción sensitiva, y de grandilocuencia musical.—**A.V.**

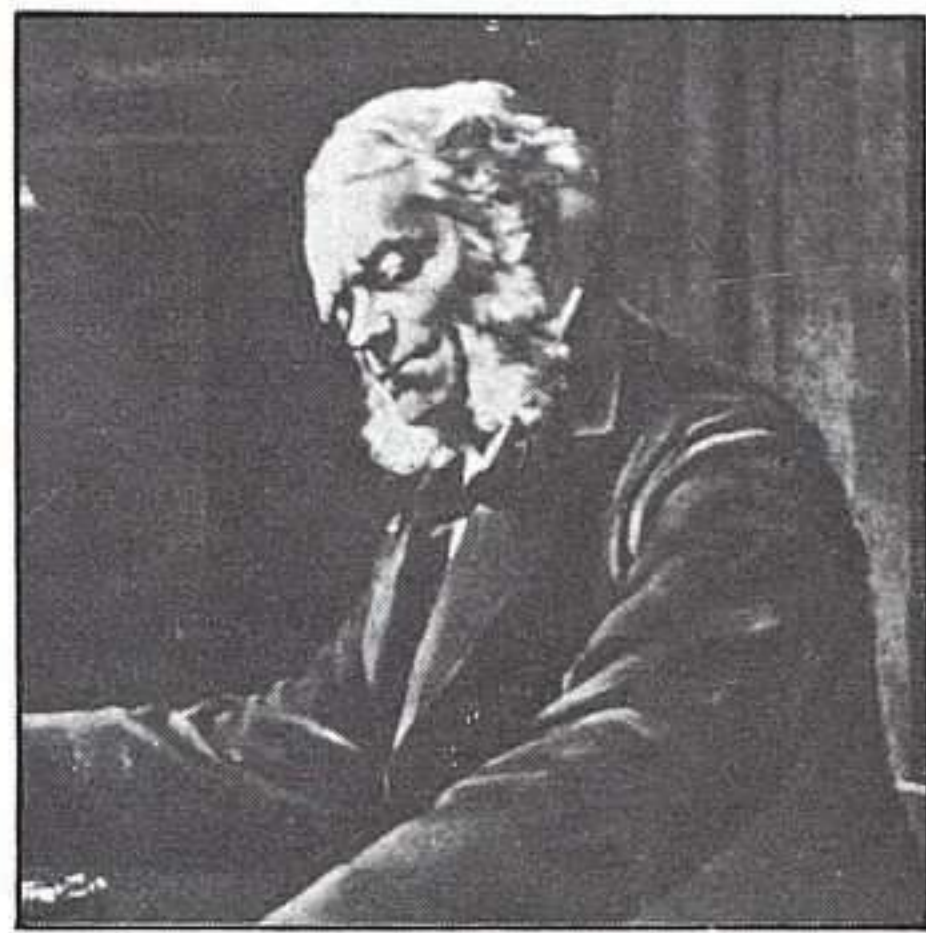
«**DREAMSCAPES**»: **Canciones para voz y piano** de **J. Harvey, P. Dickinson, A. Panufnik y E. Lutyens**. Meriel Dickinson, mezzo-soprano. Peter Dickinson, piano. Unicorn UNS 268 (Importado).

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

Un disco interesante. Cuatro obras para voz y piano de compositores británicos contemporáneos que, al menos para mí, eran desconocidos hasta ahora. Con el título general de «Dreamscapes», que podría traducirse por «Onirismos», estas obras derivan de manera más o menos directa del **Pierrot Lunaire** de Schoenberg. Afortunadamente, ninguna de ellas cae en excesos vanguardistas, en actitudes «snob» o en búsquedas de originalidades «epantantes» que tantos estragos han causado en los compositores de las últimas generaciones. **Correspondances** (1975) de Jonathan Harvey (1939), sobre textos de Baudelaire, busca un ámbito expresionista para reflejar las angustias de la muerte y la voluptuosidad amorosa del poeta francés. **Paisaje surrealista** (1973) de Peter Dickinson (1934)

es la pieza menos interesante del disco, acaso por ser la más rebuscada en su afán de reflejar el mundo daliniano.

Está bien conseguido el ámbito onírico de **Dreamscapes** (1976) del polaco nacionalizado británico Andrej Panufnik (1913), quizá la pieza más refinada, intimista y original del disco, mientras que las **Canciones de Stevie Smith** (1948) de Elisabeth Lutyens (1906)



Cesar Franck

pertenecen más bien a un mundo festivo, irónico y extravertido, que provoca un conveniente contraste con las demás obras.

La interpretación de la «mezzo» Meriel Dickinson es excelente, adecuada y llena de intencionalidad. Se traslada al oyente su indudable efecto y comprensión por este tipo de música. Otro tanto puede afirmarse del acompañamiento de su hermano Peter —autor de la segunda obra—. El sonido es asimismo de calidad, sin problemas de ruido de fondo. El disco se acompaña con un encarte en el que están recogidos los textos originales.

Mi recomendación, pues, para los aficionados a la canción de concierto, de la que estas cuatro obras son una muestra de indudable interés y que nos acerca, al menos un poco, al terreno de la música contemporánea británica, tan desconocida entre nosotros.—**M.C.**

FRANCK: Quinteto para piano y cuerda en Fa Menor. WOLF: Serenata Italiana. Jorge Bolet, piano. Cuarteto Juilliard. CBS 74002.

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

El **Quinteto con piano** de César Franck no es obra que se grabe frecuentemente y, de hecho, no recuerdo ninguna nueva grabación desde la antigua —y magnífica— versión del recientemente fallecido Clifford Curzon y el Octeto de Viena. La obra —aun siendo francamente inferior a su **Sonata para violín**— contiene música en gran calidad y de sello inconfundiblemente franckiano (el principio cíclico, por ejemplo). El Cuarteto Juilliard y Jorge Bolet no se muestran, ni mucho menos, como los más idóneos intérpretes de la misma. Los continuos climax se logran sólo a base de

tocar «fortissimo», lo cual, evidentemente, no es suficiente, y los frecuentes cambios de clima son conseguidos mediante bruscas modificaciones del «tempo». Esta es una obra con notables problemas formales (que no logran resolver los intérpretes) e, incluso, de contenido, que exige, a pesar de ello, creérsela plenamente, siendo la falta de convicción precisamente uno de los rasgos más acusados de la interpretación. Si a ello le sumamos la falta de compenetración entre los miembros del Juilliard y Bolet (que se muestra como un pianista impersonal y dotado de una técnica más que dudosa —una buena técnica exige algo más que tocar muy deprisa—), llegamos fácilmente a la conclusión de que la versión resultante es sólo mediocre. Recomendable, pues, caso de encontrarse todavía, la versión citada al principio (Decca).

La breve **Serenata Italiana** de Wolf (obra realmente deliciosa) conoce, por el contrario, una muy buena interpretación por parte del grupo americano, cuyo único defecto no es recalcar aún más la amarga y sutil ironía contenida en la partitura.

La grabación del **Quinteto** es algo deficiente: el piano suena confuso y en toda ella se advierte muy poca presencia sonora. Mejor la del cuarteto de cuerda, aunque sin llegar a la calidad a que nos tienen acostumbrados otras casas discográficas.

Salvo que esté ansioso por hacerse con alguna de estas dos obras, espere a mejor ocasión.—**L.C.G.**

HAENDEL: El Festín de Alejandro. Helen Donath, Sally Burgess, Robert Tear, Thomas Allen. Coro del King's College de Cambridge. Orquesta Inglesa de Cámara. Philip Ledger, director. Edigsa, 23A0358, 3 discos (licencia EMI).

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

El oratorio titulado **El Festín de Alejandro o el poder de la música**, compuesto por Haendel hacia 1736, es una de sus obras más injustamente olvidadas. Pues, junto con **El Mesías y Acis y Galatea**, fue la que obtuvo más éxito en vida de su autor. Su estilo variado, ágil, con abundantes prosopopeyas musicales, hace todavía más incomprensible su escasa programación en conciertos. Por ello debe ser bienvenida esta grabación completa realizada por la EMI inglesa y presentada en España por Edigsa.

La versión debida a Philip Ledger no podía ser más satisfactoria. Este director confirma cada vez su gran clase como conocedor del mundo musical del último barroco. Sus interpretaciones del **Oratorio de Navidad** de Bach (EMI), el **Magnificat** de C.P.E. Bach (DECCA) y del **Te**

Deum de Chapentier (EMI, también editado ahora por Edigsa) son todas verdaderas antologías que alcanzan la cima de la interpretación. Su estilo es muy cuidado, con especial atención a la transparencia musical; vivo, sin ser precipitado. Se inscribe en la forma inglesa de ejecutar la música barroca, en la línea de Leppard o Marriner: utilización de orquesta reducida, con instrumentos modernos, pero con una concepción barroca que convierte a lo interpretado en algo con vida propia, no en una antigüalla polvorienta. Logra sus mejores momentos, durante la presente grabación, en el núm. 20, «Now strike the golden lyre again», llevado con verdadera maestría y sentido del ritmo; en el número 21, «Revenge, Timotheus cries», donde acompaña la admirable versión del bajo Thomas Allen. El resto de cantantes está a la altura de las circunstancias: espléndida Helen Donath, y más que correctos, Sally Burgess y Robert Tear. El Coro del King's College, por su parte, justificaría la grabación: afinación, ductilidad, tersura, limpieza..., y un saber decir especial para las obras de Haendel y Bach.

La grabación es muy buena, pero se ve algo afectada por un prensado no demasiado limpio, aunque aceptable. Buena, presentación con los textos cantados (la traducción del artículo, no obstante, es algo desconcertante).

En definitiva, muy recomendable.—**S.B.S.**

HAYDN: Cuartetos de cuerda Op. 76. Cuarteto de Tokyo. CBS 79339, 3 discos.

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

La conmemoración del 250 aniversario de Haydn celebrada el pasado año parece no haber sido —en contra de lo que muchos nos temíamos— una mera fiebre pasajera en torno a la obra de aquél, sino que ha servido de incentivo para que intérpretes y casas discográficas continúen su labor de divulgación de muchas de las obras aún hoy casi desconocidas del genio de Rohrau.

No es precisamente éste el caso de su **Op. 76**, que, por fortuna, es quizás el ciclo de cuartetos más conocidos de Haydn; sí es novedad en el sentido de que el Cuarteto de Tokyo nos ofrece una versión que podemos considerar como uno de los grandes hitos discográficos haydnianos de los últimos años. Esta afirmación se asienta en dos premisas fundamentales: la modernidad de su interpretación; la perfecta comprensión de un lenguaje que, a pesar de su sencillez, ha sido frecuentemente malentendido y peor traducido. En efecto, desde los primeros compases del **Op. 76 núm. 1** advertimos tanto un sonido cuarterístico muy especial y un «mo-



OFERTA ESPECIAL

196 301 (3 LPs.)



PRECIO OFERTA: 2.025 ptas.

PRIMAVERA 1983

Hasta
el 30 de Junio
de 1983

196 302 (3 LPs.)



PRECIO OFERTA: 2.025 ptas.
Digital

196 303 (3 LPs.)



PRECIO OFERTA: 2.025 ptas.

196 304 (3 LPs.)



PRECIO OFERTA: 2.025 ptas.
Versión única

196 001 (2 LPs.)



PRECIO OFERTA: 1.350 ptas.

196 002 (2 LPs.)



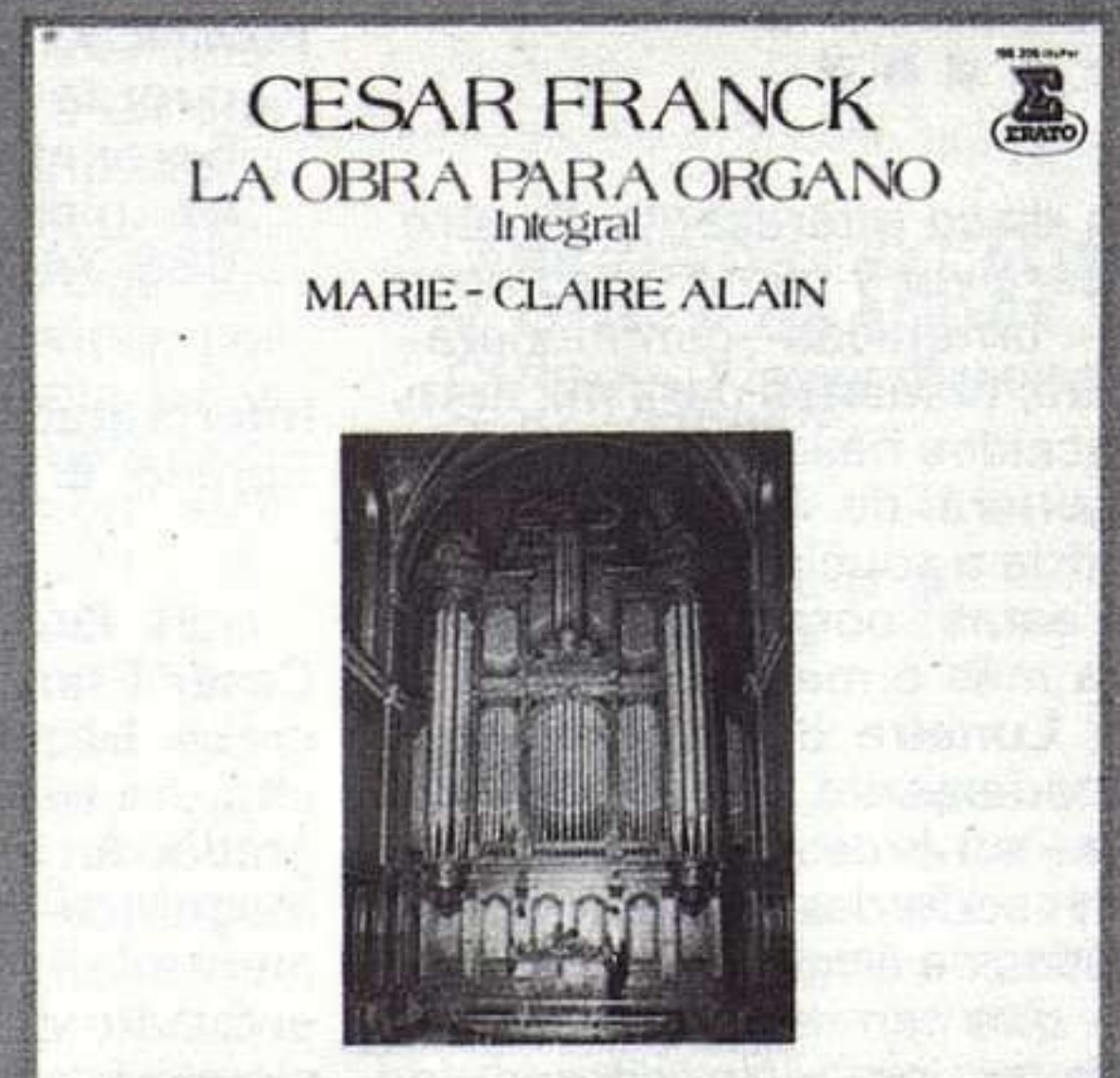
PRECIO OFERTA: 1.350 ptas.
Primera grabación mundial

196 305 (3 LPs.)



PRECIO OFERTA: 2.025 ptas.

196 306 (3 LPs.)



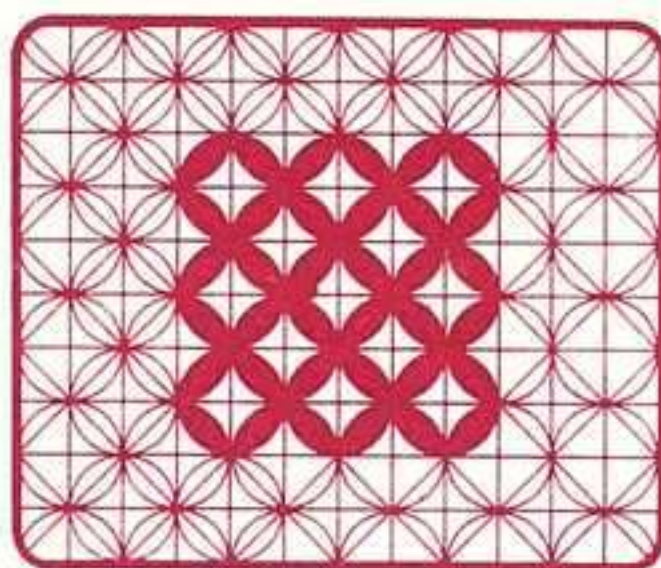
PRECIO OFERTA: 2.025 ptas.
Versión única



CETRA

IMPORT

ferysa



Ordóñez, 1
MADRID-29
España.
Tls. (91) 2157477
2156848
2156849
Apartado 151036

LA «CETRA» AL COMPLETO

EN TODAS SUS SERIES DISCO -
GRAFICAS DE MUSICA CLASICA, IMPORTADAS
Y AL ALCANCE DEL AFICCIONADO ESPAÑOL

La mítica FONIT CETRA, una de las empresas discográficas más importantes de Italia mantiene, en la música clásica, los dos sectores de mayor demanda para el aficionado (grabaciones de estudio — grabaciones en vivo). En ambos ha alcanzado las más altas cotas de calidad e interés de repertorio e intérpretes. Hoy, FERYSA, presenta al aficionado español la posibilidad de adquirir cualquiera de los discos del fondo de catálogo FONIT CETRA (clásico), en régimen de importación, y a unos precios no demasiado elevados. Las series que ofertamos son:

ITALIA	1.100.— Ptas.
MUSICA APERTA	1.100.— Ptas.
IN CANTO	1.100.— Ptas.
CONCERTI MARTINI E ROSSI	950.— Ptas.
FUERTWAENGLER EDITION ..	950.— Ptas.
ARCHIVIO RAI	950.— Ptas.
DOCUMENTS	950.— Ptas.
ARKADIA	950.— Ptas.
CETRA DIGITAL	1.300.— Ptas.

Dado que la importación de todo el fondo de catálogo se realiza sobre pedido, sólo admitiremos los mismos hasta el próximo **25 de Abril**.

Para adquirir los discos **FONIT CETRA** de importación, puede dirigirse a cualquier establecimiento distribuidor de FERYSA, o bien emplear el muy efectivo **SERVICIO DE ENVIOS POR CORREOS DE FERYSA**, para lo cual debe cumplimentar el boletín de pedido de la última página de esta publicidad, según se indica en el mismo.

SOCIOS DEL CLUB FONOGRAFICO: Sobre los precios marcados tendrán un descuento, siempre que sus pedidos sean por correo, del 15%.

ITALIA

Un gran catálogo, de fantástica presentación y estupendas grabaciones de estudio, en el que se aunan los mejores intérpretes del panorama musical internacional con obras escogidas del catálogo clásico de todas las épocas musicales.

P.V.P.
de cada Lp. de este núm. 1.100 ptas.

VERDI: Oberto Conte di San Bonifacio
Cortez-Giulin-Estes-Grilli-Pesko-Orch
e coro del Teatro Comunale di
Bologna
ITL 70001 (3)

MERCADANTE: Il Bravo
Matsumoto-Parazzini-Johns
Savastano-Washington-Ferro-Orch. e
coro del teatro dell'Opera di Roma
ITL 70002 (4)

DALLAPICCOLA: Il Prigioniero
Poli-Wachter-English-Krenn-Bosch
Melles-Orch. e coro della Radio
Austriaca
ITL 70003

BEETHOVEN: I quartetti con
pianoforte. Cuarte to Beethoven
70004 (2)

PETRASSI: Secondo e settimo Conc.
per orchestra. BBC Orch. Peskó
ITL 70005

LISZT: Sonata in si minore
CHOPIN: Sonata N. 2, Op. 35
Cappello
ITL 70006

Il flauto contemporaneo (Castiglioni,
Maderna, Petrassi, Vlad, Fukushima,
Ito, Matsudaira)
Gazzelloni-Canino
70007

CHERUBINI: Quintetto per
archi-Souvenir pour son cher Baillot
Quintetto Boccherini
ITL 70008

PETRASSI: (Primo) e ottavo Conc. per
orchestra BBC Orch. Peskó
ITL 70009

MAYR: Due divertinenti per strumenti
a fiato. Camerata strumentale italiana
ITL 70010

DALLAPICCOLA: L'opera per
pianoforte. Lya de Barberiis
ITL 70011

Il clavicembalo contemporaneo
(Togni, Clementi, Pennisi, Donatoni,
De Robertis
ITL 70012

Il Lied tedesco da Bach a Strauss
(Bach, Mozart, Beethoven, Schubert,
Schumann, Brahms, Wolf, Mahler,
Strauss) Battaglia-Werba
ITL 70013

PETRASSE: Elogio per un'ombra-Souffle-Ala-Introduzione e allegro Monch-Persichilli-De Robertis-Bacalov
ITL 70014

Il flauto nel settecento tedesco (J.S. Bach, C.P.E. Bach, Stamitz, Telemann Persichilli
ITL 70015

La viola di Dino Ascioffa (Hindemith, Stravinskij, Kodaly, Reger)
ITL 70016

PETRASSI: L'opera per pianoforte Lya De Barberiis
ITL 70017

MERCADENTE: Arie variate per flauto solo. Persichilli
ITL 70018

DALLAPICCOLA: Tartiniana seconda-Due studi per violino e pianoforte Ciaccona, intermezzo e adagio per violoncello solo-Parole di San Paolo Materassi-Scarpini-Baldovino-Laszlo Pesko-Gruppo strumentale
ITL 70019

CHERUBINI: Sei sonate per fortepiano Lya De Barberiis
ITL 70020

PETRASSI: Recreation concertante (terzo conc.) per orch. d'archi Pesko-Phil. Hung.
ITL 70021

BOTTESINI: Primo e terzo grande duetto per due contrabbassi Milani-Ferraris
ITL 70022

CHERUBINI: Capriccio ou etude pour le fortepiano-Fantasia pour le piano ou orgue
ITL 70023

Il quartetto contemporaneo (Porena, Canino, Corghi, Clementi, Donatoni, Rotondi, Panni)
Quartetto della Societa Cameristica Italiana
ITL 70024

Dino Ciani interpreta Beethoven: sonate N. 4, 17, 25, 31 e Scherzo della sonata N. 10
ITL 70025 (2)

D'INDIA: Arie, Madrigali e Mottetti The Five Centuries Ensemble
70026

PETRASSI: Estri-Tre per sette-Serenata-Beatitudines Sarti-Panni-Solisti di Teatromusica
ITL 70027

SALIERI: Concerti in si bem. magg. e in do magg. per pianoforte e orchestra Ciccolini-Scimone-I Solisti Veneti
ITL 70028

MERCADANTE: Concerti Op. 57 per flauto e Op. 101 per clarinetto-Conc. per corno Larrieu-Leister-Baumann-The Masterplayers-Schumacher
ITL 70029

SCIARRINO: 12 canzoni da battello su melodie veneziane del 700 D. Del Monaco-Sciarrino-Solisti Strumentali
ITL 70030

Música camerística contemporánea Donatoni, Togni, Maderna, Clementi) Panni-Solisti di Teatromusica
ITL 70031

CIMAROSA: Sinf. da «L'Italiana in Londra», «Caio Mario», «I due supposti conti» Conc. in si bem. magg. per clavicembalo e orch. Lukowicz-Schumacher-The Masterplayers
ITL 70032

PETRASSI: Trio e quartetto per archi Trio Italiano d'Archi-Quartetto Parrenin
ITL 70033

VIVALDI: Nove sonate per violoncello e basso continuo F.XIV Altobelli-De Robertis
ITL 70034 (2)

MUZIO CLEMENTI: L'opera per pianoforte 1 (son. Op. 40-son. Op. 50) Paria Tipo
ITL 70035 (3)

L'oboe contemporaneo (Valdambrini, Matsundaira, Singer, Sinopoli, Maderna, Bartolozzi). Faber, Valdambrini-Saldarelli-Wittlich
ITL 70036

BOTTESINI: 2º grande duetto per duo contrabbassi-Gran duo per clarinetto, contrabbasso e pianoforte Milani, Ferraris-Mariani-Lini
ITL 70037

La viola contemporánea (Sciarrino, Bussotti, Berio, Maderna, Bartolozzi-Donatoni). Bennici
ITL 70038

PAGANINI: 3 quartetti per due violini, viola e violoncello. Quartetto della Scala
ITL 70039

MALIPIERO: Giber Folia-Ciaccona di Davide-Quartetto N. 3 Gerbi-Riccardi-Leonardi-Quartetto di Milano
ITL 70040

STORACE: Da «Selva di varie composizioni di intavolatura per cimbalo». De Robertis
ITL 70041

BUSONI: Lieder Battaglia-Werba
ITL 70042

Le Meraviglie d'Italia (cartoline musicali dell'800 per flauto e pianoforte Fabbriani-Rinaldo
ITL 70043

DALLAPICCOLA: Three Questions with two Answers MADERNA: Aura. BBC Orch. Peskó
ITL 70044

Continuum Ensemble Dortmund: musiche di Alsina, Donatoni, Clementi Valdambrini, Pousseur, Manzoni
ITL 70045

BAZZINI: Quintetto in la magg. Quintetto Boccherini
ITL 70046

DAVIDE DA BERGAMO: Composizioni per organo Sacchetti
ITL 70047

ZEMLINSKY: Lyrische Symphonie Op. 18, Dorow-Nimsgern-Ferro-BBC Symp. Orch.
ITL 70048

LUZZASCHI: Madrigali per cantare e sonare a uno, due e tre soprani The five Centuries Ensemble
ITL 70049, 70050

CHERUBINI: Credo-Ninfa crudel-Antifona-Nemo gaudeat Antonellini, Coro da camera della RAI
ITL 70051

SALIERI: Sinf. veneziana-Sinf. «Il giorno onomastico», Variazioni sull'aria «La follia di Spagna» Peskó-London Symp. Orch.
ITL 70052

VIVALDI: La Senna festeggiante Cuberli-Muller-Nimsgern-Scimone Capella Coloniensis
ITL 70053 (2)

ROSSINI: Edipo a Colono (musiche di scena). Ghiuselev-Ambrosian Singers-Scimone-Philharmonia Orch.
ITL 70054

L'arpa nel novecento (Britten, Hindemith, Jolivet, Casella, Prokofiev)
ITL 70055

ROSSINI: La gazza ladra Pizzo-Bottazzo-Rinaldi-Romero Muller-Signor-Condo-Ambrosian Opera Chorus-Zedda-Royal Phil. Orch
70056 (4)

MARCELLO: 12 sonate per flauto e basso continuo Op. 2 Persichilli-De Robertis-Bevers
ITL 70057 (3)

PETRASSI: Suoni notturni-Seconda serenata, Trio-Nunc-alias-Saldarelli Antonelli-Pellegrino-De Robertis
ITL 70058

BACH: Goldberg Variationen BWV988 De Robertis
ITL 70059

MARCO DA GAGLIANO: Musiche a una, due e tre voci-Sacrae cantiones The five Centuries Ensemble
ITL 70060

Il violino contemporaneo (Maderna, Bartolozzi, Sciarrino) Monch
ITL 70061

PASQUINI: Composizioni per organo Sebestyén
ITL 70062

VIVALDI: 8 concerti per strumenti vari Cappella Coloniensis-Ferro
ITL 70063 (2)

Pagine per organo di grandi operisti italiano (Bellini, Rossini, Verdi, Cimarosa), Sacchetti
ITL 70064

SCARLETTI: 4 cantate The five Centuries Ensemble
ITL 70065

CASELLA: L'opera per pianoforte De Barberiis
ITL 70066 (3)

L'arpa di Claudia Antonelli (C.P.E. Bach, Beethoven, Clementi, Rossini, Viotti)
ITL 70067

DINO CIANI (Bartók, Beethoven, Weber, Schumann)
ITL 70069 (2)

ROSSINI: Tancredi
Cossotto, Cuberli, Hollweg,
Ghiuselev, Muller, Rizzi, Ferro, Chor
des WDR Koln, Cappella Coloniensis
ITL 70070 (3)

VIVALDI: Messa in do magg. RV 586
Credo in mi min. RV 591
Coro da camera della RAI-I Solisti
Veneti-Scimone
ITL 70071

L'arpa contemporanea,
Claudia Antonelli
ITL 70072

L'organo in Italia tra otto e novecento
Arturo Sacchetti
ITL 70073

MUZIO CLEMENTI: L'opera per
pianoforte; Sonate op. 8, 1-3;
Sonate op. 9, 1-3; Capricci in forma di
sonata op. 47, 1 e 2. Maria Tipo
ITL 70074 (3)

PETRASSI: V e VI concerto
Orch. Sinf. RAI Mi-Peskó
ITL 70076

BUSONI: Elegien-Indianisches
Tagebuch. Campanella
ITL 70077

MONTEVERDI: Musiche sacre e
profane per voci e strumenti
The five Centuries Ensemble
ITL 70079

ALBINONI: Pimpinone
Zilio-Trimarchi-I Solisti Veneti
Scimone
ITL 70080

MUZIO CLEMENTI: L'opera per
pianoforte; Sonate op. 10, 1-3;
Sonata e toccata op. 11; Sonata op.
46; 24 walzer op. 38 e 39
Tipo-Di Labio-Ferrari
ITL 70081 (3)

CASTIGLIONI: Le favole di Esopo
Orch. Sinf. e Coro della RAI Mi
CASTIGLIONI: Salmo XIX
Szwajgier-Woytowicz-Orch. e Coro
della Radiotelevisione di Cracovia-M⁹
del Coro Dobrzanski-Wit
ITL 70082

Barocco strumentale veneziano
Laura Alvini organo e clavicembalo
ITL 70083

WALTER: Concerti italiani per prgano
Janos Sebastian
ITL 70084

BUSSOTTI: Il catalogo e' questo
Peskó-RAI
ITL 70085

SAMMARTINI: 6 Sonate per 2 flauti
E, B e C. Assieme Strumentale di
Torino, R. Veyron-Lacroix
ITL 70087

SCIARRINO: Un immagine di Apocrate
Damerini-Orch. e Coro RA. 70.
Gelmetti
ITL 70088

BUSONI: 6 Sonatine
Bruno Campanella-Pianoforte
ITL 70086 (1)

ROSSINI: La Cenerentola
Valentini, Araiza, Dara, WDR-KOLN.
Gabriele Ferro
ITL 70089 (3)

CLEMENTI: «Es» Opera in un atto
Rai Milano, Peszko
ITL 70090 (1)

ROSSINI: Italiana in Algeri
Valentini-Ganzarolli-Araisa-Dara
WDR Koln-G. Ferro
ITL 70092 (3)

MUZIO CLEMENTI: Opera per piano-
forte Vol. IV. Maria Tipo
ITL 70093 (3)

F. BUSONI: Musiche per due Pianoforti
Michele Campanella -Laura De Fusco.
ITL 70098 (1)

MUSICA APERTA

Otra serie de la CETRA de grabación
de estudio, de alta calidad técnica
que aporta un pequeño pero escogido
repertorio, y que se presenta por pri-
mera vez en nuestro país.

P.V.P.

de cada Lp. de esta serie 1.100 ptas.

SARTORIO: L'Orfeo
Clemencic Consort-Clemencic
LMA 3001 (3)

Biennale Venezia. Música
contemporánea
LMA 3002 (2)

CHERUBINI: Requiem in do min. per
coro e orch.
Orch. sinf. e Coro RAI Mi-Peskó
LMA 3003

SCHUMANN-BYRON: Manfred
Carmelo Bene-Orch. della
Scala-Renzetti
LMA 3004 (2)

MUSORGSKIJ: Salammbo
Orch. sinf. RAI Mi-Peskó
LMA 3006 (2)

Concorso Callas. Urbini
LMA 3007

MONTEVERDI: L'incoronazione di
Poppea. Watkinson-Nelson-Ratinckx
Curtis
LMA 3008 (4)

DONIZETTI: Maria De Rudenz
Ricciarelli-Nucci-Cupido-Inbal-Orch.
e Coro del Teatro La Fenice
LMA 3009 (3)

ZEMLINSKY: Tragedia fiorentina
Fenice-Venezia-Player
LMA 3010

GALUPPI: Arcadia in Brenta
Alva-Dara-Muller-Corbell-Teatro
Regio di Parma-Gallico
LMA 3011 (3)

PICCINI: La buona figliola
Benelli-Dara-Corbelli-Ravaglia-Teatro
Opera Roma-Gelmetti
LMA 3012 (3)

AUBER: Fra. Diavolo
Serra, Dupuy-Roffanti, Portella.
Martinafranca-Zedda
LMA 3013 (3)

PUCCINI: La Rondine
Gasdia-Cupido-Rinaldi. Rai Milano
G. Gelmetti 13.11.1981
LMA 3014

IN CANTO

Novedad absoluta en el mercado es-
pañol, con las mejores páginas de los
grandes cantantes de todos los tiem-
pos, con la aportación positiva, para
el amante de la calidad técnica del
disco, de la grabación de estudio.

P.V.P.

de cada Lp. de esta serie 1.100 ptas.

VERDI: Pagine inedite
Pavarotti-Orch. del Teatro alla Scala-
Abbado
LIC 9001

SCUBERT: Cori romantici
Popp-Palacio-Beltrami-Coro del
Teatro alla Scala-Gandolfi
LIC 9002

VERDI: Nabucco, Il Corsaro, Don
Carlo, Ernani, Un ballo in maschera
Cossotto-Ambrosian Singers-Santi
Royal Phil. Orch.
LIC 9003

Marylin Horne alla Scala in concerto
LIC 9004 (2)

Arie di Rossini
Valentini Terrani-RAI To-Zedda
LIC 9005

CONCERTI MARTINI E ROSSI

Los conciertos patrocinados por esta
famosa marca de bebidas registrados
en discos CETRA, y que recogen mo-
mentos estelares de gran número de
cantantes.

P.V.P.

de cada Lp. de esta serie 950 Ptas.

Callas-Filacuridi-De Fabritiis
18.2.1952
LMR 5001

Callas-Gigli-Simonetto, 27.12.1954
LMR 5002

Carosio-Di Stefano-De Fabritiis,
8.11.1953
LMR 5003

Grob Prandl-Tabliavini-De Fabritiis
24.12.1953
LMR 5004

Carteri-Gigli-Antonellini, 9.2.1953
Stella-Gigli-Sanzogno, 21.12.1953
LMR 5005

Simionato-Tagliavini-Argento
20.12.1954
LMR 5006

Callas-Raimondi-Simonetto,
19.11.1956
LMR 5007

Carteri-Gobbi-Simonetto, 24.12.1956
LMR 5008

Barbato-Christoff-Simonetto
12.1.1953
LMR 5009

Carosio-Lazzari-Piazza, 31.12.1956
LMR 5010

Coleva-Del Monaco-Simonetto
9.12.1956
LMR 5011

Tebaldi-Sanzogno, 30.11.1953
Barbieri-Valletti-Figbera, 10.12.1951
LMR 5012

Stignani-Rossi Lemeni-Questa
31.1.1955
LMR 5013

Carteri-Corelli-De Fabritiis
16.1.1956
Cerquetti-Basile, 17.12.1956
LMR 5014

Simionato-Di Stefano-Sanzogno
26.11.1956
LMR 5015

Noni-Bruscantini-Sanzogno
3.12.1951
LMR 5016

Gencer-Infantino-Simonetto
10.2.1958
LMR 5017

Jurinac-Petri-Rossi, 4.1.1954
Schwrzkopf-Rossi, 1.12.1952
LMR 5018

Cossotto-Vinco-Vernizzi, 25.12.1951
LMR 5019

Fineschi, 9.3.1953; Stignani
18.1.1954; Olivero, 15.12.1958;
Tassinari, 8.2.1954; De Cavalieri
11.1.1954; Santarelli-Basile-Mannino
Bettarini-Simonetto
LMR 5020

Manni Jottini-Lauri Volpi-Cillario
11.2.1957
LMR 5021

Lauri Volpi-Simonetto, 11.1.1954;
Lauri Volpi-De Fabritiis, 10.1.1955;
Christoff-Scaglia, 22.11.1954;
Christoff-Scaglia, 22.11.1954; Taddei
Bettarini e Scaglia, 8.2.1954 e
19.11.1951
LMR 5022

Tebaldi-Prandelli-Basile, 27.2.1961
LMR 5023

Stignani-Di Stefano-De Fabritiis
8.12.1952; Olivero-Gioia-Scaglia
27.1.1958
LMR 5024

Berganza-Taddei-Weissmann
16.12.1957
LMR 5025

Carteri-Bergonzi-Pradella, 30.1.1960
LMR 5026

Stich Randall-Bruscantini-Rossi
9.11.1959
LMR 5027

Tassinari-Tagliavini-Zeani-Rossi-
Lemeni
LMR 5029 (1)

Coleva-Valletti-Rigazzi
Roma 4.12.1961
LMR 5030

**FUERTWAENGLER
EDITION**

Una amplísima colección de la obra de FUERTWAENGLER, correspondiente a su última época, con lo que ello supone de frescura en su mejor momento, que viene a completar los documentos sonoros históricos que recogen la inmensa obra de este gran director.

P.V.P.

de cada Lp. de esta serie 950 ptas.

BEETHOVEN: Conc. in re magg. per violino e orchestra Op. 61
Menuhin-Berliner Phil.-30.9.1947
FE 1

BEETHOVEN: Conc. N. 4 in sol magg. per pianoforte e orchestra Op. 58
Scarpini-Orch. Sinf. RAI di Roma-19.1.1952
FE 2

BRAHMS: Conc. in re magg. per violino e orchestra Op. 77
De Vito-Orch. Sinf. RAI di Torino 7.3.1952
FE 3

BEETHOVEN: Sinf. N. 7 in la magg. Op. 92, Berliner Phil.-14.4.1952
FE 4

BEETHOVEN: Sinf. N. 6 in fa magg. Op. 68 «Pastorale» Orchestra Sinf. RAI di Roma-10.1.1952
FE 5

BEETHOVEN: Sinf. N. 3 in mi bemolle magg. Op. 55 «Eroica», Orchestra sinf. RAI di Roma-19.1.1952
FE 6

BEETHOVEN: Sinf. N. 5 in do min. Op. 67, Orchestra sinf. RAI di Roma-10.1.1952
FE 7

BEETHOVEN: Fidelio Op. 72
Modl-Windgassen-Frick-Jurinac
Edelmann-Berl. Phil.-12.10.1953
FE 8

BEETHOVEN: Fidelio Op. 72
Modl-Windgassen-Frick-Jurinac
Edelmann-Wien. Phil.-12.10.1953
FE 9

BEETHOVEN: Fidelio Op. 72
Modl-Windgassen-Frick-Jurinac
Edelmann-Wien. Phil.-12.10.1953
FE 10

SCHUBERT: Rosamunde Overture
Op. 26 D 644; Sinf. N. 8 in si min.
D 759 «Incompiuta» Berl.
Phil.-15.9.1953
FE 11

SCHUBERT: Sinf. N. 9 (7) in do magg.
D 944 «La Grande»
Berl. Phil.-15.9.1953
FE 12

BRAHMS: Sinf. N. 1 in do min. Op. 68
Berl. Phil.-18.5.1953
FE 13

STRAVINSKIJ: Symphony in three
movements Wien. Phil.-15.8.1950
Le baiser de la fée
Berl. Phil.-18.5.1953
FE 14

HONNEGER: Mouvement
Symphonique N. 3; DEBUSSY:
Nocturnes; RAVEL: Rapsodie
Espagnole. Berl. Phil.-10.2 e 1.5.1951
Wien. Phil.-22.10.1951
FE 15

BRAHMS: Doppio Conc. in la min. per violino, violoncello e orch. Op. 102
Boskovsky-Brabec-Wien.
Phil.-27.1.1952
Variazioni su un tema di Haydn
Berl. Phil.-20.6.1950
FE 16

BRUCKNER: Sinf. N. 8 in do min.
Wien. Phil.-10.4.1954
FE 17

MOZART: Sinf. N. 40 in Sol min. K 550, Conc. per pianoforte e orch. N. 20 in re min. K 466
Lefébure-Berl. Phil.-10.6.1949 e 15.5.1954
FE 18

MOZART: Il flauto magico
Greindl-Dermota-Lipp-Seefried-Kunz
Oravez-Wien. Phil.-6.8.1951
FE 19

WAGNER: Il crepuscolo degli Dei-Atto III. Flagstad-Konetzni-Suthaus
Herman-Orch. Sinf. RAI Ro-31.5.1952
FE 20

BERNOR: Dannation de Faust
FE 21

HINDEMITH: Die Harmonic der Welt
Wien. Phil.
FE 22

MOZART: Don Giovanni
Siepi-Grummer-Schwarzkopf
Dermota-Wien. Phil.-Salzburg-1953
FE 23

WEBER: Der Freischutz
Poell-Grummer-Hopf-Wien. Phil.
Salzburg-1954
FE 24

WAGNER: Lohengrin-Tristan und Isolde, Wien. Phil.
FE 25

Pfizzner: Palestrina-Preludes, Sinf.
Op. 46, Wien. Phil.
Blacher: Musica concertante Op. 10
Berl. Phil.
FE 26

MOZART: Le nozze di Figaro
Schoffler-Schwarzkopf-Kunz-Wien.
Phil.-Salzburg-1953
FE 27

VERDI: Otello
Vinai-Schoffler-Dermota-Martinis
Wien. Phil.-Salzburg-1951
FE 28

MAHLER: Lieder eines fahrenden
Gesellen, Fischer Dieskau-Poell
Wien. Phil.
FE 29

WOLF: Lieder
Schwarzkopf-Furtwangler (pianoforte)
Salzburg
FE 30

HOLLER: Celloconcerto 18.10.49;
FORTNER: Violinconcerto 18.12.1949
FE 31

BEETHOVEN: Sinfonía Nº 5 e 6,
Berl. Phil. 25.5.1947
FE 32

BEETHOVEN: Sinf. N.9 e N. 1
Wien. Phil.
FE 33

BACH: Passio secundum Matteo
Wien. Phil.-1954
FE 34

WAGNER: Gotterdammerung ACT 3
Flagstad, Suthaus, Greindl, Konetzni
31.5.1952, Rai Roma
FE 20 (2)

BEETHOVEN: Sinfonia Nº 1 e 9
Wiener Philharmoniker, 30.11.1952
e 7.1.1951
FE 33 (2)

MENDELSSON: Les Hebrides Overt.
W.P. 19.8.51.
Midnightsummer Dream Overt. B.P.
30.9.47. V.C. OP. 64 - De Vito - Rai To
11.3.52
F.E. 35 (1)

BEETHOVEN: Sinfonía nº 2 in mi
Minore
F.E. 36 (2)

ARCHIVIO RAI

Los archivos sonoros de la Radio Tele-
visión Italiana abiertos para el aficio-
nado de todo el mundo, es lo que
ofrece esta colección, con una calidad
de sonido por encima de la media,
dentro de las grabaciones en vivo.

P.V.P.

de cada Lp. de esta serie 950 ptas.

MOZART: Messa in do minore K 427
«Grande Messa» Giebel-Lear
Munteanu-GUthrie-Celibidache-RAI
Ro-26.3.1960
LAR 1 st

BEETHOVEN: Concerto N. 4 in sol
maggiore Op 58, Haskil-Rossi-RAI
To-22.4.1960
LAR 2 st

BEETHOVEN: Concerto in re magg.
per violino e orchestra Op. 61
Oistrach-Gui-RAI Mi-5.4.1960
LAR 3 st

BEETHOVEN: Concerti N. 1-2-3-4-5
per pianoforte e orchestra
Serkin-Caracciolo e Scaglia-RAI Ro e
Na-3 e 7.6.1958
LAR 4

CHAIKOVSKIJ: Sinfonia N. 6 in si min.
Op. 74 «Patetica». Celibidacho
22.1.1960
LAR 5 st

BRAHMS: Sinfonie N. 1-2-3-4
Celibidache-RAI Mi-23.3.1959
LAR 6

BRAHMS: Requiem tedesco, Op. 45-
Canto del destino, Op. 54
Carteri-Christoff-Walter-RAI
Ro-16.4.1958
LAR 7

MAHLER: Sinfonia N. 9 in re min.—
MOZART: Sinfonia N. 34 in do magg.
K 338, Barbirolli-RAI To-25.11.1960
LAR 8 st

BRAHMS: Concerto per pianoforte e
orchestra N. 2 in si bemolle magg.
Op. 83, Weissenberg-Maag-RAI
To-5.2.1960
LAR 9 st

PROKOFIEV: Romeo e
Giulietta-BERLIOZ: Romeo e Giulietta
CHAIKOVSKIJ: Romeo e Giulietta
Celibidache-RAI To-4.4.1960
LAR 10 st

CATALANI: La Wally
Tebaldi-Prandelli-Dondi-Basile
31. 7 e 1.8 1960
LAR 11 st

LISZT: Concerto N. 1 in mi bemolle
magg. per pianoforte e orchestra
LISZT: Totentanz-Benedetti
Michelangeli-Kubelik-RAI
To-28.4.1961
LAR 12

MASSENET: Don Chisciotte
Berganza-Christoff-Simonetto-RAI
Mi-25.5.1957
LAR 13

SCHUMANN: Sinfonia N. 2 in do
magg. Op. 61, Celibidache-RAI
Ro-18.3.1960
LAR 14 st

PROKOFIEV: Sinfonia N.5 in si bem.
magg. Op. 100, Celibidache-RAI
Mi-29.1.1960
LAR 15 st

PAGANINI: Concerto N. 5 in la min.
per violino e orchestra
Gulli-Rossi-RAI Ro-20.7.1960
LAR 16 st

ROSSINI: La Gazzetta
Tajo-Lazzari-Monreale-Cava-Casoni
Tuccari-Caracciolo-RAI Na-27.9.1960
LAR 17 st

FRANCK: Variazioni sinfoniche per
pianoforte e orchestra-WEBER:
Konzertstück in fa min. Op. 79 per
pianoforte e orchestra
Casadesus-Kondrascin-RAI
Yo-6.5.1960
LAR 18 st

PAISELLO: La Molinara
Sciutti-Raimondi-Lazzari-Misciano
Bruscantini-Calabrese-Caracciolo
RAI Na-25.9.1959
LAR 19 st

BELLINI: I Puritani
Pagliughi, Filippeschi, Bruscantini,
Panerai 4/5.1.1952, Rai Roma,
Previtali
LAR 20 (3)

VERDI: I Due Foscari
Vitale, Bergonzi, Guelfi
4.12.1951, Rai Milano; Giulini
LAR 21 (2)

CELIBIDACHE: Musiche per Natale
LAR 22 st

MASCAGNI: Iris
Olivero-Puma-Meletti-Questa
To-6.9.1956
LAR 23

Omaggio a Carlo Vidusso
(Liszt-Weber-Granados-Albeniz
Milhand)
LAR 24

Stravinskij dirige Stravinskij (Ucello
di fuoco-Concerto in re Apollon
Musagete-Scherzo alla Russa)
RAI Ro-23.10.1957
LAR 25

MOZART: Pianoconcerti K415, K466,
K488. Michelangeli/Giulini
15.12.1951, Rai Roma
LAR 26 (2)

NINO ROTA: Concerto Soire, 15
preludi. Rota-Maderna
LAR 27

BELLINI: Norma
Callas-Del Monaco-Stignani-Serafin-
Ro
LAR 28

Concerto Pucciniano
Tebaldi-Di Stefano-Taddei-Paoletti
Ro-29.11.1954
LAR 29 st

Guido Cantelli alla RAI
(Ravel-Ghedini-Debussy-Hindemith)
Ro-19.11.1954
LAR 31

BRAHMS: Piano Concerto nº 2
Rubinstein-Cluytens. Rai Torino 1962
LAR 30

MICHELANGELI INTERPRETA
DEBUSSY: Images I, II
Preludes: Bruyeres-Canope
Children's Corner
LAR 33 (1)

Gyorgy Gziffra Suona Franz Liszt
P.C. 102, Totentanz, Fantasia
Ungherese, Rapsodie... 1958-59-60.
TO-MI-VE
LAR 35 (3)

MICHELANGELI-DEBUSSY: Images,
Bruyeres, Canope, Children's Corner
Roma 13.8.1962

DOCUMENTES

El mundo del sinfonismo y de grandes momentos del bel canto, recogido en auténticos documentos sonoros, de posesión casi obligada para todos aquellos aficionados que desean tener en su discoteca los mejores momentos.

P.V.P.

de cada Lp. de esta serie 950 ptas.

CHOPIN: P.C. Nº 1 Pollini.
DOC 1

SCHUBERT: Winterreise, Op. 89,
Ciani
DOC 2

BERG: V.C. Wozzeck, Op. 7, Szigeti
DOC 3

MAHLER: Sinf. Nº 3, Mitropoulos
DOC 4

MAHLER: Sinf. Nº 6 Zimmermann,
Conc. per oboe, Mitropoulos
DOC 5

SCIOSTAKOVIC: V.C. Zimmermann,
Conc. Per Oboe, Mitropoulos
DOC 5

SCIOSTAKOVIC: V.C. La Minore,
Oistrach
DOC 6

PUCCHINI: Tosca, Mitropoulos
DOC 7

ROSSINI: La Pietra del Paragone,
Sanzogno
DOC 8

PUCCHINI: Manon Lescaut,
Mitropoulos
DOC 9

BRAHMS: P.C. Nº 2, Rubinstein
DOC 10

STRAVINSKIJ: Oedipus Rex,
Stravinskij
DOC 11

M. CLEMENTI: Gradus ad Parnassum
DOC 12

STRAUSS: Mitropoulos
DOC 13

ZANDONAI: Francesca da Rimini,
Capuana
DOC 14

BELLINI: Beatrice di Tenda, A. Votto
DOC 15

MASSENET: Werther, Tito Schipa
DOC 16

TOSCANINI: Dirige Wagner
DOC 17

DEBUSSY: Iberia-Prelude a l'Apres...
La Mer, Toscanini
DOC 18

CILEA: Adriana Lecouv. M. Rossi
DOC 19

WAGNER: Tristano e Isotta. Rodzinsky
DOC 20

CHERUBINI: Medea, Schippers
DOC 21

DONIZETTI: Anna Bolena, Callas
DOC 22

BRAHMS: Sinf. Nº 3 OP90-OUV.
Accademica Op. 80, Mitropoulos
DOC 23

BRAHMS: Sinf. Nº 4 Op. 98,
Mitropoulos
DOC 24

WOLF-FERRARI: I Quattro Rusteghi
A. Votto
DOC 26

Sviatoslav Richter a Londra
DOC 27

CHOPIN: 24 Preludes Op. 28, Cartot
DOC 28

STRAVINSKY: The Rake's Progress,
Stravinsky
DOC 29

BERLIOZ: Requiem Op. 5, Beecham
DOC 30

VERDI: Messa da Requiem, de Sabata
27.1.51
DOC 32

Víctor de Sabata 1 N.Y.P.O.
DOC 33

MEYERBEER: Gli Ugonotti, Gavazzeni
28.5.62 Scala
DOC 34

EDWIN FISCHER TRIOS: Vol. 1
DOC 35

VERDI: Ernani, Mitropoulos M.M.F.
DOC 36
CHOPIN: P.C. Nº 1 Arrau/Klemperer
DOC 37

EDWIN FISCHER: Vol. 2
DOC 38

Concerto dedicato a V. Bellini,
R. Scotto
DOC 39

WAGNER: Tristan und Isolde. Nilsson,
Windgassen, Neidlinger 21.5. 1957,
Firenze; Rodzinsky
DOC 20 (4)

VICTOR DE SABATA — NYPO
BEETHOVEN: Sinfonía Nº 8
BARBER: The school of scandal
SCHUMANN: Pianoconcerto op. 54.
Piano: Claudio Arrau
WAGNER: Meistersinger-Vorspiel 1º
Akt, Parsifal-Vorspiel und
Karfreitagszauber. Tristan-Vorspiel
1º AKT und Liebestod
Gotterdammerung, 18.3.1951 e
25.3.1951. New York
DOC 33 (3)

EDWIN FISCHER SUONA BEETHOVEN
Sonate per Fianoforte op. 28, op. 53,
op. 111, op. 10 Nº 3
28.7.1954 Salzburg,
16.12.1948 Hamburg
DOC 38 (2)

RENATA SCOTTO CANTA BELLINI
I Capuletti e I Montecchi, I Puritani,
La Sonnambula, Arietta
3.6.1961, Teatro Massimo di Catania
DOC 39 (1)

PUCCHINI: La Fanciulla del West
Steber-Del Monaco, Guelfi
15.6.1954, Firenze; Mitropoulos
DOC 41 (3)

GIORDANO: Andrea Chenier
(Excerpts). Del Monaco, Tebaldi, Silveri
6.3.1949, Teatro Alla Scala, Milano,
De Sabata
DOC 42 (1)

BIZET: Carmen
Del Monaco, Stevens, Guarrera
12.1.1957, Met; Mitropoulos
DOC 45 (3)

CHOPIN: Piano concerto nº 1
Arrau-WDR Kol 25.10.1954 Otto
Klemperer
DOC 34 (1)

VERDI: Ernani. Del Monaco-Cer-
quetti-Bastianini-Christoff M.M.F.
14.6.1957 Mitropoulos
DOC 36 (3)

ROSSINI: Semiramide. Sutherland-
Simionato-Raimondi-Ganzarolli
Scala 17.12.1961 Santini
DOC 40 (3)

HOFFENBACH: I Racconti D'Hoffmann
Tucker-Singher-Peters-Stevens-
Amara Met 3.12.1955 Monteux
DOC 44 (3)

WAGNER: Die Walkure
Varnay-Vinay-Greindl-Hotter-Nilsson
Bayreuth 15.8.1957 Knappertsbusch
DOC 48 (5)

MOZART: Sinfonía nº 35, Piano
concerti nº 22 (K 482) nº 24 (K 491) e
concerto Rondon K 382. Orchestra
Reale di Danimarca - 9.11.1954
DOC 51 (2)

ZE. FISCHER: I Racconti D'Hoffman
Tucker-Peters-Stevens-Amara-
Singher
Met-Pierre Monteux - 3.12.1955
DOC 51 (2)

MICHELANGELI AD AREZZO:
Beethoven Sonata nº 3 - Brahms
Paganini Variazioni. Chopin Sonata nº
2-Ravel Valses nobles e sentimentales
Scarlatti 3 Sonate
Arezzo 12.2.1952
DOC 46 (2)

WAGNER: Siegfried
Aldnhoff-Varnay-Kuen-Hotter
Bayreuth 1957-Knapperitsbusch
DOC 49 (4)

OMAGGIO A GINO MARINUZZI:
Bellini: Norma-Ouverture
Verdi: I Vespri Sicialiani-Ouverture
Nabucco-Va pensiero...
Pizzetti: Fedra-Ouverture
Schumann: Manfred-Ouverture
Strauss: Frau Ohne Schatten excerpts.
DOC 25 (1)

Omaggio A G. Marinuzzi. Norma
Vespri Nabucco Fedra Manfred. Frau
Ohne Schaten

ERNANI: Del Monaco-Cerquetti-
Bastianini-Christoff
M.M.F. Mitropoulos 1957

PARA REALIZAR SU PEDIDO, CORTAR POR LA LINEA DE PUNTOS Y REMITIRLO A:

Ferysa
S.A. DE PROMOCIONES Y DISTRIBUCIONES MUSICALES
APARTADO DE CORREOS 151036
MADRID

NOTAS SOBRE NUESTRO SISTEMA DE VENTA POR CORREO

Si desea adquirir cualquier disco de los ofertados en este boletín por medio del **Servicio de envíos por Correo de FERYSA**, rellene la presente hoja de pedido con sus datos y las referencias de los discos y demás productos musicales que desee adquirir, y tal y como se indica deposite el mismo en sobre cerrado y nos lo remite a nuestro apartado postal.

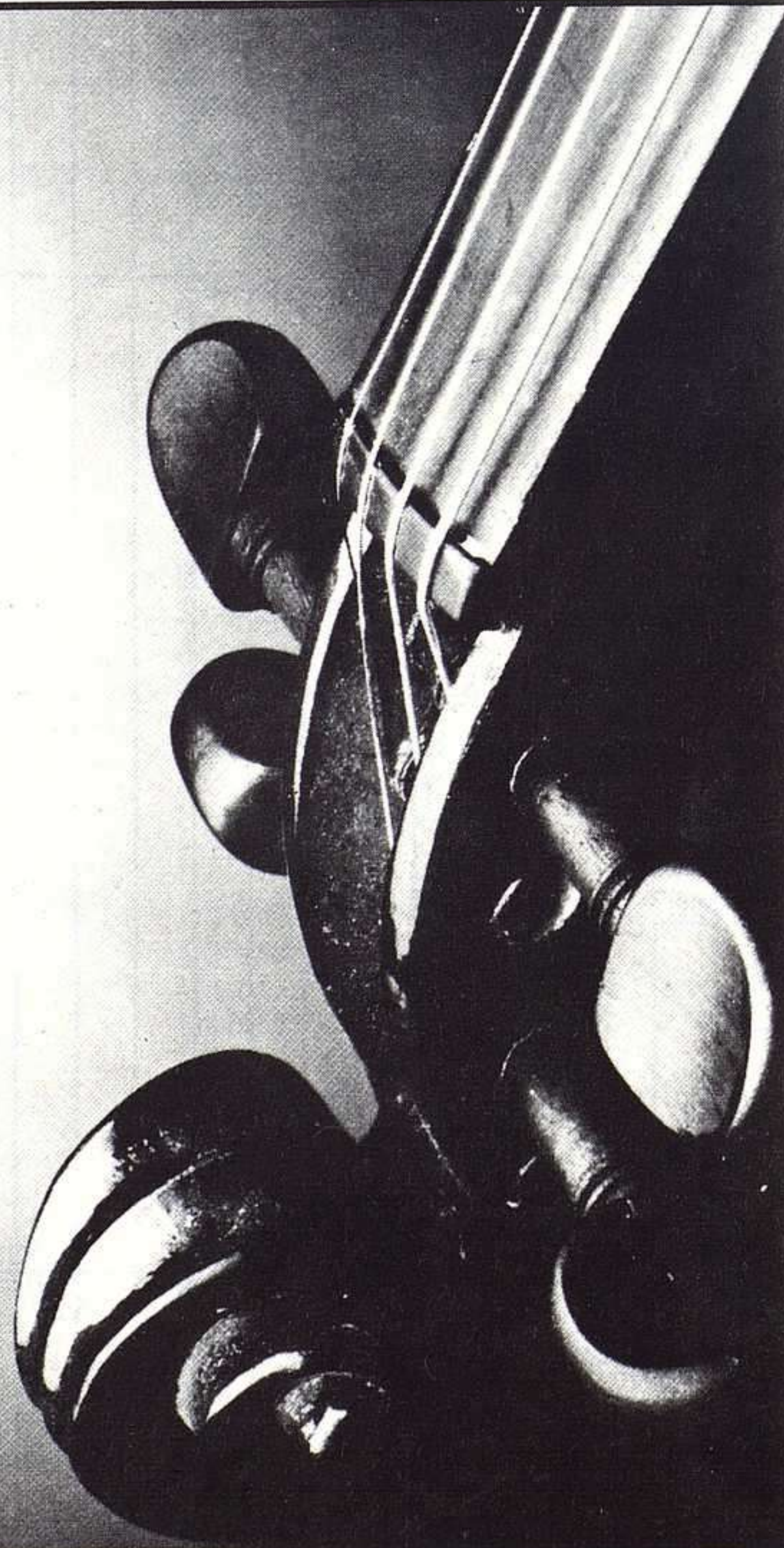
Los discos o demás productos musicales por usted solicitados llegarán a su domicilio por correo y contra reembolso de su importe más 150 ptas. de gastos de empaquetado y envío.

Los embalajes empleados por FERYSA le garantizan la perfecta recepción de los discos solicitados, y en el caso de que estos se deterioraran en el envío, o tuviesen algún defecto de fábrica, FERYSA procedería a cambiárselo, sin ningún gasto por su parte, o en su defecto a reembolsarle todo el dinero por usted pagado.

PEDIDOS POR TELEFONO

Los pedidos también pueden realizarse por teléfono, de 8 a 15 horas en días laborables, a los números de Madrid (91) 215 6848/49. Servicio permanente (Día y noche, sábados y festivos) de recogida automática de pedidos por teléfono al número de Madrid (91) 2157477.

FONIT CETRA EL ARTE DE LA MUSICA RECUPERADA



UN CLUB CREADO PARA CUBRIR LAS NECESIDADES DEL DISCOFILO ESPAÑOL

Aunque nuestro país tiene un nivel cultural musical sumamente bajo, y en consecuencia un nivel de demanda de hechos y productos musicales bastante inferior a la media europea, si existe un pequeño núcleo de personas realmente aficionadas a la música, y por ende al disco, a las que FERYSA quiere dar un servicio mucho más especializado, podríamos decir que de 1ª clase, desde un departamento de reciente creación y que día a día vamos construyendo y mejorando gracias a la colaboración de estos aficionados. Nos estamos refiriendo al **CLUB FONOGRAFICO INTERNACIONAL**.

El **CLUB FONOGRAFICO INTERNACIONAL** pretende ser un elemento de asistencia al superaficionado español al disco de música clásica, poniendo a su disposición una serie de elementos consultivos, informativos y de documentación. También queremos abrirle las puertas del mercado internacional del disco, con todo su inmenso mundo de nuevas y viejas producciones. En fin, el **CLUB FONOGRAFICO INTERNACIONAL DE FERYSA** pretende ser un punto más de apoyo y asistencia al aficionado español a la música.

¿Qué debe hacer para inscribirse como socio numerario del Club?

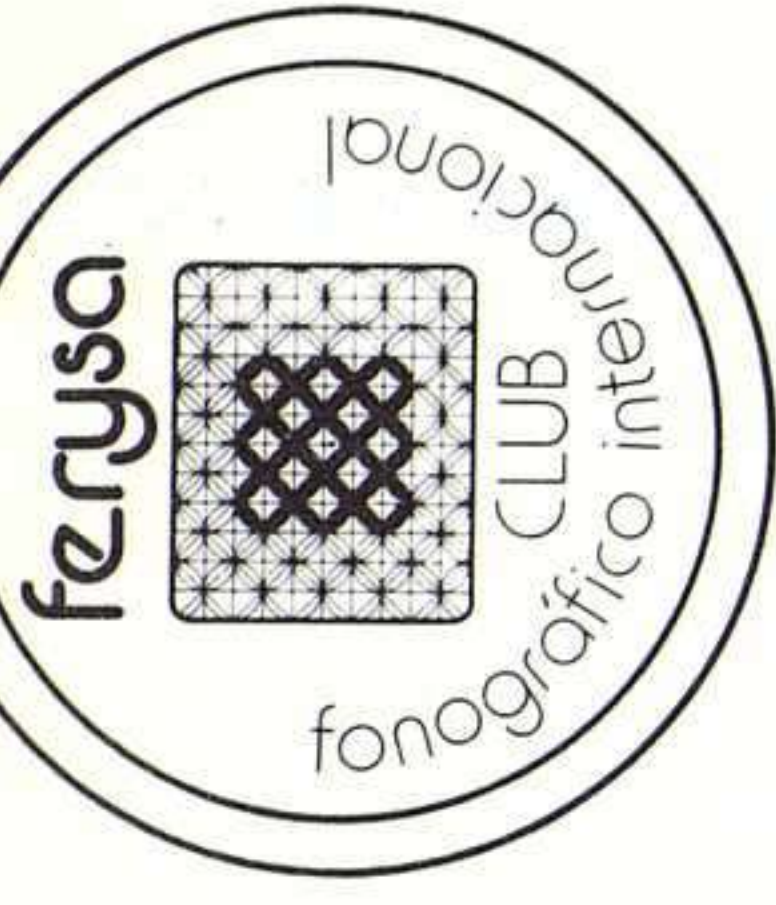
Rellene todos los datos que se solicitan en el boletín de pedido general, marca una (x) en el apartado correspondiente, lo recorta por la línea de puntos, lo introduce en un sobre, y tras franquearlo lo deposita en cualquier buzón de correos.

La asociación al **CLUB FONOGRAFICO INTERNACIONAL DE FERYSA** lleva implícito el pago de una cuota anual de 1.500 Ptas.

A la recepción de su solicitud procederemos a remitirle, contra reembolso de la cuota de asociación (1.500 Ptas.) la documentación que le acredita como Socio numerario, y el carnet de identificación en donde figura su número de asociado, número que deberá indicar en todas sus comunicaciones.

¿Cuáles son los servicios del CLUB?

- Recepción gratuita de nuestro boletín quincenal de información, cuyo contenido es el mismo que el de nuestro boletín de información general, salvo en el que aparece el día 15 de cada mes, en donde en sus páginas centrales encontrará un cuadernillo especial para los Socios con las siguientes secciones: Información de las actividades socioculturales del Club (Viajes, conferencias, audiciones, cursos, concursos, sorteos, etc.). Las páginas del socio, destinadas a establecer una estrecha comunicación entre los mismos. Consultorio discográfico. Las ofertas del Club. Noticias.
- Tener siempre un descuento del 15% en todos los discos y libros que ofertamos en nuestros boletines informativos.
- Servicio de agencia de viajes en general con estupendos precios respecto a los de mercado, más un descuento suplementario. En este servicio también se ofertarán viajes a diversas representaciones musicales, de las más importantes del mundo.
- Asesoramiento técnico para una mejor selección de su discoteca.
- Sorteos periódicos de material musical.
- Servicio VIDEO-CLUB, que le permitirá disfrutar con un mínimo costo de las principales producciones de ópera, concierto y ballet que se están ya preparando en el mundo.



«operandi» inusual en este repertorio, como una traducción infrecuente —pero que considero ideal— de la tan maltratada música de Haydn. Estamos, desde un primer momento, ante una interpretación moderna y, aunque parezca una redundancia, esencialmente camerística. El absoluto respeto a los más mínimos detalles de la partitura, la sobriedad estilística (no espere nadie encontrar grandes portamentos —creo no haber escuchado ninguno a lo largo de los tres discos— ni largos «ritardandi» en los finales de cada movimiento), la peculiar y adecuadísima sonoridad obtenida (fruto en gran parte, sin duda, de la utilización de cuatro extraordinarios instrumentos contruidos por Amati), los «tempi» elegidos (muy vivos los allegros y sólo moderadamente lentos los andantes), la justa y acertada gama dinámica empleada (sin caer en extremismos innecesarios), el alejamiento de la búsqueda de efectismos de cualquier tipo y la propia técnica de cada instrumentista en particular son sólo algunos de los caracteres en que se plasma esa modernidad.

El estilo Haydniano se advierte, asimismo, en múltiples detalles de su interpretación: amplio fraseo —primer movimiento del núm. 3—, entusiasmo y espontaneidad (que, como la de los buenos actores, imagino que estará más que estudiada) —Allegro del núm. 1—, gran sencillez expositiva (que quizás no agrade a muchos en los tiempos lentos, en los que los japoneses dejan que la profundidad provenga más de la propia sobriedad expresiva de la música que de su propia ejecución), lo que no hace perder en ningún momento intensidad a la interpretación —segundo movimiento del núm. 5—, perfecta articulación (tan importante siempre en la música de este período) —cuarto movimiento del núm. 5—, sutiles contrastes —el dramatismo del minuetto y la ironía del trío del núm. 2—, extraordinaria claridad entre las diferentes voces —fugato del primer movimiento del núm. 6— y un largo etcétera de virtudes que hacen del Haydn contenido en este disco —sencillo, directo, alegre, hipercomunicativo, vital— mi auténtico ideal.

La perfección técnica de todos los instrumentistas, puesta de manifiesto en matices (los pp de primer violín en el Adagio del núm. 1), legato (segundo movimiento del núm. 3), cambios de posición —siempre limpiísimos y de perfecta afinación— (cuarto movimiento del núm. 4), acordes (presto del núm. 3) y, qué no, en la homogeneidad técnica entre todos ellos, es también admirable.

Comparando esta interpretación con las también relevantes del Italiano y el Amadeus (cuya casi integral comenté en el núm. 522 de RITMO), sigo pensando exactamente lo mismo: el Haydn de los japoneses es mi ideal. Nunca he oído, por ejemplo, una versión igual del famoso **Cuarteto Emperador**, y ello a pesar de mi sabida devoción por el Italiano en general y por su

magnífico y premiado disco Haydn en particular.

Para dentro de pocos meses se anuncia la publicación en DG de la **Op. 50** de Haydn a cargo del propio Cuarteto de Tokyo que, al parecer, ha comenzado también a grabar la **Op. 20** para esta misma casa discográfica. Así pues, compre ahora esta **Op. 76** y empiece a ahorrar para lo que se avecina.—L.C.G.



Joseph Haydn

KETELBEY: En el jardín de un templo chino, En el jardín de un Monasterio, El Santuario del Corazón, Vacaciones bancarias, Danza de las alegres mascotas, En un mercado Persa, Egipto Místico, Campanas a través de la pradera, El reloj de las figurillas de Sajonia y Coronado con Honor. Laurence Dale, tenor; Michael Reeves, piano. Coro Ambrosian. London Promenade Orchestra. Director, Alexander Faris. Philips 65 14 152. Digital.

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

La música de Albert William Ketelbey nace con una intencionalidad muy concreta: ambientar musicalmente las películas de la época muda. Lo agradable es el valor más alto a que cabe aspirar en su producción, que ni puede ni quiere *transcender*. Hay indudables momentos de buen oficio, de sano humor; en otros, en cambio, cae en la cursilería más insoponible (*pajaritos* de **En el Jardín de un Monasterio**, etc.) y en la total banalidad (**Danza de las alegres mascotas**, etc.).

Las interpretaciones de Faris con la Orquesta Promenade de Londres son auténticamente de lujo. Este divulgador de Ketelbey se toma las obras en serio —diríamos mejor que con grandes dosis de ironía—, dotándolas de todo el contenido de que son capaces y alcanzando las cotas más altas a que puede aspirar esta *música ligera*. Faris no ofrece un Ketelbey en estado puro, tantas veces tocado de las maneras más inverosímiles. Estas interpretaciones se basan en la nostalgia, en la elegancia, el buen gusto y en la presencia constante del mejor humor. Grandes versiones, en suma, de pequeñas músicas.

El sonido del disco es soberbio.—E.M.M.

«LA MÚSICA EN LA OBRA DE CERVANTES». Grupo Pro Música, Antigua. Director, M. Angel Tallante. Monumentos Históricos de la Música Española. Ministerio de Educación y Ciencia. M.E.C. 1028.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■
Presentación gráfica y literaria: Extraordinaria.

A las habituales clasificaciones que otorgamos a los discos que se reciben en nuestra redacción para la crítica, he querido añadir el especial relativo a la presentación gráfica y literaria de esta grabación, porque, dentro del alto nivel a que nos tiene habituados el Servicio de publicaciones del Ministerio, aquí alcanza caracteres de ejemplaridad. Contiene 45 páginas, densas y bien ilustradas, que si el oyente decide leerlas y contemplarlas ante o coetáneamente a la escucha, podrá comprobar su notabilísimo interés. Algunos errores de imprenta, ciertamente incomprensibles, debieron haber sido corregidos.

Más veces de las debidas, música y literatura han seguido derroteros diferentes, incluso antagónicos, todo ello proficiado por mentes mezquinas, aferradas a viejos esquemas culturales. En estos días estamos asistiendo a una feria comercial del libro y el disco, y con los indudables defectos que tiene, lo más importante y positivo es su propia celebración; el que libro y disco, que siempre debe formar pareja inseparable, empiecen a serlo a nivel del gran público.

Cervantes, maestro de las letras, de la ciencia de la vida, y de tantas cosas, valoró la música en unos términos que para la época pondrían en solfa las aficiones de algunos de los más conspicuos «fans» de nuestro siglo. Como muy acertadamente señala Antonio Gallego en el espléndido estudio que acompaña al disco, y cuya lectura recomiendo vivamente, *«la música es uno de los recursos más utilizados por Cervantes para mover los sentidos de sus lectores, o en el teatro de sus posibles espectadores. Cerca de una cuarentena de instrumentos musicales citados... unas veinte danzas manejadas con soltura, tanto por el escritor como por sus personajes de ficción; otras tantas canciones que corrían de boca, en boca y que Cervantes recoge y hace cantar a sus criaturas, así como una docena larga de romances... Hasta toda una teoría de la música, una estética musical puede extraerse fácilmente del pensamiento cervantino».*

Contiene el disco dieciseis piezas para voz o solamente instrumentales, que van desde obras anónimas (Turdión, Villano, Jácara, Romance de Calaynos, Chacona, etc...) hasta de compositores famosos de la época (Enriquez de Valderrábano, Juan de Anchieta, Pedro Rimonte y otros). Se ha procurado que cada obra concuerde con alguna cita cervantina, lo que facilita al oyente una escucha atenta.

La interpretación corre a cargo del Grupo Pro Música Antigua que dirige M. Angel Tallante, que se ha encargado asimismo de las adaptaciones y transcripciones. Solvencia, rigor y seriedad son los parámetros por los que se conduce el grupo. Quizás por ello las lecturas resulten un poco envaradas, faltas de una alegría vital que no está precisamente reñida con la España de Cervantes. La sonoridad resulta demasiado sombría. En cualquier caso, la labor es meritoria y digna de alabanza. La grabación y el prensado, aceptables. La recomendabilidad del disco se acrecienta ante la deslumbrante presentación gráfica y literaria. Un acierto.—G.Q.L.L.O.

LISZT/BUSONI: Estudios Transcendentales. MOSCHELES: 4 Estudios de concierto. Vladimir Pleshakov. Orion (The Golden Eye), 526008.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

De *números de circo* calificaba el propio Liszt aquellas piezas de carácter virtuosístico puro que compuso como concesión a un público ávido de alardes acrobáticos y de una técnica brillante en el piano.

Los **Estudios Transcendentales**, de Liszt, en la versión de Busoni en este caso, podrían incluirse entre las piezas que presentan dichas características que el mismo compositor despreciaba. Sin embargo, con los años se han impuesto en el repertorio pianístico porque, aun siendo temas bastante simples, sujetos en general a una elaboración de variación, no están exentos de todo valor musical y se siguen oyendo con agrado. Evidentemente no están al alcance de las manos de cualquier pianista por su dificultad técnica, y por eso no se atreven muchos intérpretes a abordar estas obras, cuyo esfuerzo en el momento de la ejecución no se ve compensado con su valor musical.

Por otro lado, su importancia técnica se infla a veces de tal manera que su reducida calidad musical llega incluso a desaparecer. Este es el caso de Vladimir Pleshakov, cuya versión de los **Estudios Transcendentales** se nos aparece irregular: técnica brillantísima en «La Campanella», pulsación enérgica y rotunda en el «Andantino», con un perlado limpiísimo, pero que no impide que en piezas como «Trémolo», la ejecución de los trémolos aparezca débil y desvaída, advirtiéndose incluso una falta de preparación para ejecutar esta difícilísima pieza pianística. Al mismo tiempo, la técnica le ha llevado a tal envaramiento que domina sobre la expresión.

En cuanto a los **Estudios de Moscheles**, bellísimos, hacen presentir ya el piano de Schumann en su empleo contrapuntístico. Es una lástima que la brillantez y

espectacularidad de esta versión no nos deje ver un carácter más íntimo que va más acorde con el fondo de estas obras.

El sonido deja bastante que desear en cuanto a la calidad de grabación y del piano elegido.—J. L.B.M.

LISZT: Sinfonía Dante. Orquesta de la Suisse Romande. Director, J. López Cobos. Decca, 9-40010. Digital.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

La **Sinfonía Dante** es una obra poco conocida entre nosotros. Tal vez el renacimiento que de Liszt se está produciendo en los últimos años —sobre todo en la estima de los críticos y de algunos grandes intérpretes— nos haga tener dentro de unos años ideas más precisas sobre la obra del maestro húngaro, la mayor parte de la cual sigue siendo prácticamente ignorada, al menos en España. Es, pues, de agradecer la grabación que comentamos. Esta sinfonía posee suficiente calidad para que los grandes desmelenamientos orquestales que la animan —tan propios de la estética romántica no se queden en meros fuegos de artificio, en amplios ruidos más o menos bien diseñados pero sin sustancia musical apreciable. La **Sinfonía Dante** es obra a tener en cuenta, y en ella hay no sólo indiscutibles muestras de talento, sino que la partitura como totalidad tiene un digno acento personal y la palabra belleza no le es ajena. Los suficientes contrastes, la adecuada brillantez de su instrumentación, la sensibilidad tímbrica y la adecuación narrativa hacen de esta sinfonía merecedora de mayor estima que la que hasta ahora disfruta.

La interpretación es buena, pero con limitaciones. Empezando por la orquesta. La de la Suisse Romande, con ser un conjunto muy aceptable, no alcanza hoy la altura de las grandes orquestas europeas. No sé hasta qué punto es culpa del director o de la propia orquesta la falta de completa nitidez que se advierte en la ejecución de los pasajes más rápidos de la cuerda, o la sensación de fortaleza y buen empaste pero no de deslumbramiento del metal —tan importante en la obra—. La visión de López Cobos es segura y está realizada con entrega y seriedad, algo falta del vuelo imaginativo y de refinamiento en el detallismo tímbrico, pero hay agradecerle el no haber caído en exageraciones ni en emborronamientos atronadores. El primer movimiento toma un aire algo rápido en exceso, aunque la parte central no carezca de poesía. La breve intervención coral es muy correcta. Tal vez la grabación haga, hoy por hoy, bastante justicia a las virtudes y a las limitaciones del maestro español. El disco, digital, posee

calidad sonora y brillantez, pero es muy audible un cierto ruido de fondo. Conclusión: recomendable, pese a las reservas, sobre todo por ser hoy la única versión disponible de esta obra.—M.C.

MOZART: Gran Misa en Do menor, K. 427. Barbara Hendricks y Janet Perry, sopranos; Peter Schreier, tenor; Benjamin Luxon, bajo. Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon, 2532 028. Digital.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

En una primera audición no muy atenta, dejándonos llevar por el aspecto técnico —claridad, sobre todo—, esta versión de la **Gran Misa en Do menor** podría ser muy aceptable. Pero después, y si además la comparamos con otras —Raymond Leppard, por ejemplo—, empezamos a descubrir sus constantes fallos, típicos desde hace tiempo por parte de Karajan, cuando aborda la dirección de una obra de Mozart: excesivo refinamiento sonoro (que en los momentos más líricos llega a resultar empalagoso, por ejemplo el «**Incarnatus est**») y, por otro lado, contrastes abruptos (sonoros, por supuesto), escasa definición orquestal, asepsia, falta de gracia, aunque sea una obra religiosa, etc. En definitiva, ausencia de carácter mozartiano. Los solistas vocales están simplemente correctos. De las dos sopranos, que tienen el papel más destacado en la obra, mejor Barbara Hendricks por timbre y afinación. El coro de Cantores de Viena, demasiado nutrido. La grabación es muy buena. Conclusión: si quiere tener una buena versión de esta obra maestra, comparable en muchos aspectos al **Requiem**, le recomendamos —descatalogada la antológica de Leppard—, la de Wolfgang Gönnenwein, editada en serie económica por EMI.—T.

MOZART: Concierto para piano núm. 12 en La mayor, K 414. J.S. BACH: **Concierto en Fa menor, BWV 1056.** HAYDN: **Concierto en Re mayor, Hob. XVIII/II.** Alicia de Larrocha, piano. London Sinfonietta. Director, David Zinman. Decca, 65 94 307 GT.06 - SXL 6952.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

Interesante programa el de este disco, ofreciendo tres conciertos para teclado y orquesta de otros tantos autores. El **K 414** de Mozart no se halla entre los más conocidos de su autor; y ello no sin cierta justicia, ya que, pese a tener unos cuantos detalles ge-

niales, no pertenece a la serie de los grandes conciertos para piano y orquesta mozartianos. Forma parte de una serie de tres, compuesta casi como música doméstica. Concretamente, la partitura orquestal va destinada a la cuerda, añadiéndose el viento «ad libitum». Por contra, los conciertos de Bach y Haydn sí están entre los más conocidos de sus autores. Muchas veces he



J.S. Bach

comentado que no soy en modo alguno opuesto a la interpretación pianística de Bach. Pero en sus conciertos para clave y orquesta, la sustitución del cembalo por el piano resulta verdaderamente difícil de admitir, puesto que, por mucho que se controle el sonido, el piano siempre sonará demasiado. Aparte de que la escritura que Bach concibe es marcadamente clavecinística, y resulta del todo inapropiada para un piano. Ello resulta especialmente manifiesto en el caso del **Concierto en Fa menor** grabado en este disco, ya que, en muchos momentos, el instrumento solista abandona este papel para realizar el de «continuo», labor totalmente inadecuada para ser realizada en el piano.

El **Concierto en Re mayor** de Haydn es, sin duda, el más conocido de los de su autor. Aquí, al contrario de lo que sucede en el caso de Bach, aunque la obra pueda perfectamente interpretarse en un clave, suena estupendamente en el piano.

Alicia de Larrocha realiza una desigual: impecable en Haydn y Mozart, resulta ciertamente inadecuada en Bach. La interpretación está totalmente fuera de estilo, y resulta verdaderamente monótona. Lo mismo puede aplicarse a Zinman y la London Sinfonietta.

Creo que el disco hubiera resultado mucho más logrado de haberse sustituido el concierto de Bach por otro más apropiado.—P.C.C.

MUSSORSGKY/RAVEL: Cuadros de una Exposición. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Fritz Reiner. RCA, RL-14268.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Fritz Reiner grabó a finales de la década de los cincuenta los

Cuadros de una Exposición, de Mussorgsky. La Orquesta Sinfónica de Chicago ya en aquel entonces era un espléndido instrumento, aunque todavía distaba bastante de la perfección a que ha llegado en los años setenta y ochenta. Ahora nos llega este disco, reprocesado —según se explica en la carpeta, se ha construido un nuevo acetato de la grabación original—, y la verdad es que lo menos que se puede decir de él es que se trata de un trabajo extraordinario. Pero es quizá ya algo tarde; sucede que hoy disponemos de versiones como las de Muti, Solti, Abbado —todavía no publicada en España, pero de la que se podrían escribir maravillas— o, sobre todo, Giulini. Con todo, hay que hacer notar que muchos de los hallazgos de los directores nombrados anteriormente no cabe duda que fueron posibles gracias a realizaciones como la que ahora se comenta: en algunos repertorios, Reiner dejó huella. En efecto, su versión de los **Cuadros** es de una modernidad rabiosa, con un sentido del color orquestal deslumbrante y una capacidad descriptiva envidiable. A mi juicio, sólo se le puede reprochar un defecto importante, y es el criterio interpretativo del último cuadro. «La Gran Puerta de Kiev»; es demasiado grandilocuente, hinchado y triunfalista y, sin embargo, no posee la solemnidad y amplitud deseadas. Por lo demás, es, como ya he dicho antes, una versión que en su tiempo bien pudo constituir una referencia total para esta obra. Hoy, hay ya mucha competencia, y es una tacañería llenar un disco sólo con media hora de música.—P.G.M.

PURCELL: Suites de Abdelazar, El Nudo Gordiano y El Solterón. Sonata para trompeta. English Chamber Orchestra. Director, Raymond Leppard. CBS D36707. Digital.

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

Para desgracia de los que le consideramos como el probablemente mejor director actual de música barroca, Raymond Leppard no es asiduo de los estudios de grabación. De ahí que cada disco suyo constituya para este grupo (¿reducido?, ¿numeroso?) un verdadero acontecimiento.

Es Leppard un intérprete difícilmente clasificable. Dejando ahora de lado su faceta como solista de clave, como director se halla en medio de las dos tendencias dominantes en lo que a interpretación de música del Barroco se refiere: no le caracterizan ni la tendencia a lo grandilocuente o la pesantez de Richter ni el excesivo refinamiento sonoro o la asepsia expresiva de Harnoncourt, por poner sólo dos ejemplos bien representativos de cada una de aquéllas.

Sus interpretaciones son

siempre, si he de utilizar un solo adjetivo, vitalistas. Leppard disfruta dirigiendo y eso queda bien patente en todas sus grabaciones. En esta ocasión ha elegido tres **Suites** y una **Sonata para trompeta** casi desconocidas de Purcell. Se trata —en el caso de aquéllas— de verdaderas suites de danzas, a las que Leppard sabe imprimir toda la variedad que Purcell plasmó en sus partituras; los diferentes sentimientos en ellas recogidos también son perfectamente captados y traducidos por el músico inglés: el dramatismo de la obertura de **Abdelazar**, la solemnidad de la marcha de **El Solterón** o la profundidad de la chacona de **El Nudo Gordiano**. La ECO se revela en todas ellas, una vez más, como un instrumento espléndido, sin cuya prestación es difícilmente concebible la consecución de estos resultados.

Para redondear el panorama (¿quedaba alguna arista?) el anónimo solista (¿Wilbraham?) de la Sonata para trompeta —obra breve pero bellísima (¡qué segundo movimiento y qué manera de tocarlo!)— está realmente extraordinario (el sonido es adecuadísimo y la técnica, perfecta).

No es de extrañar que este disco fuera el segundo más votado en el apartado de «Música orquestal de los siglos XVII y XVIII» en los recientes Premios RITMO 1982 (el disco Scarlatti de I Musici es todavía (!) mejor). Leppard es uno de los pocos intérpretes que saben transmitir la alegría de hacer música sin más, sin búsqueda de sonidos diciochescos, sin viejas pelucas, sin reconstrucciones de atmósferas irremisiblemente marchitas. Una auténtica maravilla.— L.C.G.

ROSSINI: Stabat Mater, para solistas, pero a cuatro voces y orquesta. Katia Ricciarelli, soprano; Lucia Valentini-Terrani, mezzo; Dalmacio González, tenor; Ruggero Raimondi, bajo. Coro y Orquesta Philharmonia, Londres. Director, Carlo Maria Giulini. Deutsche Grammophon 25 32 046. Digital.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■■■

Del **Stabat Mater** de Rossini se ha dicho incluso que tiene un carácter diametralmente opuesto a su destino sacro, por su tinte sensual y sus líneas melódicas operísticas. Es una pequeña estulticia. Cada autor y cada época utiliza sus recursos. Esta obra se encuentra a caballo entre el estilo sencillo y más severo de la tradición y el estilo dramático de las composiciones sacras del XIX, y las casi operísticas de Verdi. Pero toda la obra, sin que Rossini renuncie a su temperamento, converge hacia un carácter indudablemente sacro, si por ello entendemos además de determinadas estereotipias formales, los

tonos patéticos y la invitación al recogimiento que parecen corresponder a un **Stabat Mater**. Heine, señalando uno de sus aspectos, tras asistir al estreno, decía que «los terrores de la Pasión vienen dulcificados». Respecto al carácter dramático e incluso patético de la obra, nos da buena cuenta esta versión de Giulini. Versión profunda, ésta de Giulini, de una obra maestra. La obra se afilia, más que con la música sacra alemana de su tiempo, con las formas de Haendel, Haydn e incluso Mendelssohn, con su utilización de solistas, arias, coros. Recordemos entre los más famosos **Stabat Mater** de la tradición italiana el de Palestrina, cuya escritura armónica aparece muy moderna por su «verticalidad», los dos de Scarlatti, el bellísimo de Pergolesi. Este de Rossini destaca por su melodismo vocal, su probada habilidad para los concertantes y la riqueza de inventiva y eficaz armonización.

Giulini parece *estirar* al máximo la hondura dramática de la obra hasta donde le es permitido para no romper el melodismo sensual e incluso los momentos delicados y ligeros que la obra posee. Nos demuestra con ello la indudable profundidad latente en la obra, con una dirección muy cuidada en la planificación orquestal, y meditativa: en este aspecto resulta de absoluta referencia. Para acentuar los rasgos más ligeros de la obra, más estrechamente unidos a las formas operísticas rossinianas, podría utilizarse otra óptica también válida, aunque nada parecida a la muy banal de Istvan Kertesz (Decca, con Lorengar, Minton, Pavarotti y Sotin), que figuró hace años en nuestro mercado. Así, en el duetto «Quist est homo», cuya inconfundible dulzura le une a la tradición insuperable de dúos femeninos en las óperas de Mozart, Bellini y del propio Rossini, Kertesz opta por una versión ligera, pero banal, mientras que Giulini lo convierte en un «Largo» casi religioso. Más claro el ejemplo en el coro «a capella» «Eja, mater, fons amoris», que escuchamos con injustificada ligereza en tantas versiones y tan impresionante en manos de Giulini por su severo recogimiento. Recordemos también el operístico cuarteto «Sancta Mater», perfectamente planificado por Giulini; el gran comienzo del «andante grazioso» de la soprano (núm. 7); o el del aria y coro «Inflamatus», con el sonido «2 forte» de los metales y los pasajes inquietantes de la cuerda. Aquí, precisamente, se echa en falta una voz de soprano más pura y resonante que la de K. Ricciarelli. La «mezzo» L. Valentini-Terrani cumple sólo con corrección, aunque con falta de redondez en el sonido. Dalmacio González tiene momentos bien conseguidos y expresivos, pero otros faltos de color y de variedad de acentos (como el final de su aria, tras el esfuerzo de un Do sostenido muy ajustado). Ruggero Raimondi no ostenta un timbre demasiado bello, pero resulta estimable. Todos, con los impe-

cables coros, plegados al discurso de Giulini, cuya concepción de la obra aparece bien resumida en la fuga final por sus estudiados acentos y significativos silencios. Versión absolutamente recomendable. Es la versión más honda y dramática del **Stabat Mater** de Rossini y la más destacada de las que conozco.—B.C.



Rossini

SAINT-SAËNS: Phaéton, Op. 39. La Rueda de Onfalia, Op. 31. Danza macabra, Op. 40. La Juventud de Hércules, Op. 50. Marcha heroica, Op. 34. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, Charles Dutoit. Decca, 9-41022. Digital.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■■■

No vamos a entrar aquí a calificar la obra de Camille Saint-Saëns. Todo oyente avisado sabe ya a que atenerse con las composiciones del músico francés, pues son sobradamente conocidos sus defectos y sus aciertos.

Este disco puede tener el interés de reunir los cuatro Poemas sinfónicos de su autor, escritos entre 1871 y 1877. Desde luego, esta es la única manera justificable de volver a editar la **Danza macabra** y la **Rueda de Onfalia** en un mercado saturado de estas *obritas* y que tantas carencias sigue teniendo.

Charles Dutoit, perteneciente al grupo de jóvenes directores en alza, nos ofrece unas versiones magníficas de estas obras. Su Saint-Saëns es cálido, sensual, refinado, hasta el punto de que llega a hacerse atractivo. Dutoit se acerca a lo que va a interpretar con un sano humor, que se convierte en mordacidad en la **Danza macabra**: Dutoit realiza un gran trabajo al frente de la soberbia Philharmonia Orchestra. El sonido logrado es especialmente pulcro y límpido. La atención individualizada de los instrumentos y su adecuada planificación hacen que este Saint-Saëns tenga un *color* muy singular. Por lo demás, Dutoit contrapesa inteligentemente los aspectos más banales de la música del autor galo. Banalidad desplegada a todo trapo en la **Marcha heroica**.

Un gran intérprete al servicio de un compositor mediocre.— E.M.M.

SCHOENBERG: La Escala de Jacob. Siegmund Nimsgern, Mady Mesplé, Ortrun Wenkel, Paul Hudson, Ian Partridge, John Shirley-Quirk, Anthony Rolfe-Johnson, Kenneth Bowen, Coro de la BBC. **Erwartung.** Janis Martin. **La Mano feliz.** Siegmund Nimsgern, Coro BBC. **Lieder, Op. 22.** Yvonne Minton, Orquesta Sinfónica de la BBC. **Sinfonías de cámara núm. 1 y 2. Tres Piezas (1910).** Ensemble Intercontemporain. Director, Pierre Boulez. CBS, 79349, tres Lp. Importado.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■■■

Arnold Schoenberg no sólo revolucionó el lenguaje musical con sus sucesivos alejamientos de la tonalidad. La heterodoxia del maestro vienés alcanzó también a las formas recibidas de la tradición de los dos siglos precedentes. El primer paso dado en esa línea significó el abandono del gigantismo orquestal procedente de Mahler, que el propio Schoenberg adoptaría en sus **Gurrelieder**. En una primera concepción, para la interpretación de **La Escala de Jacob** se hubiera precisado reunir una verdadera multitud: 13 solistas, un coro de 720 voces y una orquesta de 276 instrumentistas. Schoenberg se percató de que este era el punto final de una hipertrofia sin sentido y redujo la partitura a las proporciones actuales. El proceso de simplificación condujo a las dos **Sinfonías de cámara (Op. 9 y Op. 38)**. Las heterogéneas formaciones instrumentales que cristalizaron en estas y otras experiencias (**Pierrot Lunaire**, etc.)—y que tanto serían usadas desde 1945— tenían como modelo ideal la orquesta barroca. Esta *regresión* del creador del dodecafonismo era en realidad un notable avance, que se sitúa a enorme distancia, en significación y resultados, de los múltiples retornos al clasicismo de otros músicos contemporáneos. La huída del drama wagneriano hizo adoptar a Schoenberg posturas que de nuevo sintonizaban, claro es que a otro nivel, con ideales barrocos. De un lado, la definición *drama con música*—que hubieran suscrito los florentinos autores de las primeras óperas conocidas— para **La mano feliz**; de otro, la máxima economía de medios y la original propuesta—que ya no mira atrás— de **Erwartung**. No deja de ser significativo el carácter inconcluso de **Moisés y Aarón**, la más auténtica ópera de Schoenberg.

Arnold Schoenberg sigue siendo casi un desconocido para nuestros públicos de concierto. Hay que decirlo con rubor, pero lo que se conoce de su obra imprescindible nos llega básicamente a través del disco. Este álbum CBS viene a cubrir algunas lagunas todavía existentes. Era urgente, desde luego, la presencia de alguna versión de **La Escala de Jacob** o de **La Mano feliz**, hitos de creación de

un lenguaje propiamente schoenbergiano. La grabación de la inhabitual **Segunda Sinfonía de cámara**, junto a la tocadísima **Primera**, permite comparar ambas obras concebidas casi simultáneamente. La realización final de la **Segunda** dista cerca de treinta años de la composición de la **Primera**. Esta **Sinfonía de cámara Op. 38** se nos aparece mucho más tradicional, en su sintaxis y medios materiales empleados, que la **Sinfonía Op. 9**, con su fresco y descarnado atonalismo. Los **Cuatro Lieder, Op. 22**, son también esenciales para calibrar la línea evolutiva de Schoenberg. Se sitúan en el punto de inflexión entre **Pierrot Lunaire** y las siguientes obras vocales ya estrictamente dodecáfónicas. Las tres piezas póstumas, redescubiertas en 1957, y escritas en 1910, parecen un ejercicio personal del compositor para resolver los problemas planteados por el uso de nuevas formaciones instrumentales como las aparecidas en **Pierrot** y en el **Op. 9**.

Boulez es ante todo un compositor que dirige. Su conocimiento de la música de nuestro siglo es indudable. De sus versiones siempre cabe esperar un lucidísimo desentrañamiento de las relaciones de los sonidos, una clara estratificación de los planos, una gran presencia de lo tímbrico y una sabiduría estilística sin tacha. Todo ello lo encontramos en las versiones de estas obras de Schoenberg, pero también la acostumbrada parsimonia expresiva y la rigidez que suelen caracterizar las lecturas del director francés. Las obras declaradamente expresionistas son las que más se resienten de las limitaciones de Boulez. Por ello, la **Sinfonía Op. 9** es lo más flojo del registro, con unos **tempi** inadecuados y una concepción demasiado estructuralista, para una obra que aún pertenece a la órbita postmahleriana, pese a su novedoso lenguaje.

Las interpretaciones de Boulez se sirven de las magníficas prestaciones de la Sinfónica BBC y su Ensemble Intercontemporain. En cuanto a las colaboraciones solistas, hay que señalar las importantes actuaciones de Nimsgern, por voz, línea y estilo, en **La Escala de Jacob** y **La Mano feliz**. Janis Martin, por su parte, no consigue transmitir todo el complejo mundo del monodrama **Erwartung**. Su registro expresivo queda algo plano frente a la amplitud de recursos que exige la página a la protagonista. Muy pálida queda la versión si la comparamos con la comentada no hace mucho en estas mismas páginas, debida a Anja Silja y la Filarmónica de Viena conducida por Dohnányi (Decca). Boulez también se muestra menos versátil e incisivo que Dohnányi. Mucho mejor, Yvonne Minton en la interpretación de los **Lieder Op. 22**. Un mundo denso y difícil, pero no de la complejidad de **Erwartung**.

Las versiones tienen un buen nivel medio, pese a lo ya dicho, que alcanzan buenos momentos en **La Escala de Jacob** y **La**

Mano feliz.

Un álbum insustituible para todos los interesados en conocer la música de nuestro tiempo.—**E.M.M.**

SCHUBERT: Fantasía Wanderer (El Caminante). Sonata en La mayor D. 664. Sviatoslav Richter, piano. Edigsa, 23LO 362.

Interpretación: ■■■■■■
Sonido: ■■■■■■

Muchas son las virtudes que concurren en este disco antológico (original de EMI), que ya estuvo publicado hace muchos años en el mercado español y que ahora reedita Edigsa. En primer lugar, hay que referirse a la afortunada selección de las obras que lo integran. La **Fantasía Wanderer** y la **Sonata D. 664** vienen a ser cara y cruz, haz y envés de la compleja personalidad creadora de su autor; si en la **Fantasía** hallamos la muestra más fehaciente del Schubert «bravo» y virtuosista, faceta que no deja de ser rara en el músico vienés, la **Sonata** constituye uno de los más lindos ejemplos de su vertiente poética, de su encantadora sencillez. Dos obras, en suma, que no debería desconocer ningún buen aficionado, y más si se considera schubertiano.

De la interpretación que nos brinda Richter en este registro baste decir simplemente que, al menos en lo que se refiere a la **Wanderer**, aún no ha sido superada, constituyendo para muchos la versión más rica y abarcativa de esta obra fundamental; basándose en la partitura original, revisada con rigor por Badura-Skoda, el gran pianista ruso acota magistralmente los valores constructivos de la pieza, combinando con gran conocimiento el elemento y el susurro en aquellos pasajes que lo requieren. En cuanto a la **Sonata D. 664**, Richter nos ofrece una visión levemente nostálgica que aumenta los encantos de la obra; la interpretación transcurre dentro de unos márgenes de gran moderación expresiva, en un clima de intimismo y recogimiento que marca, como antes señalaba, un acusado contraste con la exterioridad brillante de la **Fantasía**.

Por si fuera poco, la grabación original (efectuada en 1963) es de una calidad excepcional —el timbre de piano tiene una muy adecuada traducción sonora en todos los registros— y el prensado no empaña las cualidades de este magnífico registro. Todo ello hace que estemos, como puede fácilmente concluirse, ante uno de esos discos por los que merece la pena gastarse el dinero.—**L.S.**

SCHUBERT: Sinfonías núm. 5 en Si bemol mayor, D. 485 y

núm. 8 en Si menor, D. 759, «Incompleta». Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Karl Böhm. DG 2531 373.

Interpretación: ■■■■■■
Sonido: ■■■■■■

Oí este disco —concretamente la **Incompleta**— por primera vez hace ya varios meses y,



Karl Böhm.

en lugar de esperar a su previsible publicación en nuestro país, no pude resistir la tentación de hacerme con él en una escapada veraniega a Londres. Desde entonces ya lo he escuchado en varias ocasiones y ahora, que me ha tocado en suerte comentarlo, lo he hecho una vez más y, también una vez más, ha vuelto a impresionarme, tras aquella primera audición en la que recibí algo más que una profunda impresión—, pues el impacto de las primeras audiciones queda inevitablemente borrado o deformado por el tiempo.

Toda esta introducción no es sino una excusa para decir que este es un disco para el que considero inviable un comentario al uso. Me parece absurdo referirme al humanismo que rebosa toda la versión o la madurez o profundidad que sabe transmitir; a la exquisitez del fraseo del oboe en el compás tal o a la increíble sutileza de los cellos en el compás cual. No hace falta andarse con esas minucias. Toda la interpretación —y sigo refiriéndome especialmente a la **Incompleta**—, todos los compases, son un perfecto compendio de madurez, humanismo, profundidad, exquisitez, sutileza; sentimos incredulidad ante lo que estamos escuchando. ¿Cómo es posible decir algo nuevo, o mejor, decirlo así, en una obra tan archigrabada como ésta? No lo sé. Böhm nos ofrece una más de esas interpretaciones mágicas —**Séptima** de Bruckner, **Novena** de Beethoven, **Variaciones Haydn** de Brahms...— de sus últimos años, interpretaciones en las que tanto él como la Filarmónica de Viena —de nuevo absolutamente excepcional e insustituible— parecen fundirse en una sola, anciana y venerable persona a la que la Música —al fin— hubiera revelado todos sus secretos.

La **Quinta Sinfonía** ha sido publicada recientemente en España por DG acoplada con la **Cuarta** de Schumann. A lo que sobre ella se dijera en estas páginas me remito. Baste aquí

decir que, aun sin llegar a las casi inaccesibles cotas alcanzadas en la **Incompleta**, estamos ante una espléndida y plácida versión de la que podríamos considerar como la «pastoral» schubertiana.

El sonido es magnífico en ambas, quizás algo menos en la **Octava**, hecho debido sin duda a que la toma procede de un concierto en directo. Ello no disminuye lo más mínimo el grado de adquiribilidad del disco que, obvio es decirlo a estas alturas, es más que máximo.—**L.C.G.**

SCHUMANN: Amor y vida de mujer. MUSSORGSKY: Escenas infantiles. Teresa Berganza, mezzosoprano; Ricardo Requejo, piano. Claves, D. 8204, digital. Importado.

Interpretación: ■■■■■■
Mussorgsky: ■■■■■■
Schumann: ■■■■■■
Sonido: ■■■■■■

Este esperado disco de Teresa Berganza sólo nos depara una sorpresa agradable, las **Escenas infantiles**, de Mussorgsky, maravilloso ciclo de canciones con textos del propio compositor, relacionados con el mundo de la infancia, donde la Berganza se nos muestra totalmente a sus anchas, brillando a gran altura por su idiomatismo —sorprendente profundización en la lengua rusa—, incisividad, gracia, sentido del contraste y del ritmo, consiguiendo además ocultar inteligentemente su principal defecto vocal: su famoso **soniquete** en la zona aguda. Ricardo Requejo, perfectamente compenetrado con la cantante, está extraordinario por su parte. En Schumann, desgraciadamente, ocurre todo lo contrario, aunque he de decir —humildemente, por supuesto— que nunca albergué demasiadas esperanzas de la interpretación de **Amor y vida de mujer** por parte de nuestra «mezzo». Desde la primera frase se ve que la obra, por mucho que se empeñe, no le va en absoluto por voz y temperamento. Falta aliento romántico alemán, y todos los estados psicológicos en que este ciclo de «lieder», como pocos, abunda: intimismo, arrobamiento, pudor, humildad, etc. Sólo en la última canción está algo mejor. En todo el resto domina la monotonía y como una cierta desgana, como si no se enterara de lo que canta, a pesar de que fonéticamente está irreprochable. Ricardo Requejo acompaña lo mejor que puede tan insípida interpretación vocal. El sonido es soberbio, con una gran presencia, y la edición es suntuosa: comentarios y textos en tres idiomas —no en castellano, por supuesto: el disco es de importación— y foto tamaño disco, con autógrafo incluido, de la cantante. En conclusión: se puede y se debe comprar por Mussorgsky; para Schumann: Kathleen Ferrier (Decca, no en España) o Janet Baker/Barenboim (EMI).—**T.**

SCHUMANN: Concierto para piano y orquesta. GRIEG: Concierto para piano y orquesta. Claudio Arrau, piano. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, Colin Davis. Philips 95 00 891.

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

En el número 526 de RITMO, en la sección Discoteca Básica, tuve la ocasión de poder hablar sobre el **Concierto para piano y orquesta** de Schumann. De las versiones discográficas del mismo a que me referí en aquella ocasión, calificaba a ésta, que ahora se publica en España, de principal alternativa interpretativa. No añadiré ahora, por consiguiente, más alabanzas a las muchas que ya proferí entonces a propósito de la magistral interpretación de Claudio Arrau y del espléndido acompañamiento de Colin Davis.

Su realización del **Concierto para piano y orquesta** de Grieg —inevitable compañero de viaje discográfico del de Schumann— es igualmente portentosa. Arrau está igual de inteligente —de músico, y diciendo esto, probablemente no habría que añadir mucho más— y técnicamente estupendo, a pesar de su ya respetable edad. Me parece, sin embargo, que la dirección de Davis está en éste todavía más plenamente engarzada que en el de Schumann; desde luego, es una obra que, por talante, casa perfectamente con las aptitudes del magnífico conductor de orquesta que es. Así, los resultados son de un extraordinario refinamiento, sensibilidad y poder expresivo. Verdaderamente, se trata de una hermosa versión para una música hermosísima.

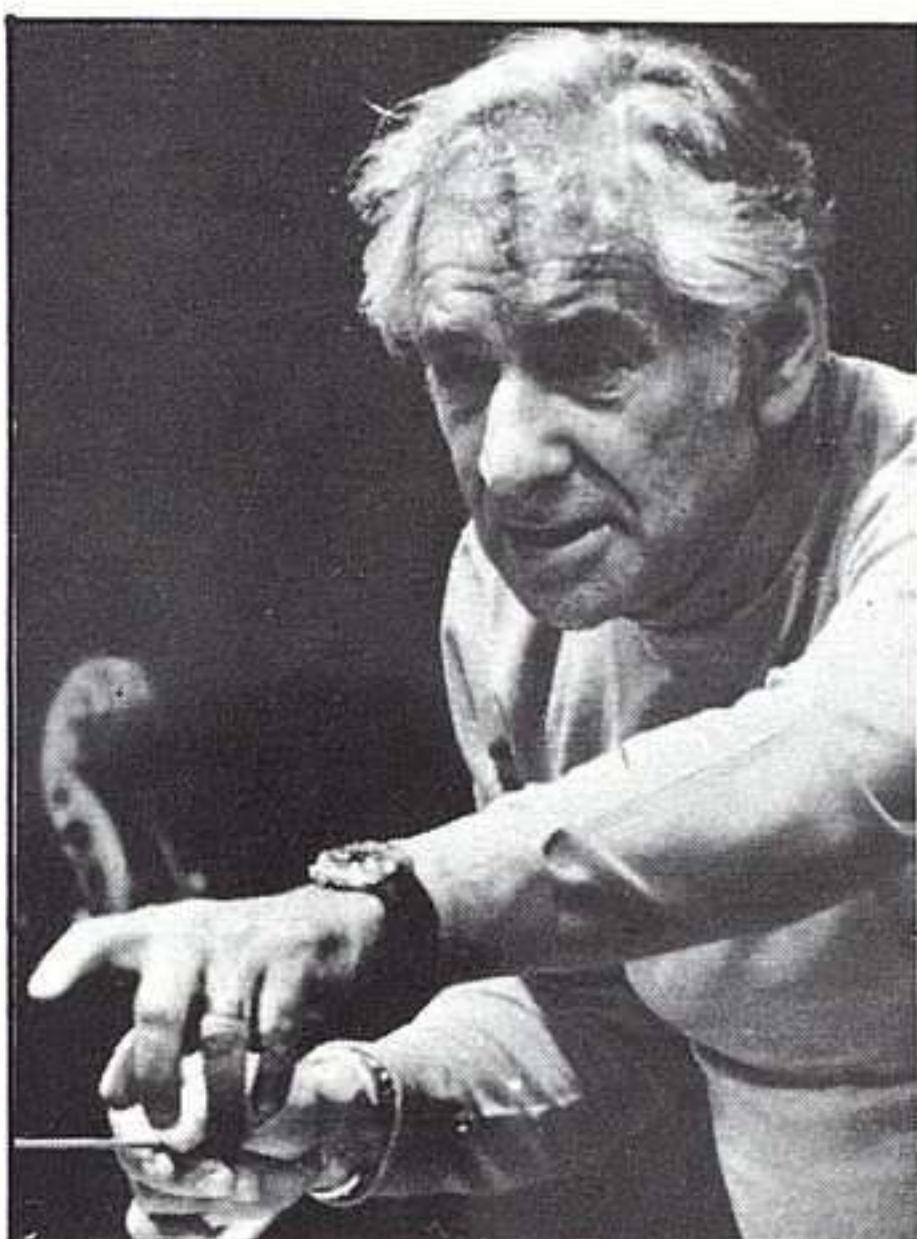
La grabación, sin ser deslumbrante, está a un excelente nivel. Dado el incomprensible y penoso déficit de buenas versiones discográficas del **Concierto para piano y orquesta** de Schumann, este disco se convierte en imprescindible. Añádase a esto el hecho de poder contar con una de las más bellas versiones del de Grieg y, entonces, la conclusión será algo parecido a esto: a la tienda, mañana mismo.—P.G.M.

SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 14. Teresa Kubiak, soprano. Iseer Bushkin, bajo. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Leonard Bernstein. CBS, 74084.

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

La **Sinfonía núm. 14** de Dimitri Shostakovich, para muchos su más grande sinfonía, fue escrita en 1969. Dedicada a Benjamín Britten, está estructurada sobre dos textos de Federico García Lorca, seis de Apollinaire, uno de Küchelbeckere y dos de

Rilke. Shostakovich idea esta música utilizando como hilo conductor de la misma los poemas de los autores antedichos, cuyo tema común es el de la muerte. Sería, pues, un canto a la misma —o a la existencia, depende de cómo se mire— utilizando para ello el lied sinfónico, manera ésta de proceder cuyo principal antecedente sería, en cierta medida, **La Canción de la Tierra**, de



Leonard Bernstein

Gustav Mahler. A mi juicio, es esta obra una de las profesiones de agnosticismo más bellamente resueltas de toda la música del siglo XX. No obstante, la aproximación interpretativa a aquélla se puede realizar desde diferentes ángulos: se puede concebir —y material musical no falta para ello— como un hermoso poema musical (como es el caso de Haitink, con Varady y Dieskau, de próxima aparición en el mercado), o bien desde el enfrentamiento crispado con la idea central —más que la muerte, el final de la existencia física y espiritual, sobre todo espiritual— lo que, lejos de convertirse en una postura resignada, refleja una exposición de hechos no por desesperada menos escéptica. Y éste es el camino que parece escoger Bernstein para su ejecución. Efectivamente, Bernstein denuncia con una ironía seca, desde las sombras, pero con la intensidad expresiva propia del que ama la vida, sobre todo y ante todo. El reclamo de vivir está razonado en forma brutal y buena parte de ello está conseguido gracias a una concepción sonora que, alejándose de lo bonito, resulta de un *realismo* casi desesperante. Es para mí éste, en suma, el Shostakovich deseable; es decir, un Shostakovich que, alejado de la anécdota de la lucha por el *socialismo real*, va mucho más allá de la pedagogía musical constructivista para insertarse con profundidad en una dialéctica vital finamente comprometida. Teresa Kubiak e Iseer Bushkin, sin ser unas grandes voces, se adecúan perfectamente a las coordenadas expresivas impuestas por Bernstein. La grabación es impecable en todos los sentidos. Parece que, por fin, ya se pueden escuchar los discos CBS en nuestro país sin sufrir un prensado deficiente.

Conclusión: Sin más, un disco indispensable.—P.G.M.

SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 4. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, André Previn. Edigsa 230 34 35.

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

La primera audición pública de la **Cuarta Sinfonía** de Shostakovich tuvo lugar en Moscú, el 30 de diciembre de 1961, veinticinco años después de ser compuesta. El caso es que fue retirada de cartel por el compositor un día antes de ser estrenada, en 1936, por razones todavía hoy no muy bien aclaradas. Shostakovich, más tarde, justificó la *espantada* aludiendo a la necesidad de reestructurar algunos pasajes de la obra; no obstante, es posible que la verdadera causa de la retirada de la obra fuera el crudo ataque que «Pravda» le dirigió por aquellas fechas a raíz del continuado éxito que estaba cosechando su ópera **Lady Macbeth de Mzensk** (más tarde, **Katerina Ismailova**). Es probable que Shostakovich, consciente de la *excesiva modernidad* de su Sinfonía, evitara caer en desgracia ante el todopoderoso Stalin y optara por la autocensura, guardándola para tiempos mejores.

Más de un especialista en Shostakovich ha hecho ver la necesidad de rectificar los criterios interpretativos *oficiales* para sus sinfonías; en este sentido, son ya varios los grandes directores que han dejado atrás el lado exclusivamente *soviético* de aquéllas para inscribirlas en un mundo musical mucho más universalizado en el tiempo en que vieron la luz. De entre ellos, a mi juicio, uno de los que más al fondo han llegado en la denominada *cuestión Shostakovich* es André Previn. Su versión de esta **Cuarta** es sencillamente magistral, amén de bastante desmitificadora. Previn mira esta música desde un ángulo angustioso, ansioso, atormentado y bastante obsesivo. Ello conduce a unos resultados que son más herencia de la angustia y la contradicción mahlerianas que del *rusismo* brillante —también, por supuesto, contradictorio, pero por otras razones— de un Tchaikovsky. Si ha de ser necesariamente de esta manera no lo sé, pero parece que hay razones fundadas para pensar que sí. En todo caso, como mínimo, es una visión excitantemente interesante.

Conclusión: Disco indispensable, por más que la grabación original ha perdido bastante brillantez con el prensado español. Para acabar, una vez más: no he perdido la esperanza de que algún día pueda ver en las tiendas de discos la grabación integral de las Sinfonías de Shostakovich por André Previn.—P.G.M.

SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 10 en Mi Menor. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan.

Deutsche Grammophon 25 32 030. Digital.

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

No hay duda de que Karajan es un adepto de Shostakovich, y en particular de esta obra gigantesca que es la **Décima** de sus sinfonías. Es la segunda vez que ha acometido el trabajo de su grabación con sus mismas huestes de la Filarmónica de Berlín. La primera versión apareció en España hacia 1970, cuando realmente la discografía del gran maestro ruso era muy escasa y constituyó una empresa de suma importancia y éxito, y de hecho la versión de referencia durante toda la década; es posible que para algunos fuese el disco de iniciación al sinfonismo de Shostakovich. La nueva versión es mejor aún, si cabe, que la anterior, aunque no existen diferencias de lectura muy significativas, salvo la mayor rapidez empleada en el climax del tercer movimiento. Lo que sí se aprecia en conjunto son unos progresos de Karajan en la traducción de la gravedad solemne e inmensa arquitectura de esta obra, que constituye una de las cimas del arte sinfónico del siglo XX. En la nueva versión puede apreciarse asimismo un mayor cuerpo en la sección de cuerda y una transparencia total en la lectura de una obra tan complicada.

En el capítulo de las comparaciones, no sería justo olvidar la antigua versión de Mitropoulos con la Filarmónica de Nueva York, tocada de una forma mucho más clásica, pero sin la grandiosidad y emoción de Karajan. Entre las versiones modernas, la más próxima, pero a bastante distancia, es la de Haitink para Decca.

La grabación es algo absolutamente magnífico desde todos los puntos de vista. Lo que se ha conseguido en este sentido en una obra e interpretación de tal envergadura tiene realmente mérito y pone de relieve lo que se puede conseguir en grabaciones cuando se hacen las cosas bien. Prensado impoluto.

El único defecto de esta edición está en la horrorosa portada de la carpeta, sobre todo cuando en el reverso se alude a una foto de «Shostakovich y Karajan, Moscú 1970, foto Reinhardt Friedrich». La tal foto no aparece por ninguna parte.—A.O.B.

STRAVINSKY: La Consagración de la Primavera. Orquesta Sinfónica de Detroit. Director, Antal Dorati. Decca, 9-40006. Digital.

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

En el número 528 de RITMO dedicado a Stravinsky, en el

apartado Discoteca Básica, tuve ya la ocasión de hablar de esta versión de **La Consagración de la Primavera**. De manera que no me extenderé demasiado en el presente comentario. Simplemente añadiré ahora a lo ya expuesto entonces que se suele confundir —como en este caso— con bastante frecuencia el ruido con la intensidad expresiva. Así, me parece que Dorati realiza una lectura de **La Consagración** sonoramente voluminosa pero conceptualmente superficial: el terremoto es espectacularmente devastador, pero su epicentro, por más que se intente buscar, apenas es localizable. Por otro lado, la versión está plagada de *originales hallazgos* —fundamentalmente en la segunda parte— que, a mi juicio, más que perturbar lo que hacen es incitar a la sonrisa.

En suma, y aunque la grabación sea extraordinaria, teniendo en cuenta las numerosas y excelentes versiones que existen de esta obra, es éste un disco que se puede olvidar sin que por ello pase absolutamente nada.—**P.G.M.**

TURINA: Sonata Española, Sonata Op. 51 y Sonata Op. 82 para violín y piano. Víctor Martín, violín. Miguel Zanetti, piano. Etnos 02-C-XIII.

Interpretación: ■■■■■■
Sonido: ■■■■

El centenario del nacimiento de Joaquín Turina celebrado el pasado año trajo como consecuencia la aparición de varios libros y grabaciones y la celebración de conferencias y ciclos de conciertos centrados todos ellos en torno a la figura del compositor sevillano. El disco que nos ocupa constituye una de las más interesantes aportaciones de la efemérides —al menos en lo que a grabaciones se refiere— al recoger en una magnífica interpretación las tres **Sonatas** que aquél escribiera para violín y piano, el núcleo central de la producción turiniana para esta agrupación instrumental.

Novedad importante del disco es la inclusión de la **Sonata Española** (grabada por primera vez), obra redescubierta por Martín y Zanetti. Se trata de una composición juvenil, bastante retórica y demasiado larga para su no demasiado interesante contenido, todavía no específicamente revelador de la estética de Turina. Las otras dos **Sonatas**, obras ya de madurez, han sido llevadas ya anteriormente al micrófono en diversas ocasiones, por lo que parece innecesaria cualquier referencia a su contenido.

La interpretación es, en una palabra, magnífica. Víctor Martín, concertino de la Orquesta Nacional, se revela como un extraordinario violinista, dotado de un

bellísimo sonido, pleno de matices, de un fuerte temperamento y de una completísima técnica que le permite, al contrario que un gran número de intérpretes españoles, no estar esclavizado y mediatizado por los problemas técnicos de la partitura, afrontando así su interpretación con excelente musicalidad y de buen gusto. Zanetti, extraordinario pianista e inteligente acompañante, se muestra una vez más como uno de los más destacados intérpretes españoles en este terreno. La compenetración entre ambos intérpretes, colaboradores asiduos en las salas de concierto, contribuye también en gran medida al magnífico resultado global.

En suma, disco recomendable sin reservas.—**L.C.G.**

VERDI: II Trovatore (Selección). Luciano Pavarotti, Joan Sutherland, Marilyn Horne, Ingvor Wixell, Nicolai Ghiaurov. Orquesta Filarmónica Nacional. Director, Richard Bonynge. Decca, 9-41018.

Interpretación: ■■■
Sonido: ■■■■

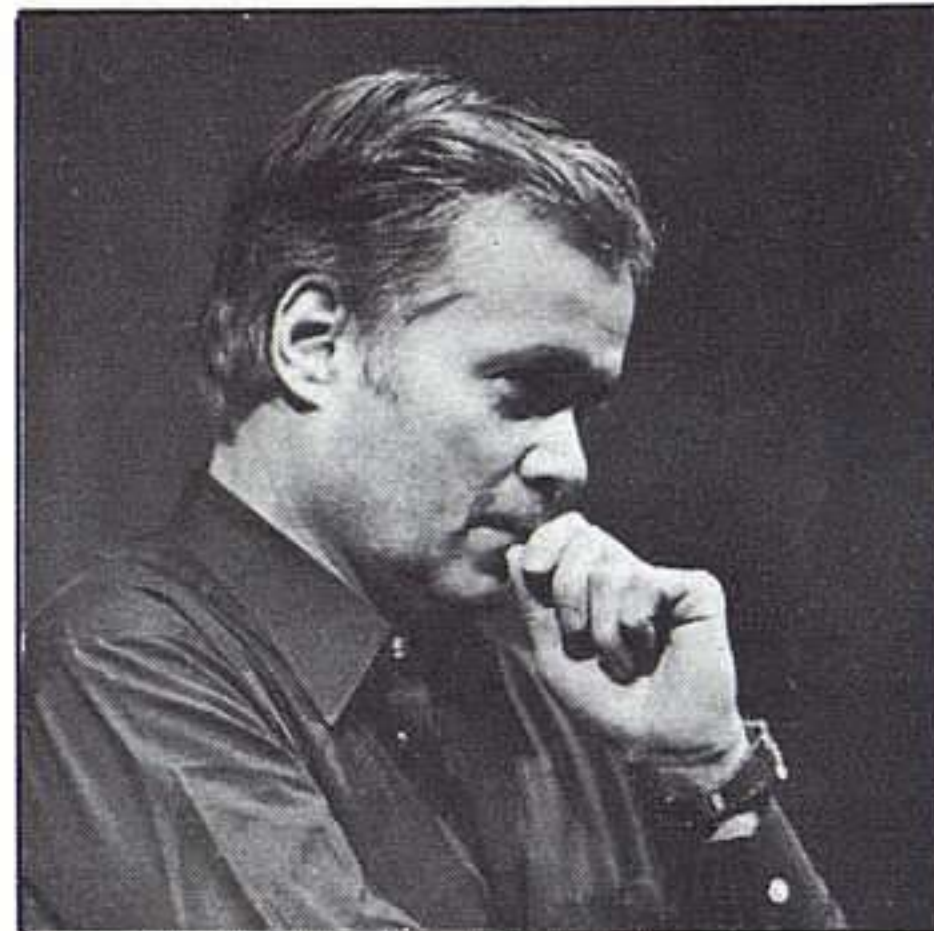
Indudablemente, es difícil efectuar una selección de una ópera llena de fragmentos populares que contente a todo el mundo, pero en cualquier caso el trío final del primer acto debería ser imprescindible. Esta selección no lo incluye, aunque el resto resulta aceptable.

La versión global de esta ópera, publicada en su totalidad en 1978, carecía de la necesaria atmósfera dramática y presentaba una clara falta de continuidad, consecuencia probable de un calendario de grabación desfaseado. Es obvio que en una publicación de este tipo se atenúan los defectos apuntados, sin embargo, es todavía perceptible la desusada elegancia de la dirección, sus «tempi» lentos y su tendencia belcantista muy acorde con el elenco de intérpretes escogido. Ninguno de los cuatro personajes principales se encuentra en su papel, pero las limitaciones se superan con un saber cantar, principalmente en el caso femenino. Este no es un auténtico **Trovador**, pero a algunos les puede agradar.—**G.A.R.**

WAGNER: Tristán e Isolda. René Kollo, Margaret Price, Kurt Moll, Dietrich Fischer-Dieskau, Werner Götz, Brigitte Fassbaender, Anton Dermota, Wolfgang Hellmich, Eberhard Büchner. Coro de la Radio de Leipzig. Orquesta Estatal de Dresde. Director, Carlos Kleiber, Deutsche Grammophon 2741 006, 5 discos. Digital. Oferta.

Interpretación: ■■■■■■
Sonido: ■■■■

Furtwangler, Bohm —en vivo, Festival de Bayreuth, 1966—, Solti y Karajan son los únicos directores de orquesta que en los últimos treinta años se han atrevido con el registro completo en disco de **Tristán e Isolda**. Grabar una ópera wagneriana —y esto dicho en general— plantea serios problemas; conseguir los elementos precisos —mínimos, por lo menos— para embarcarse



Dietrich Fischer-Dieskau

en una producción discográfica de esta envergadura parece cada día más problemático: no sólo es necesario un director de orquesta de gran magnitud sino que también hay que poder contar con los cantantes adecuados, aspecto este último difícilmente controlable. De manera que es comprensible la avidez del aficionado hacia nuevas tomas sonoras de óperas de Wagner, y quizás muy especialmente hacia **Tristán**, por ser, probablemente su ópera menos discutida.

Pues bien, por aquello de la conmemoración del centenario de la muerte del maestro alemán, dos son las versiones de aquella con que las compañías discográficas van a premiar la paciencia y la entrega incondicional al disco del aficionado wagneriano, durante el presente curso musical: la de Leonard Bernstein —que aparecerá el próximo otoño en nuestro mercado— y la de Carlos Kleiber, que ahora se comenta. Kleiber, después de una larga planificación de su trabajo y no pocos retoques a lo largo del proceso de grabación, nos ofrece con esta versión la que probablemente sea la realización discográfica más importante de su carrera directorial. Estamos ante un trabajo de una envergadura conceptual sólo permitida a músicos en el cénit de su madurez. Ciertamente, este **Tristán** venía precedido de una fama inusitada y la verdad es que supera con creces todas las previsiones. Y, claro, como toda creación genial no es fácil de captar de inmediato. Así, una primera audición —por ejemplo— del Preludio del Acto I —sobre todo escuchado en sí mismo— puede causar una cierta decepción. Bueno, uno no se encuentra, quizás, con la orgía de pasión, ansiedad y delirio amoroso que espera; pero, poco a poco, va comprendiendo que las cosas van por otro lado y que el asunto tiene mucho sentido: Kleiber no concibe el Preludio como un *resumen* sino como una verdadera preparación psicológica para

el oyente. Lo que pretende —y consigue— es introducir al receptor en el mundo de sombras e impotencia que se avecina. Es, pues, enormemente introvertido, lo que, si se escucha con cierto cuidado, no le hace perder ni un ápice de intensidad. Esto ya no sucede, sin embargo, en el Preludio del Acto III, donde —a pesar de que la delicadeza sonora se mantiene igual— el tormento, la desolación y el regodeo mórbido en el amor imposible —dicho en el sentido menos tópico de la expresión— están perfectamente declarados. El resto, digamos la dirección de acompañamiento a los cantantes, es de antología. Indiscutible. Kleiber se enfrasca en esta música dirigiendo de forma apasionada, vivencial, pero con extrema atención a la parte vocal. Es una dirección tremendamente explosiva, pero con un control de los medios sonoros absoluto.

¿Y los cantantes? Ciertamente, el nivel es altísimo. Creo que, en líneas generales, sería injusto, hoy por hoy, pedir más. Margaret Price hace una «Isolda» que, al margen de determinados problemas vocales (los extremos de su tesitura) y de su inigualable timbre, se ajusta con increíble precisión a las características de este complejísimo personaje. Siempre *dice* de forma inefable, pero, a mi juicio, su más extraordinaria virtud es la versatilidad psicológica, su enorme capacidad para dar no una «Isolda», sino *muchas «Isoldas»*: La «Isolda» reina, la épica, la «Isolda» niña, la amante, la indecisa, la resignada, la culpable, la desafiante... la «Isolda» mujer, en definitiva desencadenante último de la tragedia. René Kollo es «Tristán». Dicho está. O es que ¿acaso hay algún otro cantante hoy que pueda con este endiablado papel? Por supuesto, vocalmente también tiene sus pequeños problemas —bien es cierto que no tantos como Price—; pero no hay que pensar demasiado en ello, su «Tristán» es el único posible hoy. Kollo entiende bien el personaje: el primer acto sólo le sirve para dejarse llevar, es «Isolda» quien organiza; en el segundo, en el gran dúo, está inmenso, decidido a todo, resuelto —bien, la verdad es que en esta escena hay momentos en los que Kleiber, Price y Kollo parecen deambular como espectros por otros mundos—; pero, sin duda, es en el tercero donde alcanza su cima interpretativa. Aquí nos encontramos con un «Tristán» —como debe ser, pero que no siempre es— anajenado, delirante, alucinado, terrible. La «Brangana» de Fassbaender está a la altura de las circunstancias. Vocalmente, algo ajustada, en algunos momentos, pero interpretativamente estupenda. A destacar su parlamento fuera de escena en el dúo de Tristán e Isolda del segundo acto que está *dicho* como pocas veces se ha hecho. Fischer-Dieskau hace un «Kurvenal» interesantísimo desde el punto de vista psicológico: la lealtad hacia «Tristán» es llevada al terreno de la obsesión casi ciega; un «Kurvenal» de una nobleza inusitada, pero rayando

en lo posesivo. Obviamente Fischer-Dieskau no está vocalmente brillante, pero tampoco importa mucho: es difícil cantar mejor e interpretar con más inteligencia. Nada nuevo, por otro lado. Moll, por último, hace un «Rey Marke» de verdadera exhibición en todos los órdenes. Su monólogo del final del segundo acto, amén de una total lección de canto, es de una sobriedad y un convencimiento que sólo una voz de estas características, tan grande y a la vez tan timbrada y un cantante tan inteligente puede dar. El resto del reparto está, por lo menos, suficiente. La grabación es irreprochable. Los textos, una vez más, lamentablemente, no están traducidos al castellano.

En resumen, y en conjunto, este *Tristán* se convierte hoy en primerísima alternativa discográfica para esta obra. Sólo el de Furtwaengler, naturalmente, aunque no en todo momento, puede hacerle sombra.—P.G.M.

RECITALES

ALBERO: Recercata, Fuga y Sonata en La. **PASTRANA:** Sonata en Re Mayor. **LOPEZ:** Sonata de Quinto tono. **PRIETO:** Sonata en Sol Mayor. **TEIXIDOR:** Sonata en Re mayor. Pablo Cano, clave.

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

Es imprescindible recuperar el patrimonio musical español, sobre todo el de períodos como el siglo XVIII, que aparentan ser desiertos de creatividad. Esta ingente labor de rescate es responsabilidad muy especial de los poderes públicos. El presente disco, patrocinado por el Ministerio de Cultura, es un ejemplo que esperamos se multiplique.

La música española para teclado del dieciocho comienza solamente ahora a ser conocida. Destacan de los presentes en el disco, Albero y López. Sebastián de Albero es un compositor de primera fila, comparable a Soler, o al italiano D. Scarlatti. La residencia en España de este último llevó a pensar que toda la música para teclado del momento había surgido bajo su influencia. La grabación que comentamos prueba que existió una escuela española de tecla con sello propio.

La interpretación de las obras se ha confiado a Pablo Cano. El clavecinista catalán es uno de los valores más importantes de este instrumento en nuestro país. A su firme técnica une Cano un amplio conocimiento estilístico. Sus estudios con van Asperen le posibilitaron el contacto con las más recientes corrientes clavecinísticas que hoy imperan en centroeuropa.

Encontramos en este disco la conocida línea interpretativa de Cano: dominio del lenguaje de la época, musicalidad, **tempi** y fraseos perfectamente adecuados y lógicos. Preside las versiones la sobriedad, no sólo de intención, sino también en lo tocante a ornamentación y registraciones. Con algo menos de seriedad quizá se hubiese ganado en atractivo para el oyente no habitual del clave, pero se hubiera perdido la unidad que así tienen las interpretaciones. Pensamos que este disco es el más maduro y conseguido de los hasta ahora grabados por Pablo Cano.—E.M.M.



Victoria de los Angeles

«EL ARTE DE VICTORIA DE LOS ANGELES»: Grabaciones de ópera, canciones y zarzuela efectuadas entre 1949 y 1969 EMI, 165 - 078000/02, 3 discos.

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

«VICTORIA DE LOS ANGELES: EL MUNDO DE LA CANCIÓN». The Sinfonia of London. Director, Rafael Fruhbeck de Burgos. EMI, 063-000275.

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

«VICTORIA DE LOS ANGELES CANTA HAENDEL Y MOZART». EMI, 065-043178.

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

«VICTORIA DE LOS ANGELES: CANTOS DE ESPAÑA». Orquesta del Conservatorio de París. Director, Rafael Fruhbeck de Burgos. EMI, 065-000211.

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

Debo antes que nada felicitar a EMI por la feliz idea de relanzar al mercado español esta oferta que nos permite tener al alcance del discófilo y del aficionado las mejores grabaciones de Victoria de los Angeles, soprano español-

la, nacida en Barcelona el 1 de noviembre de 1924, y que desde su debut en el Gran Teatro del Liceo, en 1944, en el papel de «la Condesa» de *Las Bodas de Fígaro*, y después de su triunfo, en 1946, en el Concurso Internacional de Música de Ginebra, inició una espléndida carrera mundial. Poseedora de una voz bellísima, dotada de una sólida técnica y una inteligencia fuera de lo común, cada interpretación suya es la suma de un estudio profundo de la obra a cantar, una profesionalidad y un continuo afán de superación. Paso ahora a comentar cada uno de los discos señalados.

En primer lugar, se nos ofrece un álbum de tres discos, en los que figuran sus mejores interpretaciones dentro del campo operístico, con un delicioso «Porgi amor» de *Las Bodas de Fígaro* en el que, a pesar de ser una de sus primeras grabaciones (1949) es notoria una nitidez vocal, una perfecta matización; también en *Otello* consigue una completa expresividad, y la mejor prueba de ello es la belleza que consigue en frases como «Di quella cantilena» o la dulzura de «Cantiamo» ó la delicadeza de su «Sauce» en la canción del último acto, así como en la plegaria en la que aparece el fraseo claro, el estilo piadoso y la melancolía, en una lectura entrecortada; como también consigue la nostálgica despedida del pasado de la última aria de *La Traviata*. Su prestación en *La Bohème* proviene de la grabación completa bajo la dirección de Sir Thomás Beecham, uno de sus mejores registros en óperas completas, y en ella surge un canto lleno de morbidez. Su Wagner tiene esa dulzura y esa sencillez que los personajes de «Elisabeth» y «Elsa» requieren, sin que en ningún momento esas cualidades resten fuerza a las versiones; alcanzan sus puntos máximos en la difícil aria de las joyas de *Faust*, y en las dos arias de *Manon*, de Massenet, desde la expresión de su lucha interior en «Adieu notre petite table», hasta la gracia y el desenfado por su deseo de vivir al día, de su «Gavotte» (era ésta una obra que le iba a Victoria de los Angeles como anillo al dedo, y quien esto escribe aún recuerda su sensacional prestación de la misma en nla temporada 1956-57). Es resto de las arias de ópera mantiene una gran calidad interpretativa, y quizá lo único que puede coincidir es su forma de ver determinados personajes, pero de cualquier modo es sólo un criterio subjetivo.

Se completa el álbum con una serie de canciones que son expresadas por la soprano barcelonesa con perfección, moviéndose en un campo totalmente acorde con sus condiciones vocales, técnicas y estilísticas; y así su *An die Musik*, de Schubert, es un canto refinado, destilando cada frase como continuación de la anterior y con una interpretación totalmente coherente, sensación que se repite en sus «lieder» de Brahms, *Dein blaues Auge* y *Vergebliches Standche*, dichas con gracia, o con la

poesía que denota su *Clair de lune*, de Faure, o *Le Rossignol des Lilas*, de Hahn, o con la sencillez de su *L'Invitación au voyage*, de Duparc. La última cara está dedicado a nuestro país y en ella se evidencia nuevamente sus cualidades y el hecho de que Victoria es una de las pocas cantantes que con profesionalidad y estudio ha sabido dar todo su colorido y su fuerza a la música española, y también en aquellos fragmentos de este género tan nuestro y a veces tan olvidado que es la zarzuela, que le permite desarrollar su sentido del fraseo, su canto ligado y vivo, como lo demuestra su fragmento de *Las Hijas del Zebedeo*, de Chapí.

Después de este amplio comentario sobre este recomendable álbum, haré referencia de forma más breve al resto de los discos, también recomendables, y siguiendo el orden de cabecera en El mundo de la canción, podemos deleitarnos con sus interpretaciones de Mendelssohn (qué fraseo), Grieg, Brahms (con qué poesía canta la canción de cuna), Dvorak, Martini, Hahn, Delibes, Sadler, Yradier, Ovalle, y también se incluyen aquí dos fragmentos de zarzuela tan representativos como «De España vengo», de *El niño judío*, de Pablo Luna, y «Carceleras», de *Las hijas del Zebedeo*, de Ruperto Chapí; en todas ellas queda patente su musicalidad, su compenetración con los textos y con los distintos estilos, su ductilidad y la belleza del instrumento de que dispone; en algún fragmento de zarzuela vuelve aparecer la diferencia de criterio subjetivo a que antes he hecho referencia.

Toda la musicalidad que amana del arte de Victoria de los Angeles, encuentra grandes bazas en la música de Mozart y Haendel, donde su canto ligado, sin ningún tipo de efectos, con una técnica vocal perfecta, hace deleitarnos con los fragmentos de *Judas Macabeo*, *Acis y Galatea*, *Josué*, y sobre todo en el «V'adoro, pupille» de *Giulio Cesare*, en la que surge un Haendel auténtico. Interpretando a Mozart, nos encontramos con un *Esultate, jubilate*, de bella entrada, llena de vida, de estilo claro y matizado, con variaciones nítidas y perfecta musicalidad, resultados que también se encuentra en el aria de *Concierto Ch'io mi scordi di te... Non temer amato bene*.

En el último disco que comentamos, «Los cantos de España», se incluyen una serie de obras de compositores de nuestro país, desde las conocidas *Cinco Canciones Negras* de Xavier Montsalvatge, a las que Victoria les da su carácter exótico, desde la introspección de las más poéticas, a la vivacidad de las más desenfadas; la *Colección de Canciones Amatorias*, de Enrique Granados, llenas de espíritu y sensibilidad; los *Cuatro Madrigales Amatorios*, de Joaquín Rodrigo; las *Cinco Canciones playeras*, de Oscar Esplá, con espíritu mediterráneo, y las dos arias de «Salud» de *La Vida Breve*, de Manuel de Falla, llenas

de patetismo contenido.

En resumen, una oferta recomendable en todos los aspectos, que además de los discos comentados incluye los siguientes: **Canciones populares españolas**, con obras de García Lorca y canciones safarditas; Duos con Dietrich Fischer-Dieskau, y Gerald Moore al piano; **El Amor Brujo**, con Carlo Maria Giulini al frente de la Orquesta Filarmonía, y, finalmente, **El Sombrero de tres picos**, con la Orquesta Filarmonía dirigida por Rafael Fruhbeck de Burgos.—IT.

«MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA PARA CLAVE». PRIETO: Sonata 2. MARCO: Herbania. BERNAOLA: Ormatikaiss... für Genoveva. OTERO: Gálvez-Galvanismes. CHALFFTER: Adieu. FERNANDEZ-ALVEZ: Constantes. DE PABLO: Dos improvisaciones. Genoveva Gálvez, clave. RCA, RL-35394.

Interpretación: ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

El moderno renacer del clave, debido en gran manera a Wanda Landowska, condujo a una serie de importantes compositores contemporáneos a la preocupación de dotar el instrumento de un repertorio actual. En el ámbito español, Manuel de Falla produjo una de las primeras obras maestras con su **Concierto para clave y cinco instrumentos**. Otra obra esencial, también española, del nuevo clavecín, es el **Concierto** de Roberto Gerhard, de 1956.

Genoveva Gálvez es la indiscutible pionera de la interpretación clavecinística en nuestro país. Para este disco, ha seleccionado varias obras españolas muy recientes (1977-82), promovidas por ella, o a ella dedicadas.

Todas las obras tienen un buen nivel de calidad media. Destacan, por su atractivo, las de Halffter y de Pablo; y también es muy interesante la de Marco, por la forma en que bordea los límites de lo estrictamente clavecinístico.

Genoveva Gálvez realiza unas versiones que pueden considerarse suficientes. El problema que se le planteaba a la clavecinista, al abordar este repertorio, tan alejado de aquel en que suele desenvolverse con mayor soltura (Soler, Albero, etc.), era encontrar las adecuadas coordenadas de este lenguaje. Esto no puede entenderse que haya sido totalmente conseguido. Las interpretaciones de Gálvez son externas, sin ahondar en la lógica constructiva de las obras, aunque con buena dicción y desde una técnica instrumental solvente.

Un disco de programa muy interesante.—E.M.M.

«YES, GIORGIO. Música de la película del mismo nombre. Luciano Pavarotti, tenor. Decca, 9-40025. Digital.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

«Giorgio» es grandote, buena persona y comilón; siempre que puede —y aunque no venga a cuento— deja claro que, a pesar de vivir en Estados Unidos, es italiano y, además, una figura de la ópera. Y es muy humano —léase congénitamente tonto— porque así lo demuestra el hecho de que siendo un grande del canto tenga debilidades semejantes a las del hombre medio: una superstición no le permite volver a cantar en el Metropolitan, teatro de ópera por excelencia del «star» americano (del Norte, se entiende). De pronto, aparece en su vida esa clase de mujer —y ésta, americana, no italiana— que a todos los que ya hemos pasado de los treinta nos gustaría conocer: guapa, bien dotada físicamente, inteligente, lista, liberada, y encima médico para que te arregle lo que ya vas teniendo mal como consecuencia del irremediable paso de los años. Perfecto. Pero «Giorgio» está casado y tiene dos bambinos maravillosos. ¿Qué hacer? Bueno, no es difícil montarse un amor clandestino con una mujer de esas características pero, y a pesar de que «Giorgio» —en un alarde de autosuficiencia que no se entiende muy bien, habida cuenta de que su cuerpo puede rondar fácilmente los cien y muchos kilos— deja claro que de enamoramientos nada, la joven médica no puede resistir sus encantos y acaba sucumbiendo a los envenenados dardos de Cupido. El final de esta «original» historia no es difícil de imaginar: la doctora consigue que «Giorgio» vuelva al Met —y triunfe, cómo no— aceptando con resignación que el sagrado vínculo matrimonial debe de estar por encima de superficiales y momentáneas coyunturas amorosas.

De esta película —por llamarla de alguna manera— sale este «potpurri» variopinto de **musiquitas**, a cual más decadente, entre las que se intercalan las actuaciones estelares de Pavarotti; tampoco faltaban las consabidas **Santa Lucia**, **Mattinata** y **Ave María** —Schubert—. En ningún momento en la carpeta del disco se nos informa de qué orquesta toca, teniendo que adivinar que, a veces, son orquestas serias y otras, agrupaciones de desconocidos maestros. Centrándome en los pocos momentos criticables —el resto es submúsica— diré que «Cielo e mar», de **La Gioconda**, está mal cantado; «Donna non vidi mai», de **Manon Lescaut**, es bastante convincente; «La donna e mobile», de **Rigoletto**, insufriblemente superficial y, por último, «Nessun dorma», de **Turandot**, es lo único que merece la pena de verdad de todo el disco.—P.G.M.

DISCOS CRITICADOS

	Pág.
BACH: Los siete «Motetes» (Gardiner)	46
BARTOK: Concierto para piano y orquesta núm. 2. Cuatro piezas para orquesta (Ormandy)	46
BARTOK: Conciertos para piano núms. 2 y 3 (Solti)	46
BERLIOZ: Las Noches de Estío. La Muerte de Cleopatra (Barenboim)	46
BEETHOVEN: Concierto para violín y orquesta en Re mayor (Giulini)	47
BEETHOVEN: Variaciones Diabelli (Barenboim) ...	47
BEETHOVEN: Cuartetos de la época media (Cuarteto Alban Berg)	47
BEETHOVEN: Concierto para piano núm. 1 (Barenboim)	48
BRUCKNER: Sinfonías núms. 4 y 5 (Kempe)	48
«CLASICOS DE "EXCALIBUR" Y OTRAS UNDES GRANDES PELICULAS	48
«DREAMSCAPES»: (Meriel Dickinson, Peter Dickinson)	49
FRANCK: Quinteto para piano y cuerda. WOLF: Serenata italiana (Cuarteto Juilliard)	49
HAENDEL: El Festín de Alejandro (Ledger)	49
HAYDN: Cuartetos de cuerda (Cuarteto de Tokyo)	49
KETELBY: En el jardín de un templo chino (Faris)	51
«LA MUSICA EN LA OBRA DE CERVANTES» (Tallante)	51
LISZT / BUSONI: Estudios Transcendentales. MOSCHELES: 4 Estudios de concierto (Pleshakov)	51
LISZT: Sinfonía Dante (López Cobos)	52
MOZART: Gran Misa en Do menor (Karajan)	52
MOZART: Concierto para piano núm. 12. BACH: Concierto en Fa menor. HAYDN: Concierto en Re mayor (Zinman)	52
MUSSORSGKY/RAVEL: Cuadros de una exposición (Reiner)	52
PURCELL: Suites de Abdelazar (Leppard)	52
ROSSINI: Stabat Mater (Giulini)	53
SAINT-SAËNS: Phaéton. La Rueda de Onfalia (Dutoit)	53
SCHOENBERG: La Escala de Jacob (Boulez)	53
CHUBERT: Fantasía Wanderer (El Caminante). Sonata en La mayor (Richter)	54
SCHUBERT: Sinfonías núms. 5 y 8 (Böhm)	54
SCHUMANN: Amor y vida de mujer. MUSSORSGSKY: Escenas infantiles (Berganza, (Requejo)	54
SCHUMANN: Concierto para piano y orquesta. GRIEG: Concierto para piano y orquesta (Davis) .	55
SHOSTAKOVITCH: Sinfonía núm. 14. (Bernstein)	55
SHOSTAKOVITCH: Sinfonía núm. 4 (Previn)	55
SHOSTAKOVITCH: Sinfonía núm. 10 (Karajan) ..	55
STRAVINSKY: La Consagración de la Primavera (Dorati)	55
TURINA: Sonata Española, Sonata Op. 51. Sonata Op. 82 para violín y orquesta (Martín, Zanetti) ...	56
VERDI: Il Trovatore (Selección) (Bonyngge)	56
WAGNER: Tristán e Isolda (Kleiber)	56

RECITALES

ALBERO: Recercata. Fuga y Sonata en La. PASTRANA: Sonata en Re Mayor. LOPEZ: Sonata de Quinto tono. PRIETO: Sonata en Sol mayor. TEIXIDOR: Sonata en Re mayor (Cano)	57
RECITALES DE VICTORIA DE LOS ANGELES ..	57
«MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA PARA CLAVE» (Gálvez)	58
«YES, GIORGIO» (Pavarotti)	58



**Dicen que es un órgano electrónico
pero es una orquesta completa.**

**La gran orquesta del órgano electrónico
es FARFISA LOUVRE.**

comercial bayona s.a.
pamplona (navarra)

FARFISA

un nombre que suena bien.

DISTRIBUIDORES

UNION MUSICAL ESPANOLA, S.A. -
Carrera de San Jerónimo, 26 y Arenal, 18 - MADRID
Pedro LETURIAGA - Corredera Baja, 23 - MADRID 13 y Retablo 1 -
ALCORCON (Madrid)
CASA NEW-PHONO - Gral, Primo de Rivera, 37 - BARCELONA-2
Emilio JUAN - Almirante Cadarso, 3 - VALENCIA
MUSICAL-47 - Gral Sanjurjo, 47 - LA CORUNA
CASA DE LA MUSICA - Carretera, 13 - MALAGA

TELE-ALBERTO - Pintor Sorolla, 16 - GANDIA (Valencia)
MUSICAL LINARES - Carolinas, 1 - LINARES (Jaén)
CASA GARIJO - Santiago, 8 - MADRID 13
CASA ARILLA - Zapateria, 58 PAMPLONA
José SAVALL - Avda de Jijona 8 - ALICANTE
José Antonio JIMENEZ - Avda Cayetano del Toro, 14 - CADIZ
ARPEGIO, S.L. - Madre Rafols, 19 (Los Remedios) - SEVILLA
PROMUSICA - Alhóndiga, 28 - GRANADA
GARRIDO-BAILEN - C. BAILEN - MADRID



FARFISA Publicidad

De Madrid al cielo

XX TEMPORADA DE OPERA DE MADRID

Por Arturo Reverter

Un año más y aquí está de nuevo, antes que en pasadas ediciones, el festival-temporada de la ópera de Madrid, único contacto que la capital de España mantiene con un género cada vez más en auge. Contacto precario, dada la escasa consistencia general y defectos de planteamiento que suelen tener estas manifestaciones; contacto difícil e inseguro —en más de una ocasión ha peligrado la puesta en marcha de estas mini temporadas—; contacto que en modo alguno resuelve los problemas de tipo educacional ni las necesidades que, muchas veces sin él mismo saberlo, acucian a un público joven y deseoso de conocer, de ampliar horizontes —fuera de la mera rutina— y de profundizar en un mensaje musical imprescindible. Pero —puede decirse— contacto al fin. En todo caso, estos *festivalillos*, pretexto muchas veces para el mero y superficial lucimiento del divo de turno, deben desaparecer, al menos tal y como todavía están planteados; han de modificar su estructura, prácticamente la misma desde que se iniciaron allá por 1964. Más de una vez se ha criticado en estas páginas la manera en que se programa, se seleccionan títulos e intérpretes, la forma en que se construyen los festivales. Aunque las cosas han mejorado notablemente desde hace algún tiempo —y hay que señalar a este respecto el entusiasmo y conocimiento del *mercado* que muestra el Subdirector General de Música, José Antonio Campos Borrego—, lo cierto es que todavía no hemos llegado a una cota tal desde la que pueda planificarse con tiempo —con mucho más tiempo que el que existe en la actualidad—, programarse adecuada y lógicamente —combinando títulos, épocas y estilos—, seleccionarse voces con arreglo a la previa programación, buscando las más idóneas —y no al revés: primero la voz y después el título—, llamar a batutas serias y competentes que puedan construir desde abajo, como un todo, como espectáculo global —que es, cada representación; hacer lo propio con

las rectorías escenográficas... Cuando todo esto se haga, o se intente al menos, de tal forma que el equilibrio de la temporada, grande o pequeña, pueda obtenerse; cuando el éxito o fracaso de una representación no dependa exclusivamente de una figura; cuando la regularidad y homogeneidad del ciclo sea lo que permita alcanzar una altura interpretativa al menos digna —no de una representación aislada, como sucede ahora, sino del total de las integrantes en la tempo-

rada—; cuando se esté en condiciones de partir de estos presupuestos mínimos, cuando esto se haga costumbre, la labor cultural realizada —que permitirá hacer comprensible en profundidad ese fenómeno llamado ópera—, podrá tener una auténtica y significativa dimensión y será normal entonces que los aficionados no muestren únicamente su voracidad respecto de representaciones organizadas en torno a un divo o en relación únicamente con un título taquillero y



Alicia Nafé, «Cenerentola», dando de beber a Juan Pedro García Marqués, «Alidoro» disfrazado de mendigo.

Fotos: Manuel Martínez Muñoz.

manido. Quizá se consiga así que representaciones, no precisamente desastrosas, como la cuarta y la quinta de **La Cenerentola** de Rossini, ópera que ha abierto el fuego este año, se lleven a cabo en un teatro poco más que mediado.

Hay que señalar al público a conocer, a amar la ópera; hay que explicarle, de la manera más didáctica posible, su raíz y significado. Por supuesto, esto sólo se consigue a partir de una razonable y bien estudiada programación y contando, en un todo integrado, con elementos artísticos de calidad que puedan funcionar en un sistema bien organizado y suficiente de ensayos. En la actualidad existen algunas de las bases a partir de las cuales se puede trabajar. Por ejemplo, se racionaliza de manera bastante inteligente la frecuencia de las representaciones, se cuenta con un número de ensayos, si no suficiente, sí decoroso; se obtiene, por lo general, una cierta discreción en los montajes. Hay que mejorar mucho, desde luego, los cuerpos estables, coro y orquesta, que ahora mismo no tendríamos el nivel exigible para un teatro de la ópera. Habría que evitar, sin duda, la *solución* de encargar la organización de la mayoría de las representaciones a un sólo empresario, como parece que sucede sin ir más lejos este año —y no es el primero— con cinco de los títulos programados, que corren a cargo de la Agencia Caballé. Es lógico que el empresario imponga nombres —incluso obras—, montajes, directores: son los que pertenecen, de una u otra forma, a su grupo. Esto, naturalmente, coarta la imaginación programadora e impide la variedad, el equilibrio general y la novedad y lleva a la preparación de temporadas tan chatas y tan faltas de interés general (lo que no quiere decir que algunas de sus manifestaciones, en concreto, no sean interesantes) como la actual. Repasemos brevemente su contenido.

Dejando a un lado **Kiu**, estreno mundial, con música de Luis de Pablo y libreto basado en la obra de Alfonso Vallejo **El cero transparente**, los siete títulos restantes a excepción de uno, **La fanciulla del West**, de Puccini, de estética tardoverista, se encuadran dentro de la estética romántica —considerando este concepto en su acepción más amplia): la mencionada **Cenerentola** y **Semiramide**, también de Rossini (esta última, junto con **Kiu**, la única obra que no se ha puesto en estos festivales), que se sitúan en los albores de aquel movimiento, actuando de bisagra entre él y el clasicismo, desarrollando ampliamente las técnicas belcantistas (cuya pureza real había ya comenzado a perderse); **Elisir d'amore**, de Donizetti, que continúa y proyecta aquellas; **El holandés errante**, uno de los primeros frutos de Wagner, en el que se revela de manera clara la influencia weberiana; y **La traviata** y **Falstaff**, dos obras clave, por distintos motivos, de la producción de Verdi. Como fácilmente puede apreciarse, aun cuando con ocho títulos tampoco hay mucho margen, hay excesivas y significativas ausencias. Por ejemplo, no aparece ningún título del siglo XVIII —no ya Mozart, que debería ser prácticamente obligatorio, como Verdi—, sino Haydn, que no se pone nunca, o Haendel. Y si nos vamos más atrás, al XVII, es de nuevo significativa la ausen-

cia de Purcell. En el propio XIX, hay todavía algunos importantes títulos verdianos que no se han puesto en estos festivales (**Luisa Miller**, por ejemplo); también algunos de Puccini y, naturalmente, de Donizetti, Bellini o, en los albores del siglo, Cherubini o Spontini, en los que germinó la «grand opéra» (por no hablar del musicalmente menos interesante (Meyerbeer). Lo mismo cabría decir del romanticismo alemán, uno de cu-

ROSSINI DESCAFEINADO

La Cenerentola es una ópera de difícil ejecución. Requiere una gran precisión, tanto por parte de los solistas como de la orquesta, un alto grado de virtuosismo, claridad de trazado y gracia en la dicción, el acento y el gesto. No posee ni el dinamismo escénico, ni la gracia directa de otras obras bufas del



Un aspecto del convencional decorado de Villagrossi. En escena, Eduardo Giménez y Alberto Rinaldi.

yos creadores, Weber, sigue estando trágicamente ausente. Y en nuestro siglo, dejando a un lado la **Lulu**, de Berg, desconocemos a dos de los más grandes operistas contemporáneos: el inglés Britten y el checo Janáček. Por no hablar también de la ópera rusa, antigua y moderna (aunque de ésta hemos tenido algunas interesantes muestras en años anteriores con motivo de la visita de alguna compañía soviética). Como vemos, hay mucho donde escoger y quizá por ello no exista una razón clara por la cual las novedades sean tan pocas en este XX festival o temporada.

Pero, como decimos, en estas *temporadillas* ha estado, y está, la semilla de lo que con el tiempo puede ser un teatro estable. Sin entrar en consideraciones sobre la tan debatida y poco clara reconversión del Teatro Real en sede de la ópera y sin detenernos en la larga y difusa historia del todavía no nacido auditorio —que habría de ser la sala de conciertos, en el supuesto de que aquel coliseo volviera al género para el que nació, sólo cabe apuntar aquí, a la luz de Música, la buena idea, que quizá se lleve a cabo, de crear una compañía nacional de ópera, que tendría su casa, de momento, en el Teatro de la Zarzuela y que combinaría actuaciones con una compañía lírica —con probables intercambios e interrelaciones entre una y otra— y con la compañía de ballet nacional. Sería el principio de un largo camino. De momento volvamos a la realidad presente y comentemos con brevedad cómo fue y como se desarrolló la primera representación de la actual temporada: la de **La Cenerentola** rossiniana.

compositor de Pésaro, como **La italiana en Argel** o **El barbero de Sevilla**, un poco anteriores; pero está dotada, sin duda, dentro de su mayor linealidad —que puede conducir a la morosidad sobre todo en su largo primer acto—, de encanto y de momentos de intenso lirismo. Para la representación que se comenta se contaba con una buena primera baza: la joven, pero ya bastante acreditada y experta batuta de Roberto Abbado, sobrino de Claudio Abbado, de quien es muy posible que haya captado las líneas esenciales sobre las cuales edificar una aproximación estilística a la partitura. Utilizando la edición revisada de Alberto Zedda, que es la empleada asimismo por el tío en la grabación en la que interviene Teresa Berganza, el sobrino, con la lección muy bien aprendida, ha obtenido una prestación más que digna —de acuerdo con sus posibilidades— de la Orquesta Sinfónica de Madrid, que es la que se sitúa en el foso del Teatro de la Zarzuela. La dirección ha tenido claridad, acento justo y vigor. La dinámica ha estado muy cuidada y así han podido escucharse, perfectamente dosificados, los repetidos «crescendi» insertados a lo largo de la obra. Ha sido por tanto una dirección estimulante, muy dentro —con una orquesta más bien reducida— del que podríamos definir como *estilo rossiniano*. Ahora bien, ha sido al tiempo una dirección un poco desprovista de esa gracia fluida y rotunda, de ese dinamismo contagioso que debe de poseer en todo caso la música del compositor italiano. Todo quedó excesivamente medido y geométrico, bien planificado pero un tanto frío; de ahí que la representación se hiciera excesivamente pesada. Tampoco

Conozca por qué las demás cassettes deben intentar asemejarse a



Si la Chromdioxid BASF es el patrón de medida internacional, según lo determinó la Comisión Internacional de Electrónica (IEC), la Chromdioxid Super es el máximo valor cromo, como lo atestiguan los diversos test realizados, con cassettes de distintas marcas, por prestigiosas Revistas especializadas.

Si le interesa esta información técnica, gustosamente se la remitiremos...

chromdioxid super II
LA MAXIMA CALIDAD DEL PATRON DE MEDIDA



BASF

lo más cerca del sonido perfecto!

De acuerdo con su ofrecimiento y sin compromiso alguno para mí,
les agradeceré me remitan información técnica sobre las
cintas Chromdioxid BASF y separatas de los tests realiza-
dos sobre cassettes calidad cromo.

D..... n.º.....
Calle.....
Ciudad.....
Dto.....



existió en todo momento una perfecta conjunción entre foso y escena, muchas veces porque los solistas se saltaban olímpicamente a la torera algunas de las prescripciones musicales previstas. En cualquier caso, se obtuvo, como se dice, una digna prestación orquestal y se consiguió que el coro —bastante débil e inseguro en muchos momentos— matizara de manera muy musical.

En lo escénico, la representación estuvo dominada por la *vis* cómica del experto bajo bufo Paolo Montarsolo, que tiene perfectamente montado el personaje de «Don Magnífico», al que recrea, en ocasiones con exceso, con todo lujo de detalles, bordando lo que se llama una auténtica sobreactuación. Precisamente a cargo de Montarsolo, que en lo vocal, a pesar de su opacidad general, conserva todavía algunas notas de interés —aunque apoyándose siempre en el empleo de muchos trucos—, corrió la dirección escénica. Su labor en este sentido puede calificarse de convencional, lo mismo que los decorados de Villagrossi: movimiento ordenado, en algunos casos gracioso, algún detalle externo de interés, dentro de lo bufo, buena organización general del número del sexteto del segundo acto, y poco más. En realidad nada nuevo, nada que cale en profundidad sobre una obra que puede tener, en el aspecto escénico y gestual, bastante más que decir.

Las mejores cosas en lo vocal estuvieron a cargo de la protagonista, Alicia Nafé, que hizo una «Angelina» delicada y sensible. Ha mejorado sin duda respecto a anteriores actuaciones en Madrid la joven mezzo soprano argentina —que estudió en la Escuela de Canto con Lola Rodríguez de Aragón durante algunos años—, porque su voz ha perdido aristas, se ha hecho más redonda, flexible y dulce. Es una mezzo corta, con graves débiles y centro falto de un punto de consistencia, pero posee un timbre fresco, un color homogéneo y una indudable facilidad y corrección emisoras, sobre todo en la segunda parte de la primera octava y en la primera de la segunda. El sobreaudio, a partir del *La natural*, pierde muchos enteros. En los conjuntos casi nunca fue audible su participación, tanto por las limitaciones de su instrumento, no precisamente grande, cuanto porque muy probablemente se reservaba para aparecer más fresca y descansada en su última y peligrosa intervención, el famoso rondó «*Naqui all' affanno; Non piú mesta*». La Nafé cantó bien, medida, entonada, aunque quizá de forma excesivamente académica. Solventó con dignidad la peligrosa escritura, plagada de todo tipo de «*fioriture*», aunque las tremendas descendentes, que alcanzan el *La bemol grave*, fueron reproducidas de manera excesivamente ligada y con escaso brillo en la zona inferior y el *Si natural agudo* postrero dejara mucho que desear. En conjunto, pues, una actuación digna, reveladora de muy interesantes posibilidades, aunque quizá este papel no sea el más adecuado para las condiciones de la joven cantante, que ni posee la luminosidad en el timbre, ni la gracia de una Supervía o una Berganza, ni las cualidades vocales que verdaderamente se exigen en esta parte, que no son otras que las de una contralto-coloratura, tipo de voz prácticamente inexistentes hoy y que



Paolo Montarsolo, entre Rosa María Ysas y María Antonia Regueiro, en un momento de su lucida actuación bufa.

era el que poseía la Giorgi-Righetti, para quien Rossini escribiera la obra (lo mismo que *El Barbero*).

Rozando lo inaceptable, las dos hermanas, encarnadas, de manera demasiado grotesca y sobre todo desafinada, por María Antonia Martín Regueiro y Rosa María Ysas. Muy discreto, comiéndose gran parte de sus difíciles agilidades —propias de un barítono *brillante*— tampoco demasiado afinado, aunque con un bello centro baritonal, Alberto Rinaldi. Inferior a sí mismo Eduardo Jiménez, que hizo un «Príncipe» —personaje extraño e interesante— quizá demasiado pálido, perjudicado por una afección vocal que hizo perder brillo a su ligero timbre, ni demasiado bello ni demasiado rico normalmente. Cantó en todo caso, como siempre, con gran corrección musical, sin rehuir ninguna de las dificultades. Muy corto para el «Alidoro» Juan Pedro García Marqués, que cantó entera una parte que otras veces se amputa inmisericordemente y que valiente y muy adoradamente pechó con grandes dificultades para las cuales se requiere una voz más extensa, mejor emitida y más fácil que la suya, que sin ser de verdadero bajo, circula más canónica y confortablemente en la parte centro-grave de la tesitura.

BRAHMS Y LOPEZ COBOS

El ya oficialmente nombrado para la próxima temporada director titular de la Orquesta y Coro Nacionales, actualmente director asociado, Jesús López Cobos, disponía en esta temporada —y ya se comentó previamente— de dos de los mejores programas de la misma: el concierto dedicado a Schumann, con las *Escenas de Fausto*, y el dedicado a Brahms, con el *Doble concierto en La menor, Op. 102* para violín, violoncello y orquesta, la *Rapsodia* para contralto y coro masculino *Op. 53*, *El canto del*

destino, Op. 54 y *El canto del triunfo, Op. 55*. Este programa, ofrecido los días 18, 19 y 20 de febrero, ha supuesto un nuevo triunfo para el director zamorano, titular también, como se sabe, de la Opera de Berlín Occidental. La enorme facilidad, el comunicativo gesto, la buena comprensión musical de los pentagramas, el sentido común a la hora de montarlos y organizarlos, la excelente visión constructiva de cada obra, la ordenación de sus distintas secuencias y, en una palabra, la eficacia y rapidez en el trabajo, se han puesto nuevamente de manifiesto en la interpretación de cuatro composiciones de Johannes Brahms, músico que quizá no sea —por el especial tratamiento, minucioso y fluido, en busca del colorido y del lirismo adecuado que requieren sus transparentes pero no fáciles texturas sonoras— el que mejor pueda ir a las características directoriales del maestro español. Sus modos elásticos, su completa y flexible técnica, su lucidez de planteamientos no son a veces bastante para calar, para llegar, dentro de la máxima sobriedad, a lo más hondo del mensaje musical brahmsiano, que en sus manos queda a veces un poco falto de carne, de sutileza expresiva, de rigor. Un Brahms, en cualquier caso, pálido, ligeramente superficial, pero aceptablemente construido. Factores que quedaron expuestos, con claridad y vigor, en el *Doble concierto*, en el que la orquesta, sin superar los difíciles problemas que plantea la escritura, en especial la de la cuerda aguda, sonó densa, pero no pesada, no siempre firme («*Vivace non troppo*»), pero cálida. La interpretación, en conjunto plausible, no pudo alcanzar la plena redondez porque los dos excelentes instrumentistas del conjunto, Víctor Martín, violín, y Rafael Ramos, violoncello, que actuaban de solistas, no tuvieron su día. Su afinación no fue en todo momento perfecta y, a pesar del bello sonido de Ramos y del bien controlado fraseo de Martín, faltó equilibrio y conjunción entre ambos; un punto de

redondez, vibración y vigor al cello y algo más de seguridad y elasticidad al violín.

Anne Sofie von Otter, cantante sueca que intervino como solista en la **Rapsodia**, no es, ni mucho menos, una contralto, cuerda que precisa la obra; tampoco es del todo una «mezzo soprano». Su voz, amplia, de buen volumen, extensa, fácil y homogénea, de bello y cálido color, se encuentra más próxima a la de una soprano, aunque es posible que evolucione con el tiempo dada la juventud de su poseedora quien, por otra parte, se mostró musical y expresiva, sin especiales problemas en el agudo, centrada en la zona media, pero poco audible en la grave. Y eso que la batuta, en una buena muestra de cuidada y equilibrada construcción, reguló y separó perfectamente los distintos planos, orquestal, vocal, solista y vocal coral. Sin embargo a la interpretación le faltó clima, misterio, intención, cuidado en la gradación rítmica; todo fue en ella excesivamente apresurado.

Muy probablemente lo mejor del concierto se dió en **El canto del destino**, en donde el coro, mixto en este caso, se apuntó una de sus mejores actuaciones de la temporada muy bien conducido por la ágil y diseccionadora batuta de López Cobos, que supo controlar y clarificar el a veces espeso tejido, poniendo de manifiesto el prodigioso trabajo del compositor hamburgués. Los angustiosos y sincopados pasajes del «allegro» aparecieron excelentemente reproducidos, sin alardes fuera de lugar. Las transiciones se realizaron de manera sobria y musical. En **El canto del triunfo**, obra nueva para los conciertos de la Nacional, opus inmediatamente posterior al **Canto del destino**, pero de significado muy distinto, López Cobos supo comunicar a los conjuntos el vigor y el exultante júbilo que animan la obra, buen ejemplo de un Brahms extrañamente patriótico y encendido, en la línea de las páginas más brillantes de Haendel. Un Brahms algo retórico y externo, pero siempre excelente músico. La obra, dedicada al Kaiser con motivo de la victoria de Sedan, fue cantada con calor —a veces excesivo y que promovió desigualdades y faltas de empaste en la masa coral—, con intensidad y con general precisión rítmica.

OTROS CONCIERTOS

LOS CUARTETOS DE BEETHOVEN

A lo largo de tres semanas, entre febrero y marzo, la Universidad Autónoma, a través de su departamento interfacultativo de música que gobierna el siempre inquieto y emprendedor José Peris, ha programado la interpretación, en seis conciertos, de la integral de los cuartetos de Beethoven. Para ello se ha traído al Cuarteto Endres, de Munich, conjunto que nos ha visitado ya en alguna ocasión anterior. La novedad fundamental consistía en que las interpretaciones se han ofrecido con el cuarteto de Stradivarius de Palacio. El ciclo, que se ha visto asistido por un público, en su mayoría joven, caluroso y atento, no ha podido alcanzar, sin embargo, un resultado artístico de altura. En primer lugar, porque los componentes del Endres, ex-

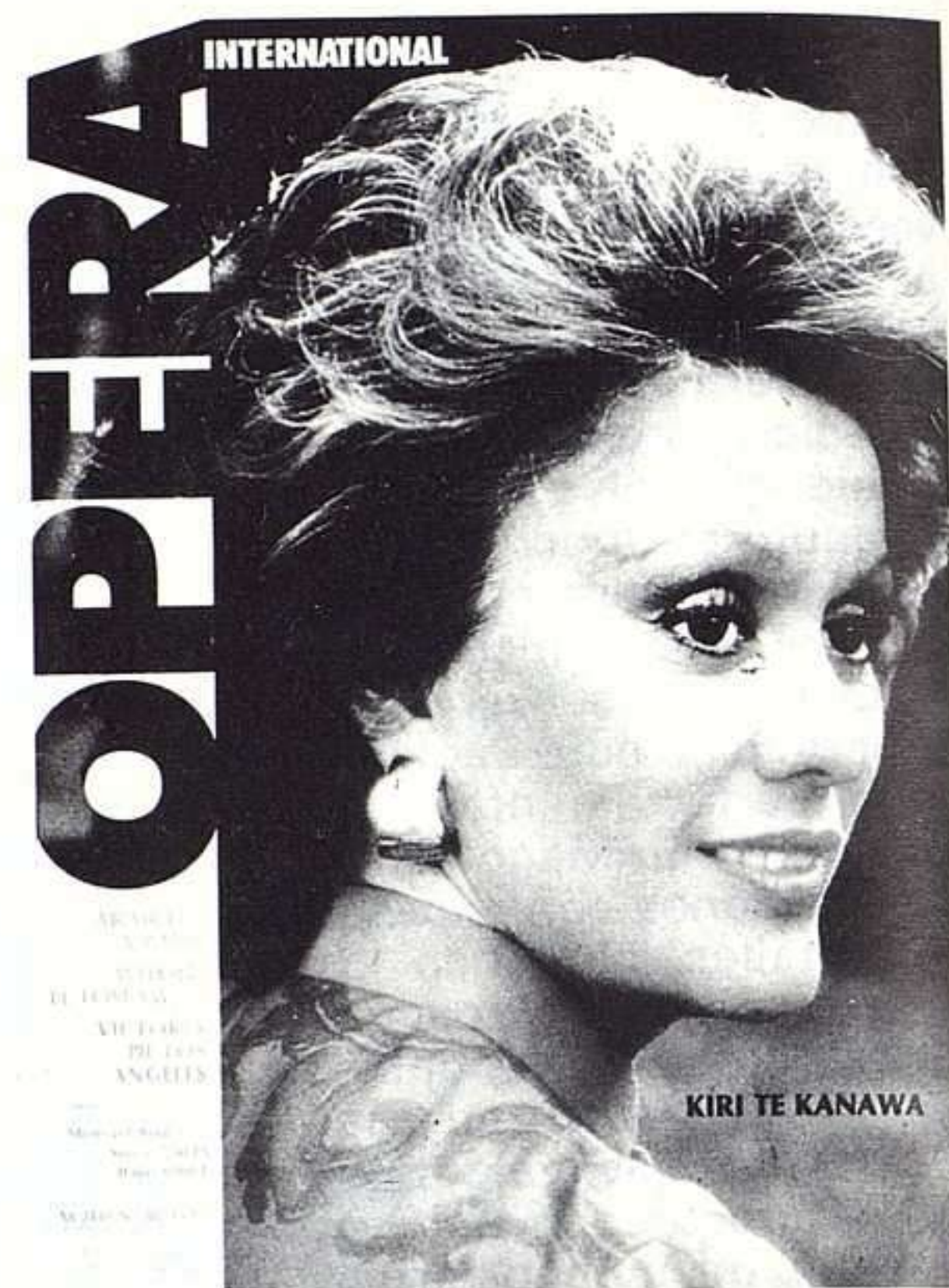
celentes profesores de orquesta (tres de ellos figuran en la del Estado de Baviera), se encuentran lejos de poder superar las tremendas dificultades técnicas y expresivas, de articulación, medida y afinación, que contienen las composiciones, en particular las que van del **Op. 59, núm. 3** en adelante. En segundo lugar, porque muy probablemente no pudieron hacerse, a pesar del tiempo de que pudieron disponer para ello, a los Stradivarius, de sonido no muy grande, menos potente que el de instrumentos más modernos. De todas formas, el chelo y sobre todo la viola poseen una belleza tímbrica, redonda y pastosa, extraordinaria. Los muniqueños mostraron una cierta tosiedad general en el sonido, en el fraseo y en la acentuación, aunque supieron dar en determinados momentos cierto atractivo aire popular, sano y directo; de ahí que se encontraran mucho mejor en los seis cuartetos de la **Op. 18**, en particular en el **núm. 5**. En los posteriores no lograron, como se dice, superar dificultades de afinación, de ajuste y de simple letra y no mostraron tampoco una especial gracia a la hora de exponer, de articular y de engazar unas voces con otras. No muy afortunada tampoco la regulación de las dinámicas. No es raro por tanto que, por ejemplo, se encontrasen incapaces de superar páginas como la **gran fuga** o el «Allegro molto» del **Op., núm. 3**. Por todo ello es una pena que una iniciativa en teoría bien planteada y que, de todas formas, ha sido seguida por un público fiel, no haya podido tener el éxito artístico que en lo absoluto podía esperarse y que hubiera hecho conocer a los ansiosos auditores un mensaje beethoveniano más claro, profundo y auténtico.

ALICIA DE LARROCHA

Un bonito recital el ofrecido por la pianista catalana el día 8 de febrero: una bien expuesta y cuidada versión de las un tanto morosas **Escenas románticas**, de Granados; una vibrante, bien acentuada y contrastada **Fantasia Bética**, de Falla, y unos vigorosos, excelentemente planificados, con una buena aplicación de la técnica del «rubato», pero un tanto ásperos y excesivamente **concretos**, **24 Preludios**, de Chopin.

TERESA BERGANZA

Nueva demostración, para Afanias, del buen hacer vocal y expresivo, de la enorme versatilidad de la cantante española que, con muy claros y apreciables problemas vocales (cortedad por arriba y por abajo, verdadera plenitud únicamente en el centro, limitaciones en el «fiato», ciertas imperfecciones en la coloratura, alguna imprecisión en los ataques...), bordó, sobre todo, en una magnífica demostración de la utilización de la fonética del idioma ruso, el ciclo de canciones **El rincón de los niños**, de Mussorgsky. Un discreto Vivaldi, un buen Fauré, un excelente Respighi y un irregular Falla completaron el programa. Después, ocho propinas. El pianista Juan Antonio Alvarez Parejo se mostró bastante menos versátil que la cantante.



**ABONNEZ-VOUS
ABONNEZ-VOUS
ABONNEZ-VOUS**

C6 OPÉRA INTERNATIONAL

10, galerie Véro-Dodat
75001 Paris - Tél. : 233.32.03

BULLETIN D'ABONNEMENT
(1 an, 10 numéros)

France _____ 130 F

Étranger : normal _____ 165 F

par avion : suivant destination

NOM (en capitales)

Prénom _____

Profession _____

Age _____

Je désire souscrire
un abonnement
à « Opéra International »
Veuillez me le faire parvenir
à l'adresse suivante :

Rue, numéro _____

Code postal, ville _____

Règlement de l'abonnement :
par chèque bancaire à :
Opéra International
par C.C.P. * à : YTRA
La Source 33.13.970 G

* En cas de règlement par C.C.P.,
veuillez joindre les trois volets.

ESTADOS UNIDOS

EL CUARTETO NEOCANTES EN NUEVA INGLATERRA

Por Bernard Brauchli

Por segunda vez, el Cuarteto Neocantes ha sido invitado a Norteamérica, y su visita ha constituido de nuevo un gran éxito. El grupo dio cinco conciertos en Nueva Inglaterra para la «Cambridge Society for Early Music». Esta sociedad, la más antigua de su tipo en América, promueve la ejecución auténtica de la música antigua en salas ideales, tanto en tamaño como en acústica, para música de cámara. La Sociedad organiza cada año tres conciertos, que se repiten en cinco ocasiones en salas muy ambientadas. Los conciertos se realizan a la luz de candelabros, recreando la atmósfera en la que esta música fue originariamente ejecutada.

Los cinco conciertos de Neocantes en Boston, Cambridge, Carlisle, Weston e Ipswich fueron recibidos con gran entusiasmo por los distintos públicos. Los discos del grupo, producidos en España por Bocaccio, fueron radiodifundidos en repetidas ocasiones durante la semana de los conciertos, ocasionando un gran interés en los oyentes. El público no dejó de reconocer el alto nivel de este grupo, el cual, con su profunda musicalidad y busca de autenticidad, su dedicación e intenso trabajo, es comparable, en su homogeneidad, a algunos de los mejores cuartetos de cuerdas, algo que raramente se encuentra en el arte vocal.

El programa, titulado «Música vocal del siglo XVI en España», incluía obras de las colecciones más importantes de este siglo: **Cancionero de Palacio**, de Upsala, etc..., y de Guerrero, Victoria, etc., dando al público norteamericano

una ocasión única de escuchar estas obras interpretadas por artistas españoles, capaces de comprender e interpretar las sutilezas de la música ibérica. Como escribió un crítico: «Neocantes combina ciencia vocal con investigación musico-

lógica e inusual cantidad de ensayos. El resultado es emocionante por sus descubrimientos históricos e imponente por su trabajo de conjunto... Técnicamente, Neocantes se ha liberado de las malas interpretaciones postrománticas...»



El Cuarteto Neocantes.

Internacional

Escridiscos

Especialistas en Música **CLASICA**, con un amplio Catálogo de discos Nacionales y de Importación.

20% DESCUENTO PERMANENTE.

«VEN A CONOCERNOS»

Calle Sandoval, 12 (Metro Bilbao y San Bernardo)
Teléfono 448 31 07 MADRID - 13

ENVIAMOS A PROVINCIAS



BERLIN

(R.F.A.)

ENCUENTRO DE MUJERES COMPOSITORAS

Por Bárbara Heller

Ya que las composiciones musicales realizadas por mujeres son, hasta el momento, raramente escuchadas en conciertos y audiciones, ha sido organizado en Berlín, por Barbara Kaiser el Primer Encuentro de Compositoras. Bárbara Kaiser estudia Dirección de Orquesta en la Hochschule der Künste, de Berlín. Se ofrecieron tres conciertos (los días 15, 20 y 21 de noviembre pasado con música de Liana Alexandra, Lili Boulanger, Violeta Dinescu, Susanne Erding, Siegrid Ernst, Jacqueline Fontyn, Adriana Holszky, Jivka Klinkova, Vivienne Olive, Younghi Pagh-Paan, Elzbieta Sikora, Ruth Zechlin y Grete von Zieritz.

Excepto Lili Boulanger, que murió en París en 1918, todas las compositoras estuvieron presentes en los conciertos y realizaron, después de cada uno de ellos, sesiones de trabajo con otras compositoras invitadas al Encuentro, como por ejemplo: In-Sun Cho, Hope Lee-Eagele, Ornella Guidi, Bárbara Heller, Marga Mulder, Anna Rubin, Alice Samter y Margrit Zimmermann.

Los programas de los conciertos contenían música de cámara y orquestal. Los intérpretes (hombres y mujeres) vinieron de Berlín (diferentes solistas y miembros de la Deutsche Oper Berlín, Philharmonische Orchester y Radio Symphonie Orchester), Colonia, Munich, Bremen y otras ciudades alemanas.

Es de destacar el éxito que tuvo el **Doble Concierto de Trompeta**, de Grete von Zieritz, berlinesa de ochenta y tres años, que interpretó Abbie Conant, una trompetista que es miembro de la Orquesta Filarmónica de Munich.

Las sesiones de trabajo, sólo para las congresistas, estuvieron basadas en la divulgación de la música realizada por mujeres, así como sus métodos, sus ideas, sus posibilidades en los distintos países y sus problemas. Había compositoras americanas, búlgaras, belgas, inglesas, francesas, italianas, alemanas, coreanas, rumanas, polacas y suizas tratando de encontrar un lenguaje musical universal, un lenguaje con el que discutir y entenderse las unas con las otras. Vivieron durante tres días en un lugar tranquilo cercano a la ciudad de Wannsee.

Las sesiones de trabajo estaban organizadas de manera que las compositoras se presentaban así mismas, musical y biográficamente, aunque cada una de ellas lo hizo de manera bien distinta: algunas explicaron exactamente en qué consistía su técnica compositiva y dieron un análisis y explicaciones teóricas acerca de la música que se oíría a continuación; otras animaron grandes discusiones, especialmente las compositoras de música electrónica y otras no dijeron gran cosa sino que, simplemente, hicieron música. Muy informativo fue el trabajo de Carin Levine que hizo una demostración del «neue spieltechniken» con la flauta. Algo similar realizó Bernd Konrad con el saxofón.

Aparte de las compositoras, hubo musicólogas e intérpretes que tocaron música *viva* de mujeres ausentes. Es de destacar la presencia de Siegrund Schmidt, que tiene una tienda de música en Suiza y que prometió ayudar a la edición de partituras de mujeres en el futuro. Todas las participantes tuvieron ocasión de realizar conocimientos y de organizar pequeños grupos de estudio, intercambiar contactos y hacer planes para el futuro.

Al final los puntos de discusión se resumieron así: ¿Por qué la música de las mujeres es desconocida?, ¿por qué tienen tantas dificultades para editar sus partituras?, ¿por qué no se da publicidad a la creatividad de las mujeres? Y, para cerrar, la cuestión; ¿por qué no asistieron todos los periodistas, invitados a la Conferencia de Prensa de la clausura? El caso es que a ella sólo asistió una mujer periodista, que explicó que le habían pedido que fuera a la conferencia porque «al ser una cosa sobre mujeres estaban seguros de que me podría interesar a mí personalmente»... Así, la única representante de los medios de comunicación quedó asombrada de encontrar mujeres tan serias realizando tan buena música. Después de esto parece clara la poca confianza que se tiene en la creatividad de las mujeres, en contra de la evidencia diaria. Pero ellas van adelante, haciendo su propia música, a pesar de todo.

PUERTO RICO

(U.S.A.)

BIENAL DE MUSICA

Por Jesús Villa Rojo

La Fundación Latinoamericana para la Música Contemporánea, viene realizando una importante labor en lo que a la difusión de la música de nuestro tiempo se refiere, con amplios intercambios entre músicos europeos y americanos. La creación del Festival Casals en 1956 hizo incrementar las actividades musicales en Puerto Rico, sin embargo, por el carácter especial de esa institución; buena cantidad de música contemporánea universal había quedado al margen de aquellos que regularmente asisten a los conciertos, soslayándose esta perspectiva del quehacer musical de hoy. Por ello, surgió la Bienal, para llenar ese vacío, en el plano de la docencia, la interpretación o la creación y para contribuir y acrecentar el interés por la música en mayor cantidad de público.

La Tercera Bienal, celebrada del 4 de noviembre al 4 de diciembre de 1982, ha presentado un número de actos muy semejante a las anteriores pero posiblemente con mayor participación europea, sobre todo española. El conjunto francés Ensemble Instrumental de Grenoble diri-



Encuentro de Mujeres Compositoras: no interesó a los hombres.

gido por Stéphane Cardon, el pianista-compositor catalán Carles Santos y el madrileño LIM (Laboratorio de Interpretación Musical) que dirige Jesús Villa Rojo, en sus diversas combinaciones instrumentales y electroacústicas, incluido su grupo de clarinetes, han tenido un significado especial en cuanto aportación americana a la Bienal. Efectivamente, las bienales anteriores habían tenido un claro matiz americano, aunque la programación de obras de maestros del siglo XX, —Hindemith, Bartók, Stravinsky, Schoenberg, con lógica justificación para poder llegar al entendimiento de los ejemplos más actuales—, ha sido habitual y que la Segunda Bienal dedicara un amplio espacio a la panorámica francesa más reciente, presentada por el Itinenaire. La participación en esta última edición del Ensemble Instrumental de Grenoble no ha estado enfocada a proyectar la actual música francesa, sino que se

ses, Prieto LIM - 79, Mestres-Quadreny Espai sonor V-B, Lillo Evoluciones, Villa Rojo Material sonoro V, en todo un programa monográfico dedicado a «la nueva música española» en el Conservatorio de Música de Puerto Rico; González Acilu con Espectros junto a Earle Brown ... From Folio and Four Systems, —versión dedicada al LIM por el autor norteamericano—, y Messiaen Cuarteto para el fin de los tiempos en el Anfiteatro de la Universidad y Barce con Red, Marco Hoquetus, Cruz de Castro Variaciones laberinto junto al brasileño Gilberto Mendes Cinco piezas y Hindemith Cuarteto en el Teatro de la Universidad Interamericana, ha sido un logro que además de ser importante para la música hispana por la cantidad, que ha resaltado su variedad en el concepto estilístico y técnico, suponiendo un rico abanico de posibilidades de expresión musical, obtenidas con los más diversos y contrastantes



De izquierda a derecha, Earle Brown, Carles Santos, Rafael Aponte-Ledée, Jesús Villa Rojo y Francis Schwarte.

ha limitado a presentar una gran versión de los **Seis epígrafes antiguos**, de Debussy junto a **Ramificaciones**, de Ligeti, **Divertimento**, de Bartók, **Concierto para cuerdas**, de Cáceres, **Noche transfigurada**, de Schoenberg, **Música fúnebre**, de Hindemith, **Concierto para cuerdas**, de Nobre y **Elegía** a la memoria de Juan Ramón Jiménez, de Aponte-Ledée, en los diversos conciertos que ofreció en Mayagüez y en las Universidades de Puerto Rico e Interamericana de Río Piedras.

El color hispano de la participación del Laboratorio del Laboratorio de Interpretación Musical (LIM) de Madrid, ha sido acogida con verdadero interés. La panorámica presentada de la música contemporánea española ha servido para valorar el nivel creativo actual de los compositores de este país por una parte y el grado de preparación técnica de los intérpretes, miembros de LIM, por otra. La participación de compositores españoles ha sido muy considerable, aunque como es lógico, no era posible incluir a todos en el limitado espacio de tres conciertos. Pero que hayan figurado Cano con **Trivium**, Bernaola **Así**, Oliver Lais-

procedimientos; por la relación también intercontinental que se ha conseguido con esta participación. Los aspectos interpretativos del L.I.M. bien conocidos a través de su amplia discografía e incansable labor, han resaltado en todo momento, tanto por la calidad como por la novedad de los resultados.

El pianista-compositor Carles Santos ofreció uno de los espectáculos de teatro musical que viene presentando últimamente, donde alterna sus cualidades pianísticas con las de cantante y actor en piezas de características repetitivas, escritas por el mismo, llamado ¡**Viva el Piano!**

La guitarrista Ana María Rosado fue la encargada de ofrecer el «saludo a la Bienal» en el concierto inaugural, interpretando una primera parte con ejemplos clásicos de la literatura guitarrística para en la segunda parte incluir obras de Ruiz Pipó, Schwartz, Walton y Brouwer. El Columbia Quartet interpretó obras de Turina, Stravinsky, Webern, Cordero, Debussy y Bartók. Los Solistas de Percusión de Bogotá dirigidos por Rafael Zambrano, ofrecieron obras de Jesús Pinzón, Lacerda, Atehortúa, Lockart y Francisco Zumaque.

Otros aspectos de esta Tercera Bienal de Música en Puerto Rico han sido el homenaje rendido a Igor Stravinsky en el primer centenario de su nacimiento, donde la soprano Bethany Beardslee, los pianistas Cheryl y Joel Sachs y el Grupo Continuum de Estados Unidos, interpretaron su **Sonata** para dos pianos, **Dos poemas de Balmont**, **Tres líricas japonesas** y su **Concierto** para dos pianos, y la Antología de la Música Popular Puertorriqueña ofrecida por Fernando Alvarez y su Trío Vegabajeño, Tony Pizarro, Leocadio Vizcarrondo y su conjunto, Mariano Artau, Johnny Goicuría, Julián González y la Orquesta Happy Hills.

La Primera Bienal se desarrolló del 1 de noviembre al 1 de diciembre de 1978, constituyendo «un mes de fervor artístico y cultural único en las últimas décadas de esa isla». En los doce conciertos, más diversas conferencias y coloquios ofrecidos en la Primera Bienal, fueron presentadas 84 composiciones musicales, de las que 41 fueron estrenos en Puerto Rico y cinco estrenos mundiales. La totalidad de los compositores representados ascendió a 63, siendo 15 puertorriqueños. De los compositores Amaury Veray, Ignacio Morales Nieva, Héctor Campos Parsi, Luis Manuel Alvarez, Jack Delano, Luis Antonio Ramirez, Francis Schwartz, Ernesto Cordero, Augusto Rodriguez, Rafael Aponte-Ledée, José Daniel Martínez, Carlos Cabrer, Roberto Sierra, Félix Febo y Carlos Vázquez se tocaron 22 obras representativas de todos los estilos practicados en Puerto Rico desde 1938. De diversos países participaron nombres como los de Gerardo Gandini, Eduardo Kusnir, Victoria Villamil, Bertran Turetzky, Maritza Bolaño, Joyn Rosenfeld, Laura Flax, André Emilianoff, Cheryl Seltzer, Sheila Schonbrun y Joel Sachs. Las actividades de la Primera Bienal se desarrollaron en diversos lugares por entender que es la mejor manera de desencadenar una acción envolvente capaz de motivar mayor cantidad de personas.

La Segunda Bienal se desarrolló del 20 de agosto al 21 de septiembre de 1980 y fueron presentadas obras de 61 compositores, con estrenos mundiales de Costin Miereanu, Tom Johnson, Eduardo Kusnir, Rafael Aponte-Ledée, Carlos Vázquez, Luis Manuel Alvarez, Carlos Cabrer, Manuel Simó, Félix Febo, Esther Alejandro, Rodolfo Gandia, Edmundo Vázquez y Alejandro José. Entre otros compositores asistieron Roque Cordero, Michael Levinas, Roger Tessier, Walter Ross, Tristan Murail, Manuel Simó, Manuel Enríquez y participaron los grupos El Vínculo de Venezuela, L'Itinenaire de Francia y Continuum y Duo Turetzky de Estados Unidos.

Desde el principio de las bienales, el responsable artístico, como director, ha sido el compositor puertorriqueño Rafael Aponte-Ledée que con sentido práctico y buen conocedor de las necesidades de actualización musical en su país, está consiguiendo uno de los festivales dedicados a la música de nuestro siglo, más estables de América. Francis Schwartz participó como coordinador en la Segunda Bienal y Antonio Mastrogiovanni (Caracas), Jesús Villa Rojo (Madrid) y Rafael Zambrano (Bogotá), lo han sido de esta Tercera que acaba de finalizar.

ORQUESTA DE CAMARA DE STUTTGART

Por Rafael Banús Irusta

Aunque RITMO ya incluyó en su número anterior (núm. 630) una reseña sobre los conciertos de la Orquesta de Cámara de Stuttgart, en su sección «De Madrid al Cielo», nos ha parecido conveniente una ampliación de este acontecimiento musical. El primero de ellos, con obras de Mozart, mostró el punto más débil de su famoso director Karl Münchinger. No es nada nuevo decir que la obra del compositor salzburgués, a pesar de la frecuencia con la que se interpreta, encierra enormes dificultades, especialmente estilísticas. Y Münchinger no supo vencerlas. No puede hablarse de superficialidad en su planteamiento, puesto que en todas sus intervenciones mozartianas se apreció un gran cuidado. Pero no por ello es menos criticable su adaptación a sus propios gustos, en este caso bastante dudosos. Hubo un exceso de amaneramiento y un ensanchamiento gratuito del tiempo. Así, la popular **Eine kleine Nachtmusik, KV 525**, en la que se multiplicaron estos efectos, resultó casi insoportable. Mejor traducción tuvo la **Sinfonía núm. 29, KV 201**, más unitaria, pero también falta de gracia. La última obra, a falta del **Divertimento en Re mayor, KV 136**, suspendido por problemas con la disponibilidad del material, recibió una lectura bastante desigual, que no hay que achacar al propio Münchinger ya que la propia partitura posee menor cohesión que otras del compositor. Hay que destacar, no obstante, el hermoso lirismo aplicado por el director al segundo movimiento, «andante».

El segundo concierto, muy variopinto, tuvo un resultado irregular. El **Concierto Op. 3 núm. 11**, hinchado y romántico; la **Suite Holberg**, de Grieg, con un acento germánico que estuvo de acuerdo con la composición, consiguiéndose momentos de gran belleza; la **Sinfonía simple** de Britten, una amalgama de sonidos desde clásicos hasta expresionistas, muy superior a las ejecuciones sin vida con que se nos suele ofrecer. Y, para terminar, la **Sinfonía de los Adioses**, de Haydn, en la que, aparte del consabido número de las velitas, Münchinger dio a entender que, si no es un mozartiano, dirige muy bien a Haydn;

versión de altura, también, más sería que juguetona. Fuera de programa, esta vez, una pulida versión del himno nacional (justificado por la presencia de la Reina).

El último concierto, dedicado a Bach, produjo una cierta frustración, ya que se perdió la oportunidad de escuchar a un gran intérprete de las obras más macizas y compactas del compositor de Eisenach (aunque las obras más macizas y compactas del compositor de Eisenach (aunque se puede discrepar de sus planteamientos). Los títulos elegidos por Münchinger pertenecían a la parcela concertante, la menos afín a la personalidad de Münchinger. Aparte de este planteamiento de base, las versiones realizadas en Madrid estuvieron por debajo de sus versiones discográficas de las mismas. Abrió el programa una **Suite-Obertura núm. 2, BWV 1067**, alicaída e impersonal pese a la buena presentación del flautista Robert Dohn. Tanto en esta partitura como en los **Conciertos de Brandemburgo núms. 3 y 5** y

el **Concierto para dos violines en Re menor**, se limitó el director, casi exclusivamente, a acompañar a los solistas, con lo que todo el peso recayó sobre éstos, muy poco ayudados por la batuta. Con ello se acentuaron también los problemas de los violinistas Herwig Zack y Wolfgang Kubmaul, insuficientes para obras de este calibre. Incluso el prestigioso cembalista Martin Galling estuvo casi todo el tiempo inaudible. El único que pudo con todas sus dificultades fue nuevamente el solista de flauta. Pero no todo en este concierto tuvo este nivel. Al final, con dos números de **El arte de la fuga**, también de Bach, ofrecidos fuera de programa, se pudo dejar un buen sabor de boca. En ellos pudimos admirar el firme concepto y la gran capacidad arquitectónica de Münchinger y, ¿por qué no?, un instante soberbio de auténtica musicalidad. Este era el recuerdo que dejaban una orquesta y un director que en la década de los sesenta marcaron un canon dentro de la interpretación de la música de Bach.

Presentación del libro «RAMON BARCE: EN LA VANGUARDIA MUSICAL ESPAÑOLA»

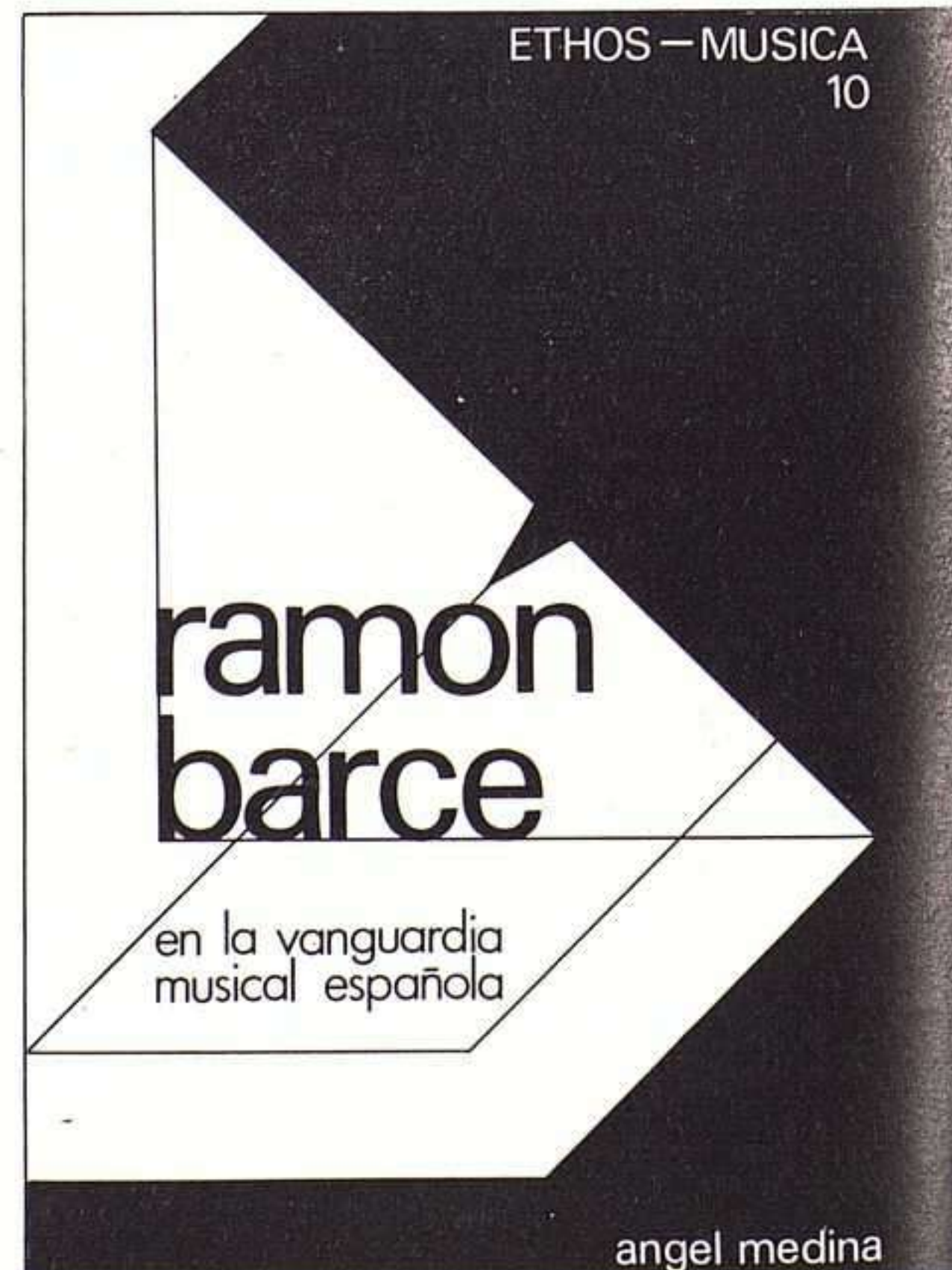
El pasado 23 de febrero tuvo lugar en la Sala Real Musical la presentación del libro **Ramón Barce: en la vanguardia española**, editado por la colección Ethos-Música, y de quien es autor Angel Medina.

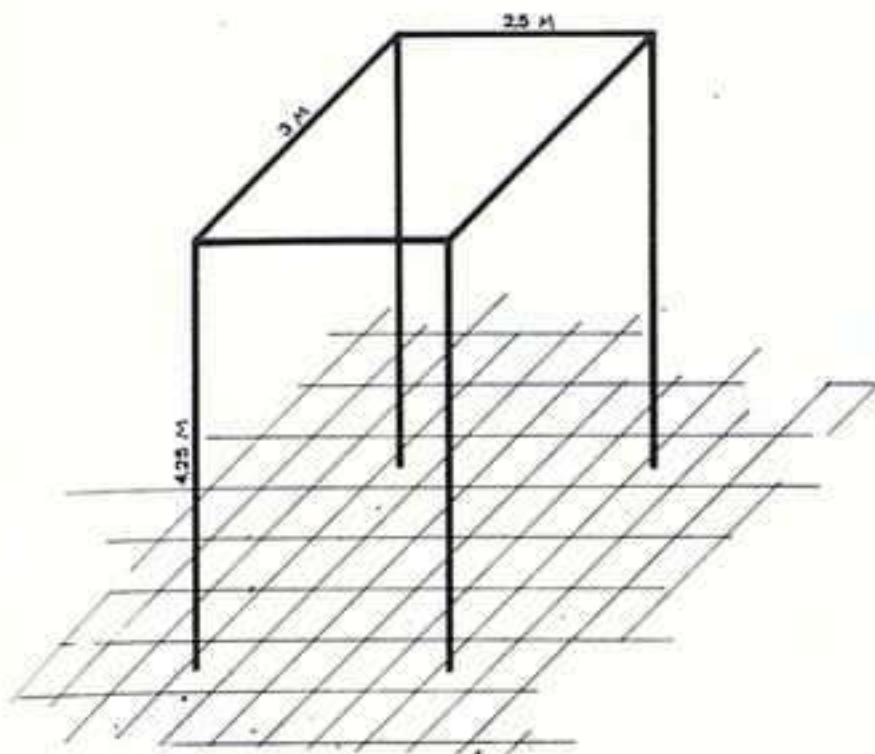
Abrió dicho acto Emilio Casares, Catedrático de la Universidad de Oviedo y Director de la Colección Ethos-Música, quien elogió la trascendencia de esta nueva publicación de la Universidad de Oviedo, la cual viene prestando una especial atención y un aporte invalorable al mundo cultural español, refiriéndose a continuación a la personalidad de Ramón Barce y a su honda influencia dentro del panorama de la música española.

A las palabras de Emilio Casares le siguieron las del autor del libro, Angel Medina, quien destacó la importancia que para él supuso este trabajo, que analiza en profundidad la vida y obra del compositor español. Posteriormente, Ramón Barce agradeció un acto que cerró el conjunto de Clarinetes del grupo LIM, dirigido por Jesús Villa Rojo, interpretando una de las obras más interesantes de Barce, **Red**.

Con respecto al libro **Ramón Barce: en la vanguardia española**, nada mejor que citar las palabras de Casares en el prólogo: «Este libro pretende situar al compositor en la vanguardia que inicia la lucha del cincuenta, profundizar en su significado, polivalente y complejo. El estudio es reflexivo y documentado; en

este sentido parte de los métodos exigidos en la musicología de cuño historicista, pero sobre ellos se intenta y consigue una interpretación totalizadora de Barce y de Barce dentro de la vanguardia; no responderá, pues, a una biografía sino que va más allá, a una interpretación de contenidos en la que los datos biográficos aparecen cuando aportan algo.—DANIEL STEFANI.





HIDALGO, Juan: **De Juan Hidalgo 2 (1971-1981)**. Boabab, Santa Cruz de Tenerife, 1982, 70 págs.

Las partituras abiertas con signos no convencionales, y más aún las que constan solamente de textos explicativos, han dado lugar a un especial género artístico que podría designarse, muy genéricamente, como *música para leer*. Ya se entiende que los textos en cuestión no pueden, no deben ser relatos argumentales en el sentido habitual, pues entonces constituirían literatura. De la misma manera que una acción como las de ZAJ no podría ser, no debería ser un relato dramático en el sentido habitual, pues entonces tendríamos una comedia (o quizá una tragedia).

En ese difícil, funambulesco terreno de la palabra no literaria (peligro: acecha la poesía concreta), un exceso de abstracción llevaría al grafismo (así, por ejemplo, letras aisladas que bailan en la página); una síntesis ingeniosa, al acertijo o al pasatiempo (la *música para leer* no ha de ser demasiado ingeniosa). Sin embargo, hay algo del grafismo: los grandes blancos de la página, la diversidad de tipos, la disposición de las letras, palabras y frases. Hay, también, algo de acertijo y de pasatiempo: nos preguntamos qué quiere decir el autor —el compositor—, si quiso decir algo, y pergeñamos soluciones ocultas, cabalísticas, eróticas, arcanas. El sentido no llega a cuajar y, sin embargo, en aquellas palabras, letras, frases, existe algún sentido, levemente representativo, sutilmente secuencial y teleológico.

En el nuevo libro de Juan Hidalgo aparecen los inclasificables *etcéteras* de ZAJ y otros textos musicales que suponen y eluden una acción, que suponen-eluden una biografía, que son a la vez proyectos y pasado; que se dieron (o no se dieron) una vez y que a la lectura y relectura pueden repetirse como

cualquier otra música. Podría hablarse aquí también de un estilo determinado en estos textos. Ante todo, de su brevedad y esquematismo; luego de sus rasgos a menudo hieráticos; también de su minuciosidad, que cristaliza a veces en que el texto mismo se reduce a un detalle mínimo que puede ser síntesis o punto luminoso o indicativo de un contexto mayor elidido.

Resumimos, pues, para el lector: 1) que existe una *música de textos* o música para leer; 2) que en el caso de este bello libro de Hidalgo, tal música es ZAJ; 3) que Juan Hidalgo vive, prosigue su vida animal-vegetal-mineral, en algún lugar recóndito, soleado y subtropical de Santa Cruz de Tenerife, no lejos de Tamarán, entre campos de aulagas, entre la lava petrificada del valle de Ucanca o Ukanga.—RAMON BARCE.

LA MUSIQUE SLOVAQUE. Núms. 1 y 2 de 1982. Centre d'Information du Fonds Musical Slovaque. Bratislava, 1982. Num. 1, 34 págs.; núm. 2, 24 págs.

La edición en francés de esta pequeña y ciudadana revista aporta en estos dos números una información muy completa de la actividad musical eslovaca durante el año pasado. Destacaremos, del número 1, el artículo de Darina Múdra revalorizando la tradición clásica en Eslovaquia, y el de Igor Vajda sobre las óperas eslovacas de la década de los 70. En el número 2, la nota de Alojz Luknár sobre el VI Congreso de la Unión de Compositores Eslovacos, la crónica de Terézia Ursínyová relatando las novedades y estrenos del VII Festival de Bratislava, y el artículo de Ivan Macák sobre los instrumentos populares.

Ambas entregas analizan brevemente las nuevas producciones de los compositores nacionales: Ilya Zeljenka, Ivan Parík, Vítazoslav Kubicka, Eugen Suchon. Se completan con una información detallada de las actuaciones de artistas eslovacos en el extranjero, grabaciones de discos, actividades de orquestas, grupos y solistas; premios nacionales, noticias de prensa, adquisiciones de fondos

Libros y partituras

musicales y ediciones de compositores eslovacos.—R.B.

WADE, Graham: **La música y sus formas. Introducción a la forma en la música clásica**. Traducción de David Aguilar. Editorial Altolena. Madrid, 1982. 102 págs.

Dado el crecimiento extraordinario de la demanda de enseñanza musical en España, parece oportuna la publicación de libros de divulgación que ayuden a comprender el fenómeno musical. Sin embargo la proliferación de manuales anglosajones de este tipo puede multiplicar innecesariamente un modelo de cultura en el que, a cambio de algunas indicaciones prácticas, se vierten infinidad de conceptos pueriles. En general, lo bueno de estos manuales son las esquemáticas explicaciones técnicas; lo malo, el andamiaje conceptual.

En este que comentamos, el andamiaje en cuestión incluye no solo un exceso de explicaciones simplificadoras, sino un número notable de puros disparates. Hacemos una breve antología: «*Los compositores se inspiran en los latidos del corazón, en el pulso... En los sonidos de la naturaleza, como los producidos por el mar, los árboles, los ríos, el canto de los pájaros, el trueno o el galope de un caballo*». «*La música moderna refleja la barahunda y la cacofonía de la vida cotidiana*». «*Una sinfonía compuesta para una orquesta de cien instrumentos resultaría inadecuada si durase cinco minutos, igual que una suite para clavecín o para orquesta de cámara puede resultar tediosa si se prolonga más de un cuarto de hora*». (Pobres Webern y Bach respectivamente). «*Por su compleja estructura y su forma dramática, una ópera puede durar cinco horas o más*». (Hombre, no tanto). «*Una sinfonía, más de una hora*». «*Canciones como Asturias patria querida, Apaga luz Mariluz, Clementine, Frere Jacques, se distinguen inmediatamente*». (Y también la *Marcha turca*, y *Los bateleros del Volga*, y *La leyenda del beo*). «*La fuerza de la danza fue suficiente*

para que Salomé obtuviese de Herodes lo que quisiese, especialmente la cabeza de Juan Bautista». «*En el año 1794, Franz Joseph Haydn alquiló una pequeña buhardilla y empezó a estudiar, sobre un clave carcomido, las seis primeras Sonatas de C.F.E. Bach. Es así como se mantiene la continuidad de la música*». «*Las sinfonías que duran más de cuarenta minutos son más densas, y requieren una atención hercúlea del espectador*». «*El mensaje contenido en la música contemporánea es ominoso e inquietante; pero es que la realidad del siglo XX, con los indecibles horrores de su pasado y las profundas incertidumbres del futuro, es mucho más amenazante de lo que la música jamás podría expresar*». «*Para muchos, el trabajo de Schoenberg, Berg y Webern es difícil e incluso inaceptable*». «*Debussy influyó seriamente en los compositores posteriores y se ganó gran aprecio del público; su Clair de lune es tan admirada como la sonata Claro de luna de Beethoven*». «*Romper con la tonalidad era tan difícil como el intento de un cohete de vencer la fuerza de la gravedad con motores de poca potencia. Fue Schoenberg quien al fin, logró ponerse en órbita, descubriendo los secretos de la composición de la música atonal*». «*La música de Webern utiliza el sistema de doce notas con precaución y economía. Sus Seis bagatelas, por ejemplo, no duran más de tres minutos y medio*». (La obra está escrita muchos años antes de crearse el serialismo). «*El Concierto para violín de Berg, dedicado a la memoria de una joven actriz que falleció a la edad de dieciocho años...*» «*Los ritmos violentos y la espectacular orquestación de las obras de Stravinsky asaltan al público como un huracán. El estreno de La consagración de la primavera produjo un rugido de protesta en el teatro*».

Chapuzas parecidas vemos en la selección de obras básicas para escuchar. En el siglo XX, por ejemplo, la relación incluye a Vaughan Williams, Holst, Gershwin, Copland, Walton, Lennox Berkeley, Tippett, Barber (Samuel), Britten y Malcolm Williamson. Una buena lista anglosajonizante, que se inicia con las marchas de Pompeya

y circunstancias y termina con nuestro hombre en La Habana (?).

En fin, un episodio más de la abrumadora colonización que padecemos. Esperamos que traductor y editor dediquen su atención a materiales más dignos.—R.B.



IGLESIAS, Antonio: **Bernaola**. Espasa-Calpe S.A., Madrid, 1982. 155 págs.

Han aparecido últimamente varias monografías dedicadas a los compositores de la década de los 50, la famosa generación vanguardista que no sólo ha cumplido un importante proceso histórico de renovación estética, sino que ha alcanzado ya hoy, en volumen y en variedad, una producción que cuenta entre las más destacadas de toda la música contemporánea. A uno de los miembros más conocidos del grupo, Carmelo Bernaola, dedica Antonio Iglesias este volumen.

Como otros músicos de su generación, Bernaola parte de una enseñanza tradicional y luego, en vista de diversos estímulos de toda índole, supera esa etapa y adquiere un lenguaje moderno en el que llega a desarrollar una personalidad original. Por razones profesionales y económicas, Bernaola ha dedicado y dedica una parte importante de su tiempo y de su actividad a la música funcional y por tanto tradicional (especialmente para el teatro y el cine); no ha abandonado nunca, pues, la composición escolástica. Pero, al mismo tiempo, ha sido capaz de manejar un lenguaje muy alejado del tradicional en sus obras de música absoluta. Se mueve, pues, en dos mundos muy diversos y cuyas interrelaciones son difíciles de precisar. Personalmente, pienso que Bernaola, por una acrobática

duplicidad, es capaz de mantener, estéticamente, dos personalidades independientes. Quizá este mismo fenómeno aparece hoy y siempre en otros compositores, pero rara vez con la intensidad y persistencia que en Bernaola. Y también, desde luego, rara vez con unos logros tan brillantes en los dos campos.

Esta dicotomía, y otras que se dan en la polifacética personalidad de Bernaola, ha inducido a Antonio Iglesias a preferir, para esta biografía, un método analítico y documental a un trabajo de síntesis o panorámico. Iglesias sigue un orden riguroso en la exposición, datando minuciosamente la vida del compositor e intercalando en su lugar cronológico cada obra, comentada fuera del texto. (Es decir, con el habitual sistema francés para las biografías musicales, que, por otra parte, parece ser la norma de esta colección de Espasa-Calpe, en la que predominan los libros franceses). Si el método tiene el inconveniente de no dar una impresión global o de no mostrar las líneas maestras de una estética, tiene en cambio la ventaja de aportar datos y materiales de primera mano con abundante generosidad. No sólo son datadas todas las peripecias biográficas del compositor (incluso a veces anecdóticas), sino que, en el caso de cada obra, se señalan, junto con sus características básicas, todas las circunstancias y detalles accesorios.

Desde el punto de vista documental, Iglesias acude a las críticas y reseñas coetáneas de las obras y también, en gran medida, a las manifestaciones verbales del biografiado. Aunque, como es sabido, no siempre el juicio propio es el mejor, esas manifestaciones aportan directamente la opinión del compositor, con la que habrá que contar en todo caso. El libro es producto en gran parte de un largo y estrecho contacto personal, en el cual el autor ha sido atraído humanamente por la personalidad del biografiado, lo que se traduce constantemente como cordial y entusiasta simpatía. Sin embargo, Antonio Iglesias mantiene su independencia de juicio con respecto a la obra de Bernaola. Este casi simultáneo acercamiento y distanciamiento refuerza un cierto carácter diríamos dramático del libro. Páginas, pues, atractivas como relato cargado de calor humano, y al mismo tiempo, minuciosas en los datos.—R.B.

Discos editados

ENTRE
EL 15 DE FEBRERO Y EL
10 DE MARZO DE 1983

I. ORQUESTAL

BACH: Conciertos para clave núms. 1 y 2. G. Malcolm. Orquesta de Cámara de Stuttgart. Director, K. Münchinger. Decca Ace of Diamonds 9-42605.0.

BACH: Concierto para violín en Mi mayor. Concierto para 2 violines. Concierto para violín y oboe. Y. Menuhin, J. Li, A. Camden. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Y. Menuhin. EMI 057-043220 T. Digital.

BEETHOVEN: Concierto para piano núm. 5 «Emperador». F. Gulda. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, H. Stein. Decca Ace of Diamonds 9-42608.1.

BEETHOVEN: Sinfonía núm. 3 «Heroica». Orquesta Filarmónica de Viena. Director, H. Schmidt-Isserstedt. Decca Ace of Diamonds 9-42604.3.

BEETHOVEN: Sinfonías núms. 5 y 8. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, H. Schmidt-Isserstedt. Decca Ace of Diamonds 9-42603.6.

BEETHOVEN: Sinfonía núm. 6 «Pastoral». Obertura Egmont. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, H. Schmidt-Isserstedt. Decca Ace of Diamonds 9-42601.2.

BEETHOVEN: Sinfonía núm. 7. Obertura Leonora III. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, H. Schmidt-Isserstedt. Decca Ace Of Diamonds 9-42602.9.

BEETHOVEN: Sinfonía núm. 9. J. Sutherland, M. Horne, J. King, M. Talvela. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, H. Schmidt-Isserstedt. Decca Ace of Diamonds 9-42600.5.

BERLIOZ: Oberturas de Benvenuto Cellini, El Carnaval Romano, El Corsario y Los Jueces Francos. Orquesta Filarmónica de Estrasburgo. Director, A. Lombard. Hispavox 190008.

BRAHMS: Serenata núm. 1. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, I. Kertesz. Decca Ace of Diamonds 9-42615.9.

BRAHMS: Serenata núm. 2. **DVORAK: Serenata op. 44.** Orquesta Sinfónica de Londres. Director, I. Kertesz. Decca Ace of Diamonds 9-42616.6.

BRUCKNER: Sinfonía núm. 4 «Romántica». Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Böhm. Decca Ace of Diamonds 9-42623.4.

DEBUSSY: Imágenes para orquesta (completas). Preludio a la siesta de un fauno. Orquesta de París. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon 2532058.4. Digital.

DUKAS: El Aprendiz de Brujo. HONEGGER: Pacific 231. RAVEL: Bolero. La Valse. Orquesta de la Suisse Romande. Director, E. Ansermet. Decca Ace of Diamonds 9-42610.4.

ELGAR: Variaciones Enigma. MUSSORGSKY/RAVEL: Cuadros de una Exposición. Orquesta Filarmónica de los Angeles. Director, Z. Mehta. Decca Ace of Diamonds 9-42620.3.

GOLDMARK: Sinfonía «Boda Campesina». Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, J. López Cobos. Decca 9-40001.2. Digital.

GRIEG, SCHUMANN: Conciertos para piano. J. Ogdon. Orquesta New Philharmonia, Londres. Director, P. Berglund. EMI Acorde 037-002263.

GRIEG: Suite Holberg. MOZART: Serenata núm. 13 «Pequeña Música Nocturna». **PROKOFIEV: Sinfonía núm. 1 «Clásica».** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 2532031.7. Digital. Importado.

HAYDN: Concierto para violín y clave en Fa mayor, Hole. XVIII: 6. Concierto para clave en Re mayor, Hole. XVIII: 11. J. Rolla, Z. Pertis. Orquesta de Cámara Franz Liszt, Budapest. Director, J. Rolla. Hispavox 160002.

IVES: Sinfonía núm. 2. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, M. Tilson Thomas. CBS IM 37300. Digital. Importado.

MENDELSSOHN: Sinfonías núms. 3 «Escocesa» y 4 «Italiana». Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. Abbado. Decca Ace of Diamonds 9-42618.0.

MOZART: Concierto para clarinete. Sinfonía concertante para violín y viola. G. de Peyer. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, P. Maag. D. e. I. Oistrakh. Orquesta Filarmónica de Moscú. Director, L. Kondrashin. Decca Ace of Diamonds 9-42611.1.

MOZART: Concierto para piano núm. 15. Sinfonía núm. 36 «Linz». L. Bernstein. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, L. Bernstein. Decca Ace of Diamonds 9-42617.3.

J. STRAUSS II: Valses El Danubio Azul, El Emperador, Sangre vienesa, Voces de Primavera, Rosas del Sur, Vida de Artista y Cuentos de los Bosques de Viena. Orquesta Johann Strauss, Viena. Director, W. Boskovsky. EMI 067-003969 T. Digital.

STRAVINSKY: Petruchka. Orquesta de Filadelfia. Director, R. Muti. EMI 067-003969 T. Digital.

VIVALDI: Las Cuatro Estaciones. Standage. The English Concert. Director, T. Pinnock. Archiv 2534 003.2. Digital.

III. CAMARA

BEETHOVEN: Sonatas para violoncelo y piano núms. 1 y 2. Yo Yo Ma, E. Ax. CBS D 37251. Digital. Importado.

BEETHOVEN: Tríos para piano, violín y violoncelo núms. 1 y 2. Tríos Beaux Arts. Philips 9500988.4.

BRAHMS: Quinteto para clarinete. WEBER: Introducción, tema y variaciones para clarinete y cuerda. P. Schmidl. Nuevo Octeto de Viena. Decca Ace of Diamonds 9-42003.4.

HAYDN: Cuartetos de cuerda núms. 57 y 58, op. 54 núms. 1 y 2. Cuarteto Orlando. Philips 9500996.9.

HAYDN: Tríos de Londres núms. 1-4. Divertimentos op. 10 núms. 2 y 6. J. Rampal, I. Stern. M. Rostropovich. CBS D 37786. Digital. Importado.

MENDELSSOHN: Quintetos de cuerda núms. 1 y 2. Quinteto Vienna Philharmonia. Decca Ace of Diamonds 9-42004.1.

MOZART: Divertimento para trío de cuerda K 563. Dúo para violín y viola K 424. R. Küchl, J. Staar, F.

Bartolomey. Decca Ace of Diamonds 9-42002.7.

MOZART: Quinteto para clarinete. Trío para clarinete, viola y piano «Kegelstatt». P. Schmidl, J. Staar, H. Medjimorec. Nuevo Octeto de Viena. Decca Ace of Diamonds 9-42005.8.

VIVALDI: Conciertos de cámara R 84, 89, 102 y 108. Sonata La Follia R 63. Musica Antiqua Colonia. Archiv 2533463.5.

III. INSTRUMENTAL

BACH: Variaciones Goldberg. G. Gould. CBS IM 37779. Digital. Importado.

BEETHOVEN: Sonatas para piano núms. 8 «Patética», 14 «Claro de Luna» y 23 «Appassionata». R. Lupu. Decca Ace of Diamonds 9-42619.7.

HAYDN: Sonatas para piano núms. 20 en Do menor y 49 en Mi bemol mayor. A. Brendel. Philips 9500774.3.

KREISLER. PAGANINI: Piezas para violoncelo y piano. Yo Yo Ma, P. Zander. CBS D 37280. Digital. Importado.

PAGANINI: Los 24 Caprichos para violín solo. S. Mintz. Deutsche Grammophon 2532042.3. Digital.

SCHUBERT: Los 8 impromptus. A. Schiff. Decca Ace of Diamonds 9-42001.0.

IV. VOCAL Y CORAL

CANTELOUBE: Cantos de Auvernia. vol. I. F. von Stade. Orquesta Royal Philharmonic, Londres. Director, A de Almeida. CBS D 37299. Digital.

DURUFLE: Requiem. Dame J. Baker, S. Roberts. J. Butt. Coro del King's College, Cambridge. Director, Ph. Ledger. EMI 067-0431 37 T. Digital.

HAENDEL: El Mesías, (coros y arias). J. Sutherland, G. Bumbry, K. McKellar, D. Ward. Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Sir A. Boult. Decca Ace of Diamonds 9-42614.2.

HAYDN: Arias de Armida y La Vera Costanza. J. Norman. Orquesta de Cámara de Lausana. Director, A. Dorati. Philips 6529060.1.

ROSSINI: Cantata Giovanna d'Arco. 7 Canciones. M. Horne, Martin Katz. CBS D 37296. Digital. Importado.

V. OPERA

RAMEAU: El Templo de la

Gloria. B. Bellamy, G. Rainhart, J. Elwes, I. Poulencard. Conjunto Vocal Jean Bridier. La Grande Ecurie et La Chambre du Roy. Director, J.C. Malgoire. CBS D 2 37858, 2 discos. Digital. Importado.

RAVEL: El Niño y los Sortilegios. S. Davenny Wyner, J. Taillon, J. Berbié, A. Auger, L. Finnie, L. Richardson, Ph. Langridge, Ph. Huttenlocher, J. Batin. Coro Ambrosian Opera. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Previn. EMI 067-043169 T. Digital.

ROSSINI: El Barbero de Sevilla. M. Horne, L. Nucci, P. Barbacini, S. Ramey, E. Dara. Coro y Orquesta de La Scala, Milán. Director, R. Chailly. CBS D 3 37862, 3 discos. Digital. Importado.

WAGNER: Escenas de El Holandés errante, El Ocaso de los Dioses, Tannhäuser y Tristán e Isolda. M. Caballé. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Z. Mehta. CBS D 37294. Digital. Importado.

WAGNER: Parsifal (selección). P. Hofmann, D. Vejzovic, K. Moll, J. van Dam, V. von Halem. Coro de la Opera de Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon 2532033.1. Digital.

WAGNER: Tristán e Isolda. R. Kollo, M. Price, B. Fassbaender, D. Fischer-Dieskau, K. Moll, W. Gotz, A. Dermota, W. Hellmich, E. Büchner. Coro de la Radio de Leipzig. Orquesta

Estatal de Dresde. Director, C. Kleiber. Deutsche Grammophon 2741006, 5 discos. Digital. Oferta.

WAGNER: Tristán e Isolda (escenas). B. Nilsson, G. Hoffman. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, H. Knappertsbusch. Decca Ace of Diamonds 9-42612.8.

VI. RECITALES

«DOMINGO: GRANDES EXITOS». Arias de óperas de BIZET, CILEA, GOUNOD, MASCAGNI, PUCCINI y VERDI. Orquesta New Philharmonia, Londres. Director, N. Santi. RCA

«FELIZ AÑO NUEVO». Concierto de Año Nuevo en Viena 1982. Valses, Polcas, Oberturas y Marchas de NICOLAI, EDUARD, JOSSEF, JOHANN STRAUSS I y II. Niños Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, L. Maazel. Deutsche Grammophon 2532059.1.

«GREENSLEEVES». Piezas para guitarra de BACH, CUTTING, DOWLAND, GALILEI, SOR y WEISS. G. Sollscher. Deutsche Grammophon 2532054.6. Digital.

«ORGANO: GRANDES OBRAS». De BACH, W. DAVIES, FRANCK, GIGOUT, HAENDEL, JONGEN, MOZART y WIDOR. A. Wicks, S. Cleobury, S. Preston, P. Hurford, M. Robinson, M. Nicholas y G. Weir. Decca Ace of Diamonds 9-42624.1.

PARTITURAS RECIENTEMENTE EDITADAS POR UNION MUSICAL ESPAÑOLA. De EMILIO LOPEZ DE SAA. Lieder sobre textos de grandes poetas españoles:

- «Canción de otoño»
(Juan Ramón Jiménez)
- «Verde que te quiero verde»
(Federico García Lorca)
- «En el café de Chinitas»
(Federico García Lorca)
- «Del Salón»
(Gustavo Adolfo Bécquer)
- «Llegó la noche»
(Gustavo Adolfo Bécquer)
- «Quién fuera luna»
(Gustavo Adolfo Bécquer)
- «Primero es un albor»
(Gustavo Adolfo Bécquer)

Reportaje

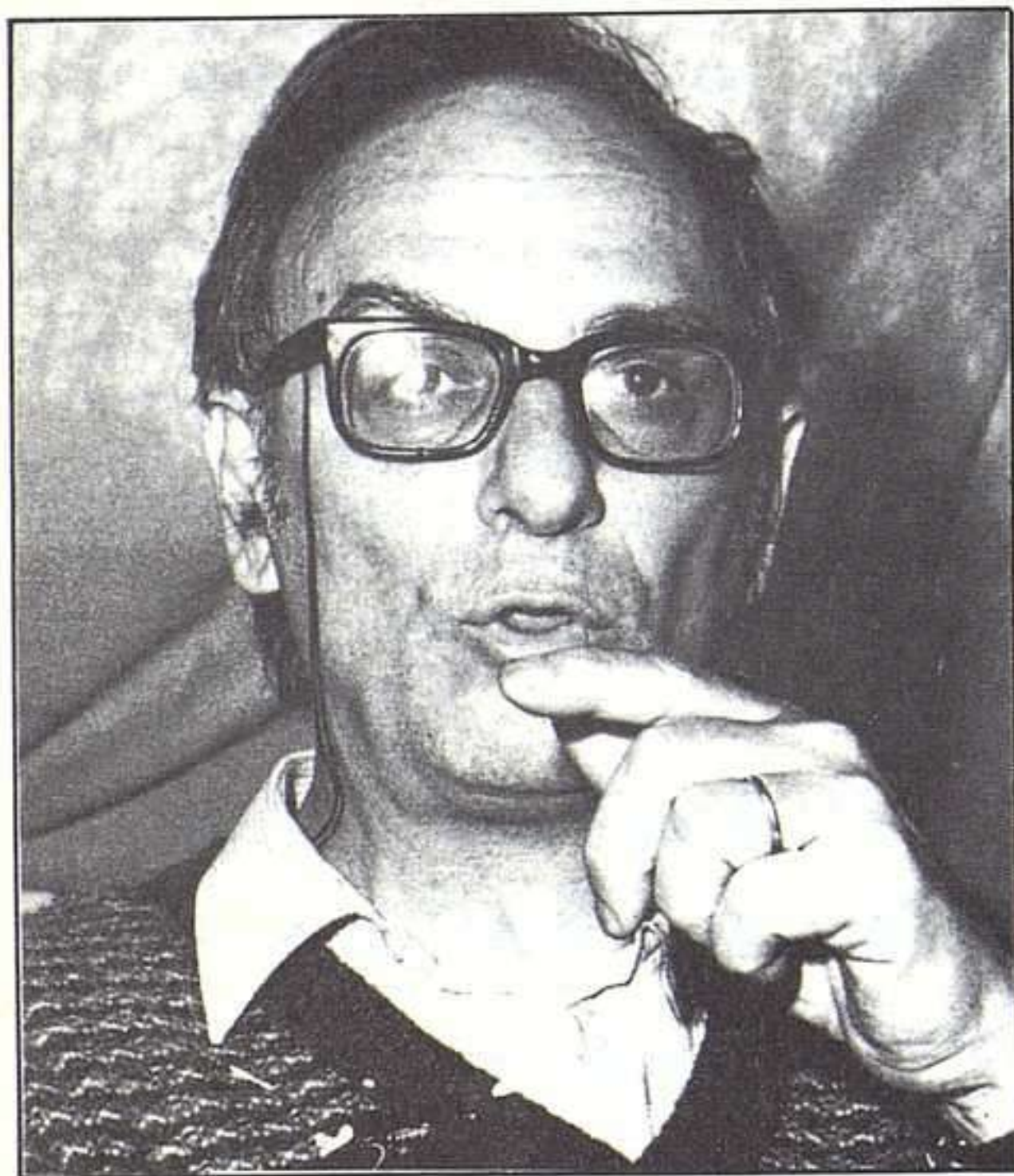
SAURA Y GADES RUEDAN UNA IMPROVISACION SOBRE «CARMEN»

Por Manuel Moreno Capa

Una densa nube de incienso empapa con su olor catedralicio a bailarines, cámaras, tramoyistas y curiosos. El incienso filtra la luz de los focos hasta convertirla en polvorientos rayos de sol. Timbre. «Silencio absoluto, aquí por favor. Listos... catorce, veintidós, segunda». Tres guitarras sorprenden a todos con un repentino e inédito rasgar. Gades recoge en su brazo la cintura de esta «Carmen» gitana y morena que interpreta Laura del Sol.

Acompañados por el intenso y monótono sonido de las guitarras, caminan unidos, taconeando, hasta el fondo del escenario; los demás bailarines esperan inmóviles y con las manos enlazadas. «Ha sido buena, a ver si la tercera queda mejor».

Vuelve el murmullo mientras que Carlos Saura —alto, desarreglado, con una mirada más allá de las gafas— avanza entre cables, fotógrafos y gitanos en dirección al monitor del vídeo. Se le une enseguida Antonio Gades y juntos comprueban la calidad de la toma entre la expectación general.



Arriba a la izquierda, Carlos Saura. Arriba a la derecha, Paco de Lucía.



Antonio Gades.

«Los problemas son cada vez más numerosos, —nos comenta Antonio—; cada vez que se mete uno con una nueva obra, uno quiere perfeccionarse... y el final... perdóname, es que no estoy concentrado, perdóname, es que estoy en esto que vamos a hacer —y señala al escenario—, luego hablamos...». Hay que repetir, y otra vez se cumple el rito del silencio. Tras el nuevo y parece que definitivo intento, guitarristas y bailarines aprovechan la pausa para descomponer el cuadro y arrancarse por palmas y bulerías.

«No utilizamos más que una parte de la música de Carmen —nos dice Carlos Saura después de otra excursión al vídeo—. No hacemos la ópera de Bizet ni la obra de Marimée. Hacemos una Carmen un poco especial. Sobre todo va a ser a base de flamenco».

Primero fue Lorca-Gades-Saura en **Bodas de Sangre**, un experimento cinematográfico en el que la viveza de la obra literaria se conjugaba con la naturalidad propia de los ensayos de un ballet. Ahora es Carmen-Gades-Saura, un nuevo paso, una película espontánea que gira, como la anterior, en torno al montaje de una coreografía. «Estamos intentando que parezca todo natural y de verdad, no queremos teatralizar nada —explica Antonio Gades—. Este rodaje es muy extraño, es insólito en relación con otros rodajes. Ni siquiera el de **Bodas de Sangre**, que era un ballet ya construido. Aquí estamos continuamente trabajando, es una película muy laboriosa; los mismos personajes se dan vida en el momento y, a lo mejor, se cambia sobre la marcha».

Comenzó el rodaje el pasado 7 de febrero, con un plan de trabajo pensado, en principio, para ocho o nueve semanas. A las dos semanas de rodaje ni siquiera está decidido aún la versión musical de **Carmen** que se va a utilizar para ilustrar parcialmente la película. Parcialmente porque, como dice Antonio, «de la ópera en principio sólo tenemos seguro la «Habanera», pero no lo sabemos exactamente todavía, porque la música es popular, nuestra. Aunque habrá fragmentos de la ópera. De los bailes, hay sólo uno montado, que es el de la «Habanera».

La espontaneidad que se busca en el rodaje es total. Paco de Lucía, que interviene en un pequeño papel representándose a sí mismo, es además el director musical de la película. «La música no la tengo hecha todavía —nos dice—, ni sé lo que va a pasar porque la película está prácticamente improvisada y no sabemos lo que va a salir». Paco de Lucía tiene que pronunciar las últimas palabras a media voz: de nuevo el escenario se ha convertido en el centro de atención. Un coro de voces gitanas llenan el silencio del estudio...

«No t'arrimes a los zarzales,
no t'arrimes a los zarzalees,
los zarzales tienen púaaa...
y rompen los delantalee...
los zarzales tienen púas
y rompen los delantales».

Las bailarinas acompañan el cante percutiendo palmas y tacones. Una de ellas avanza desafiante entre las demás.

«Quien es tan tabacaleraaa...
quien es tan tabacalera,
las hay malas las hay buenas,
quien es tan tabacalera,
las hay más zorras que buenaas,
quien es tan tabacalera».



Un momento del rodaje de «Carmen».

Si el montaje de la ópera de Bizet, que Pilar Miró realizó en el Teatro de la Zarzuela en mayo del año pasado, supuso, de algún modo, una recuperación del mito, un intento de reflejar con realismo la sociedad española de 1810, esta nueva **Carmen**, completamente diferente — gitana y heterodoxa— puede ser un paso más: una **Carmen** popular en la que el canto y la danza rasgan con sus púas los tópicos y los lugares comunes.

Para esta **Carmen** se ha buscado una bailarina, Laura del Sol, que según Gades «hace una buena copia, por el contraste de personalidades entre Cristina Hoyos, la primera bailarina del ballet, y ella; creo que el resultado va a ser positivo». Parece que va a seguir siendo también positivo esta especie de «ménage a trois» entre Saura, Gades y el productor Emiliano Piedra: cada uno de ellos se deshace en elogios hacia los otros dos. Todos contentos.

Y en el escenario sigue la juega. Gitanas gordas y de garganta abierta desgranán su canto bajo la luz filtrada de los focos.

*«La Carmen tiene un cuchillooo,
p'al que se meta con ellaaa,
la Carmen tiene un cuchillooo...
p'al que se meta con ella.
No t'arrimes a los zarzalees...»*



De izquierda a derecha, Carlos Saura, Pepa Flores, Emiliano Piedra, Laura del Sol y Antonio Gades durante un descanso en el rodaje.

NOTIFICACION A TODOS NUESTROS SUSCRIPTORES

Debido a la mecanización de nuestro fichero de suscriptores, es posible que se hayan producido errores en la transcripción de los datos de cada uno. Por ello rogamos la máxima comprensión, y su ayuda para la corrección de los mismos.

Con este fin, si hubiera observado algún error en su nombre o dirección, o la falta sistemática de envío de algún ejemplar desde febrero de 1983, deseáramos nos lo comunicase a la mayor brevedad posible para su oportuna corrección.

También queremos significarle que en todas sus comunicaciones administrativas deberá indicar, desde este momento, su número de suscriptor, que figura en el ángulo inferior derecho de la etiqueta de envío, y en el recuadro establecido para tal fin en nuestras comunicaciones administrativas.



JOSE NAVARRO BOTELLA

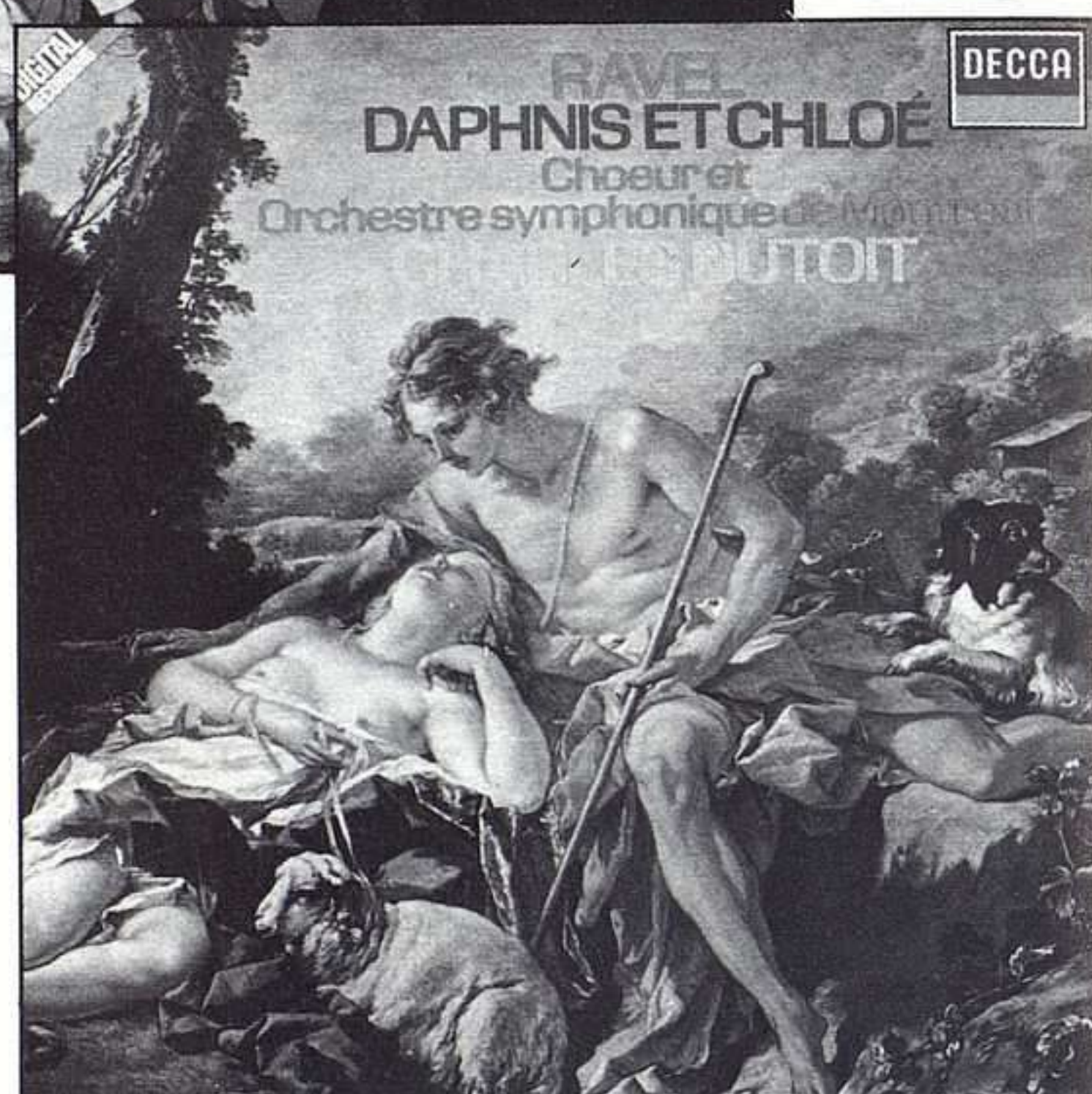
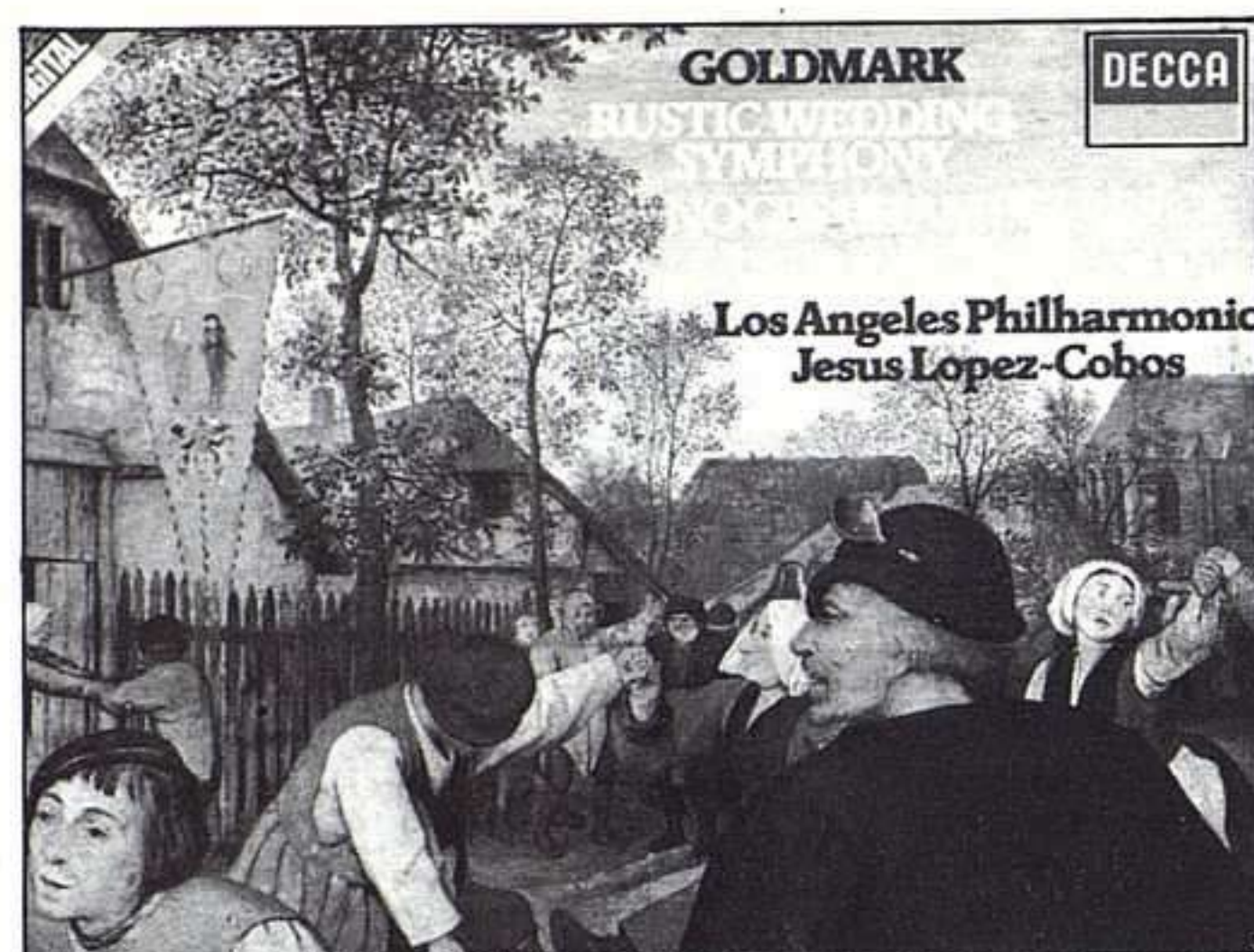
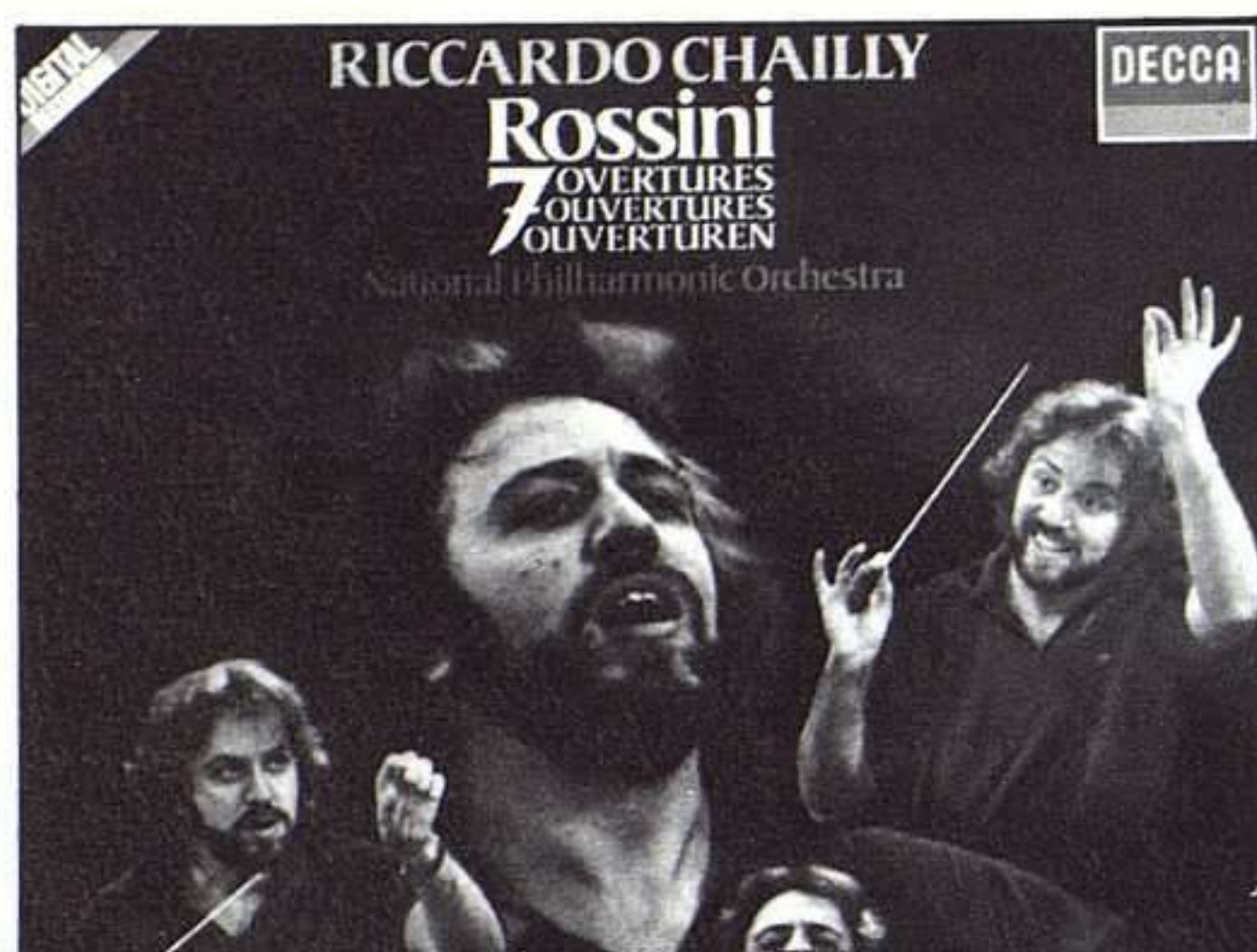
C/. Gran Avenida, 36 - T/. 38 38 76

Juan Carlos I, 37

ELDA

EXPOSICION Y VENTA DE TODA CLASE DE ARTICULOS DEL MERCADO MUSICAL EN LA NUEVA TIENDA DE CARLOS I, 37. LA CALLE MAS COMERCIAL DE ELDA

ULTIMAS NOVEDADES DECCA



ROSSINI
Oberturas
National Philharmonic Orchestra
Riccardo Chailly
DECCA - GRABACION DIGITAL
Ⓞ 9-40003

ELGAR
Concierto para violonchelo
TCHAIKOVSKY
Variaciones sobre un tema Rococó
Pezzo Capriccioso
Lynn Harrel, violonchelo
Orquesta de Cleveland
Lorin Maazel
DECCA - Ⓞ 65 94 310

GOLDMARK
Bodas Campesinas,
(Poema Sinfónico, Op. 26)
Orquesta Filarmónica de Los Angeles
Jesús López-Cobos
DECCA - GRABACION DIGITAL
Ⓞ 9-40001

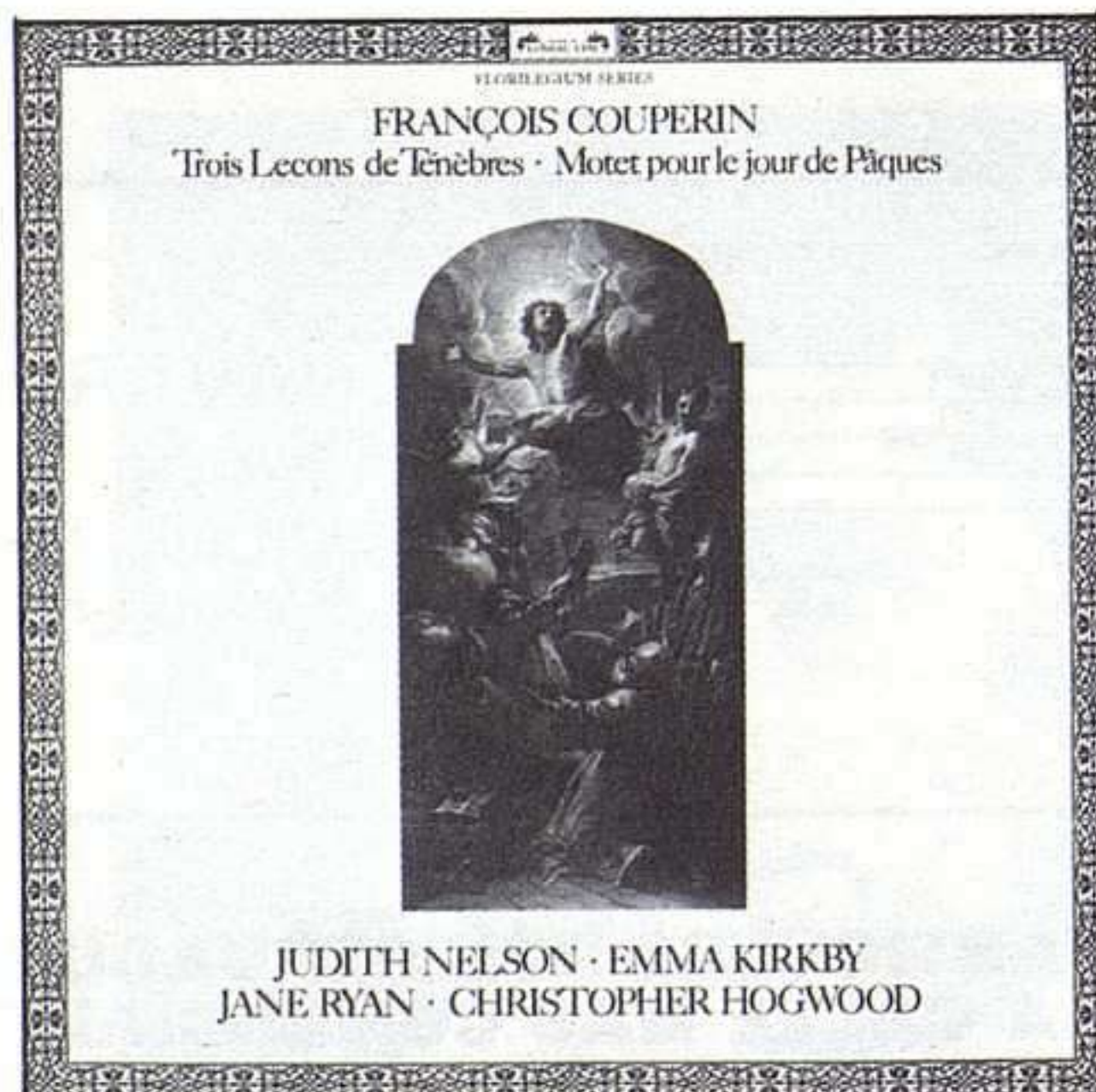
RAVEL
Dafnis y Cloé (Ballet completo)
Coro y Orquesta Sinfónica de Montreal
Charles Dutoit
DECCA - GRABACION DIGITAL
Ⓞ 65 94 347

EDICIONES DE L'OISEAU LYRE

FRANÇOIS COUPERIN

Trois Leçons de Ténèbres
Motet pour le jour
de Pâques
Judith Nelson y
Emma Kirkby, sopranos
Jane Ryan, viola
da gamba
Christopher Hogwood,
órgano de cámara

L'OISEAU LYRE
Ⓞ 9-40016



FRANZ JOSEPH HAYDN
Missa Sancti Nicolai · Missa Brevis



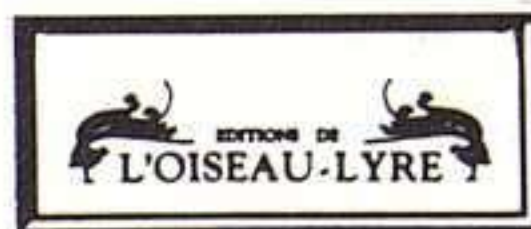
CHOIR OF CHRIST CHURCH CATHEDRAL, OXFORD
THE ACADEMY OF ANCIENT MUSIC

HAYDN

Missa Sancti Nicolai
Missa Brevis en Fa mayor
Judith Nelson,
Emma Kirkby, sopranos
Shirley Minty, contralto
Rogers Corey Crump,
tenor
David Thomas, bajo
Coro de la Christ Church
Cathedral, Oxford
The Academy of Ancient
Music
Christopher Hogwood

L'OISEAU LYRE
Ⓞ 9-40017

EDICIONES



DISTRIBUIDAS POR **fonogram**
s.a.



Don Taddeo in Barcellona

XXV TEMPORADA DEL PATRONATO PRO MUSICA

Por I Taddei

LA ORQUESTA DE PARIS CON DANIEL BARENBOIM

Como levantando unos majestuosos propileos para el año Brahms, Pro Música ha iniciado su tempora jubilar —son ya veinticinco años de magnífica andadura— con la audición monográfica de las cuatro sinfonías de Johannes Brahms, confiadas para esta ocasión *excepcional* a la Orquesta de París, bajo la dirección de su titular, Daniel Barenboim. Fresco aún el recuerdo de la última actuación en el Palau de estos mismos intérpretes, empezamos por dar constancia de dos mejoras sustanciales: nos hallamos ya ante una orquesta compenetrada con su director, ante un equipo coherente, lo que *redunda* sensiblemente en beneficio de los resultados; en cuanto a Barenboim mismo, no cabe duda de que se ha planteado conscientemente y ha estudiado a fondo este monográfico de indudable responsabilidad. Buenas premisas, pues. Y, sin embargo, las «performances», como ahora se lleva decir, aunque se movieron dentro de unos niveles altos, no llegaron a lo espléndido ni mucho menos a lo memorable, que era lo que cabía esperar en esta ocasión, insistimos, extraordinaria: de nuevo, el director Barenboim no ha estado a la altura del pianista Barenboim, aunque, claro está, también nos ha deparado momentos propios del gran músico y excepcionalmente dotado artista que es.

Barenboim abordó su Brahms apasionadamente. Esta pasión se tradujo en cualidades tales como indudable vigor en los tiempos rápidos y hondura en los lentos, pero no llegó a evitar una peligrosa crispación en los primeros y una morosidad más peligrosa aún en los segundos. Mostró un conocimiento de las partituras, una escrupulosa atención a las indicaciones de la sabia escritura brahmiana que deben ser reseñadas con admiración; pero, por eso mismo, extraña que no consiguiera imprimir a su interpretación la *gracia* reclamada expresamente por Brahms en tantos lugares:

«*un poco allegretto e grazioso*» de la *Primera*, «*Allegretto grazioso*» de la *Segunda*, y en general, la *Tercera*, de la que dio una versión simplemente sosa y, desde luego, donde encontró las cotas más bajas su interpretación del ciclo: una *Tercera* de Brahms que *se hace larga* es algo que desazona, nos parece. Lo mejor cupo buscarlo en las sinfonías extremas de la serie y, dentro de esas dos, en la *Cuarta*: el audaz «tempo» imprimido a su primer movimiento, desafiando el «non troppo» que matiza su «*Allegro*»; la grandeza serena y solemne, casi religiosa, con que expuso el «*Andante*» (tan apropiadas aquí, pero impropia-mente aplicadas también al «*Adagio*» de la *Segunda*), y, sobre todo, el cuidadoso tratamiento de las variaciones del último tiempo, donde belleza y profundidad se alcanzaron a veces conmovedoramente. Todo eso hay que ponerlo en el lado de los méritos. Para cerrar el comentario, dos notas queremos destacar —aparte de la excelencia general de la Orquesta de París, con especial mención de su viento —madera—, notas que evidencian la dificultad de dar un juicio de síntesis de la labor de Barenboim. Nos referimos a su tratamiento de las «codas» y su versión de la introducción («un poco sostenuto») de la *Primera*. Por lo que hace a las impresionantes «codas» brahmianas —la que cierra la *Primera Sinfonía*, las que culminan los tiempos extremos de la *Segunda*, la que da cita a la *Cuarta*— Barenboim las aborda con una pasión y una energía verdaderamente prometedoras, y en algún momento de la progresión dinámica y sonora se produce un quiebro, se pasa a la crispación, incluso a un cierto desencajamiento que frustra aquellas expectativas. (¿podrá ser, al menos en parte, responsable de ese desajuste la extraña técnica directorial de Barenboim, lo irregular de su gesto, desde el punto de vista del espectador?).

Cuando Barenboim lo evitó, de manera concreta, en el arrebatador final de la *Segunda*, respaldado además por un metal de una sonoridad magnífica, alcanzó resultados francamente positivos, que hubiéramos deseado en todos los demás casos. Por lo que hace a la introducción a la *Primera*, pocas veces hemos oído interpretarla de una manera tan tensa y abrumadoramente bella: ¿fue quizá un instante de ese *estado de gracia* que a los artistas grandes conceden, caprichosas, las Musas...?

PETER SCHREIER Y «LA BELLA MOLINERA»

El recital anunciado para el día 13 de enero pasado contenía dos nombres en verdad interesantes: el tenor Peter Schreier y el pianista Jörg Demus. Ambos han conocido una carrera llena de triunfos, y ambos han destacado en un campo a la vez tan sencillo y tan difícil como el «*lied*». Porque si el «*lied*» romántico fue compuesto con una finalidad casi *familiar*, para ser cantado en la intimidad, junto al piano, y por ello no requiere más que una voz sencilla y un conocimiento suficiente, pero no virtuosístico del piano, también es verdad que la poesía que encierra en sus más destacados ejemplos sólo logran expresarla aquellos artistas que cuentan con una sensibilidad musical y literaria excepcional, como en nuestros tiempos han demostrado Elisabeth Schwarzkopf, Dietrich Fischer-Dieskau o Jessie Norman. Y el ciclo de Schubert titulado *La bella molinera*, sobre textos de Wilhelm Müller, es una de las cumbres del género.

Sobre Peter Schreier contábamos con el precedente de su grabación en disco (D.G., 1972). Pero tras once años de esta grabación, que ya por sí era excepcional, hemos comprobado cómo Schreier ha sido capaz de mejorar su interpretación. Si una voz demasiado bella (de poco volumen, un tanto *blanca*, de timbre algo agrio y con tendencia a sonar abierta en la zona alta), pero que contagia una sensación de juventud, logra interpretaciones maravillosas, gracias a una musicalidad excepcional, una escuela de canto perfecta, de corte germanico-vienés, un sentido del gusto equilibrado (sin excederse en la expresividad, pero sin dejar vencerse por una fácil frialdad en estas canciones), y sentido literario. El ciclo sonó ligero, de cámara, pero cálido a la vez. Su interpretación de números como «*Ungeduld*», «*Mit dem grünen Lautenbunde*», «*Die böse Farbe*», «*Der Müller und der Bach*» y la preciosa canción de cuna, última del ciclo, «*Des*

Baches Wiegenlied» fueron de verdadera antología, desgranado cada sílaba con aquel arte que sólo otorgan las largas horas de estudio. Y, como perla final, tras otras dos propinas, nos brindó un inolvidable **Der Musensohn**, del mismo Schubert.

El acompañamiento de Jörg Demus volvió a demostrar la maestría de este artista en el «Lied», siempre al servicio de la línea de canto, pero sin perder protagonismo.



Claudio Abbado, un director genial.

CLAUDIO ABBADO Y LA LONDON SYMPHONY

Después de su obligada anulación de los conciertos en España la pasada temporada, a causa de una inoportuna indisposición, Claudio Abbado vino finalmente al frente de la London Symphony. Como los programas ofrecidos fueron los mismos en Madrid y Barcelona, nuestro compañero Arturo Reverter ya ha realizado el comentario exhaustivo de estas actuaciones (RITMO. núm. 530, febrero de 1983), recordando además que Claudio Abbado ya había dirigido la misma orquesta en Madrid, anteriormente.

A modo de brevísima reseña diremos que la London Symphony se mostró en Barcelona como la más perfecta, técnicamente, de cuantas orquestas del Reino Unido han actuado en nuestra

ciudad. El empaste sonoro y las prestaciones solistas son apabullantes y nos recuerdan inmediatamente la omnipotencia de la Filarmónica de Berlín. Es una orquesta con una gama inaudita de posibilidades técnicas y sonoras, en contacto estrechísimo con su director titular.

Este confirmó una vez más que, dominando exhaustivamente cualquier partitura que dirija, sabe al mismo tiempo ofrecer una personalísima versión de la misma. Abbado posee aquella intuición genial de algunos rarísimos artistas que le permite el lograr unos hallazgos insospechados en la **Séptima** de Mahler (compositor por el que el director evidencia una extraordinaria afinidad, en versiones tan lejanas de las tradicionales *germánicas*, por el contrario, infundiéndole a esta música un lirismo, diríamos, *mediterráneo*) o en la *archi... todo Fantástica*, de Berlioz. Otro momento admirable fue la dirección (dirección que entrañó un perfectísimo acompañamiento), sin partitura, de la **Rapsodia sobre un tema de Paganini**, de Rachmaninoff, con una solista, Cecile Licad, ejemplo típico de la nueva generación de pianistas virtuosos: perfección técnica, sonido cuidado, diferenciación de estilos, etc., pero faltando, ¡ay!, *aquello* patrimonio de los *grandes* del pasado o de pocos, poquísimos, de hoy.

TEATRO DEL LICEO

«LA CENERENTOLA»

A medida que se difunde este título de Rossini, en estos últimos años se ha ido viendo que no es tanta la distancia que separa esta vistosa ópera de la genialidad del **Barbiere**, y su puesto en los repertorios internacionales se va afianzando. Esto explica por qué ha reaparecido tan pronto **La Cenerentola** en el Liceo, después de las últimas representaciones que tuvieron lugar en 1980.

Este año, sin embargo, había un motivo especial para contar con esta ópera: la presencia en el papel de protagonista de la célebre mezzo-soprano griega Agnes Baltsa, cuya presentación en Barce-

lona en un concierto de Pro Música había causado verdadera sensación en la temporada anterior.

Quienes no estaban previamente advertidos de las virtudes vocales de esta excelente cantante, experimentaron una de las más gratas sorpresas de todo el ciclo al oír las primeras frases de «Angelina», «Una volta c'era un re», dichas con una voz de una densidad y potencia verdaderamente asombrosas y con un sentido musical más que notable. A partir de este primer instante, tuvimos una **Cenerentola** asombrosa, de voz cálida, generosa, rica en matices, flexible y externa, que culminó su labor sobresaliente con un «Rondó» pletórico de calidad y musicalidad. Ya desde sus primeras intervenciones, el público premió con insistentes aplausos una labor musical de primer orden, difícilmente igualable en este terreno.

¿Puede acaso señalarse algún punto débil en la prestación vocal de Agnes Baltsa? Si admitimos que la mayor parte de sus cualidades las posee en grado superlativo, hay que decir que en la agilidad y en la limpieza que muestra cuando desciende su voz podemos rebajar, en algunos momentos, ligeramente la calificación, dejándola en buena. Por supuesto, que este leve detalle no empaña una labor de conjunto que, repetimos, fue admirable y difícilmente igualable.

Tan brillante protagonista estuvo rodeada de eficientes «partenaires», entre los que hay que destacar, en primer lugar, al veterano y profesionalísimo Paolo Montarsolo. Se presentó este completo artista con buena voz, y aunque a un observador atento no se le ocultarán ciertas rigideces en la emisión vocal, en las frases de agilidad que corresponden al papel de «Don Magnífico» (nada fácil de cantar), hay tanto en Montarsolo que resulta cómico de primera calidad, que seguro que difícilmente veremos a un profesional mejor en este terreno. Montarsolo incorpora a sus recursos cómicos todo el arsenal que hemos visto emplear a los grandes del cine italiano (pensamos, sí, en Gassmann o Sordi), y es una pena que la distancia de los espectadores impida, en ocasiones, saborear el efecto hilarante de sus disimuladas amenazas a «Cenerentola» o de sus sueños diurnos de grandeza, en las escenas del palacio.

Anunciado Rolando Panerai para desempeñar la parte de «Dandini», tuvo que ser sustituido en el último instante por otro gran profesional de estos papeles cómicos: Sesto Bruscantini, quien tiene en su haber numerosas actuaciones en el Liceo formando pareja con Montarsolo. Una vez más nos admiramos de la solidez y profesionalidad de un cantante que retiene (pese a un deterioro evidente), un agradable timbre y de una categoría ejemplar. Resolvió la tremenda aria de salida de «Dandini» con potencia y elegancia, y formó con Montarsolo el clásico dúo «Un segreto d'importanza», que valió a ambos una sonora ovación.



Agnes Baltsa, o la riqueza musical y estilística.

Ernesto Palacio interpretó el poco agradecido papel de «Ramiro» con corrección, y, pese a sus agudos excesivamente aflautados en su aria «Se fosse in grembo a Giove», cumplió con suficiencia. Rosa María Ysas y María Antonia Martín Regueiro repitieron su afortunada interpretación de las dos hermanas tras de *Cenerentola* con la misma gracia y profesionalidad que en 1980. Finalmente, debe mencionarse también el positivo trabajo de Simone Alaimo, quien cantó la parte de «Alidoro», con su extensa aria (se usó la versión *purificada* de Alberto Zedda, con sus recitativos casi completos y el aria de Rossini para «Alidoro», en vez de la que antes se cantaba, de su discípulo Luca Agolini). Simone Alaimo promete, sin duda, ser un notable cantante, y su participación reforzó adecuadamente el conjunto.

Antiguamente, incluso en las mejores funciones, solía terminar aquí lo positivo y había que pasar rápidamente por la mención de mayor o menor tolerabilidad de coro, orquesta y producción escénica. Ahora, por fortuna, podemos añ-



José Carreras, un «Romeo» que recordar.

dir que el coro masculino de *La Cenerentola* cantó con admirable soltura y vistosas matizaciones, antes insospechadas en el Liceo, y que, en lugar de unos decorados más o menos graciosos, tuvimos el regalo visual de una nueva producción de Jean-Pierre Ponnelle, con una fascinantemente ruinoso casa de «Don Magnífico» («metà del mio palazzo è già crollata», dice él al principio de la ópera, y Ponnelle cuidó de que fuera cierto).

Y, finalmente, la orquesta, con la increíblemente dinámica prestación de Roberto Abbado, de quien sólo podemos explicar maravillas. Dirigió sin partitura, porque de su organizada cabeza fluían las melodías, los trinos, los «crescendi», los detalles ornamentales de la madera y del metal, y los agudos comentarios de flautín como si de un nuevo Rossini se tratara. Si en *Don Carlo*, unos meses atrás, nos pareció apreciar cierta inmadurez, en esta *Cenerentola* nos dejó literalmente fascinados, y no creemos que hayan resonado en el Liceo desde hace tiempo tantos *bravos* dirigidos a un director como los que recibió en las tres funciones.

«ROMEO ET JULIETTE»: UNA REPOSICION A RECORDAR

Después del *Fausto*, es esta obra la más conocida de la producción de Gounod, y aun sin alcanzar la altura musical y melódica de la ópera antes citada, reúne una serie de cualidades que hacen interesante su audición, porque fluye un romanticismo melódico que destaca el carácter amoroso más de lo que está descrito en la obra homónima de Shakespeare. Con todo, ha sido una obra poco representada en nuestro Teatro, ya que en lo que va de siglo sólo ha sido en tres temporadas: la de 1912-13, la de

1963-64 y la de 1977. Por ello, la representación tenía doble aliciente: la obra y el hecho de que José Carreras abordaba por primera vez este «role». Y creemos que es de justicia destacar la gran actuación del tenor catalán, a la altura de las mejores que le recordamos en nuestra ciudad, en un gran momento vocal, con un sonido bello, fresco y descansado, que le permitió un fraseo ligado y sin esa falta de fluidez de las que hemos hecho mención en anteriores ocasiones. Pocas veces, en estos últimos años hemos oído cantar a Carreras tan líricamente como en su aria «Ah, leve-toi, soleil!», y el siguiente dúo con «Juliette» fue el suyo un canto refinado, con un fraseo detallado, sin forzar prácticamente el instrumento, como a veces es habitual, y que nos permitió oír la bellísima voz natural del tenor. Luego, en el tercer acto, sobre todo en el final y en el cuarto acto, surgió el cantante apasionado, con su habitual comunicabilidad, pero que al estar soportada por una voz en magnífico estado, enmarcó su interpretación en una gran riqueza de matices. A destacar, su regularidad en las tres representaciones, y nuestro deseo que se mantenga en esta línea.

Digna oponente fue Patricia Wise, en un papel que, salvo en el vals, no presenta excesivas dificultades para una soprano ligera. Fue la suya una muy interesante prestación al personaje, destacando la dulzura y la inocencia del mismo, con expresión de estas condiciones tanto en el plano vocal como en el escénico; se complementó magníficamente con Carreras en el dúo y cantó con valentía el difícil vals, al que dio un contexto muy correcto, poco espectacular, pero dentro del espíritu de la obra.

Del resto del amplio reparto destacaremos la buena voz, el remarcado fraseo y la intención de Kurt Rydl; en el «Frère Laurent»; la delicada musicalidad de Mari Carmen Hernández; la profesionalidad y el buen hacer de Enric Serra, la corrección de Montserrat Aparici, Clifford Williams y Vicenç Esteve, y la bisoñez de Graziano Monachesi. Comentario aparte debe dedicarse a Conrad Gaspa, al que se le ha hecho un flaco favor dándole el difícil papel de «Tybalt»; es un papel excesivamente comprometido para sus condiciones actuales, y ello nos lleva a preguntar si no era más adecuado José Ruiz, muestra de la cantera, con unos valores ya conocidos y mayor experiencia, para dar mayor realce a este papel.

Dentro del aspecto escénico, y después de haber visto las anteriores funciones con grandes producciones, la actual nos pareció más discreta, con unos decorados falsos de color, y un vestuario que no alcanzó el nivel medio de anteriores funciones; tampoco ayudó a ello la dirección escénica de Giuseppe de Tomasi, sin especial relieve, y con detalles negativos como la escena del duelo entre capuletos y montescos, totalmente deshilvanada. La Orquesta, bajo la dirección de Jacques Delacôte estuvo a un muy interesante nivel, consiguiendo una

versión compacta, que podía parecer, en ocasiones, con un exceso de volumen, pero que reflejaba las distintas situaciones, alcanzando bellas matizaciones en los violoncelos, uno de los puntales de nuestra orquesta. Esto se apreció en la Obertura, y, en general, destacó toda la orquesta en la introducción del acto segundo. El coro estuvo casi siempre correcto, con algunos momentos dubitativos y otros en lo que se mantuvo cohesión, fraseo y fuerza.

«LA WALKIRIA»

La segunda de las obras wagnerianas que han servido para conmemorar el centenario de la muerte de su compositor (habrá dos conmemoraciones más, con **Tannhauser** y **Parsifal**, dentro del Festival Pro Música, en el mes de junio), llegó al Liceo pocos días antes de la mencionada efemérides y resultó —anticipémoslo ya— francamente satisfactoria, a un nivel vocal y artístico muy superior al que habíamos presenciado en muchos años.

A riesgo de repetir conceptos ya vertidos en otras crónicas, y de que se nos supongan artífices de una campaña a favor del Comercio del Gran Teatro del Liceo, deberemos insistir en la espectacular recuperación que se ha operado en estos dos años en la Orquesta del Liceo, capaz ahora de interpretar con solidez y sin fisuras, una partitura de la talla de la que nos ocupa, vistiendo adecuadamente las voces con el ropaje sonoro exigido por el compositor, y si tal vez, en alguna ocasión, una leve imperfección del metal vino a estudiar por un segundo la perfección del conjunto, no podemos menos que felicitarnos por el elevado nivel de todo lo restante, así como de la eficaz batuta de Uwe Mund en su función de concertador.

Desde el punto de vista vocal, y admitiendo de antemano que la penuria actual de voces wagnerianas no permite los prodigios de otras épocas, habrá que saludar la notable forma en que se presentó el prestigioso Peter Hoffmann, quien, a nuestro juicio, dio mucho más de sí en su papel de «Siegmund» que en el de **Lohengrin** de la temporada pasada, pese a la corrección y brillantez que ya apreciamos entonces. Peter Hoffman tiene, además, en su favor, la no despreciable ventaja de *parecerse* a los personajes que interpreta, y de ser buen actor, con lo que su papel quedó francamente brillante.

A su lado, una «Sieglinde» conmovida y conmovedora: la de Marita Napier, superada ya cierta baja forma que lució en una **Lohengrin** representada el año pasado. La Napier cantó con muy notable musicalidad y lirismo, y con la potencia suficiente para no quedar en ningún momento totalmente dominada por la Orquesta y restantes voces.

Reapareció como «Brünhilde» una

cantante conocida del Liceo por su excelente clase: Berit Lindholm, quien, como era de esperar, dio al papel todo el vigor requerido. Sus notas agudas fueron en algún momento tal vez en exceso duras, pero, en conjunto, su modo de plantear el personaje fue cálido, apasionado y muy buen traducido por sus expresiones vocales.

Hubiéramos apreciado en el «Wotan» de Norman Bailey un poco más de potencia y rotundidad, pero reconocimos en su labor una voluntad positiva de identificación con el personaje y un incansable tesón, que compensaron suficientemente el talante un tanto menos sólido de sus notas. No desentonaba, por apuesto, dentro del conjunto, y fue, además, muy regular en su enfoque del personaje, *viviendo* realmente las tremendas complicaciones que le suscitaban los restantes protagonistas.

Hemos dejado expresamente para cerrar el comentario de las voces principales la mención de la exquisita, inolvidable, comunicativa y cálida Fricka de Helga Dernes. Desde un primer momento, se pudo apreciar en sus medios vocales esa madurez que anuncia ya el paso de muchos años de dedicación al canto, madurez que no supone en modo alguno un aspecto negativo, sino, al contrario, la presencia de los mil colores, matices, densidades y riquezas que no podremos hallar en una voz más juvenil, más fresca acaso, pero sin la sazónada experiencia de la gran clase de esta noble dama del arte wagneriano. El público así lo comprendió y le tributó una de las más sonoras ovaciones de esta temporada, pese a la brevedad de su presencia en escena, de lo que nos dolimos todos cuantos hubiéramos deseado, por absurdo que pudiera parecer, un «bis» de su «particella».

Finalmente, debemos mencionar la perfecta adecuación de Matti Salminen y Kurt Rydl (éste el día 1 de febrero del 83) en el papel de «Hunding». Salminen abandonó su tono meloso, habitual en él cuando canta grandes personajes —como el «Rey Enrique», por ejemplo—, y que habíamos llegado a creer una característica suya, aunque encomiable, un poco *ritual*. En Hunding, no hubo nada de esto, sino la adecuada brutalidad del primario personaje, muy bien recogida también por Kurt Rydl, quizás de un modo un poco menos rico en matices, pero, vocalmente, también sumamente satisfactorio.

Se contó para esta ópera con los decorados de la Staatsoper de Viena, pertenecientes a la producción de Emil Praetorius. Eran poco interesantes, funcionales y, sin embargo, resultaron hasta atractivos, en ocasiones (escena de «Fricka», dormición de la «Walkiria») gracias a un inteligente uso de las luces, aunque en conjunto se tendió un poco a la tenebrosidad.

En total, pues, fue una reconfortable experiencia wagneriana, que llevó al Liceo cantidades ingentes de espectadores, pues en las tres funciones se registró el lleno más absoluto.



NOVEDADES MARZO



«¡Feliz Año Nuevo!»

Valses, Polcas,
Marchas, etc. de
los STRAUSS
y NICOLAI

Orquesta
Filarmónica
de Viena
LORIN MAAZEL

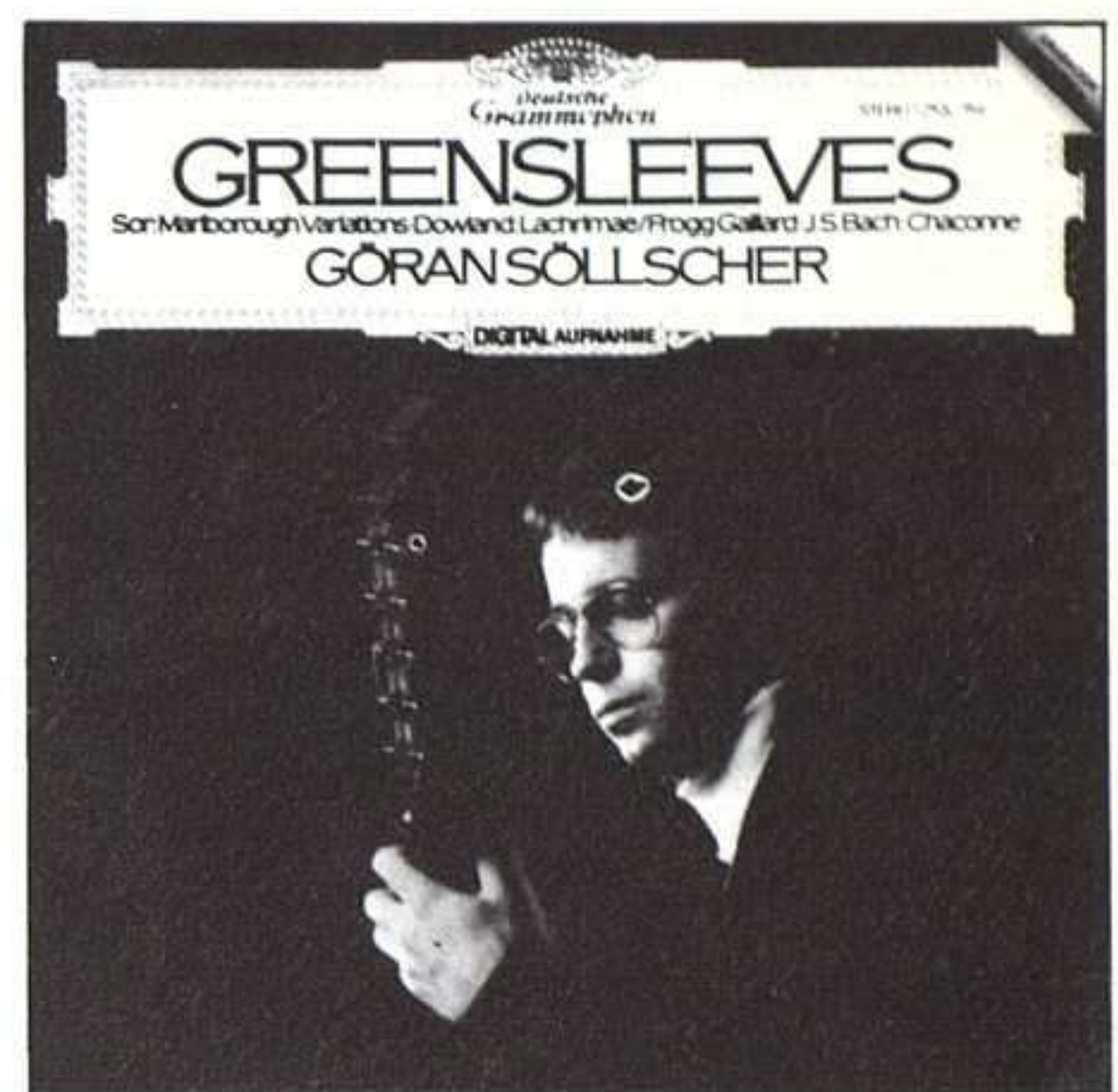
DIGITAL
D.G. 25 32 059.1

«Greensleeves»

Recital de guitarra
BACH, DOWLAND
SOR, WEISS
GALILEI, etc.

GÖRAN SÖLLSCHER

DIGITAL
D.G. 25 32 054.6



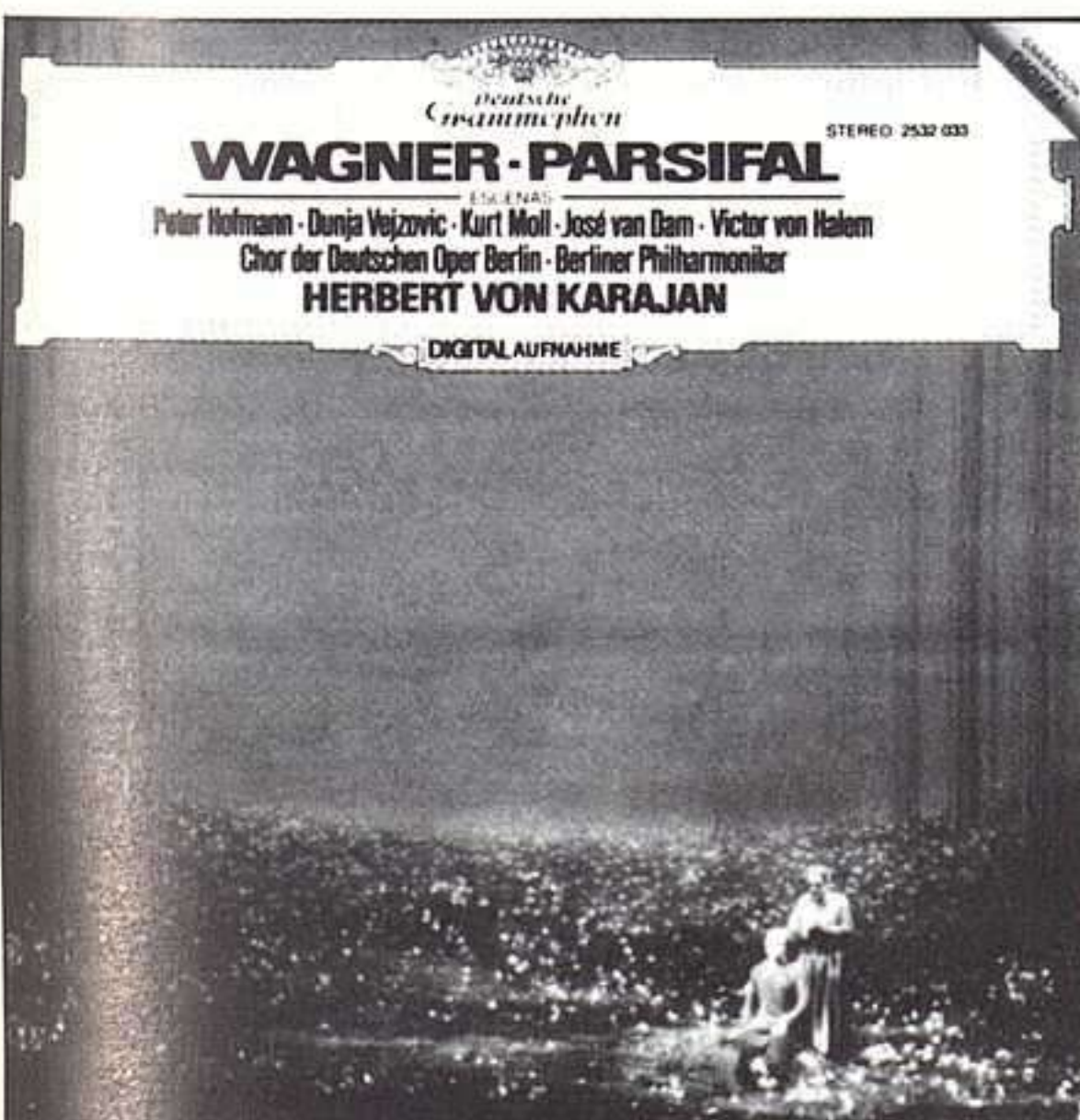
DEBUSSY Imágenes para orquesta Preludio a la siesta de un fauno

Orquesta de París
**DANIEL
BARENBOIM**

DIGITAL
D.G. 25 32 058.4

PAGANINI Los 24 Caprichos para violín **SHLOMO MINTZ**

DIGITAL
D.G. 25 32 042.3



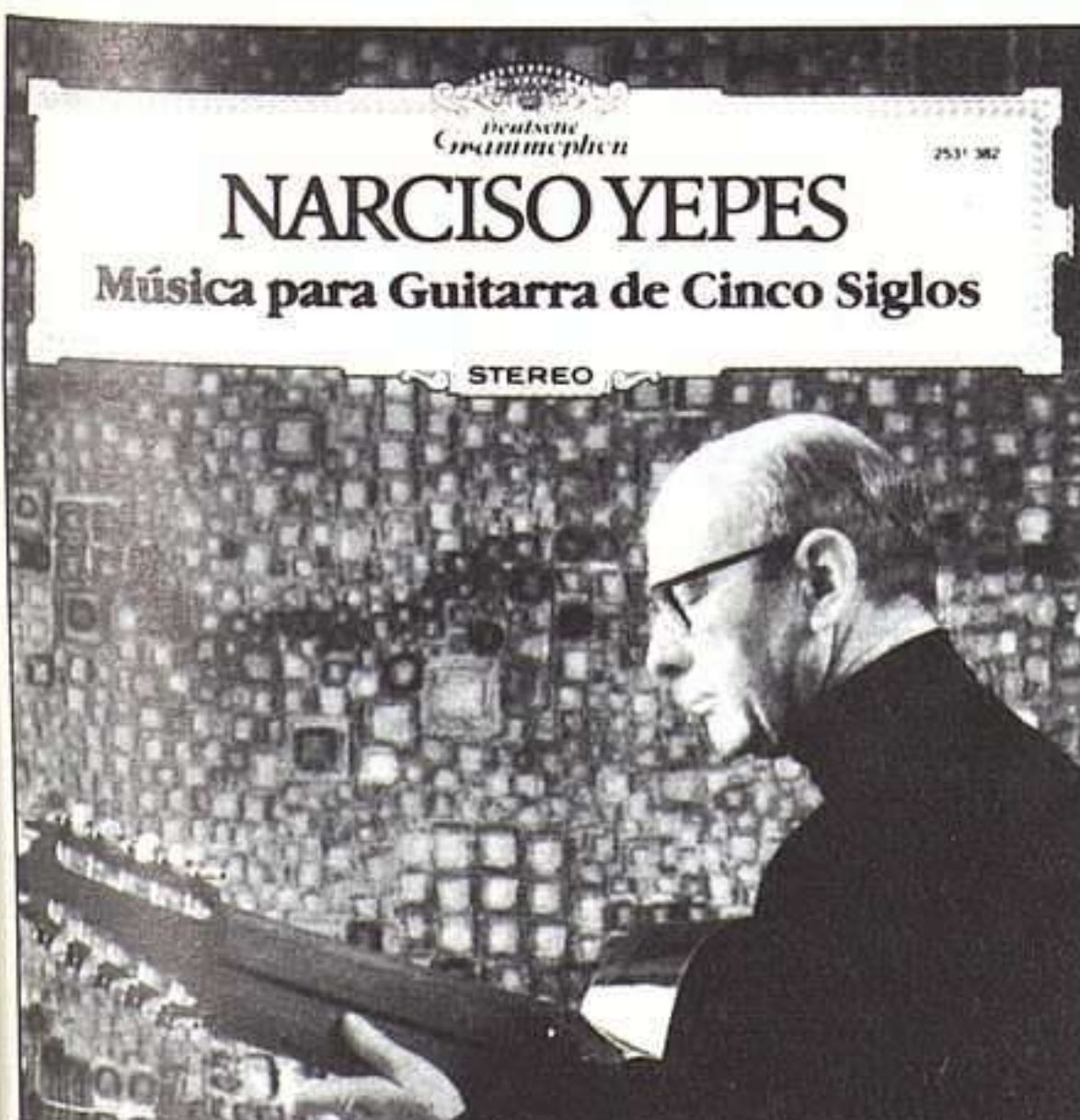
WAGNER Parsifal (selección) P. Hofmann, K. Moll, D. Vejzovic, J. van Dam, V. von Halem Coro de la Opera de Berlín Orquesta Filarmónica de Berlín **KARAJAN**

DIGITAL
D.G. 25 32 033.1

MOZART Serenata K 525 GRIEG Suite Holberg PROKOFIEV Sinfonía Clásica

Filarmónica
de Berlín
**HERBERT
VON KARAJAN**

DIGITAL
D.G. 25 32 031.7



«Música para Guitarra de Cinco Siglos»

ADRIAENSEN,
KELLNER, DOWLAND,
STRAUBE, ROLDAN,
POULENC, GOMBAU,
TURINA

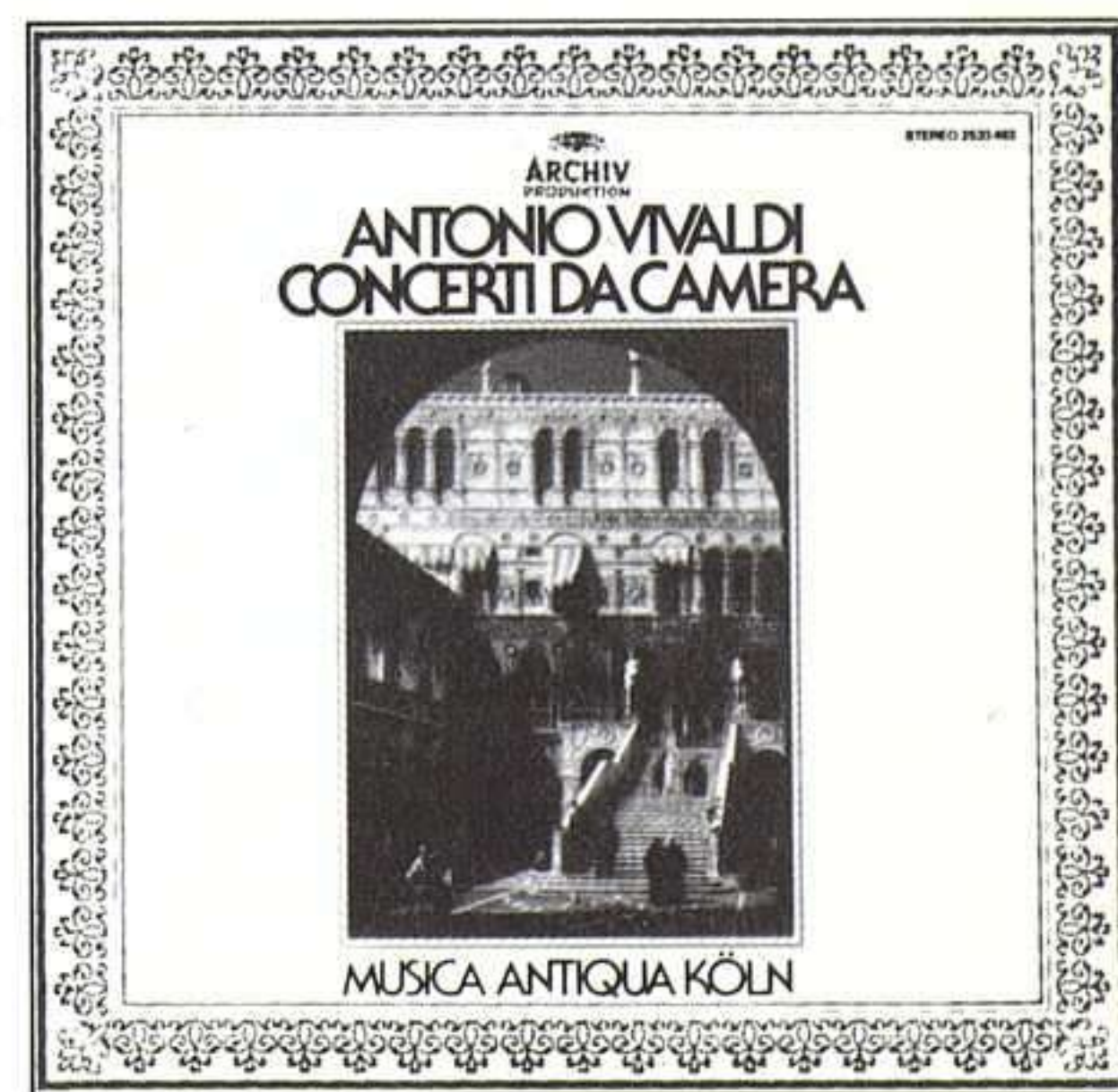
NARCISO YEPES

D.G. 25 31 382.1

VIVALDI 4 Conciertos de cámara Sonata «La Follia»

MUSICA
ANTIQUA
COLONIA

ARCHIV 25 33 463.5



ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA (Teatro Real, de Madrid)

Abono A:

8, 9 y 10 de abril.— Schumann: **Escenas de Fausto**. Director, Jesús López Cobos.

22, 23 y 24 de abril.— Mozart: **Idomeneo, Rey de Creta, KV 366**. Coro Nacional de España. Solista a determinar. Director, Peter Maag.

Abono B:

15, 16 y 17 de abril.— Tchaikovsky: **Concierto en Re mayor, Op. 35, para violín y orquesta. Sinfonía núm. 5 en Mi menor, Op. 64**. Igor Oistrakh, violín. Director, Peter Maag.

29 y 30 de abril, y 1 de mayo.— Ginastera: **Concierto núm. 2, para violonchelo y orquesta (Estreno)**. Mahler: **Sinfonía núm. 1, en Re mayor, «Titán»**. Aurora Nátola, violonchelo. Director, Maximiliano Valdés.

CICLO DE MUSICA DE CAMARA Y POLIFONIA (Teatro Real, de Madrid)

12 de abril.— Narciso Yepes, guitarra: Recital.

19 de abril.— Tchaikovsky: **Cuartetos**. Cuarteto Gabrielli de Londres.

26 de abril.— Obras de Monteverdi, Castelnuovo-Tedesco y Dallapiccola. Coro Nacional de España. Director, Enrique Ribó.

21 de abril.— Nicanor Zabaleta, arpa. Recital.

FESTIVAL PRIMAVERA 83 (Teatro Real, de Madrid)

5 y 6 de abril.— London Philharmonic. Director: Sir George Solti.

10 y 12 de mayo.— Filarmonía de Leningrado. Director, Yevgueny Mrávinsky.

23, 24 y 25 de mayo.— Concertgebouworkest Amsterdam. Director, Antal Dorati.

XX TEMPORADA DE LA OPERA DE MADRID (Teatro de la Zarzuela)

1, 4, 6 y 9 de abril.— Gaetano Donizetti: **Elisir D'Amore**. Ghazarian, soprano; Carerras, tenor; Blancas, barítono. Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós). Coro Titular de Teatro de la Zarzuela. Gerardo Vera, escenógrafo; José Luis Alonso, director de escena. Director, José María Cervera.

16, 19, 22 y 25 de abril.— Luis de Pablo: **Kiu (estreno)** Comwell, soprano; Hiestermann, tenor; Mariátegui, tenor. Umberto Bertaca, escenógrafo. Francesca Siciliani, director de escena. Director, José Ramón Encinar.

LUNES MUSICALES DE RADIO NACIONAL (Sala Fénix, de Madrid)

5 de abril.— Música y paisaje. Obras del P. Donostia y F. Mompou. Pedro Espinosa, piano.

11 de abril.— 150 Aniversario del nacimiento de Brahms. Obras de Johannes Brahms. Fernando Puchol, piano. Ana Bogani, piano.

18 de abril.— IV Centenario del nacimiento de Frescobaldi. Obras de Girolamo Frescobaldi. Albicastro-Ensemble-Suisse.

25 de abril.— La monodia italiana del XVI y XVII. Obras de F. y G. Caccini, Peri, Monteverdi, Storzi, M. de Gagliano, S. D'India y M. Cara. Nella Anfuso, soprano. Guy Robert, chitarrone.

ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA (Palau de la Música, de Barcelona)

9 y 10 de abril.— S. Pueyo: **Sinfonía barroca**. Prokofiev: **Concierto para piano y orquesta**. Brahms: **Sinfonía núm. 3**. Alexis Weissenberg, piano. Antoni Ros Marbá, director.

16 y 17 de abril.— Elgar: **Concierto para violonchelo y orquesta, Op. 85**. Holst: **Los Planetas, suite para una gran orquesta, Op. 32**. Cor Sant Esteve de Vila-Seca Salou. Antonio Meneses, violonchelo. Director, Salvador Mas.

22, 23 y 24 de abril.— Concierto conmemorativo del centenario de la muerte de Richard Wagner. Wagner: **El buque fantasma (obertura)**. Tannhauser (bacanal). **Preludio y muerte de Isolda. El crepúsculo de los dioses (Viaje de Sigfrido, Marcha fúnebre, Final)**. Maritz Mafier, soprano. Director, Antoni Ros Marbá.

DIMECRES MUSICALS DE RADIO NACIONAL (Palau de la Música, de Barcelona)

6 de abril.— Música Japonesa para viento y piano. Músicas populares y de compositores de Japón. Tsutomu Masuko, barítono. Manuel García Morante, piano.

13 de abril.— El piano europeo. Obras de C. Debussy, L. van Beethoven, F. Listz. Yves Rault, piano.

20 de abril.— Los orígenes del clarinete: El «chalumeau». Obras de J.P. Dreux, J.J. Fux, G. Bononcini, A. Caldara, J. Ch. Graupner, G. Ph. Telemann y anónimos. Colin Lawson, «chalumeau». Carles Riera, «chalumeau» y flauta. Duncan Bruce, violín y viola di amore. Albert Romaní, clave.

27 de abril.— La obra para órgano de J. Brahms. Obras de J. Brahms. María Teresa Martínez Carbonell, órgano.

MUSICA ALS QUATRE VENTS. (Radio 2 y Radio 4)

1 de abril.— Octeto eslavo. Museo de Granollers.

8 de abril.— Beethoven: **Sonata núm. 2**. Debussy: **Estampas**. Scriabin: **Poemas núm. 1**. Mompou: **Tres canciones y danzas**. Listz: **Vals de Mefisto**.

Carme Vila, piano. Iglesia de Santa María del Mar, de Palamós.

15 de abril.— Diatessaron. Dieupart: **Suite en Do mayor**. Veracini: **Sonata en Fa mayor**. L. de Caix d'Herveo: **Suite en Re mayor**. Haendel: **Sonata en Do mayor**. J.S. Bach: **Preludio y fuga en Fa mayor**. Telemann: **Sonata en Si bemol mayor**. Salón de actos del Palacio Episcopal, de Solsona.

22 de abril.— Lotti: **Sonata**. R. Lamonte de Grignon: **Scherzino**. Fauré: **Fantasia**. J. Ibert: **Dos interludios**. S. Brotons: **Ad infinitum**. Debussy: **Sonata para trío**. Trío Santa Cecilia. Iglesia Arciprestal de la Asunción, de Gadesa.

29 de abril.— Brahms: **Tres intermezzos y rapsodia**. Ravel: **Espejos**. Listz: **Rapsodia española**. Ramón Coll, piano. Conservatorio, de Manresa.

ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI (Teatro Victoria Eugenia, de San Sebastián)

28 de abril.— W. Boyce: **Sinfonía núm. 5**. R. Schumann: **Concierto para piano en La menor, Op. 54**. F. Escudero: **El sueño de un bailarín**. P. Tchaikovsky: **Romeo y Julieta (Obertura-Fantasia)**. Joaquín Achúcarro, piano. Director, Enrique Jordá.

PODIUMS DE JOVENES INTERPRETES (Conservatorio Superior Municipal, de Barcelona)

8 de abril.— Obras de Galilei y Brower. Carles M. Eroles, guitarra. Obras de Hindemith y Honneger. Ignasi Henderson, flauta, y Manuel Sala, piano. Obras de Ravel y Debussy. Xavier Pares, piano. Obras de Schumann. Lluís Pérez-Molina y Montserrat Pallarés, piano.

12 de abril.— Obras de Beethoven, Bartók y Listz. Josep Gil, piano.

15 de abril.— Obras de Listz. Montserrat Ríos, piano. Obras de Mendelsohn, Schumann y W.A. Mozart. Rosa María Conesa, soprano. Carles Prat, tenor. Jordi Vilaprinnyó, piano.

18 de abril.— Obras del siglo XX: Ibert, Gordon Jacob, Martinu, Druzdowicz. Trío Barroco de Bruselas.

19 de abril.— Obras de W.A. Mozart y Beethoven. Joan Rubinat, piano.

22 de abril.— Pódium de Compositores. Obras de autores jóvenes: Rodríguez-Picó, Casablanca, Balsach, Guzmán, Roger, Amargós. Montserrat Comadira, soprano. Salvador Brotons, flauta. Xavier Dolc, piano. Alfons Bayonas, clarinete. Assumpta Coma, piano. Lluís Avedaño, piano. A. O. Sabater, piano.

29 de abril.— Obras de Johnson, Pasquini y Sors. Joan Garrobé, guitarra. Xavier Coll, guitarra. Obras de Granados. María Isabel Garvía, piano. Obras de Beethoven. Marina Piñeiro, piano.

ORQUESTA SINFONICA DE MALAGA (Conservatorio Superior de Música)

22 de abril.— Berlioz: **Carnaval romano (obertura)**, Strauss: **Muerte y transfiguración (poema sinfónico)**. Brahms: **Concierto en Re mayor, Op. 77 (violín y orquesta)**. Pedro León, solista. Director, Octav Calleya.

29 de abril.— J.S. Bach: **Concierto en Re menor para dos violines y orquesta**. Mendelssohn: **Concierto en Mi menor para violín y orquesta**. Dvorak: **Sinfonía núm. 9 «Del Nuevo Mundo»**. Víctor Martín y Francisco Gálvez, solistas. Director, Odón Alonso.

ORQUESTA SINFONICA «CIUDAD DE PALMA (Auditorio, de Palma de Mallorca)

11 de abril.— Verdi: **Nabucco (obertura)**, **Otello (Canzone del Salice y Ave María)**, **La Traviatta (introducción acto III)**. Falla: **El sombrero de tres picos (primera y segunda suites)**. Soprano, Paula Rossello.

29 de abril.— Sibelius: **El cisne de Tonuela**. Messiaen: **Oiseaux Exotiques**. Brahms: **Sinfonía núm. 4**. Margarita Palou, piano. Ignacio Furio, lock. Emilio Arnau, xilófono.

XXV TEMPORADA MUSICAL PRO MUSICA (Palau de la Música, de Barcelona)

5 de abril.— Programa a determinar. Marilyn Horne, mezo-soprano y soprano. Martin Katz, piano.

7 de abril.— Programa a determinar. Wladimir Spivakov, violín. Boris Bejterev, piano.

8 de abril.— Brahs: **Zigeunerlieder**. Wolf: **Aus dem Morike Liederbuch**. Ravel: **Cinco melodías populares griegas**. Strauss: **Seis canciones**. Jessye Norman, soprano. Félix Lavilla, piano.

25 de abril.— Martinu: **Sinfonía núm. 6**. Mahler: **Sinfonía núm. 4, en Sol mayor**. Orquesta filarmónica checa. Director, Věroslav Neumann.

26 de abril.— Smetana: **Vitava**. Janacek: **Taras Bulba**.

Dvorak: **Sinfonía núm. 8, en Sol mayor, Op. 88**. Orquesta filarmónica checa. Director, Věroslav Neumann.

INSTITUCION PROVINCIAL DE CULTURA «MARQUES DE SANTILLANA» (Caja de Ahorro Provincial, de Guadalajara)

5 de abril.— Dúo Saxofón-piano. Manuel Miján, saxofón. Sebastián Mariné, piano.

12 de abril.— Dúo soprano-tenor. Paquita Parriego, soprano. Guisepe Giovanna, tenor.

19 de abril.— Recital de guitarra. Gustavo-Adolfo Ros, guitarra.

26 de abril.— Orquesta Grandio de Pulso y Púa. Director, Miguel Groba.

País musical

BILBAO

ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO

Quinto Concierto de la temporada de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, a las órdenes del director invitado Ulrich Weder, y en el programa, obras de J.C. Arriaga, Mozart, Ravel y Debussy. Comienza el concierto con la obertura **Los Esclavos felices**, de Arriaga. La interpretación por la orquesta es de gran calidad y la obertura es muy bella, y escuchándola así, se aprecia cómo Juan Crisóstomo de Arriaga tenía que estar dotado de gran precocidad e inventiva.

De Mozart, la **Sinfonía núm. 35, en Re mayor, K. 385 («Haffner»)**, ha tenido una versión en términos generales, ajustada a las formas sinfónicas que conducen al estilo de la madurez de Haydn que suscita algunas cuestiones de resolución nada fácil, pero que el director Ulrich Weder resolvió favorablemente dando luminosidad,

frescura y refinamiento a la obra. La **Alborada del Gracioso**, de Ravel, que en realidad tiene tanto de clasicista como de impresionista (sacada de los **Miroirs** para piano), fue interpretada muy finamente. Para final; se da paso a la obra de Debussy **El Mar**, tres bocetos sinfónicos compuestos entre los años 1903 y 1905. Bien la orquesta y un director dando seguridad a la misma, con lo que el concierto agradó a la concurrencia.

Extraordinario concierto de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, sexto de la temporada y que ha tenido dos motivos principales, uno, el centenario de Joaquín Turina del que se ha interpretado **La Oración del Torero, Op. 34** y **Danzas Fantásticas**, y otro en memoria de Carl Orff, del que se ha ofrecido la grandiosa obra **Carmina Burana**, cantata profana, para solistas, coro y orquesta, interviniendo el Orfeón Pamplonés, del que es director J.S. Huarte Azparren; como solistas, la soprano Georgina Crosbie, el tenor Mario Rodrigo, y el barítono Manuel Cid, todos bajo la batuta del maestro Urbano Ruiz Laorden.

La **Oración del Torero**, ha tenido una buena interpretación por la orquesta, en un juego sonoro muy atractivo. **Danzas Fantásticas**, tiene muchos aspectos interesan-

tes, y en orquesta se aprovechan todos los posibles recursos instrumentales, con detalles tímbricos muy pensados y de mucho efecto.

Carmina Burana, articulada de un prólogo y tres partes, ha tenido una versión verdaderamente extraordinaria, pues, en términos generales, todos han contribuido al éxito de ésta gran obra. El Coro ha cantado con gran fuerza expresiva y con dominio y general conocimiento de la obra; los solistas, tanto en sus intervenciones individuales como en conjunto, han cantado con gran escuela, mostrándonos unas voces de gran calidad. La Orquesta ha funcionado con seguridad y buen sonido y el director, Urbano Ruiz Laorden, ha conducido a todos con serenidad y oficio, para lograr un concierto de gran altura artística.

Las ovaciones han sido prolongadas y la Orquesta ha entonado el **Agur Jaunak** por la presencia en el palco de Lehendakari señor **Garai-kotxea**.

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Cálido elogio para el Banco de Bilbao, organizador del concierto extraordinario celebrado en el Teatro Campos Elíseos y en colaboración también con la ABAO.

El programa está compuesto por **Sinfonía en Do**, (de Carmelo Bernaola); **Concierto núm. 2, en La mayor** (para piano y orquesta), de Franz Liszt, actuando como solista el pianista Joaquín Soriano, y en la segunda parte, la **Sinfonía núm. 4 en Re menor, Op. 120**, de Robert Schumann, todos bajo la batuta del director nacido en Barcelona, Jacques Bodmer.

La obra de Carmelo Bernaola hay que catalogarla como extraordinaria por su personalísimo estilo, su perfecto conocimiento del oficio y su gran creatividad, con unas sonoridades perfectamente controladas en ese mundo tímbrico y de una difícil ejecución.

El concierto para piano y orquesta de Liszt ha tenido también una versión justa en sus diversos movimientos y con un pianista de la talla de Joaquín Soriano, que ha sabido resolver con su excelente técnica, las dificultades que encierra el concierto, colaborando al feliz éxito la Orquesta y director. En la segunda parte, la **Sinfonía núm. 4, en Re menor, Op. 120**, de Schumann. Es una obra densa, romántica, donde se aprecian los rasgos de la personalidad del autor y de su tiempo; todos los grupos de la orquesta, funcionaron con seguridad y bien dirigida por

Escridiscos

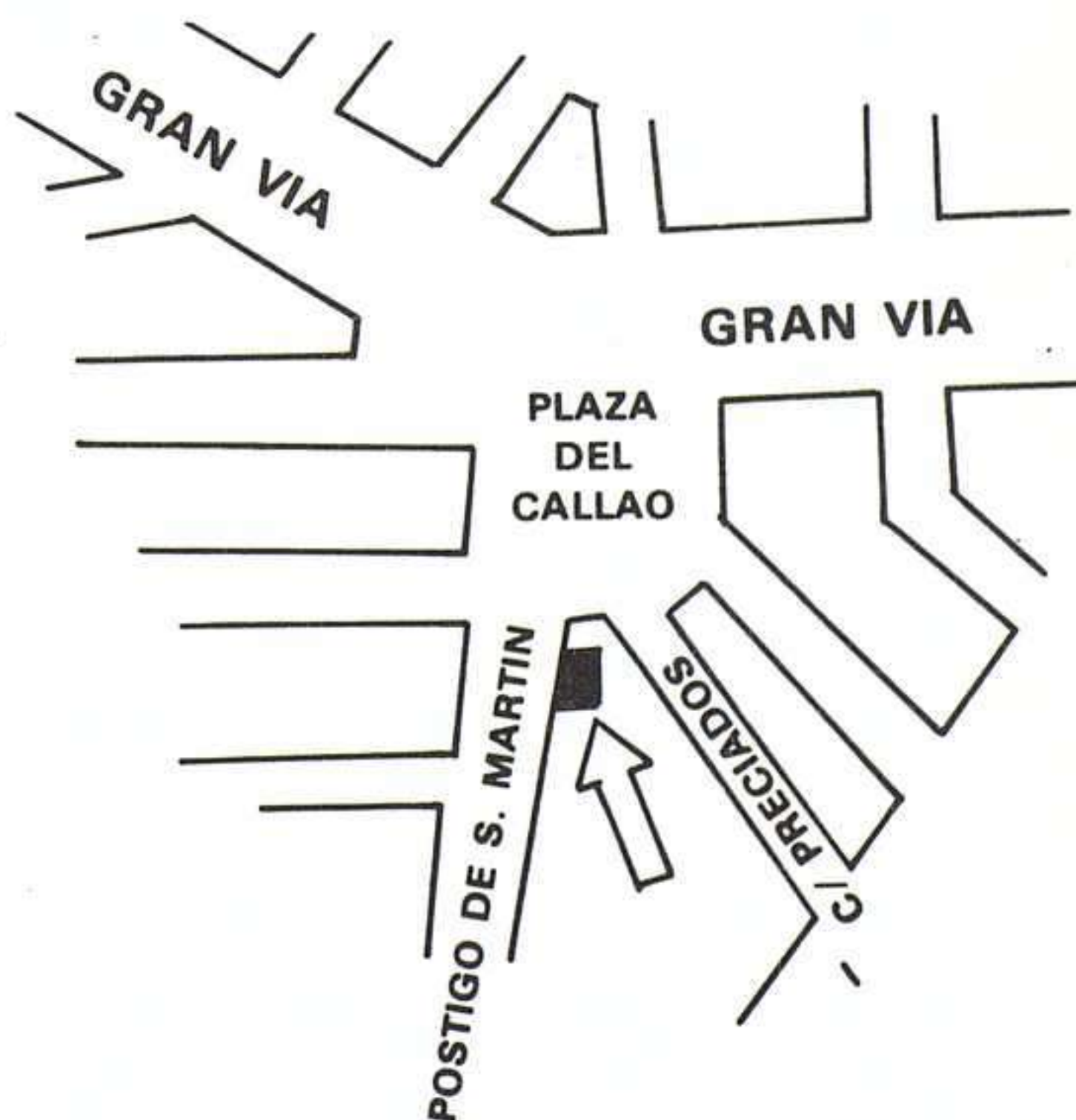
Especialidad en música **CLASICA** y **ROCK**

20% Descuento permanente

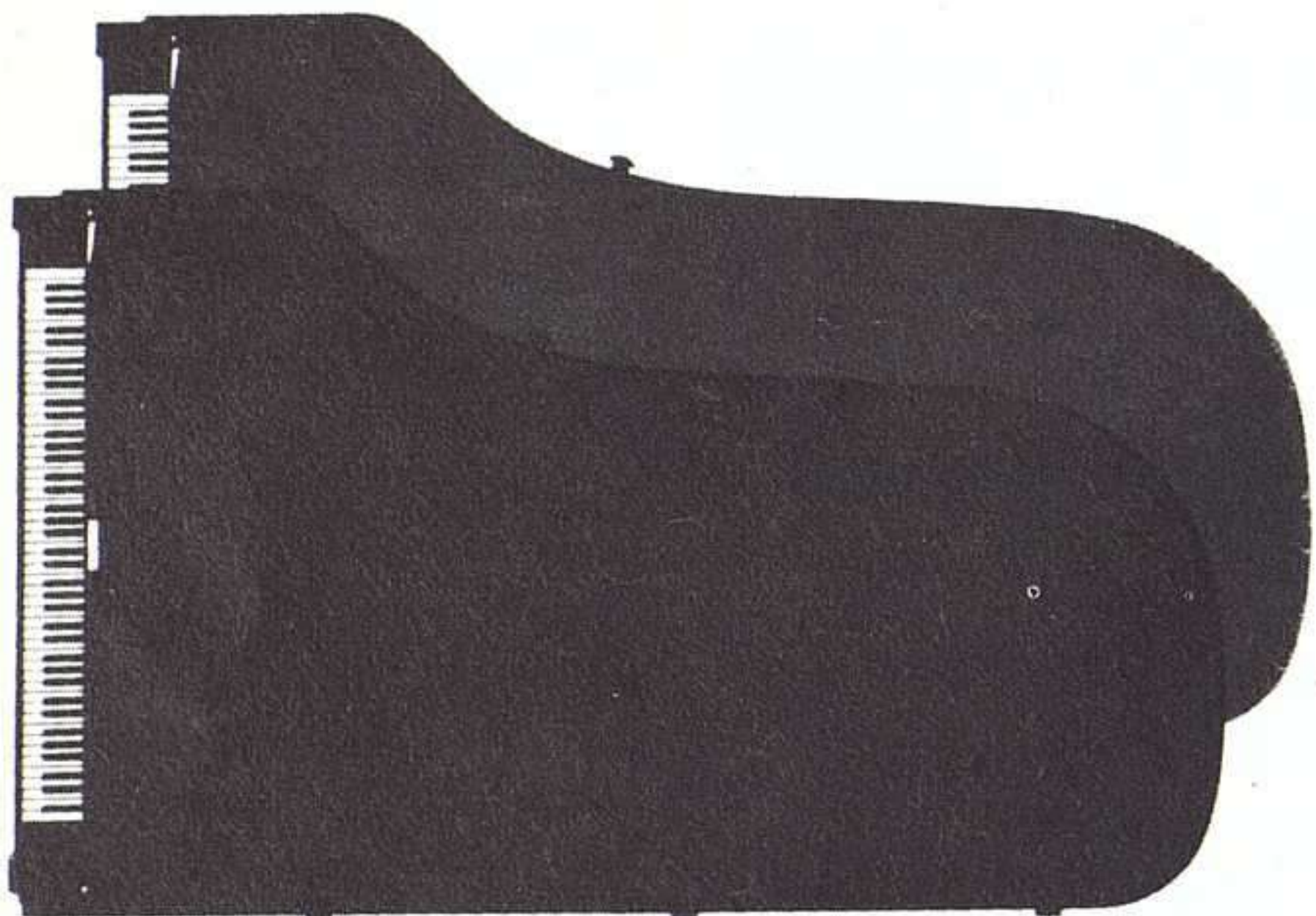
Calle Postigo de San Martín, 8 (plaza de Callao)

Teléfono 222 84 64 • MADRID - 13

ENVIOS A PROVINCIAS



III CONCURS INTERNACIONAL DE PIANO "JOSE ITURBI" València-Juny 1983



La Excma. Diputación de Valencia, organiza por tercer año el Concurso Internacional de Piano «JOSE ITURBI» con el fin de honrar la memoria y perpetuar el nombre y obra, de este ilustre músico valenciano.

El Concurso tendrá lugar en la ciudad de Valencia los días 1, 2, 3, 4 y 5 del próximo mes de Junio de 1983.

BASES DEL CONCURSO

- 1) Podrán tomar parte en este Concurso los pianistas de cualquier nacionalidad con edad máxima de 35 años inclusive.
- 2) Las solicitudes de inscripción deberán enviarse a:
Secretario Ejecutivo: Concurs JOSE ITURBI
Institució Alfons el Magnanim
Plaza Alfonso el Magnanimo, 1 - VALENCIA-3 (España)
- 3) Se adjuntará el **curriculum vitae** del concursante, títulos académicos, certificados oficiales o privados, tres fotografías tamaño carnet, justificante de la edad, dirección completa, teléfono y títulos de las obras a interpretar en cada una de las pruebas del Concurso. Todo ello deberá estar en poder de la organización del Concurso **antes del 10 de mayo de 1983.**
- 4) Se abonarán 1.000 pesetas por derechos de inscripción, efectivas a la presentación de cada candidato el 31 de mayo de 1983.
- 5) El Concurso constará de 2 pruebas eliminatorias y una final.
Primera prueba eliminatoria: Duración máxima 25 minutos aproximadamente.

Todos los concursantes interpretarán:

- Un preludio y fuga de J.S. Bach
- Una sonata de Antonio Soler o de Vicente Rodríguez
- Un estudio de Chopin
- Un estudio de Liszt
- Un estudio de Debussy, Scriabin o Rachmaninoff.

Segunda prueba eliminatoria: Duración máxima 50 minutos aproximadamente.

Los seleccionados en la primera prueba interpretarán:

- Una sonata a elegir entre las de Haydn, Beethoven, Mozart o Schubert
- Una obra de la **Suite Iberia** (excluida Evocación) o **Navarra** (I. Albeniz), o de **Goyescas** o **El Pelele** (Granados) o una obra de importancia pianística de Falla, Turina, Halffter, Mompou o Montsalvatge.

—Una obra a elegir entre las de: Prokofief, Stravinsky, Bartok, Ginastera, Chavez, Villalobos, Antonio Estevez, Aaron Copland, Bén-Haim, Frank Martin, Zoltan Kodaly, Arthur Honegger, Gershwin o Hindemith.

—La obra obligada de Francesc Cuesta (Esta pieza será enviada a cada concursante 6 semanas antes del inicio de las pruebas. La duración aproximada de la obra es de 4').

Prueba final: Duración aproximada 55 minutos.

Los seleccionados en la segunda eliminatoria interpretarán:

- Una obra de importancia pianística entre las de: Chopin, Brahms, Liszt, Mendelssohn, Franck, Moussorsky o Schumann.
- Una obra a elegir entre: **Dances de les llauradores valencianes** (Eduardo López-Chavarri), **Preludio al gallo mañanero** (J. Rodrigo), **Sonata española** (O. Esplá), **Algemesiense** (Moreno Gans), **Albada i dansa** (Vicent Asencio), o **Toccatà** (M. Palau).
- Una obra a elegir entre las de: Debussy, Ravel, Fauré, Poulenc o Roussel.
- Una obra a elegir entre las de: Schoenberg, Berg, Webern, Charles Ives, Werner Henze, Xenakis, Tomás Marco, Stockhausen, Martinu, Evangelista, Luciano Berio, Luigi Nono, Manuel Castillo, Luis de Pablo, John Cage, Pierre Boulez, Fco. Llácer, Dallapiccola, Takemitsu, Skalkotas, Blanquer, Messiaen u Ohana.

En todas las pruebas el repertorio se interpretará de memoria.

6) Los concursantes deberán presentar al Jurado un ejemplar, al menos, de las obras a interpretar.

7) Los ganadores interpretarán un recital gratuito la noche del 5 de Junio de 1983, fecha de entrega de los premios.

8) El Jurado será seleccionado por la Excma. Diputación y estará compuesto por importantes pianistas y músicos españoles y extranjeros. Su decisión será inapelable.

9) El Jurado queda facultado para resolver cualquier duda que pueda suscitarse en la interpretación de las presentes bases.

10) Las solicitudes de los concursantes serán sometidas al Comité Organizador quien en última instancia decidirá su aceptación.

11) Los concursantes que pasen a la segunda eliminatoria y a la prueba final y no obtengan premio alguno recibirán una ayuda económica para gastos de viaje o estancia.

12) Los concursantes deberán presentarse el día 31 de Mayo de 1983, **a las 10 de la mañana** en la Excma. Diputación de Valencia (Plaza de Manises) para acreditar su identidad y recibir las últimas instrucciones.

13) El orden de actuación quedará fijado por medio de sorteo delante del Jurado, los concursantes y representantes de la Excma. Diputación.

14) La Excma. Diputación de Valencia se reserva el derecho de grabación (audio y video) de las pruebas y concierto final.

Las pruebas tendrán lugar en el Salón de Reyes de la Excma. Diputación de Valencia y en el teatro Principal de Valencia los días 1, 2, 3, 4, y 5 de Junio de 1983.

VALENCIA, DICIEMBRE DE 1982

Bases aprobadas en sesión plenaria de la Excma. Diputación de Valencia, el día 10 de Diciembre de 1982.

PREMIOS

Primer Premio

700.000 pesetas del Ministerio de Cultura
2 recitales (Soc. Filarmónicas de Valencia y Castellón)
Recital en Alicante
Concierto con la Orquesta Municipal de Valencia
Gira de 5 recitales en España (Conciertos Daniel)
Grabación de un disco LP
Recital en el Festival Chopin de Valldemosa (Mallorca)

Segundo Premio

300.000 pesetas de la Diputación de Valencia
Recitales en los Conservatorios Superiores de Música de Valencia y Alicante

Tercer Premio

200.000 pesetas del Ayuntamiento de Valencia

Cuarto Premio

150.000 pesetas de la Caja de Ahorros de Valencia
Premio **Unión Musical Española** a la mejor interpretación de la obra obligada 75.000 Ptas.
Premio **Hazen** a la mejor interpretación de música española 75.000 Ptas.
Premio **Yamaha** a la mejor interpretación de música contemporánea 75.000 Ptas.
Premio «**Ernesto de Quesada**» a la mejor interpretación de música francesa 75.000 Ptas.

Premio Especial de la Crítica

Bodmer que mostró autoridad marcando muy justos los matices a cada instrumento y logrando una versión sinceramente digna.

El dúo Miriam Freid (violín) y Clifford Benson (piano) actuó en la Sociedad Filarmónica de Bilbao ofreciendo la obra de F. Schubert **Sonatina núm. 2, en La menor, Op. 137, D. 385**, para violín y piano, que no ha entusiasmado, aunque la violinista presentó una buena técnica y manejó el arco con agilidad, se observó quizá una falta de pasión, y transcurrió monótona, como se apreció en el «Allegro» final.

La **Sonata núm. 1 en Sol menor, BWV 1001, para violín solo** de J.S. Bach, tuvo otro concepto y también un color más profundo, más de en los registros más bajos e intermedios de la textura, destacando el segundo movimiento «Fuga: Allegro». De E. Ysaye, también para violín sólo, **Sonata núm. 4, en Mi menor, Op. 27** (dedicada a Fritz Kreisler). La violinista Miriam Freid estuvo más asentada, uniendo a la intensidad del sentimiento un singular virtuosismo, destacando en «Sarabande» con «pizzicatia» finos y sensibles.

En la segunda parte, la **Sonata núm. 1, en La mayor, Op. 13**, para violín y piano, de G. Fauré. El primer movimiento tuvo una expresión muy delicada y con un volumen perfecto, o sea de una riqueza expresiva que derivó en un fuerte final. El «Andante», muy matizado y de gran finura, y el «Allegro vivo», muy rítmico y lleno de gracia, para llegar al «Allegro» del fin de la obra, con una interpretación de gran sonoridad y virtuosismo. El pianista Clifford Benson colaboró eficazmente en un buen entendimiento con la violinista.

«MUSICA EN DICIEMBRE»

Organizado y patrocinado por el Excmo. Ayuntamiento de Bilbao, a través del Consejo Municipal de la Juventud, en el ciclo Música en Diciembre actuó el Ballet del Conservatorio de San Sebastián, con la Orquesta Sinfónica de Euskadi, bajo la dirección, en este caso, de Tomás Aragüés. Ofreció **Jeux D'enfants** (pequeña suite), de G. Bizety. **Gimnopedies**, de E. Satie. En el **Tríptico espiritual** (creación de P. Brown), se unen tres esencias importantes dentro de la espiritualidad: la pastoral, la religiosa,

y la mística, sobre partituras originales de Ansoarena, Bach y Grieg; y, finalmente, **Suite romántica** (música para ballet), autor T. Aragüés, (estreno), con cuatro temas, que quizá puede considerarse lo más aceptable, tanto por parte del cuerpo de baile, como por lo musical, orquesta y director.

Al siguiente día, actuaron el Coro y Orquesta Ars Nova y Coro de Cámara de Bilbao. En primer lugar, el Coro Ars Nova, bajo la dirección de Sabas Calvillo, interpretó **Villanescas**, de F. Guerrero, con cinco temas que gustaron por su empaste de voces. El Coro de Cámara de Bilbao, que dirige J.R. Rementería, interpretó a continuación obras de Guridi, Arregui, Berlin, Davis y Castillo; seguidamente, el Coro de Cámara de Bilbao y Coro Ars Nova, y en la dirección J.R. Rementería, que interpretaron **Mesias Sarritan**, B. de Ercilla. En la segunda parte, Coro de Cámara de Bilbao y la Orquesta Ars Nova, que también dirige Rementería, con las obras **Coral núm. 12, Aria de tenor núm. 41**, en la que intervino el solista Javier de Solaun; **Recitativo y aria de soprano núm. 56-56**, con Margarita Arguedas y «Coral núm. 64» del **Oratorio de Navidad**, de J.S. Bach. A continuación, Coro y Orquesta Ars Nova que dirige Sabas Calvillo (con los «Coros núms. 3-15-22 y 31», de **El Mesias**, de Haendel que realizaron con buen sonido y ajuste, y para final, el **Aleluya**) («Coro núm. 42» de **El Mesias** de Haendel), que interpretan los conjuntos de Coro de Cámara de Bilbao y Coro y Orquesta Ars Nova, dirigidos por J.R. Rementería, siendo muy del agrado del público.

SOCIEDAD FILARMONICA

Por primera vez en nuestra Sociedad Filarmónica, el Cuarteto Juilliard, de Nueva York, que está compuesto por Robert Mann (violín primero), Earl Carlyss (violín segundo), Samuel Rhodes (viola), y Josel Krosnick (violoncello). En esta sesión de música de cámara, se han interpretado tres **Cuartetos**, de L. Boccherini, L.V. Beethoven y J. Brahms. En el **Cuarteto en la mayor, Op. 33, núm. 6**, de Boccherini. Nos percatamos que estábamos ante unos verdaderos artistas, bien conjuntados, con excelente técnica y musicalidad.

El siguiente, **Cuarteto núm. 16 en Fa mayor, Op. 135**, de Beethoven; el segundo movimiento, «Vivace» fue de una fiel interpretación, y el tercero, «Lento assai», tuvo una gran hondura y serenidad, llegando al cuarto movimiento «Grave», donde se apreció una afinación perfecta.

Por último, el **Cuarto en La menor, Op. 51, núm. 2**, de Brahms, en cuyo primer movimiento «Allegro non troppo» se apreció en el violoncello unos «pizzicatti» en contraste con el resto de instrumentos de cuerda que llamó la atención por la calidad interpretativa; el cuarto movimiento «Finale: allegro non assai», también demostró la opinión del New York Times, de que este Cuarteto Juilliard representa el verdadero concepto de cuarteto moderno.

El Coro de Cámara de Bilbao, concierto dirigido por J.R. Rementería tuvo en la primera parte como programa las obras de la Polifonía de los siglos XVI al XX, **Sicut cervus**, de Palestrina, que tuvo una versión un poco nerviosa. Sin embargo **Madonna sua merce**, de Marencio, estuvo más ajustada y compacta en las respectivas voces **Seguidillas en eco** (anónimo) (s. XVII), con calidad en las voces. **Hymne a la nuit**, de J.P. Rameau, en armonización de J.R. Rementería, estuvo muy equilibrada y la interpretación mejor tanto en técnica como expresión y el conjunto fue compacto y homogéneo, y el director Rementería profundizó en el matiz. **Paysan**, de J. Bovet, con la solista de bella voz, uniéndose después todo el coro y contando en una buena línea. **Eli, eli**, de Bards, y **Dahil sa iyo**, D. Santiago (n. 1933), fue cantada con gran sentimiento y profundidad. En la segunda parte interpretaron canciones navideñas y villancicos.

CONCIERTOS ARRIAGA Y OPERA

Un Concierto ofrecido por el guitarrista clásico Ricardo Iznaola, que destaca como uno de las grandes figuras dentro del mundo de la guitarra y que cuenta en su palmarés con importantes premios en concursos internacionales. Ha dedicado la primera parte a J.S. Bach y Fernando Sor y en la segunda (que es la que hemos presenciado) interpretó **Sonata 1933**, de Antonio José, bella pieza ejecu-

tada con buen criterio. Después cuatro piezas de Villalobos, en las que demostró una gran escuela, técnica perfecta y excelente musicalidad; finalmente, **Alborada del Gracioso**, de Maurice Ravel. Iznaola salvó con habilidad ese torbellino de notas y consiguió una versión de gran altura artística que corrobora la fama de la que viene precedido.

Para conmemorar el Centenario del nacimiento del compositor guipuzcoano José de Olaizola, se ha puesto en escena, su ópera **Oleskarri Zarra**, en el Festival Lírico de Navidad de la ABAO; la mediocridad, salvo algunas excepciones, ha sido la nota dominante.

Con la puesta en escena de **Tosca**, de Puccini, se clausuró este III Festival Lírico de Navidad. La versión escuchada puede calificarse de buena, ya que nos quitó un poco el mal sabor de la función anterior, pues solistas, orquesta, coro y dirección hicieron que ello fuese posible. La soprano Raina Kabavanska interpretó con inmensa ternura, fraseo y delicadeza «Vissi d'arte», y estuvo bien en toda la función, con voz cálida, muy amplia, con una gran fuerza dramática en los agudos, y también profundo conocimiento de su papel y de la partitura. El tenor Jaime Aragall, poseedor de una bella voz, tuvo momentos felices y compartió el éxito con la citada soprano y el barítono Kari Nurmela; el resto del elenco estuvo bien en sus respectivos papeles. El Coro de la ABAO, que dirige el maestro Larrínaga, estuvo afortunado en sus cortas intervenciones; la Orquesta Sinfónica de Bilbao, sonó con calidad bajo las órdenes del maestro director y concertador Urbano Ruiz Laorden.

Se ha celebrado en Guernika el II Certámen de Acordeón «BIZKAIA» que, organizado por la Asociación Vizcaína del Acordeón, patrocinó la Caja de Ahorros Vizcaína con la colaboración del Excmo. Ayuntamiento de Guernika. Antes de la entrega y proclamación de los premios, actuó la Orquesta de Acordeones que dirige el maestro Josu Loroño.

Dentro del programa de Jóvenes Intérpretes, han actuado en este mes de diciembre, Belén Duque (piano); Luis Tristán (flauta) y Eva Pereda (piano); Ana Luisa González (piano) y Gabriela Esteban (piano).—JOSE DE URQUIJO.

CANTABRIA

EL FUTURO PALACIO DE FESTIVALES DE SANTANDER

Próxima ya la trigésimo segunda edición del Festival Internacional de Santander, de cuyo programa conversaremos próximamente con su eficaz director, José Luis Ocejó, parece oportuno el momento de ocuparnos del futuro Palacio de Festivales, vieja aspiración de la capital de Cantabria, y cuya necesidad se hace cada vez más urgente. Es una realidad que tiene que cumplirse. El alcalde de Santander, Juan Hormaechea, no es de los que se quedan en palabras esperanzadoras, sino que es figura de realizaciones consumadas. Confiemos que este objetivo, en el que lógicamente participa la Diputación, se cumpla. No es cuestión a resolver por el partido, cualquiera que sea el que tenga el poder, es algo que interesa, y mucho, como servicio cultural para todos los ciudadanos.

Al cumplirse los veinticinco años de la muerte de Ataulfo Argenta, pilar fundamental en los orígenes del Festival, el crítico santanderino Francis Pardo lamentó que el homenaje a la siempre recordada batuta no se coronase con la inauguración del Palacio. Ciertamente, pero existe un proyecto, una maqueta y unos estudios acústicos, estudios de los que

hay la promesa que estén terminados en el mes de marzo...

Al edificio que se piensa construir se le quiere dar un carácter polivalente el cual, además de servir como marco del Festival, debe ser útil para congresos, exposiciones y otro tipo de actividades que se desarrollen durante todo el año. Ello me parece una idea positiva y rentable, a la vez que compensa la inversión prevista que supera los setecientos millones de pesetas.

Se prevé una gran Sala con una capacidad de dos mil butacas, llegando a las 2.500 en congresos mediante la utilización del escenario. Se contará además con otra Sala destinada a la música de cámara y recitales con cuatrocientas o quinientas. Dispondrá también de restaurante, cabinas de traducción simultánea, salones de comité, etc.

Hasta aquí el proyecto del Palacio, cuyo exterior parece más de la «Belle Epoque» que la de un edificio funcional, abierto a su entorno. Por otra parte, creo que la capacidad es insuficiente, y digo esto, porque si tenemos en cuenta que el aforo de la Plaza Porticada es 2.900 localidades, y en las grandes ocasiones se produce el siempre irritante «no hay billetes», fácilmente se deduce que el problema de acceso será mayor, si no se crean las 3.500 localidades. Además, tengamos en cuenta que la población musical aumenta.

Aumenta sí. Por eso el Conservatorio de Música, Jesús de Monasterio, de esta ciudad, con el nivel de profesional, atraviesa momentos críticos. Es tema de actualidad. La Conserjería de Cultura del Gobierno cántabro ha cesado a su director José Luis Tavera, para mediante un concurso de méritos, nom-

brar a Manuel Real Tresgallo. Tal decisión ha suscitado una polémica en la que voy a entrar. Mientras el director cesante alega que tal medida se ha tomado sin contar con el parecer del claustro de profesores, el titular de la Conserjería de Cultura, Ramón Teja Casuso, alega que al no ser este Conservatorio estatal, es potestad del organismo del que depende este centro, del Gobierno. Si esto se reduce al quita y pon, nada se consigue. Pero por si, al contrario, se trata de sacar a este Conservatorio de un estado caótico, bienvenida sea esta preocupación. Por de pronto, se ha creado un patronato que, a su vez, creará y elaborará un reglamento de régimen interior, inexistente ahora, y que ha abierto una auditoría.—**RICARDO HONTAÑÓN ACHA**

GALICIA

ENRIQUE X. MACIAS:
CRONICA DE UNA
GUERRA ANUNCIADA

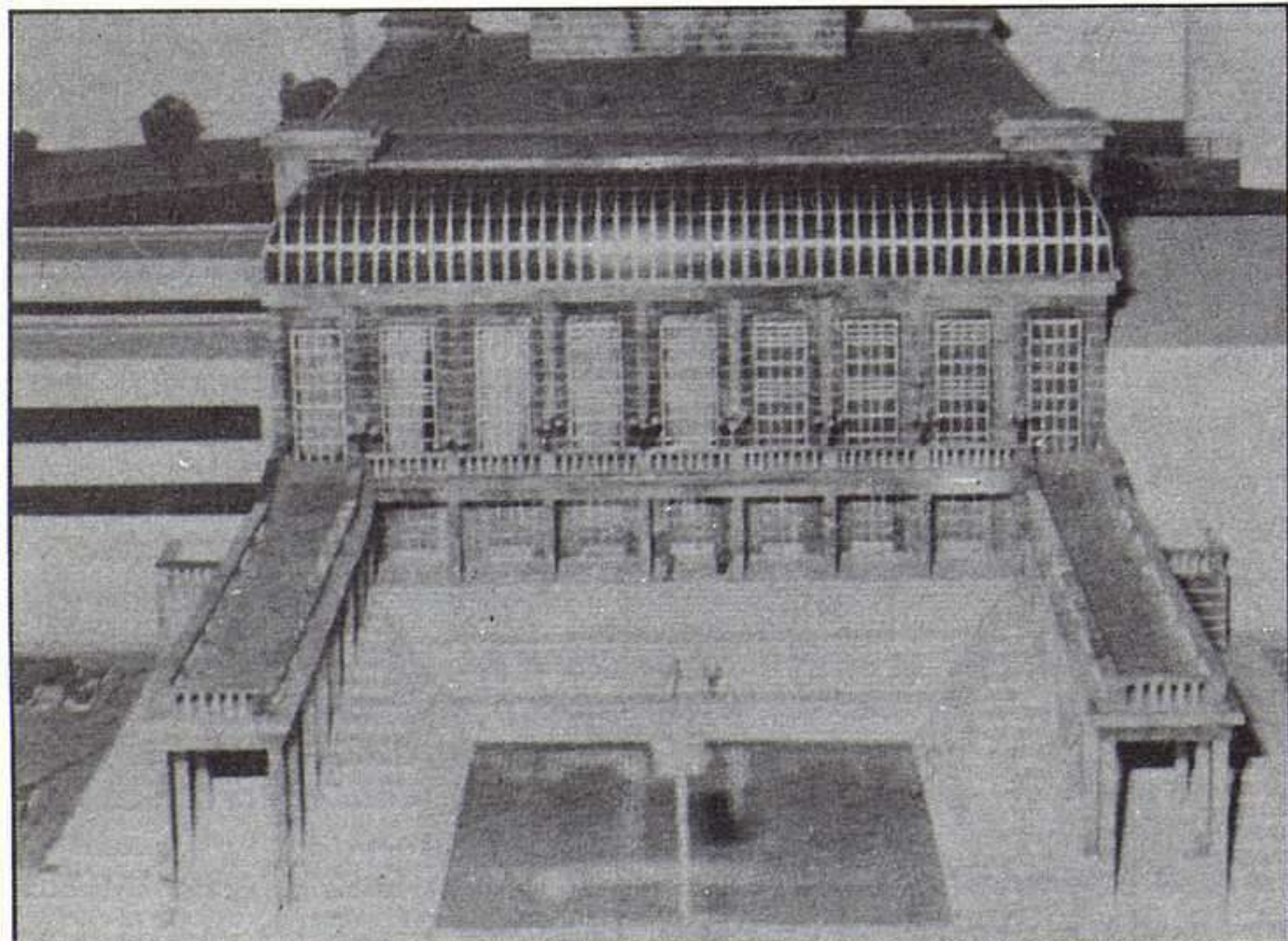
Cinco meses atrás, cuando en esta misma sección profetizaba en torno a la comprometida estabilidad del ambiente musical gallego y me refería a la esperanza de que esa crónica de una guerra anunciada estuviera escrita, al menos con la elegancia y caballerosidad que la materia requiere, no podía imaginarme que los malos modos y el insulto personal serían las armas a utilizar de salida y no la consecuencia de un ambiente deteriorado, como ocurre en ocasiones. Ciertamente, cuando se escogen armas desproporcionadas para contrarrestar una supuesta agresión (agresión cultural en este caso, y perdonen la paradoja) conviene buscar, más allá de la simple crónica de los hechos, una explicación a nuestra sorpresa.

A mediados del pasado mes de enero la Excm. Diputación de Pontevedra programaba cuatro conciertos monográficos del compositor Enrique Macías; en ellos se estrenaban o reponían distintas páginas del autor vigués, Tomaron parte en los conciertos Manuel M. Romón, recita-

do; María José Sánchez, soprano; Rafael G. de Lara, contrabajo; Fermín Feijóo, oboe; Jorge Peixiño, con su Grupo de Música Contemporánea de Lisboa; José Goicoisa, técnico de sonido, y el propio Macías como productor y responsable último. Los actos se desarrollaron en Pontevedra y Vigo. Un elemento importante a tener en cuenta, por sus referencias posteriores, es el programa de mano —de mano ilustre—, original y lujoso, modelo de «hasta qué extremos puede llegar el despilfarro al aplicar el dinero del contribuyente provincial en actos de la íntima categoría del que comentamos»

El 30 de enero, varios vigueses, relacionados directa o indirectamente con la música de la ciudad, arremetían a cuatro columnas contra Enrique X. Macías en los siguientes términos: «Sería inexcusable no salir al paso del escarnio a que fue sometida la Música, bajo la etiqueta de Contemporánea y de Vanguardia. Porque es alarmante que entidades de la reconocida seriedad y prestigio de la Diputación Provincial, puedan resultar gravemente comprometidas en el tipo de veleidades que comentamos y que hacen del supino desconocimiento musical del asesor o asesores correspondientes»(*)

Las razones aportadas por los firmantes del artículo en cuestión son, básicamente, la carencia de biografía musical de Macías «que justifique algo tan insólito como un ciclo monográfico dedicado a su obra». Veamos el «currículum»: encargo de Radio Nacional, compositor residente en el Estudio Experimental de la Radio Finlandesa, becario del gobierno portugués, invitado en la Academia de Música de Cracovia y un largo etcétera. Estos supuestos méritos citados en el artículo van acompañados de un signo de interrogación; por ejemplo: «... encargo de Radio Nacional de España (?), encargado de la Fundación Gulbenkian (?)», etc. Portanto, sería más exacto, tal como está redactada la nota en cuestión, decir que Macías carece de credibilidad, no de «currículum», carencia de credibilidad derivada, según se desprende de la misma fuente, de su total desconocimiento en el arte de la Música, de su injustificada autotitulación de músico-compositor, de la inexistencia de críticas favorables a su obra, salvo en el caso del portugués Jorge Peixiño, «... copartícipe en este



Maqueta del proyectado Palacio de Festivales de Santander.

montaje, quien conociendo el ambiente profesional de su país, sin duda le ha facilitado contactos y amistades artísticas para una recíproca promoción internacional», y de la injustificada predilección de la Diputación hacia Macías, «... injustificada artísticamente, dejando al margen de este tipo de honores a valores reconocidos de la música en la provincia».

Prosiguen los enardecidos firmantes con un resumen de los conciertos ofrecidos en Vigo y con las inevita-

firmantes de aquella nota (la aparecida el 30 de enero, se entiende), aliados en su inmovilismo caciquil, incapaces siquiera de aceptar propuestas que vayan más allá de su propia miopía estética. Conviene señalar, asimismo, el tono amenazador y el carácter coactivo que se desprende de la lectura de toda la nota, y que están evidentemente reñidos con el respeto debido a la libertad de expresión».

Siguieron otros artículos —«Agravios y desagavios» y nuevas cartas al director—

Vigo; cartas al director de 4-II-83) como de los desagavios de Macías, unos problemas de fondo que han sido sugeridos —tímidamente— y no desarrollados en su auténtica dimensión: la inexistente planificación de la utilización de los recursos por parte de los ayuntamientos, las diputaciones y el gobierno gallego; la inexistencia de unos cuadros de gestión fiables a quienes podamos acudir, consultar, aconsejar o criticar. Las consecuencias de todo ello son los *palos de ciego*, la desorientación del público *de a pié* y la desviación de otros planteamientos y problemas urgentes que no acaban de prender: solución de la orquesta profesional de Vigo, gastos derivados de los *hermanamientos*, millones de la Banda Municipal, Conservatorio, etc., por no citar más que temas de régimen local.

Enrique Macías es muy libre de canalizar sus inquietudes como mejor crea conveniente, dentro de la más estricta libertad de expresión artística, libertad predicada y defendida en circunstancias menos tensas, por todos los participantes en la polémica (al menos eso pienso de cada individualidad). El músico Macías (con perdón, ya que existen otros medios, además de los académicos, de conseguir oficio en esta disciplina) es muy libre de utilizar los canales de gestión y economía que la sociedad en la que vive le brinda: becas, concursos, salidas al extranjero, estrenos, ciclos monográficos, etc... Tribunales de concesión de becas, comités de expertos y departamentos de promoción habrá en cada caso para decidir si esa legítima pretensión (que no *osadía*) es digna de ser atendida. La tensión y las polémicas como las que nos ocupa, surgen cuando no existen esos tribunales o equipos de gestión cultural en los distintos niveles de la política gallega. Aquí se promete, se da, se programa sin esos organismos intermedios, lo que facilita que ciudadanos no refrendados, reconocidos ni admitidos por su comunidad adopten papeles que no les corresponde.

A modo de conclusión provisional telegráfica: el dictamen técnico, a quien corresponda; la crítica, a quien se la merece; la salvación, a quien la solicite, y los buenos modos, a todos.—CARLOS VILLANUEVA

(*) El artículo ha sido remitido a varios medios de comunicación,

entre ellos a RITMO que la publica íntegra en su sección de Cartas.

LAS PALMAS

ALDO CICCOLINI EN LA SOCIEDAD FILARMÓNICA

La inauguración de la temporada de la Sociedad Filarmónica fue llevada a cabo por Aldo Ciccolini, que acreditó su categoría pianística en las interpretaciones chopinianas: *Barcarola, Op. 60, Polonesa Fantasía en La bemol mayor y Sonata en Si menor, Op. 58, núm. 3*. En mi opinión, esta última obra fue lo mejor del recital. Sin embargo, no me convencieron sus versiones de Schubert (*Tres piezas para piano, D.946* y *Cuatro Imponentes, Op. 90*) por su excesiva velocidad.

Aceptable fue el recital del violinista Víctor Tretyakov, brillante en la *Sonata núm. 1 en Fa menor, Op. 80*, de Prokofiev, e irregular en las *núm. 1 en Sol mayor, Op. 78*, de Brahms y *núm. 7 en Do menor, Op. 30/II*, de Beethoven. El pianista que le acompañó, Mijail Erojin, fue un discreto colaborador.

La actuación de la contralto Bessie Griffin y el pianista Samuel Bercet, con un programa de espirituales, himnos y gospel, fue digno de olvidarse, ya que no encajaba en el marco del centenaria entidad. Tuvimos la fortuna de escuchar la revelación de un joven ya notable pianista ruso, Nicolai Demidenko, con un programa de gran interés: *Sonata en Si menor, Op. 40, núm. 2*, del redescubierto Clementi; *Sonata núm. 3, Op. 14 en Fa menor* («Concierto sin orquesta»), de Schumann y *Diez Preludios, Op. 23 y 32* y tres *Etudes tableau*, de Rachmaninoff, que interpretó impecablemente en el aspecto técnico y estilístico.

Pero el acontecimiento musical del último trimestre de 1982 lo protagonizó la eminente mezzosoprano Christa Ludwig, con una inolvidable y modélica interpretación del *Viaje de Invierno*, de Schubert. Independientemente de que yo prefiera esta obra en



Enrique X. Macías con el compositor Patrick Kosk.

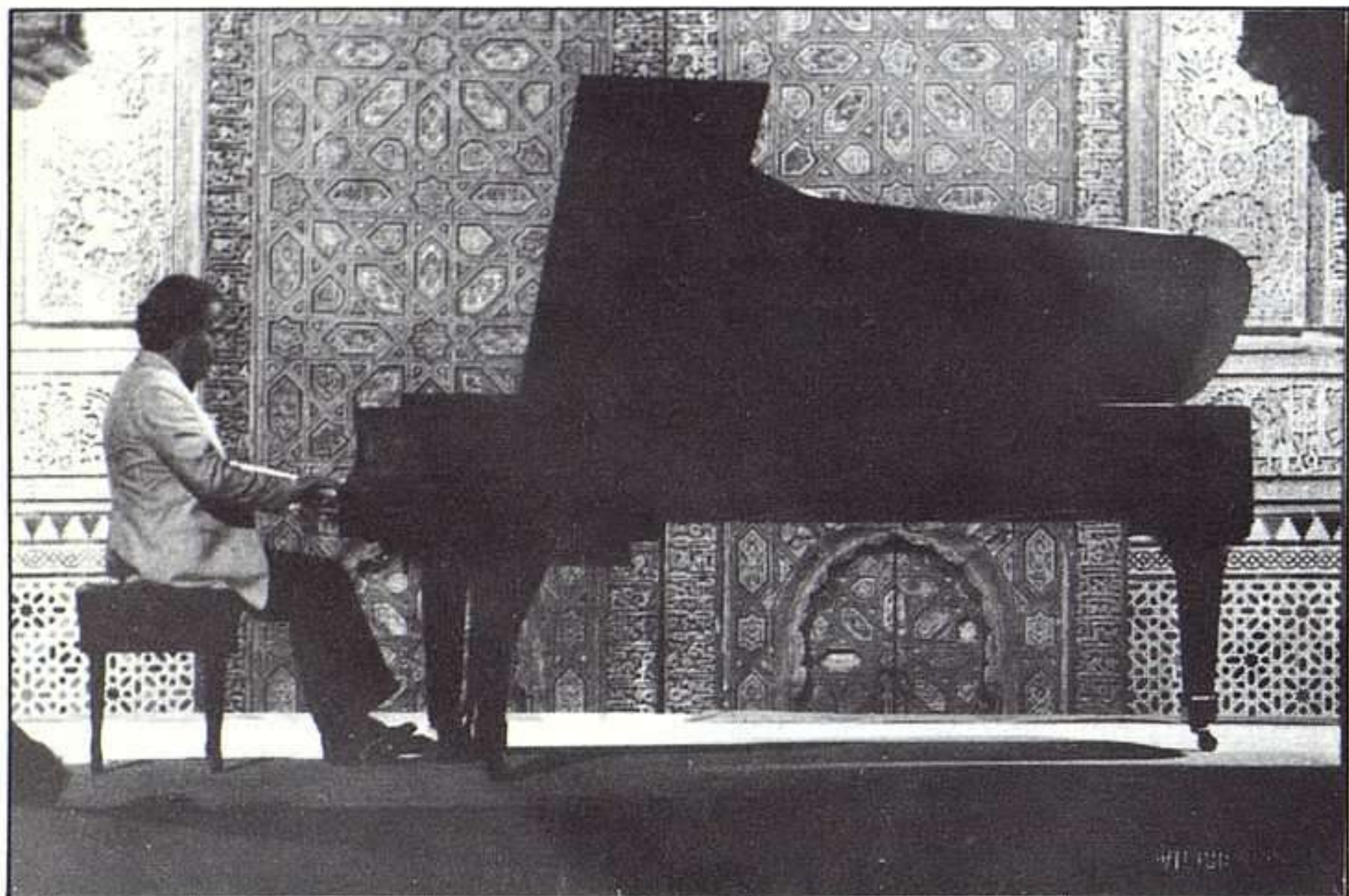
bles conclusiones: «*Todo ello nos obliga a manifestar nuestra más rotunda disconformidad con lo que demuestra ser un monumento a la fañacia musical apoyada cándidamente por nuestros organismos musicales, que bien podrían dedicar sus desvelos a causas de auténticos méritos. Esperamos —añaden— que este tipo de situaciones no se repitan, en bien de la Cultura, con mayúscula, y freno y desenmascaramiento de quienes, con menos talento que osadía, la invocan en su particular beneficio*».

Las reacciones no se hicieron esperar: cartas al director, artículo-encuesta en La Voz de Galicia y la primera adhesión plumífera a Enrique Macías: una carta firmada por un buen número de artistas e intelectuales vigueses que se reunieron en una cena de desagavio celebrada el 3 de febrero. En dicha carta, los firmantes apoyan la trayectoria del músico vigués y denuncian «*los criterios reaccionarios y demagógicos apoyados únicamente en calumnias y descalificaciones de tipo personal, sin ahondar en los verdaderos problemas de la creación artística, criterios en los que incurren los*

recalcando la teoría expuesta en uno u otro sentido.

La *internacionalización* del conflicto vino con la nota del corresponsal de «El País», aparecida el 8 de febrero, en la que se hacía eco de polémica presentando el «*status quaestionis*», y con los comentarios de prensa surgidos a raíz de un nuevo concierto de Macías celebrado en Santiago de Compostela, en el que un crítico interpeló pública y violentamente al compositor (la próxima crónica se la dedicaremos a estas interpe-laciones).

Entiendo que esta historia, aún inconclusa cuando redacto estas líneas, es el comienzo de una serie de contiendas pertenecientes a la gran guerra global provocada, entre otros motivos, por la inexistente política musical del País Gallego. En estas refriegas, en las que se hace uso de armas desproporcionadas (métodos impropios del tema, afirmaciones increíblemente graves que nadie suscribiría en estado de reposo, evidente falta de rigor en las cuestiones, etc.), se traen a colación, tanto por parte de esos «*paladines de la lucha desinteresada en pro del futuro musical de Vigo*» (Faro de



El pianista Aldo Ciccolini.

voz masculina, para la que originalmente fue compuesta, Christa Ludwig es una excelente liederista y con ella colaboró notablemente el pianista Irwin Gage, que recreó el clima peculiar de la partitura.

NUEVO TITULAR DE LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA

Siento tener que manifestar que mis temores sobre el precipitado cambio en la dirección de la Orquesta han tenido plena confirmación. Con total sinceridad y honestidad, he de exponer que el nivel interpretativo de la agrupación ha sufrido un notorio descenso en relación con las estimables cotas alcanzadas en la precedente temporada, bajo la batuta del anterior titular, Max Bragado-Darman. Ciertamente que en los primeros conciertos fueron ostensibles varias bajas de instrumentistas que, indudablemente, afectaron a la robustez sonora —entre otras ausencias, el arpa sigue siendo sustituida por el piano—, pero no al carácter de las versiones de las obras programadas, en su mayoría anodinas y grisáceas, consecuencia de la asténica batuta del actual director, José Ramón Encinar, de muy limitada y poco precisa técnica gestual.

Queden como ejemplos la plúmbea **Serenata en Si bemol mayor**, de Mozart, transformada en un interminable *largo*, la soporífera **Sinfonía núm. 103 en Mi bemol mayor**, de Haydn; las **Suites 1 y 2 para pequeña orquesta**, de Stravinsky, desprovistas de su carácter lúdico; la superficial y lineal **Sinfonía núm. 5 en Si bemol mayor**, de Schubert y la rutinaria **Sinfonía núm. 4 en**

La mayor, de Mendelssohn. El deslucido **Amor Brujo**, de Falla tuvo como solista a la soprano Ifigenia Sánchez, que cantó muy tensa, ya que sus peculiaridades vocales no son las adecuadas para la partitura. Por otro lado, la **Leonora 3, Op. 72** estuvo totalmente desprovista del carácter beethoveniano. No tuvieron relevancia los acompañamientos en el **Concierto para violoncelo y orquesta de cuerda en Re mayor**, de Boccherini, ni la **Sinfonía concertante en Mi bemol mayor, para violín y viola mozartiana**. Estas de la orquesta Jacek Lubliniecki (violoncelo), Tomás Radzinowicz (violín) y Ionel Tatu (viola). Hay que destacar, en justicia, la muy satisfactoria y plausible labor del director en el **Concierto Guadiana**, de Tomás Marco, con el guitarrista José Luis Rodrigo en una muy buena actuación.

DEBUTA LUIS MARTIN SODERBERG

Presentación, en el Teatro Pérez Galdós, en una velada organizada con fines benéficos por el Club de Leonas de Las Palmas, del joven pianista sueco-canario Luis Martín Soderberg, que acredita la justeza del galardón obtenido en la Manhattan School of Music, de Nueva York —donde cursa sus estudios—, al alcanzar la máxima puntuación de los tres finalistas seleccionados entre los treinta y seis mejores intérpretes de los diferentes instrumentos, y conseguir, por su interpretación del **Concierto para piano núm. 3** de Rachmaninoff, con la Orquesta Sinfónica de Manhattan, el primer premio absoluto. Luis Martín Soderberg patentizó en este breve recital su notable evolución técnica e interpretativa en

unas versiones muy convincentes y equilibradas de **Suite núm. 2** de Bach, **Balada núm. 1** de Chopin, y **Carnaval, Op. 9**, de Schumann, aunque le aconsejaría más moderación en la velocidad que imprime a los «tempi» de algunos pasajes que requieren un tratamiento más sosegado. En la misma velada, la Coral Polifónica de Las Palmas, dirigida por su titular Juan José Falcón Sanabria, tuvo una actuación coherente con su calidad y prestigio.—
CARMELO DAVILA NIETO.

MURCIA

CONCIERTOS DE PROMUSICA

Murcia, musicalmente, empezó el año adormecida. Lógico; el Teatro Romea, principal centro de la ciudad, estaba ocupado por una *taquillera* comedia musical. Siguió, una vez liberado el teatro, los conciertos ya comentados en RITMO, promovidos por la Asociación Promúsica. Febrero arrancó con las mismas características: poco, pero muy bueno; por ejemplo, el recital de Alicia de Larrocha.

Al iniciarse la segunda y menguada quincena de febrero, cambió la decoración: pasó a ser mucho, pero de menor calidad. El impulso de Promúsica, que continúa, ha dado sus frutos. Así, el martes 15, a pesar del frío atroz, los murcianos acudimos nuevamente a la cita de Promúsica, para escuchar al cuarteto Prazak y al pianista Riccardo Caramella, con el siguiente



Alicia de Larrocha.

programa: **Quinteto en Fa menor, Op. 34**, de Brahms, y el **Quinteto en La mayor, Op. 81**, de Dvorak. Fuimos, de verdad, iluminados, pues la fama de los intérpretes hacían presagiar una gran tarde. Sin restar méritos a nadie, pues se nota por sus versiones que son grandes músicos, no tuvieron su mejor noche. La cuerda grave, en especial el viola Josef Kluson estuvo escaso en sonoridad, mientras que a los violines, y, en general, al registro agudo, le faltaba empaste y redondez de sonido. Hubo problemas con la afinación, dedicando los ejecutantes largas pausas entre movimientos para corregir sus instrumentos. Falló la coordinación en algunos momentos del concierto, entre el pianista y el primer violín (Vaclav Remes). El conjunto resultó en cierta medida desorganizado, lo cual no impidió que se brindaran fragmentos equilibrados, próximos a la perfección.

El miércoles 16, en doble sesión, se presentó en Murcia, el GIDA. (Grupo Independiente de Danza), que tuvo como poderoso rival, además del frío, un partido de fútbol televisado. El público, incondicional y escaso, perdonó todo lo perdonable, manifestando con su aplauso un apoyo que la Administración hasta el momento niega. No cabe criticar, sino alabar este esfuerzo de Margarita Zielinsky y su compañía, pues lo que hoy aún no es perfecto, con su trabajo e ilusión, podrá llegar a ser pulcritud. No lo dudamos, y confiamos en que el GIDA sea el embrión del futuro Ballet Clásico de Murcia, siguiendo el ejemplo de los ya existentes en Zaragoza y en el Principado de Asturias.

La Catedral, con su órgano de fines del siglo XIX, compaginó, en domingo, y recuperando lo que casi es ya una costumbre, su papel religioso y artístico, en el que es tan abundante. Pedro Azorín fue, una vez más, el encargado de un concierto que se prolongó, con música estrictamente religiosa, durante la misa que se celebró a continuación. Es digna de mención, y de ella trataremos en otro número de RITMO, la polémica que la restauración de este órgano ha suscitado, así como, por el contrario, la del órgano de la Iglesia de Ricote (el más antiguo de la región) ha recibido el beneplácito general.

El Aula de Música de la Universidad de Murcia, a cuyo frente se encuentra Enrique Gonzalez Semitiel

—de quien tendremos oportunidad de hablar largo y tendido— fue el siguiente convocante. Con el objeto de estrenar el piano que dicha universidad ha adquirido, se dió un concierto a cargo de Miguel Baró (piano) y Vicente Perelló (violoncello), conforme al programa: **Three sonatas** (A. Scarlatti), **Pieces en concert** (Couperin), **Elegie** (Blanquer), **Jueves Santo a medianoche** (Turina) y **Sonata núm. 1 en Mi menor** (Brahms). Por escenario se tuvo el también prácticamente a estrenar salón de actos del centro. Aunque nuevamente los resultados no fueran muy brillantes, lo realmente confortante fue la audiencia, numerosa y muy joven, así como la celebrada adquisición.

Los anuncios de nuevos conciertos se suceden ahora continuamente, pero el que más brilla de entre todos es el Festival Internacional de Orquestas Jóvenes Murcia 1983, que tendrá lugar el 28 de marzo al 2 de abril. Y es este el momento de citar de nuevo a Enrique Gonzalez Semitiel, ex-director de la Coral Universitaria de Murcia, que asistiera a los Encuentros de Polifonía Juvenil de Cuenca.

El Aula que Semitiel dirige contando con la colaboración de una entidad bancaria regional, y a pesar de disponer de un presupuesto reducido, ha conseguido contratar a: Orquesta de Jóvenes de Murcia (director, Benito Lauret o Jaime Belda), Styrian Sinfonietta de Graz, Austria (director, Adolf Hennig), Orquesta de Jóvenes de Basilea, Suiza (director, Thüring Bram), Orquesta del Conservatorio de Szeged, Hungría (director, Richard Weninger) y Schola Cantorum Gedanensis, Polonia (director, Jan Lukaszewsky). Habrá conciertos diarios en Murcia en el claustro de la Universidad de Murcia y otros en Albacete, Cieza, Alicante, Lorca, Yecla, Totana, Cehegín, Moratalla y Cartagena.

Para el concierto de clausura se ha formado la llamada Orquesta y Coro del Festival, en la que intervienen miembros de todas las agrupaciones participantes, bajo la dirección de Richard Weninger.

Este ha de ser el gran momento de la semana, pues

se alcanzará el máximo grado de compenetración entre los jóvenes músicos, siendo la música el nexo de unión entre chicos de tan distintas culturas. El dato más emotivo, sin duda, será la ejecución del **Gloria** de Vivaldi, en homenaje a Salzillo, de quien se celebrará en esas fechas el bicentenario. También, cómo no, hay una parte triste; la no asistencia, debido a sus compromisos en Friburgo, de Cristobal Halffter, para dirigir la clausura, siendo como es éste un músico muy querido en Murcia, como se le ha demostrado en sus distintas visitas a esta ciudad.

Como fin a la presente crónica, esbozaremos un tema que preocupa sobremedida en Murcia, y que en el próximo número de RITMO ampliaremos. Se trata de la incertidumbre económica que pesa, entre otras, sobre la cabeza de la Orquesta de Jóvenes de Murcia. ¿Tendrá el mismo fin que la Orquesta de Cámara de Jóvenes de España? ¿No habrá aprendido la lección quien deba amparar la Cultura? Ha habido reacción oficial de la Conserjería de Cultura, saliendo al paso de esta amenaza de extinción. Pero Murcia quiere más. Quiere que el GIDA también pueda subsistir.

RECITAL DE ALICIA DE LARROCHA

«Procuró dedicar los meses de enero y febrero a España» dijo Alicia de Larrocha en un periódico murciano el 11 de febrero de 1983. El día anterior había dado un recital en el Teatro Romea. En la primera parte interpretó: **Escenas románticas**, de Granados, y **Fantasia bética**, de Manuel de Falla, confirmando ese «por el mundo voy españoleando», y errando de principio a fin en «la música española la no es demasiado conocida» (ambas frases dichas por ella en la misma entrevista), y es que en Murcia sí que se conoce y aprecia nuestra música.

La segunda parte la ocuparon los **Preludios** de Chopín, complementados en el programa de mano por los títulos que Alfred Cortt les pusiera. Los textos de este programa tuvieron esa tarde

muchos aciertos, brindando comentarios atinados sobre las obras de Granados y Falla. Esta última está dedicada a Rubinstein, de quien Alicia de Larrocha dijo «fue el primero en promocionarla», refiriéndose a la música española.

Sobre el resultado de la velada la protagonista dijo: «es difícil ser buena pianista siendo mujer», y «el Romea es algo seco, necesitaría más reverberación. Es difícil encontrar locales perfectos para dar recitales, especialmente, locales modernos». Pero oyéndola, todo se olvida. Sus cincuenta y cuatro años dedicados al piano —él del recital fue un gran cola Steinway—, y en especial a la música española, garantizan su absoluto dominio de la situación. Así, Granados sonó a romántico europeo de primera magnitud, que lo es, y Falla, a Stravinsky, de quien poco tiene que envidiar. Aquí estuvo lo mejor de la tarde. Los **Preludios** fueron correctos, pero, tras las dos obras españolas, perfectas, los espectadores (abundantes a pesar del frío, y más correctos que nunca) esperaban una versión de igual o mayor profundidad.—JOSE GARCIA MORALES.

SEVILLA

PRESENTACION DE CINCO LIBROS SOBRE TURINA

Entre todas las actividades que Sevilla ha promovido por medio de sus instituciones musicales —Patronato Municipal «Joaquín Turina», Conservatorio, Juventudes Musicales y Caja de Ahorros «San Fernando», más el patrocinio del Ministerio de Cultura— para festejar la memoria del compositor sevillano por excelencia— en el centenario de su nacimiento, acaso sea la más interesante, por lo permanente de sus efectos, la publicación de

cinco libros sobre la vida y la obra de Joaquín Turina en los que, junto a rasgos biográficos personales, podemos encontrar estudios técnicos de su estilo y valoraciones aceradas de lo que la producción del músico significó en el panorama de su época a nivel local, regional, nacional e internacional. Así ocurre en el primero de esos libros **Turina y Sevilla**, de Enrique Sánchez Pedrote, director de la Cátedra universitaria «Cristóbal de Morales», quien, pese a lo concreto del título, estudia aspectos muy importantes del protagonista, que abarcan desde su nacimiento hasta su estancia en París, y desde su espíritu universalista hasta la inspiración que le viene de su tierra meridional, llegando hasta Sanlúcar de Barremeda. La Biblioteca de Temas Sevillanos del Servicio



Joaquín Turina (1882-1949).

de Publicaciones del Ayuntamiento hispalense se enriquece con este volumen, que presentó con conocimiento y amenidad el crítico Carlos Colón. Lo mismo podemos afirmar, como lo hizo muy bien el catedrático, pianista y compositor Manuel Castillo en el prólogo de la edición y en el mismo acto celebrado en el salón capitular de las Casas Consistoriales, del libro **La música andaluza**, del propio Turina, en el que éste dejó bien claro el esquema de su estética en relación con el importante capítulo que, en la música española, integra el apartado que le sirvió de título.

Otro día ha sido el salón de actos del Conservatorio, en el edificio nuevo que lleva el nombre del músico, el lugar de presentación de



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

La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

otros dos libros con los que empieza su andadura el Servicio de Publicaciones del Centro, con la colaboración de la Editorial Alpuerto, y bajo el título genérico de Colección Musicalia. En uno de ellos, el director y catedrático de Historia de la Música, Mariano Pérez Gutiérrez, nos habla de **Falla y Turina a través de su epistolario**, comentando con agudeza la interrelación de ambos mediante la aportación al texto de una correspondencia inédita del más alto interés. En el otro, el catedrático de Armonía José María Benavente, traza una expresiva **Aproximación al lenguaje musical de Turina**, tras el prólogo del profesor y director del Conservatorio ya citado, llevando a cabo un exhaustivo análisis de la escritura del maestro en sus elementos técnicos esenciales y en sus variados aspectos artísticos. Ambos libros fueron presentados por sus respectivos autores, cerrando el acto la magistral interpretación dada a varias obras de Turina por la catedrática de piano Pilar Bilbao.

Finalmente, y para clausurar los actos del centenario, nuevamente se reunió en el Ayuntamiento la Sevilla oficial y musical para conocer la más monumental de las cinco publicaciones que comentamos: el **Catálogo General de la Obra de Turina**, escrito por Alfredo Morán, hijo político del músico. Lo que podríamos llamar «ópera omnia» de Turina está recogido sistemáticamente en los dos tomos de esta edición antológica del Patronato que lleva su nombre; obra fundamental y definitiva para conocer la personalidad del compositor sevillano, realizada mediante una impresionante labor de recopilación, selección y clasificación de todo su archivo literario y musical, compuesto de manuscritos y ediciones, tanto bibliográficas como discográficas, etc. Esta vez estuvo la presentación a cargo de José Luis García del Busto, también afortunado biógrafo de Turina, a cuya intervención oral siguió un breve recital guitarrístico de José María Gallardo, joven y notable concertista premiado por este Conservatorio.

Como puede colegir el lector, no era hiperbólica nuestra afirmación de que la aportación literaria ha sido primordial en la celebración sevillana del centenario natal turiniano.— **FRANCISCO MELGUIZO.**

VALENCIA

«HISTORIA DEL SOLDADO» POR EL TEATRO ESTABLE DEL PAÍS VALENCIA

A finales del pasado diciembre y principios de enero de este año, el Teatro Estable del País Valenciá presentó la **Historia del Soldado**, de Stravinsky, en la nueva sala de la Caja de Ahorros de Valencia y dentro de su XVIII ciclo.

El montaje de **Historia del Soldado** por el Teatro Estable es, que yo sepa, el primero que realiza un grupo teatral español. En fechas



anteriores se representó en Madrid una versión a cargo del Gran Magic Circus (se comentó en estas páginas, RITMO, diciembre, núm. 528). Una versión que combinaba elementos realistas y escenas corales añadidas, con otros mágicos (ascensos sobre el escenario, etc.). La sencillez de la obra de Stravinsky-Ramuz, su texto de carácter lineal y neutro son sugestivos de múltiples versiones. La propuesta del Teatro Estable fue remitirnos a la simplicidad original de la obra. Este trabajo, ceñido, sin pretenciosidad y calculado con precisión, es quizá la mayor virtud de su versión. Pero, también, deja más al descubierto los puntos débiles de la obra, en cuanto espectáculo total. Se respetó con toda fidelidad el texto de Ramuz, con todas sus repeticiones, utilizándose todos los resortes del teatro clásico popular con depurada sencillez (pasajes de mimo, teatro de títeres y de marionetas) e incluyendo un soporte escénico (juego de escaleras)

y un vestuario (traje arlequinado de cubismo braquiano, en el diablo, o de cabaret en el narrador), que remiten a la época de las vanguardias en la que nació la propia obra. Los puntos fuertes de esta versión son el trabajo de los actores y el vestuario. Los puntos más débiles, la simplicidad del escenario y el suficiente juego de luces que ello hubiera exigido. Puntos débiles que se suman a los de la propia obra. El espectador actual es poco o nada *inocente* y se necesitaría un mayor juego de sorpresas para hacerle mantener toda su atención, cuando esta no se concentra en el absoluto interés de la partitura musical. Mantener en una palabra, con mayor tensión el interés de la historia tan sencilla, añadiendo una puesta en escena, a fin de cuentas, más costosa. La dirección y dramaturgia de Casimir Gándía se adapta a unos medios menores y tiene el interés de recrear el lenguaje original de la obra. El trabajo de los actores resulta preciso. Las dificultades aparecen bien resueltas, tales como la parte danzable del «diablo» (aquí diablesa), las evoluciones anímicas del «soldado» o los desdoblamientos escénicos del «narrador» (aquí narradora) con todas las inflexiones que ello requiere. La «bailarina», por su parte, logra transmitir con contundencia todo el erotismo de su papel (la princesa deseada) y adaptarse a la difícil rítmica que impone Stravinsky.

La actuación de los músicos, integrados en el escenario, hay que aplaudirla, en primer lugar, por las dificultades intrínsecas de la obra (que suele representarse con director) y por la sonoridad lograda en su conjunto. Algunos desajustes, dado el triple problema de tiempo, metro y ritmo que impone Stravinsky, fueron corregidos o mejorados en el transcurso de las representaciones. Toda la serie de música danzable que acompaña a la bailarina o la «Marcha triunfal del diablo», estuvo entre lo más conseguido. Hay que destacar el sonido nítido de la trompeta, del clarinete, y el entusiasmo del conjunto encabezado por el violín Salvador Porter. El resto de los músicos fueron: Luis Sanjaime (clarinete), Liberto Benet (fagot), Vicente Campos (trompeta), Joaquín Vidal (trombón), Manuel Tomás (percusión) y Emilio Maravella (contrabajo). Me parece conveniente señalarlo, ya que estos músicos pertene-

cen a la Orquesta Municipal de Valencia, justamente criticada. Se demuestra con ello lo que se gana en un trabajo ilusionado y en el que la música se aglutina en hechos culturales no rutinarios. Ofrecer la **Historia del Soldado** bien acabada en su conjunto, con todos los elementos que implica (teatrales y musicales en directo, sin el temible «play back») es bastante insólito en la rutina habitual de estos lugares.—**BLAS CORTES**

ZAMORA

UNA FONOTECA EN LA CASA DE LA CULTURA

Hay en Zamora una Casa de la Cultura que es modélica en muchos aspectos. Ante todo, por supuesto, porque desarrolla una actividad intensa, variada e ininterrumpida. Pero debe también mencionarse el hecho de que posee un bello edificio, unas



instalaciones modernas, cuidadas y eficientes, un ambiente acogedor y unos exquisitos detalles de decoración. En ella funciona, desde noviembre pasado, una Fonoteca. Este nuevo servicio cumple tres misiones básicas. La primera, posibilitar la audición de música en cabinas individuales (hay dieciséis cabinas), sobre la base de un fondo sonoro que alcanza ya los mil doscientos discos y cintas. La segunda, potenciar

y facilitar las actividades musicales de la ciudad, para lo cual ha entrado en contacto con el Conservatorio de Música, la Asociación Zamorana de Bellas Artes, el Aula de Música de la Caja de Ahorros provincial y otras entidades. Y la tercera, organizar ciclos de audiciones y conferencias sobre temas musicales, para lo cual la Casa dispone de un espléndido salón de actos (además de que en la Fonoteca misma hay una pequeña sala de audición colectiva para cuarenta personas).

La inauguración de la Fonoteca —a la que asistieron personalidades provinciales y locales, y el subdirector general de Bibliotecas— fue seguida inmediatamente por la apertura de un ciclo de conferencias que abarcó la historia musical española desde la

Edad Media hasta la creación contemporánea, que se ha desarrollado todos los viernes de noviembre a enero. Han intervenido en el ciclo Ismael Fernández de la Cuesta, Juan José Rey, Antonio Martín Moreno, Andrés Ruiz Tarazona, Miguel Alonso, José Luis García del Busto, Ramón Barce y Llorenç Barber. Se ha expuesto un panorama de la música española que, aunque reducido a algunos momentos fundamentales o característicos, es lo bastante completo como para dar una idea de la riqueza y variedad de nuestro patrimonio musical. Pensamos que es este tipo de divulgación del arte español una de las funciones primordiales de una Casa de la Cultura, y es una satisfacción constatar la eficacia de esta tarea en una pequeña ciudad

como Zamora, urgentemente necesitada de conocimiento musical en general y de arte contemporáneo en particular.

Al margen ya de lo puramente informativo, será bueno decir al lector, si no lo sabe, que Zamora es una ciudad de una belleza sobrecogedora y solemne, aún en este duro invierno, con la niebla flotando sobre el Duero y sus chopos pelados y sobre las viejas murallas que recuerdan a Sancho II, al Cid y a doña Urraca. La extrañamente bizantina catedral, y sobre todo su colección de tapices del siglo XV con motivos griegos y romanos seguramente únicos en el mundo merecen de por sí una visita. El Ayuntamiento, por otra parte, está trabajando con acierto en la remodelación y conservación de la ciudad

vieja. Se ha inaugurado también hace poco el Conservatorio de Música, en el antiguo palacio de la Diputación. El reciente **Cancionero** de Miguel Manzano ha puesto de relieve la gran riqueza del folklore zamorano. En esta crónica fugaz de impresiones positivas no podemos olvidar la buena acogida que para los conferenciantes tuvo Radio Zamora, y sobre todo las atenciones constantes de Concha González, directora de la Casa de la Cultura, y de Sonsoles Vallina, que rige la Fonoteca. Y no se tome a frivolidad una final alusión a la estupenda comida zamorana: el hermoso pan monumental de Carbajales, las setas de cardo a la plancha en Fresno de la Ribera, el recio vino de Toro.—**RAMON BARCE**.

Consulta

OBRAS DE BACH

Me interesaría que me recomendaran versiones de los **Conciertos para clave**, de Bach, y en general de las obras de este compositor. En concreto, de las **Suites** ¿por cuáles de las versiones tradicionales se inclinan ustedes? ¿Cuáles son las versiones más recomendables de las óperas de Monteverdi?—**ANGEL MANUEL RIEGO**.

RESPUESTA

Respecto a los **Conciertos para clave de J.S. Bach**, y en general las obras de Bach, diríjase en primer lugar a **Gustav Leonhardt** (aunque sus conciertos creo que ya están descatalogados). Si no lo encuentra, la opción más interesante es la de **Trevor Pinnock**, que ha aparecido en España recientemente. Personalmente, creo que **Leonhardt**, **Pinnock**, **Harnoncourt**, y otros como **Kuijken**, deben preferirse siempre a **Leppard**, al menos en cuestión de música barroca. En cuanto a las **Suites de Leppard**, ignoro si se encuentran sueltas. Fueron publicadas hace años junto a toda la obra orquestal de Bach por **Philips**. En cualquier caso, de entre las versiones «tradicionales», como usted dice, yo me inclino

por **St. Martin-in-the-Fields**. En cuanto a las óperas de **Monteverdi**, por supuesto que las versiones más recomendables son las de **Harnoncourt**.—**PABLO CANO**.

DISCOS EDITADOS POR EL MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA

Soy un colaborador de la Revista italiana **MUSICA**, bien conocida de ustedes. De acuerdo con mi director, **Umberto Masini**, me propongo hacer la recensión de una serie de discos editados por el Ministerio de Educación y Ciencia, que figuran en **RITMO**. Por ello requiero de ustedes la siguiente información:

- 1) Forma en que podría hacerme con dichos discos en Italia;
- 2) Forma de conocer el contenido de los discos, al buen fin de poder hacer las recensiones.

Si no hubiera fórmula de hacerse directamente con los discos, me interesaría conocer los intérpretes de toda la serie y el contenido detallado de algunos de ellos:

- 1.—Corte del Rey Católico.
- 4.—Corte de Carlos V.
- 7.—Tecla XVI-XVII.

Cuento por anticipado con su colaboración, y seré

muy feliz si me pueden indicar si estos discos están disponibles en Italia. Les felicito por su labor en el campo de la Música, nuestra común pasión.—**DARIO NUTINI** (Milán, Italia).

REPUESTA

Por correo aparte le remitimos el catálogo completo de la serie que solicita. Para una información más completa y una posible adquisición de las grabaciones que menciona, diríjase a la dirección siguiente: **Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Calle Alcalá, 34. Madrid-14, España, o al siguiente teléfono, también de Madrid: 222 76 24.**

OPERA ESPAÑOLA

Estoy vivamente interesado en el tema «la ópera en España». Particularmente desearía, a ser posible, una relación pormenorizada de las obras operísticas escritas por autores españoles. Las aportaciones que he encontrado en algunos textos de música son muy precarias; e, incluso, la **Enciclopedia Británica** dedica solo unos párrafos a la «Opera Nacionalista».—**BLAS GIL EXTREMEIRA** (Granada).

RESPUESTA

Bibliografía sobre el tema: **Subirá, José:** La ópera en los teatros de Barcelona. **Librería Milá, Barcelona, 1946.**

Arana Martija, J.A.: Opera vasca en Vizcaya. **Caja de Ahorros de Vizcaya, Bilbao, 1977.**

Peña y Goñi, Antonio: España desde la ópera a la zarzuela. **Alianza Editorial, Madrid, 1967.**

Alier, Roger: L'Opera. **Doposa, Barcelona, 1979** (En catalán).

Para los inicios del género en España sigue siendo imprescindible el libro de **Cotarelo Orígenes** y establecimiento de la ópera en España hasta 1800, que puede consultarse en las bibliotecas. Las historias generales (**Salazar, Subirá**) dedican algún capítulo a la ópera. Algunos datos pueden encontrarse en las historias del Teatro Real (**Gómez de la Serna, Velasco Zazo, etc.**) o del Liceo de Barcelona. En otros sentidos, puede consultarse el volumen La ópera en España: su problemática, **Ministerio de Educación, 1976**, que se refiere a problemas generales. En parte, puede establecerse una lista de óperas consultando las biografías de los compositores operistas.—**R. BARCE**.

Noticias

MURIO AGAPITO MARAZUELA

El pasado 25 de febrero falleció el guitarrista y folklorista Agapito Marazuela a la edad de 91 años. Con este motivo se prepara un homenaje póstumo que se celebrará presumiblemente en Valverde del Majano, pueblo segoviano donde el maestro nació. Están confirmadas las asistencias de prestigiosos músicos y agrupaciones de la



Agapito Marazuela

provincia como Joaquín Díaz, el guitarrista Eugenio Urrialde, la Ronda Segoviana y el Nuevo Mester de Juglaría.

Asimismo, el programa de este futuro acto contará con la exhibición de diversos documentales sobre la vida y la obra de Marazuela, complementados con una serie de conferencias y la reedición del Cancionero Segoviano, obra magna del músico que se publicó en 1964. Por otra parte, el Consejo de Castilla y León ha acordado instituir un premio anual de investigación folklórica que llevará el nombre de Agapito Marazuela.

RITMO ofreció en exclusiva la última entrevista con Marazuela en su número 529, correspondiente a enero del presente año, sólo unas semanas antes de su fallecimiento. En aquella ocasión el maestro segoviano manifestaba: «Yo creo que no debe sentirse recelo... al ser famoso... yo creo... creo que no soy todo lo famoso que debería ser... me ha parecido siempre todo poco... yo he querido siempre aprender... el hablar con los que saben más... más que yo... para algunas personas es un complejo... pero para mí, no».

CONCEDIDOS LOS PREMIOS «GRAMMY».

La Academia Americana del Arte y la Ciencia de la Grabación ha concedido los premios «Grammy», de carácter anual, a los mejores registros musicales. En esta edición se ha conmemorado los veinticinco años del galardón con un acto fastuoso, dentro de la mejor tradición del «star system» americano. Los premios a los mejores cantantes de jazz del año, tanto femeninos como masculinos, correspondieron a Sarah Vaughan por su interpretación en disco **Gershwin Live** y a Mel Tormé por **An evening with George Shearing and Mel Tormé**. En el apartado de Orquesta del Año, el premio recayó en el disco **Warm Breez**, de Count Basie. Además se concedieron los títulos al mejor conjunto, Phil Woods Quartet por **«More Live»**; al mejor grupo vocal, Manhattan Transfer, por **Route 66** y al mejor solista, Miles Davis, por su **We want Miles**.

En el apartado de música clásica se concedieron grammys al ya fallecido pianista

ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO



Montserrat Caballé

Montserrat Caballé obtuvo un resonante éxito durante su actuación en el Covent Garden, de Londres. Su recital estuvo compuesto por arias de compositores italianos, piezas de **Brahms** y diversas canciones españolas. Caballé se vio obligada a introducir variaciones en el programa debido a que el temporal de nieve que azotaba la capital inglesa obligó a un cambio de vuelo a última hora, llegando el equipaje de

la cantante con retraso. Se daba la circunstancia de que en sus maletas transportaba diversas partituras. El cambio no influyó en el éxito con el que el público inglés obsequió a la cantante.

Un gran éxito ha cosechado la pianista catalana Carlota Garriaga durante una reciente actuación en Tokyo. Bajo la dirección del recientemente fallecido Igor Markevitch, que dirigía la Orquesta Sinfónica Metropolitana de Tokyo, interpretó la **Partitura para piano y orquesta**, del mismo Markevitch.

La pianista **Leonora Milá** ha realizado una gira por Estados Unidos en la que ha actuado en las ciudades de Chicago, San Francisco, Los Angeles, San Diego, Houston, Nueva Orleans, Boston, Nueva York, Washington y Miami. En estos conciertos, **Leonora Milá** interpretó, entre otras de repertorio, obras suyas, como **Imágenes del Conde Berenguer IV de la Corte de Catalunya**, **Rondó Brillante** y **Toccata, Op. 32**.

La soprano **Josefina Cubeiro** ha logrado un resonante éxito merced a su recital en la Escuela Superior de Música, de Frankfurt. Le acompañó al piano el director de orquesta, pianista y pedagogo de la Escuela Superior de la ciudad alemana, **Voigtl Ander**. Interpretó un programa español compuesto por obras de **Turina**, **Guridi** y **Falla**. Obligada por el público a añadir un **bis** al término de su actuación, interpretó diversos «lieds» de **Beethoven** y **Wolf**.

LA DIRECCION GENERAL DE MUSICA CREA LOS CONSEJOS DE LA MUSICA

El Boletín Oficial del Estado, con fecha 11 de marzo de 1983, ha publicado la resolución por la que se crea, dentro de la Dirección General de Música y Teatro, el Consejo de la Música como «*órgano colegiado de asistencia y asesoramiento*». La creación del Consejo de la Música fue anunciada en primicia por José Manuel Garrido, Director General de Música y Teatro, durante la entrevista que concedió a RITMO y que se publicó en esta revista el pasado mes de febrero, núm. 530.

La creación del Consejo parte, según la Orden del Ministerio de Cultura, de la «*necesidad de que se contemple la política musical dentro de un marco de referencia más amplio que el de sus*

específicos problemas sectoriales». En este sentido, las funciones de dicho Consejo de la Música pasarán por una elaboración de los estudios necesarios para canalizar las aspiraciones y necesidades de carácter general que planteen la sociedad en materia musical; la propuesta de medidas y planes en el ámbito musical; la emisión de dictámenes sobre la concesión de ayudas y subvenciones; la formulación de propuestas tanto en el campo de las disposiciones normativas como en el de los concursos y premios que otorgue la Dirección General y, por último, la función de asesoramiento, durante el proceso de elaboración, de cuantas medidas legislativas partan de la Dirección General de Música y Teatro.

La presidencia del Consejo recae en el Director General de Música y Teatro quien contará con la asistencia de ocho vocales nombrados «*entre personas vinculadas a la vida cultural española*».

Glenn Gould por su interpretación del **The Goldberg Variations**, de Bach; a la **Séptima Sinfonía** de Mahler interpretada por la Orquesta Sinfónica de Chicago dirigida por James Levine; al **Anillo del Nibelungo**, de Wagner, en versión de Pierre Boulez dirigiendo la Orquesta del Festival de Bayreuth como la mejor grabación en el apartado de ópera y al Coro de la Opera de Viena como la mejor grabación coral, interpretando **La Condenación de Fausto**, de Berlioz, y dirigido por Margaret Hillis.

ALONSO Y CAURET, DIRECTORES ARTÍSTICO Y MUSICAL DEL TEATRO DE LA ZARZUELA.

José Luis Alonso y Benito Lauret han sido nombrados por la Dirección General de Música y Teatro directores artístico y musical, respectivamente, del Teatro de la Zarzuela. El principio que ha primado por encima de estos nombramientos ha sido el de dotar al Teatro de la Zarzuela de unas direcciones paralelas

que pudieran atender a la difusión nacional de la música y la ópera, centradas en Madrid en el mencionado local.

También se ha constituido una «*unidad de producción*» que, según Lluís Pasqual, director del Teatro Nacional María Guerrero, englobará tanto a este ente como a los ballets nacionales y al Teatro de la Zarzuela. Los directores de estos organismos formarán parte del Consejo Nacional del Organismo Autónomo Festivales de España y

Teatros Nacionales, que se propone una mayor racionalidad en la distribución de recursos así como una interconexión adecuada entre sus distintas programaciones.

En este apartado de realizaciones políticas, el ministro de Cultura, Javier Solana, presentará al Congreso varias leyes sobre distintos temas culturales entre las que se encuentra un Plan Nacional de Orquestas y de Auditorios, proyecto que aún no tiene fecha concreta de presentación.



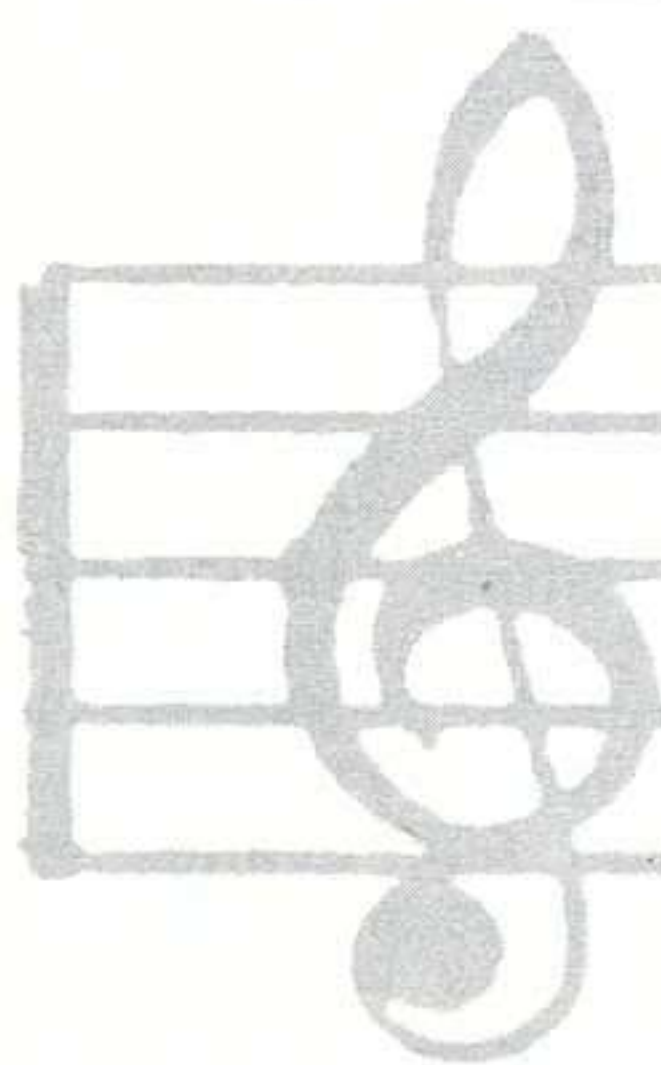
Tomás Bretón

APARECE UNA PARTITURA DE BRETON.

Una partitura del compositor salmantino Tomás Bretón ha aparecido en el archivo de la Diputación Provincial de Salamanca. La obra, que se había extraviado, se titula **Gloria al Trabajo** y es un himno de veinticuatro páginas autógrafas con letra del periodista Ramón Barco. El himno, escrito en agosto de 1884, se estrenó en Salamanca por el mismo compositor y está compuesto para tiple y tenor, con coro y orquesta.

YA, EN ESPAÑA, LOS SISTEMAS CAR AUDIO «ALPINE»

La firma EAR dispone ya en nuestro país del Catálogo de los sistemas Car Audio «Alpine», dos de cuyos equipos acaban de recibir en Japón un premio al diseño, concretamente los modelos Casette 5311 y Ecuilizador 3015.



Escultura de Pau Casals

A la estatua de Pau Casals en Barcelona le han robado el arco del violonchelo, quizás siguiendo una tradición que ya tuvo uno de sus más «logrados» golpes en la desaparición de la lanza de Don Quijote en la Plaza de España, de Madrid. El arco de Casals ya había sufrido algunos atentados que supusieron continuas reparaciones. La fobia que despierta tal atributo del genial músico catalán permanece inexplicada. Alguien apuntaba en tono jocoso la posibilidad de que ciertos músicos extravagantes pretendan motivarse en «El arte de la fuga»...

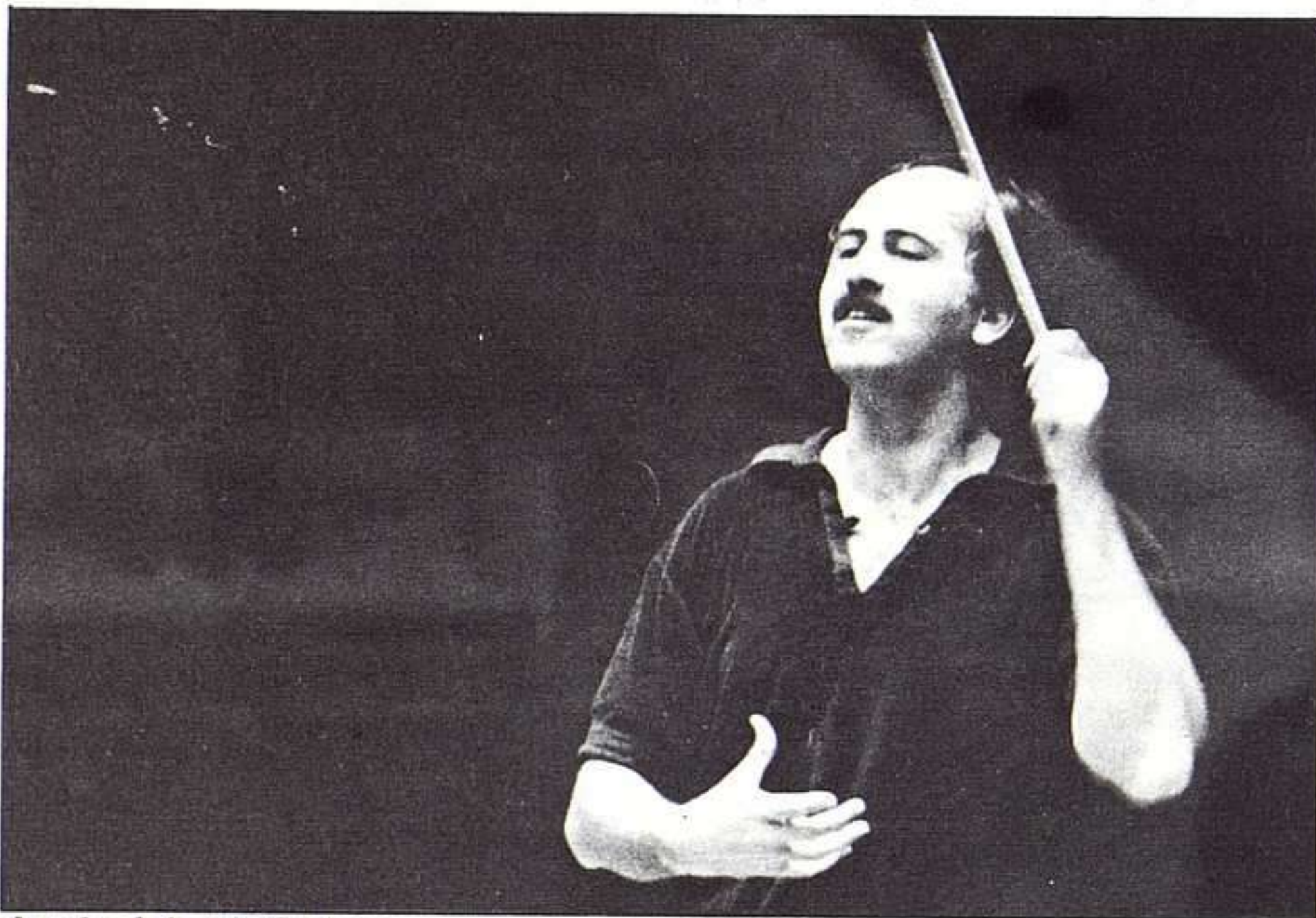
Desmayos, silbidos y abucheos fueron algunas de las más moderadas reacciones cuando en medio de la representación de «El murciélago», de Johann Strauss, en la Opera de París los bailarines comenzaron a aparecer completamente desnudos. La coreografía de la primera representación había sido criticada con dureza y en la segunda sesión se sustituyeron a última hora a los bailarines por actores de «strip-tease». Tanto el director del espectáculo, el estadounidense Richard Foreman, como los administradores de la Opera reaccionaron con celeridad prohibiendo una versión tan «desnuda».

Con la mirada refulgente, un compositor desconocido había llevado su última creación a Strauss para que emitiera un juicio sobre ella. Después de que el autor de «Salomé» mirara los manuscritos con parsimonia displicente, levantó la mirada y dijo a su consultante: «Falta fuego». «¿Quiere decir entonces que debo poner más fuego en mi

música» —preguntó el otro. «No es precisamente eso —contestó Strauss impasible— no debe poner fuego en su música, sino su música en el fuego».

A las experiencias suizas para aumentar la producción láctea a base de hacer escuchar música clásica al ganado (el cual valora especialmente la obra de Mozart), se han unido los estudios de los médicos para curar las articulaciones—especialmente las rodillas— a golpes de sinfonía. Una clínica de Renania, especialista en tales intervenciones quirúrgicas, ha aplicado la música como anestesia en más de cinco mil pacientes con resultados muy satisfactorios. La Asociación Internacional para la utilización de la música en la medicina piensa al respecto que se produciría un gran avance médico si no se aplicara sólo a las operaciones, sino que tendrían una aplicación más amplia. También Lutero, del que se cumple el quinientos aniversario en este año, escribió que «la música aleja al diablo y a la tristeza».

CON NOMBRE PROPIO



Jesús López Cobos

Jesús López Cobos ha firmado el contrato que le une a la Orquesta Nacional como director técnico y artístico a partir del 1 de enero de 1984. López Cobos continuará simultáneamente con la dirección general de música en la Opera de Berlín y con sus actividades como «principal director invitado» en la Orquesta Filarmónica de Londres. Asimismo, el maestro zamorano, Premio «Príncipe de Asturias», 1981, ha sido nombrado por la Fundación «Principado de Asturias» director honorífico y asesor del coro de la Fundación, cuyo director titular es el profesor Gutiérrez Arias.

El tenor canario Alfredo Kraus ha recibido el premio internacional Jussi Bjoerling que está patrocinado por el municipio de Budrio, Bolonia, la Embajada de Suecia y distintas empresas locales. El premio, que se concede en su séptima edición, le fue entregado a Kraus el pasado 28 de febrero.

El guitarrista Andrés Segovia ha cumplido noventa años, acontecimiento que ha coincidido con varias noticias relativas a su trayectoria musical. A la reciente nominación del maestro como Doctor «honoris causa» por la Universidad de Cádiz, hay que añadir también esta misma distinción por la Universidad de California, en Northridge. Asimismo, se ha publicado un libro sobre su vida titulado **La celebración del hombre y su música**, de Graham Wade, donde se afirma que el maestro español «es el mejor y más insigne guitarrista que el mundo haya conocido jamás». La televisión británica en su canal 4, dedicó un programa de una hora de duración a glosar la nonagenaria vida de Segovia. En la fiesta de su cumpleaños, el maestro declaró que «los noventa años no son disculpa para el ocio».

El pianista austriaco Jörg Demus ha impartido en Barcelona un curso de pianoforte que se clausuró con un concierto en el Palau de la Música Catalana donde inter-

pretó obras de Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert. El instrumento con el que se ofrecieron el curso y el concierto, es un Boisselot, original de 1830 y propiedad del maestro austriaco. Jörg Demus afirmó: «*Dos pianistas nunca interpretan la misma partitura; este es el milagro*».

La formación de jazz Woody Shaw Quintet, con el trompetista Woody Shaw al frente, ofreció un concierto el pasado 22 de febrero dentro de la actividad jazzística que desarrolla el Colegio Mayor San Juan Evangelista, de Madrid. Woody Shaw nació el día de nochebuena de 1944 en Lauringurg, North Carolina, y comenzó a tocar la trompeta a los once años de edad. Las últimas actuaciones de Shaw en España tuvieron como marco el Festival Internacional de Jazz de San Sebastián y el Colegio Mayor San Juan Evangelista durante la pasada temporada.

El primer premio del tercer concurso de composición de obras polifónicas para autores jóvenes fue concedido al madrileño Adolfo Núñez Pérez, de veintiocho años. Este premio lo convoca anualmente el Instituto de la Juventud, organismo dependiente del Ministerio de Cultura. La obra ganadora se titula **Siempre** y está compuesta para un coro a cuatro voces. Se concedieron dos accésits a José Miguel Moreno y a Eduardo Armenteros González, por sendas obras para coro «a capella», a cuatro voces, tituladas **Ya no cogeré verbernas** y **Político**, respectivamente.

El violinista ruso Leonid Kogan ha muerto en Moscú a los 58 años de edad. Kogan estaba en posesión del Premio «Lenin», que se le concedió en 1965, y del primer premio del Festival Mundial de la Juventud de Praga. Participó como miembro del jurado en varias ediciones del Concurso Tchaikovsky. Fue condecorado con la orden de Lenin en noviembre de 1974.

El pianista y compositor norteamericano de jazz Eubie Blake murió el pasado 13 de febrero en Nueva York a los cien años de edad. Hacía

escasamente cinco días que se le había tributado un homenaje en Broadway por parte de 1.500 músicos, los cuales organizaron un maratón de jazz de veinticuatro horas de duración. Eubie Blake nació el 7 de febrero de 1883, de padres esclavos. Blake fue la primera persona de raza negra que consiguió actuar en un teatro de Broadway, en 1921, con un espectáculo titulado **Shuffle Along**. Eubie Blake había compuesto más de mil canciones a lo largo de su vida.

El cantante lírico coruñés Joaquín Deus ha muerto en Madrid a los sesenta y un años de edad. Sus últimas actividades, cuando su salud estaba ya gravemente deteriorada, las desarrolló como director de la Compañía Lírica del Teatro de la Zarzuela. Deus, aparte de su participación en distintas formaciones corales, también asumió tareas como director y empresario de diversas óperas y zarzuelas. La Sociedad General de Autores le había hecho entrega hace unas pocas semanas del premio «Federico Romero».

El compositor inglés Sir William Walton ha fallecido a los ochenta años en su casa de la isla italiana de Ischia. Nacido el 29 de marzo de 1902, Walton ha escrito obras para cine y música sinfónica, entre las que destacan su **Sinfonía**, los **Conciertos** de violín y viola, etc.

Víctor Pablo Pérez ha renovado su contrato por espacio de dos años que le sigue uniendo a la dirección de la Orquesta Sinfónica de Asturias. La Orquesta Sinfónica de Asturias se encuentra enmarcada en la Fundación Regional de Bellas Artes, dependiente de la Junta General del Principado de Asturias.

José Renart Pérez ha sido nombrado presidente de la Sociedad Musical Santa Cecilia, de Cullera, Valencia. Esta entidad es sede de la Banda de Música Santa Cecilia, galardonada con numerosos premios, entre ellos, el segundo del certamen internacional de bandas del pasado año.

EN MEMORIA DE MORENO TORROBA, RUIZ IRIARTE, SAINZ DE ROBLES Y RAFAEL DE LEON

HOMENAJE EN CUARTETO

El 9 de febrero, el salón de actos de la Sociedad General de Autores de España, en el Palacio de Longoria, fue escenario de un acto literario de excepción. Cuatro conferenciantes: tres académicos, Antonio Fernández Cid (de la Real de Bellas Artes de San Fernando), José López Rubio y José García Nieto (de la Real de la Lengua), y el catedrático y Alcalde de Madrid, Enrique Tierno Galván, reunieron un muy nutrido y a la par entrañable auditorio para recordar y rendir homenaje a también cuatro miembros más que ilustres de la Sociedad de Autores: Federico Moreno Torroba y Víctor Ruiz Iriarte

(presidentes que fueron de ella), Federico Carlos Sáinz de Robles (su bibliotecario) y Rafael de León (consejero).

Los cuatro conferenciantes, testigos excepcionales del quehacer de los homenajeados, evocaron y glosaron respectivamente la vida y la obra de cada una de estas cuatro grandes figuras de la creación musical y teatral española, dando rienda suelta a sentimientos de amistad y admiración hacia cada uno de ellos, constituyendo a la par sus intervenciones auténticas piezas literarias, a un tiempo que testimonio de gratitud hacia el presidente hoy de la entidad, el comediógrafo Juan José Alonso Millán, por haberles convocado para rendir este homenaje a figuras tan importantes y queridas, acto al que RITMO se asocia recordando colaboraciones muy singulares prestadas a la revista a lo largo de su ya dilatada existencia periodístico-musical y que honraron en su día nuestras páginas.

HOMENAJE A CONRADO DEL CAMPO

La Banda Municipal de Madrid ofreció el pasado 6 de marzo un homenaje al compositor madrileño Conrado del Campo. El acto, que se celebró en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, fue presentado por el alcalde de la ciudad, Enrique Tierno Galván, quien elogió la obra del homenajeados.

Moisés Davia, director de la Banda Municipal, declaró a RITMO que Conrado del Campo es un personaje injustamente olvidado a pesar de ser un «hombre que admiramos y que posee una relevancia extraordinaria. Aunque yo no aprendí directamente de él, tuve como profesor a un alumno suyo, Victorino Echevarría, y por tanto me considero un poco heredero de Conrado del Campo».

La idea había partido del mismo Davia y el acto estaba previsto para la temporada anterior, aunque no pudo llegar a realizarse entonces.



Moisés Davia

En el concierto se interpretaron las obras de Conrado del Campo, **El Madrid de Mari-Pepa**, **Romería** (intermedio) y fragmentos del ballet **En la pradera**. Asimismo, el programa incluyó una selección de **El clavel del altozano**, de Echevarría; «San Isidro», de **Pinceladas goyescas**, del maestro Moreno Gans, y **Los gavilanes** (fantasía), de Guerrero. Conrado del Campo nació en 1879 y murió en 1953.



El presidente de la Sociedad de Autores (en el centro), con los conferenciantes a cuyo cargo estuvo el acto de homenaje rendido por la entidad a sus ilustres miembros recientemente fallecidos.

HOMENAJE AL MAESTRO ENRIC RIBO

El maestro Enric Ribó recibió un homenaje por su labor al frente de distintas formaciones corales. El concierto que se ofreció con este motivo en el Palau de la Música, de Barcelona, contó con la participación de unos doscientos componentes de distintas entidades que fueron o son dirigidas en la

actualidad por Ribó. También participaron en el concierto, la soprano María Dolors Mari, el barítono Vicenç Esteve y una orquesta que incluía miembros de la Orquesta Ciutat de Barcelona y otros profesores compañeros o discípulos de Ribó. El programa estaba compuesto por el oratorio para solistas, coro y orquesta **La Nit del Nadal**, de Joan Lamote de Grignon, compuesta en 1906 que fue dirigido por el mismo Enric Ribó.

A franquear en destino

Revista Musical
RITMO

Apartado núm. 342 F.D.

MADRID



RESPUESTA COMERCIAL

Autorización Núm. 2.320
B.O.C. Núm. 2.217 de 25-10-71

Cursos, becas y concursos

□ La Diputación de Valencia organiza por tercera vez el **Concurso Internacional de Piano «José Iturbi»**, que tendrá lugar entre los días 1 y 5 del próximo mes de junio. Podrán tomar parte los pianistas de cualquier nacionalidad con una edad máxima de treinta y cinco años, inclusive. Las solicitudes se acompañarán de un «curriculum vitae» del concursante que deberá encontrarse en poder de la organización del Concurso antes del 10 de mayo. Para una información más completa dirigirse al Secretariado Ejecutivo del Concurso «José Iturbi», Institución Alfonso el Magnánimo, Plaza Alfonso el Magnánimo, 1. Valencia-3.

□ Enmarcados dentro de las XX Jornadas Internacionales de Música, de Brujas, Bélgica, tendrán lugar el **VII Concurso Internacional de Clavecin** así como el **I Concurso de Piano: Mozart**. Los concursantes pueden ser de cualquier nacionalidad con el único requisito de haber nacido con anterioridad al 31 de diciembre de 1950. La inscripción se remitirá antes del 1

de mayo al Festival van Vlaandren-Brugge, C. Mansionstraat 30, B-8000 Brugge, Belgique. Con esta ocasión se ofrecerán, cursos de interpretación y conferencias, así como diversos recitales, exposiciones, conciertos, etc. La Semana del clavecín y del pianoforte se celebra entre el 29 de julio y el 6 de agosto.

□ En colaboración con el Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea», la Universidad Internacional «Menéndez Pelayo» organiza el **II Concurso de interpretación pianística** en Santander. Los participantes deberán presentar obligatoriamente una sonata clásica, una obra romántica y una obra a escoger entre las de la **Suite Ibérica**, de Albéniz, una parte de **Goyescas**, de Granados, y alguna pieza de la obra para piano de Falla. Las solicitudes, junto con la documentación exigida, se remitirán a la Secretaría del Concurso Internacional «Paloma O'Shea», Hernán Cortés, núm. 3, Santander, teléfono: (942) 214801, antes del 15 de junio del presente año.

□ El **IV Concurso Internacional de Piano «Arturo Rubinstein»** tendrá lugar en Tel Aviv del 2 al 19 de abril de 1983. Es para pianistas de dieciocho a treinta y dos años. Dirigirse a Arthur Rubinstein Piano Master Competition, Shalom Tower, POB 29404, Tel Aviv, Israel.

□ Tres días durará el **curso sobre Los Maestros Cantores**, de Wagner, que se impartirá en Newbattle Abbey, cerca de Edimburgo, Escocia, entre el 4 y el 6 de abril. Para una mayor información, dirigirse a Susan Maciver, Newbattle Abbey College, Dalkeith, Midlothian EH22 3LL.

□ El **Curso Internacional de Ejecución Musical**, de Ginebra, se celebrará el 27 de agosto al 9 de septiembre. Se encuentra abierto a todas las cantantes de veinte a treinta y dos años, a los cantantes de veintidós a treinta y cuatro años, así como a todos los saxofonistas, contrabajistas y flautistas nacidos entre el 1 de septiembre de 1953 y el 1 de septiembre de 1968. Las inscripciones deberán encontrarse antes del 31 de mayo en poder de la organización: Secrétariat du CIEM, 12, rue de l'Hotel-de-Ville, CH-1204 Geneve (Suiza). Teléfono: (022) 286208.

□ Entre el 20 de agosto y el 3 de septiembre de 1983 se celebrará el **XXXV Concurso Intenacional de Piano «F. Busoni»** que se encuentra limitado a los pianistas de quince a treinta y dos años. El plazo de inscripción concluye el 31 de mayo. Para una mayor información dirigirse al Secretariado del Concurso en el Conservatorio C. Monteverdi, Piazza Domenicani 19, I-39100 Bolzano (Italia). Teléfono: 0471 235 79.

□ Para los investigadores en el campo de la electrónica, el comité organizador del Sonimag (Salón Internacional de la Imagen, el Sonido y la Electrónica), ha instituido el **premio «José Bertrán Marques»**, que se concederá a un trabajo de investigación que este año tiene como tema monográfico el «**Tratamiento digital de señales aplicado a imagen y sonido**». El plazo de presentación de trabajos se cierra el 30 de junio y podrá demandarse una información más amplia al Comité Organizador de Sonimag, Trabajos para el premio «José Bertrán Marques». Avda. Reina María Cristina, s/n. Barcelona, 4.

COMPRO VENDO

Vendo chelo barroco. Información: Marcelino López al teléfono de Madrid (91) 250 29 49.

ESTRENOS

MIGUEL ALONSO: Biografía. Orquesta Nacional de España. Esperanza Abad, soprano. Director, Juan Pablo Izquierdo. Teatro Real, de Madrid. 4 de marzo.

JOAQUIN RODRIGO: Concierto para una fiesta. Pepe Romero, guitarra. Orquesta de Cámara de Fort White, Texas. 5 de marzo.

RAFAEL DIAZ: Simbiosis. Laboratorio de Interpretación Musical (LIM). Instituto Francés, de Madrid. 9 de marzo.

CLAUDIO PRIETO: Sinfonía núm. 2. Orquesta Nacional de España. Director, Jesús López Cobos. Teatro Real, de Madrid. 11 de marzo.

ANGEL MARTIN POMPEY: Quinteto. Laboratorio de Interpretación Musical (LIM). Instituto Francés, de Madrid. 17 de marzo.

MORENO TORROBA: Diálogos para guitarra y orquesta. Pepe Romero, guitarra. Orquesta de la RTVE. Director, Miguel Angel Gómez Martínez. Teatro Real, de Madrid, 19 de marzo.

JESUS VILLA ROJO:... y también. Laboratorio de Interpretación Musical (LIM). Instituto Francés, de Madrid. 21 de marzo.

LUIS DE PABLO: Kiu. Julia Comwell, soprano. Horst Hiestermann, tenor. Director de escena, Francesca Siciliani. Escenografía, Umberto Bertaca. Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós). Coro Titular del Teatro de la Zarzuela. Director, José Ramón Encinar.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Precio de la Suscripción anual (11 números) 3.200 Ptas.

LOCALIDAD Y FECHA

Señor Administrador de RITMO:

Pueden proceder a cumplimentar a MI favor, por un año, y a partir del mes de NUESTRO la presente

ORDEN DE SUSCRIPCION

NOMBRE O RAZON SOCIAL

DIRECCION

POBLACION

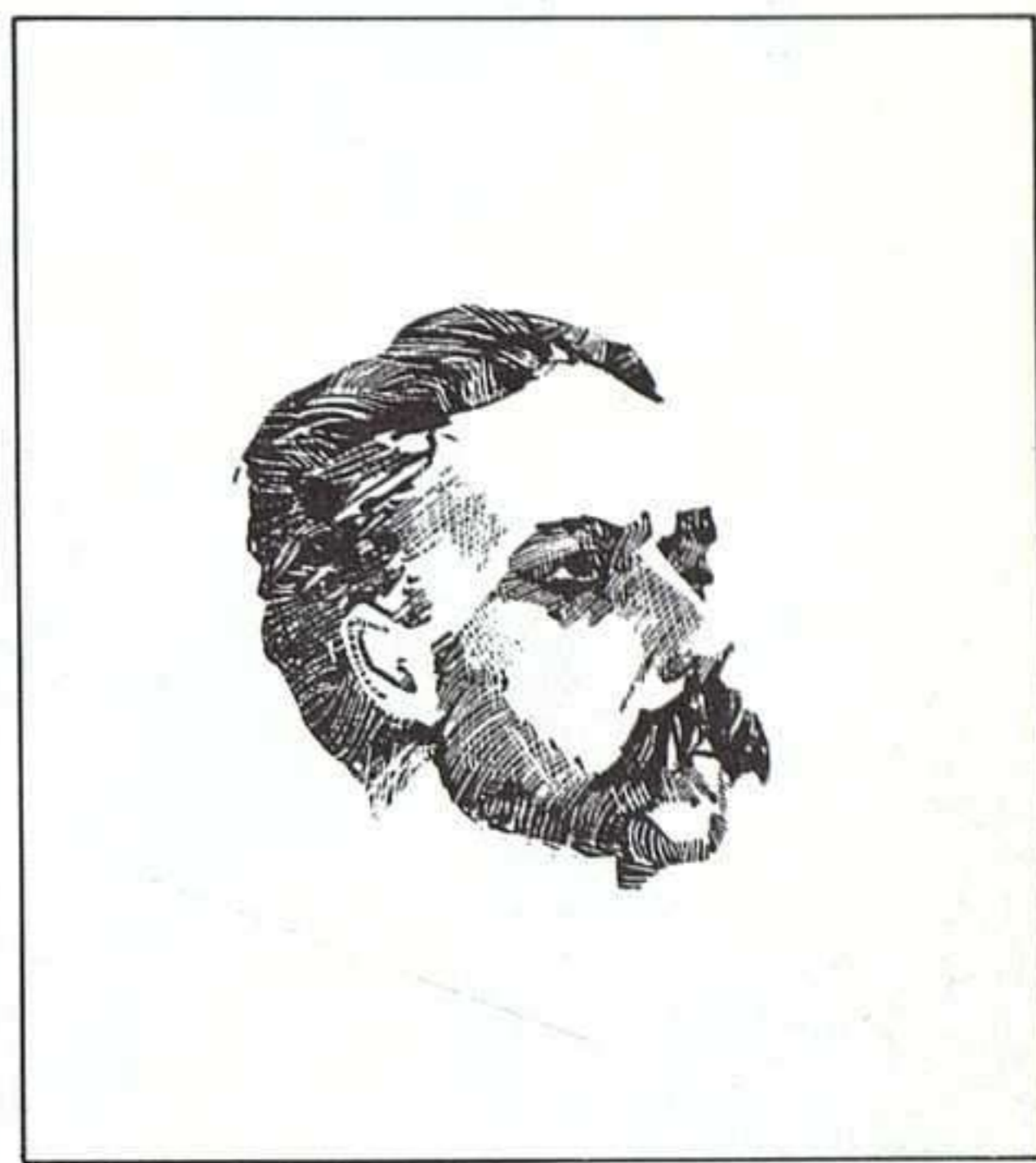
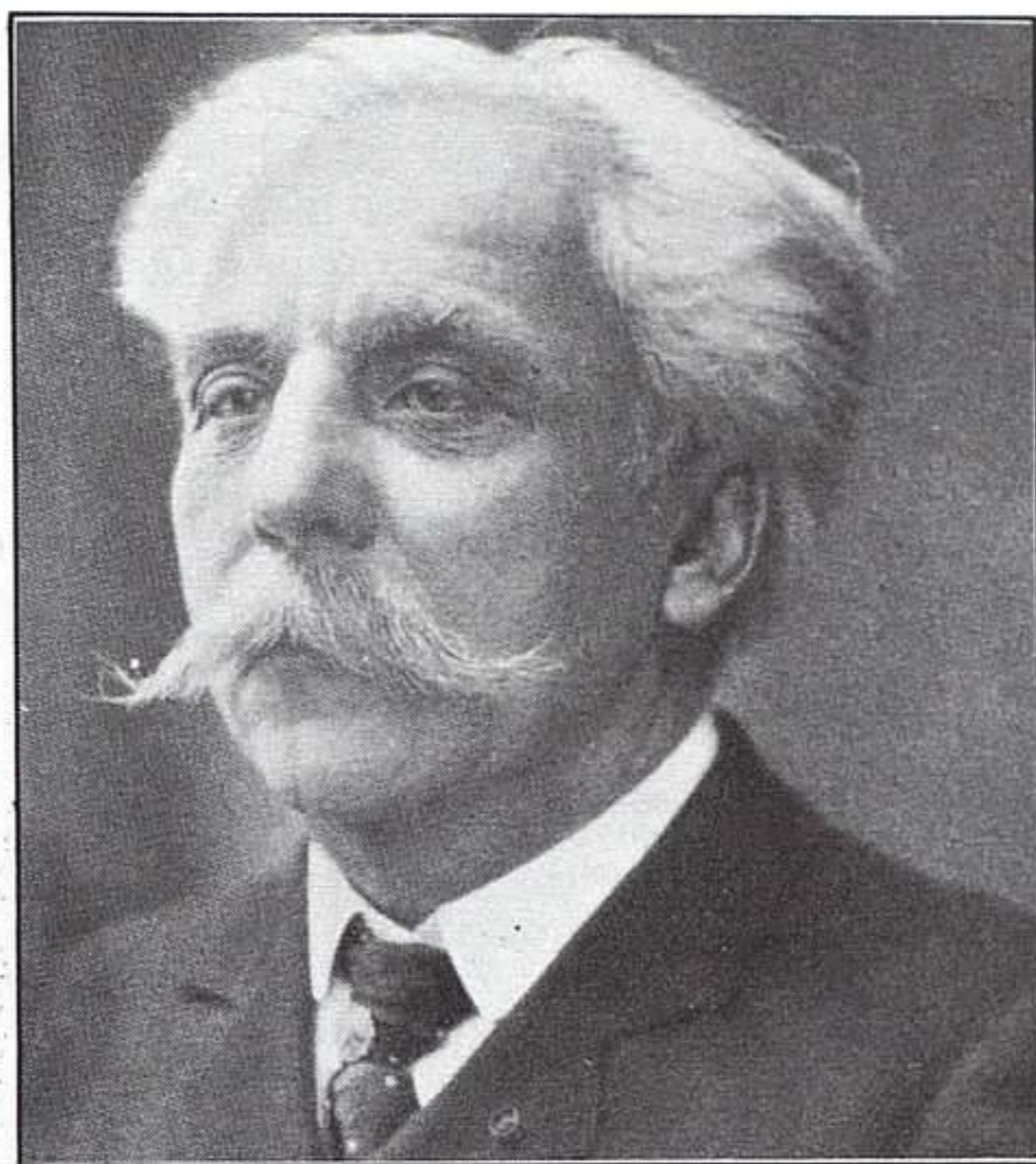
DISTO POSTAL PROVINCIA

De su importe pueden cubrirse por tarjeta recibo reembolso, que será abonada al funcionario de Correos a su presentación.

Recortar por la línea de puntos y depositar en cualquier buzón de Correos, no precisa sello.

Músicos del siglo XX

GABRIEL FAURE



Por Rafael Banús Irusta

VIDA Y OBRA

La vida de Urbain Gabriel Fauré transcurre entre mediados del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX. Nacido en la localidad francesa de Pamiers el 12 de mayo de 1845, desde joven mostró sus aptitudes musicales tocando el órgano en la capilla del colegio al que acudía. Por ello fue becado para estudiar en la recién creada Escuela de Música Clásica y Religiosa de París con Louis Niedermeyer. El fin que perseguía esta escuela era crear futuros organistas y maestros de coro, hasta que, con la llegada de Camille Saint-Saëns como sustituto de Niedermeyer, se introdujera el afán de la composición. Sus primeros empleos fueron como organista asistente en varias iglesias francesas, trabajo que no abandonaría durante toda su vida, llegando incluso a ser titular del órgano de la iglesia de la Madeleine en 1896 —trabajo que siempre consideró rutinario y «mercenario». Participó en la guerra franco-prusiana en 1870. Durante la época de la Comuna, vivió en Rambouillet y, posteriormente, acudió a

Suiza, donde se había trasladado la Escuela Niedermeyer. Cuando regresa a París, frecuenta los círculos sociales y musicales fundando la Sociedad Nacional de Música, junto con D'Indy, Lalo, Duparc y Chabrier. Conoce a Marianne Viardot y mantiene relaciones con ella, hasta que es rechazado por ésta poco antes de su boda; tal hecho influirá decisivamente sobre el compositor, cuyo carácter dejaría de ser tan amable como hasta entonces —y que le había hecho ganarse el afecto de la vida social parisina más que sus obras—, para tornarse áspero y difícil. Este rechazo influirá, asimismo, a su desgraciado matrimonio con Marie Fremiez, cuyo temperamento en modo alguno se ajustaba al del músico. Realiza varios viajes al extranjero, en especial para conocer a Franz Liszt (que juzgaba su música excesivamente difícil), y para ver óperas de Wagner, compositor a quien siempre admiró —aunque se dejara influir por él mucho menos que otros contemporáneos suyos—. Una etapa muy feliz fue su estancia en Italia, donde conoció a Emma Bardac, futura mujer de Debussy, y cuya compañía le inspira obras como **La bonne chanson** o **Dolly**. Hacia final de siglo obtiene varios cargos sucesivos en el Conservatorio Nacional, como el de compositor, en 1896, tras la muerte de Massenet (y que le había sido negado cuatro años antes por Thomas al considerarle un *revolucionario*); como discípulos tuvo, entre otros, a Ravel, Florent Schmitt, Enescu y Nadia Boulanger. En 1905 recibió el cargo de director del centro, introduciendo grandes reformas. Desempeñó también la crítica musical del diario «Le Figaro». Los años finales, a pesar de traerle los honores profesionales y nacionales, le proporcionaron duras enfermedades, a consecuencia de las cuales moría el 4 de noviembre de 1924, en París.

Carácter introvertido y sensible, sus ocupaciones le restaron mucho tiempo para la composición, aprovechando, con este fin, los veranos. En todas sus obras aparece un estilo personal que tendría gran influencia en compositores como Debussy y Ravel, por citar a los más conocidos de la generación. Respondiendo a su carácter, casi toda su producción está formada por música de cámara, pianística y, su mayor logro, vocal. La orquesta es utilizada de manera intimista, sin explotar sus posibilidades espectaculares. En sus obras para la escena, a pesar de su gran belleza, falta el sentido dramático. Su estilo puede clasificarse cronológicamente en cuatro períodos. En el primero, influido por el Romanticismo, compone canciones sobre textos de Hugo y Gautier, en los que se advierten modelos italianos en el tratamiento vocal y el estilo de Liszt en el pianístico; en esta época tomará también poemas de Baudelaire, adentrándose ya en un mundo sombrío, más personal. El segundo período denotará el carácter de la poesía parnasiana de Verlaine; son composiciones melodiosas y lánguidas, y contra ellas se han pronunciado tanto el propio compositor en su última época como sus detractores. La tercera época, de gran expresividad, comprende las grandes obras para piano, el ciclo **la bonne chanson** y **Prométhée**. El cuarto ciclo, el más solitario y confidente, se basa en innovaciones propias como su peculiar armonía —estrechamente ligada con la melodía hasta el punto de hacerla pasar a segundo plano—, el uso de disonancias o el enriquecimiento polifónico; sin embargo, ignoró las innovaciones de sus alumnos y su estilo pasado (especialmente el de la segunda época). Rasgos comunes a los cuatro períodos son la utilización siempre personal de sus ideas, como



«Madame Manet al piano», cuadro de Eduard Manet.

el citado tratamiento de armonía y tonalidad.

Entre sus composiciones destacan los ciclos de canciones **La bonne chanson** y **Chanson d'Eve**; obras para piano, como el **Nocturno núm. 13**, la **Barcarola núm. 11** y los **Impromptus**; las **Sonatas para violín**, el **Quinteto con piano núm. 1**; la música incidental para **Pélleas et Mélisande**, su mejor obra orquesta; la ópera **Penélope**, de gran belleza pero escaso sentido teatral, como ya se ha dicho, y que anticipa ideas del **Pélleas**, de Debussy, y su producción religiosa, de la que sobresalen la **Messe basse** y el famoso **Requiem**, ejemplo de obra con ángel, y en cuya elaboración empleó más de veinte años.

BIBLIOGRAFIA

En España es muy difícil encontrar actualmente biografías de Fauré o comentarios de sus obras. En Francia hay tres libros básicos: las biografías de VLADIMIR JANKELEVICH (Ed. Plon, 1951), y MICHEL NECTOUX (Col. Solfège) y el volumen de MARGUERITE LONG titulado **Au piano avec Gabriel Fauré** (1966).

OBRAS

Canciones:

La bonne chanson, Op. 61 (Verlaine, 1891); **Chanson d'Eve**, Op. 95 (Van Lerberghe, 1906-10); **Le Jardin clos**, Op. 106 (V. Lerberghe, 1914); **L'horizon chimérique**, Op. 118 (Mirmont, 1921). **Piano: Nocturnos núm. 6**, Op. 63 (1894); núm. 7, Op. 74 (1898); núm. 13, Op. 119 (1921). **Bacarolas núm. 5**, Op. 66 (1894) y núm. 11, Op. 105 (1913). **Impromptus núm. 3**, Op. 34 (1883), y núm. 5, Op. 102 (1909). **Tema y variaciones**, Op. 73 (1895).

Cámara:

Sonatas para violín núm. 1, Op. 13, (1875), y núm. 2, Op. 108 (1917). **Cuarteto con piano núm. 1**, Op. 15 (1876-9). **Quintetos con piano núm. 1**, Op. 89 (1905) y núm. 2, Op. 115 (1919-21). **Trío con piano**, Op. 120 (1923).

Escena:

Penélope, drama lírico (Fauchois, 1907-13). **Pélleas et Mélisande**, Op. 80, música incidental (Materlinck/Mackail, 1898-1901). **Prométhée**, Op. 82, tragedia lírica (Lorrain, Hérold, 1900). **Instrumentos con orquesta: Balada** (piano), Op. 19 (1901). **Elegía** (violonchelo), Op. 24 (1901).

Coral:

Cántico de Jean Racine, Op. 11 (Racine, 1865). **Messe basse**, Op. póst. (1907). **Requiem**, Op. 48 (1900).

DISCOGRAFIA

Se pueden encontrar los siguientes discos: **Requiem**: Fournet PHILIPS Corgoz ERATO*, y, hace poco, Guest con **Cántico de Racine** / DECCA. **La bonne chanson**: Ameling, Baldwin / CBS*. **Elegía**: Casals (versión orquestal) / PHILIPS. **Pélleas et Mélisande**: Zinman / PHILIPS y Lombard / HISPANO-VOX. **Penelope**: Norman, Dutoit / HISPANO-VOX. **Música para piano** (selección): Esteban Sánchez (Ensayo), **Una chatelaine en sa tour**: Zabaleta, arpa / DG. **Canciones**: Te Kanawa, Amner / CBS. **Sonata para violín y núm. 1**: Zuhermna, Neilerug / CBS*; Wallez, Rigutto / Columbia. **Música para piano** (completa): Collard / EMI*.

* no disponible en el mercado español.

Por razones de maquetación, en la sección **Músicos del siglo XX**, correspondiente al mes de febrero último, número 530, fue suprimido un párrafo en la biografía de Mahler que aludía a la muerte de nueve de sus hermanos, —hecho decisivo en la obra del compositor— con lo que no quedaba suficientemente claro el siguiente fragmento del texto: «Una vez más la muerte de un ser querido hacía presencia en la vida de Mahler».

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.

MAXPER, S. A.
Carretera de Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

POLIMUSICA, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

RESPALDIZA
Plaza de Celenque, 1.
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

RINCON MUSICAL
Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.



RUY-DIAZ

**Pianos y organos europeos,
japoneses y americanos.**
San Bernardo, 108.
Teléfono 445 97 99. MADRID-8.

VELLIDO, S. A.
Gran Vía, 77.
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

VIETRONIC, S. A.
Bolivia, 239.
Teléfono: 307 47 12.
BARCELONA-20.

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

CAPRICE, S. A.
Cuerdas para guitarra
Padre Urbano, 1.
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

J. L. ALBERDI
Instrumentos de música
Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.
Teléfonos 237.16.00 - 237.14.30
237.14.90 y 237.15.50
BARCELONA-12.
Calle Galileo, 26-28.
Teléfonos 448 85 64-448 86 64.
MADRID-15.

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos
musicales

Garijo

La gama más extensa
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.



GARRIDO

Instrumentos de música
Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3
(detrás Telefónica).
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.

JUAN ESTRUCH, S. L.
C/ Vallés, 47. Teléfono 674 06 82.
SAN CUGAT DEL VALLES (Barcelona).
Servicio postventa en Barcelona:
C/Ample, 30. Teléfono 315 44 07.
BARCELONA-2.

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

VELLIDO, S. A.
Plaza Moyua, 14.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

INSTRUMENTOS DE VIENTO PERCUSION Y VARIOS

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

instrumentos
musicales

Garijo

Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13.
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

HAZEN
Juan Bravo, 33.
Teléfonos 411 28 48-411 27 61.
MADRID-8.

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.

instrumentos
musicales

Garijo

Todo para bandas, orquestas etc.
Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 95 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13

**INSTRUMENTOS
DE ARCO**

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos
musicales

Garijo

Diversidad de instrumentos
y accesorios

Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

**MATERIAL DIDACTICO
MUSICAL**

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

instrumentos
musicales

Garijo

Completísimo para la
iniciación de la música.

Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13.

**EDITORES, LIBROS
Y PARTITURAS**

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
MADRID-9.
Canuda, 45.
Teléf. 231 08 86.
BARCELONA-2.

MUSIC DISTRIBUCION, S. A.

Tallers, 9, pral. A.
Teléfonos 302 27 44-302 25 92.
BARCELONA-1.

**DISCOS, CASSETTES,
MUSICA CLASICA
COMERCIOS ESPECIALIZADOS**

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

**EMPRESAS
DISCOGRAFICAS**

DISCOS COLUMBIA, S. A.

Av. de los Madroños, 27.
Parque Conde de Orgaz.
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

HI-FI

COMERICA HI-FI

General Cabrera, 21.
Teléfonos 270 28 51-279 80 21.
MADRID-20.

VIETA

Bolivia, 239.
Teléfonos 307 47 12-307 47 16.
BARCELONA-20.

FOX IN-DEL-SON

Agujas y fonocápsulas
Calle Alta, 58.
Teléfono 23 97 66. SANTANDER.

**COMERCIOS DE ALTA
FIDELIDAD**

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

HOTELES-PARADORES



Pl. General Queipo de Llano, 3.
MERIDA (Badajoz).
Teléfono (924) 301540/41/42.

**MECANICOS
AFINADORES**

MAXPER, S. A.

Carretera Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.

POLIMUSICA, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

INDICE DE ANUNCIANTES

ADAGIO	99
ALFA YEBENES ...	36
BASF	62
BILBAO TRADING .	100
CASA DAMAS	87
CASA WAGNER ..	73
CBS	42
ESCRIDISCOS	65, 81
HAZEN	2, 22
HISPAVOX	50
ORGANOS TECNEC	40, 41
PHILIPS	19
POLYDOR	4, 79, 82
REV. OPERA	64
UNION MUSICAL .	71



La mayor
organización
al servicio de la música

PIANOS

Bechstein
Dietmann

RIPPEN

HORUGEL

Kemble

OTTO BACH

SAUTER

TOYO

ORGANOS

Hohner

GRANADA

 **JEN**

 **LOWREY®**

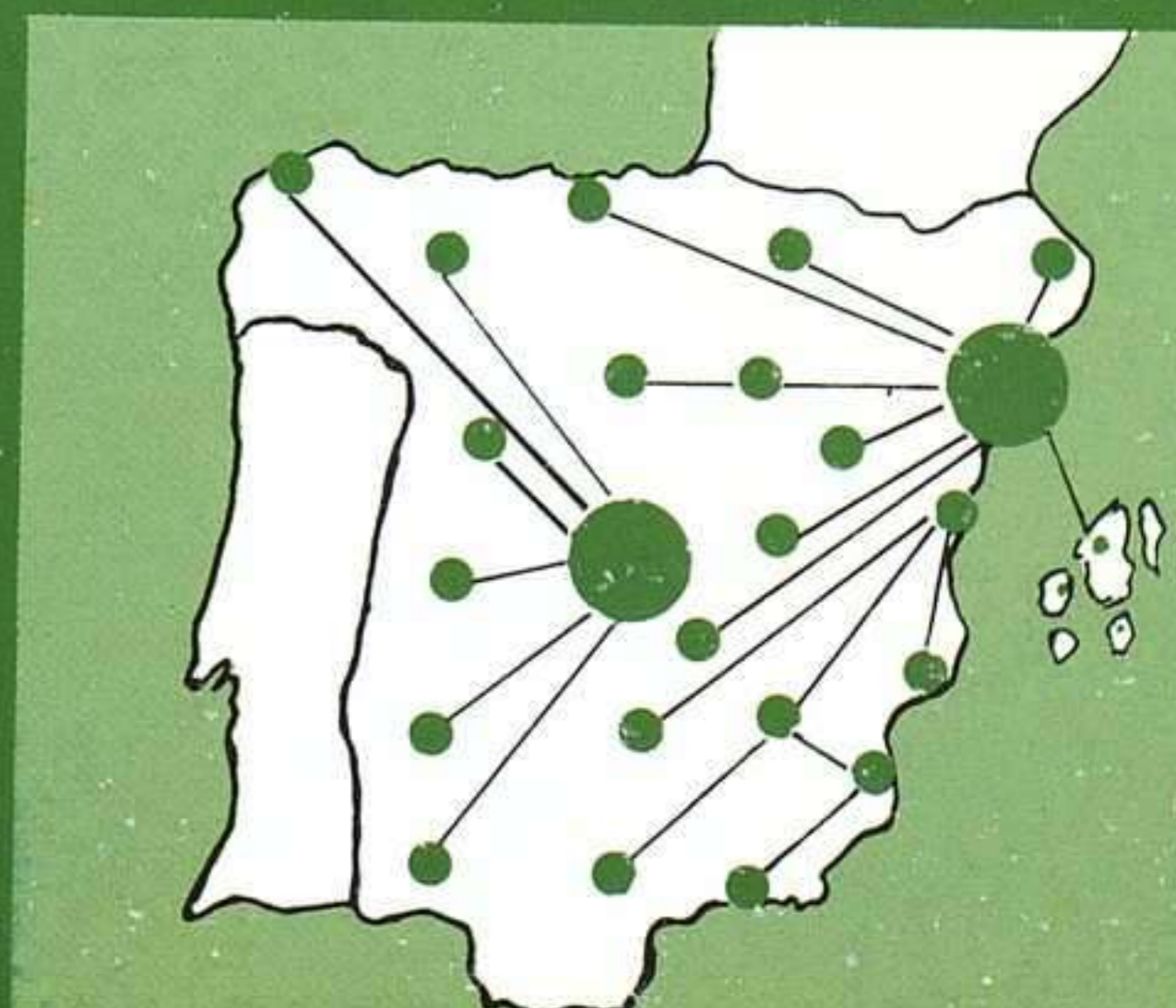
viscount®

Y....

PRESENTA LA NUEVA FRONTERA DEL SONIDO CON:

CASIO®

DISTRIBUIDORES EN TODA ESPAÑA



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

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 Reinos Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Victoria
Zaragoza