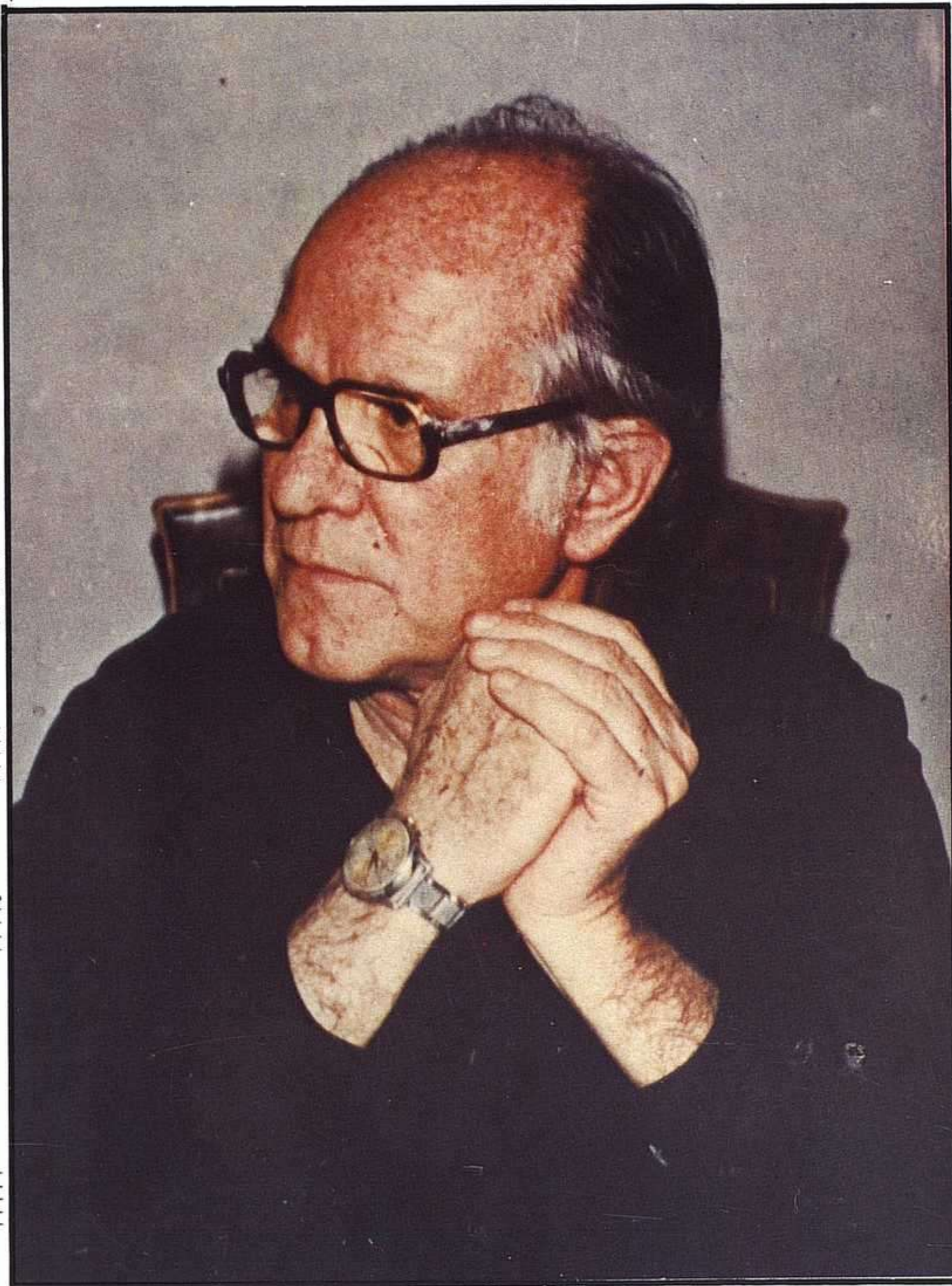


RITMO

AÑO LIII • NUM. 535 • JULIO-AGOSTO 1983 • PRECIO 325 PTAS.



XAVIER MONTSALVATGE:
SETENTA AÑOS MUSICOS

JOHANN MICHAEL HAYDN,
A LA SOMBRA DE LOS GRANDES

DISCOTECA BASICA DE
«TRISTAN E ISOLDA»

HI-FI: EL NAD 3020

Sonimag 21 Avance

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

FUNDADA EN 1929
AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

AÑO LIII • NUM. 535
JULIO-AGOSTO 1983

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 Díe.

Colaboran en este número:
Miguel Alonso, Rafael Banús Irusta, Juan Luis Bardisa, José Manuel Berea, Pablo Cano Capella, Francisco Chacón, Pere Estelrich i Massuti, María A. Ester Sala, Luis Carlos Gago, José García Morales, Pedro González Mira, José López Calo, José Miguel López de Haro, Enrique Martínez Miura, Enrique Molina Senra, Alfredo Orozco, Gerardo Queipo de Llano, Arturo Reverter, Esteban Sánchez, Grupo «Tartessos» y Berta Vallribera.

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 (**Baleares**), «I Taddei» (Roger Alier, Xosé Aviñoa, Santiago Bueno, 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. Monreal Arizmendi (**Navarra**), Juan Urteaga (**San Sebastián**), Ricardo Hontañón (**Santander**), Gonzalo Badenes, Blas Cortés, José Domenech (**Valencia**), José Urquijo Respaldiza (**Vizcaya**), Eduardo Fauquie (**Zaragoza**), Nicolás Koch Martín (**Bélgica**), Didier de Cotignies (**Inglaterra**), Nicos Velissiotis y Fausto Bargagli (**Italia**), Leticia Pagano (**Brasil**), Nestor Echevarría (**Argentina**), Gerardo Antonio Leyser (**Austria**), María Fernanda Cidrais (**Portugal**).

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 Empresas Periodísticas con el número 329.

EDITORIAL	5	DE MADRID AL CIELO	
		El Brahms de López Cobos	32
CARTAS Y REVISTA DE PRENSA	6	DON TADDEO IN BARCELONA	
		III Festival de Opera de Pro Música: Las grandes intenciones no siempre llegan a buen fin	37
ENTREVISTA		CRITICA DISCOGRAFICA	41
Montsalvatge: «La música nunca tendrá protección suficiente»	7	PAIS MUSICAL	47
ENSAYO		INTERNACIONAL	60
Johann Michael Haydn, a la sombra de los grandes	11	LIBROS Y PARTITURAS	69
MUSICA CONTEMPORANEA		CURSOS, BECAS Y CONCURSOS	71
Miguel Alonso: «Biografía». Francisco Otero: «Silbos»	17	CARTELERA	73
DANZA		NOTICIAS	76
Entrevista a Joan Magriñá	20	MUSICOS DEL SIGLO XX	79
DISCOTECA BASICA			
«Tristán e Isolda» I, de Wagner	23		
HI-FI			
La irresistible ascensión del NAD 3020	28		
PREMIO DEL DISCO DE MONTREUX	30		

EN NUESTRO PROXIMO NUMERO

ENTREVISTA
Daniel Barenboim.

HISTORIA
Un desafío musical.

ENSAYO
Cuatrocientos años de Frescobaldi.



NOVEDADES



CESAR FRANCK
Sinfonía
SAINT-SAËNS
La Rueda de Onfalia

Orquesta Nacional de Francia

LEONARD BERNSTEIN

DIGITAL
D.G. 25 32 050.8

LEONARD BERNSTEIN
La Ley del Silencio
Halil
Tres Meditaciones de 'Misa'

J. P. RAMPAL
M. ROSTROPOVICH
O. F. de Israel

LEONARD BERNSTEIN

DIGITAL
D.G. 25 32 051.5



SAINT-SAËNS
Sinfonía No. 3
«con órgano»

Pierre Cochereau
Orquesta Filarmónica de Berlín

HERBERT VON KARAJAN

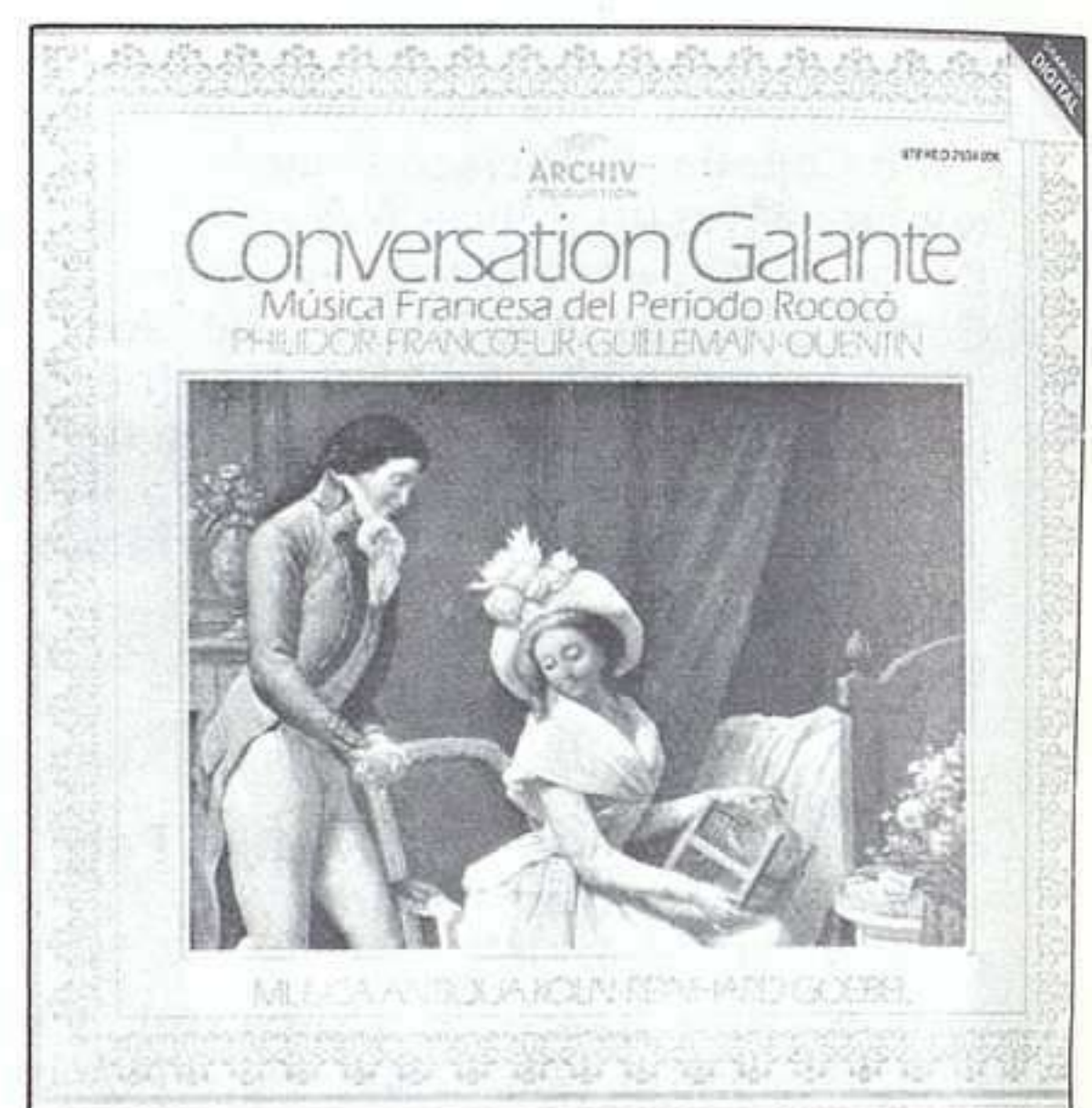
DIGITAL
D.G. 25 32 045.4

«CONVERSACION GALANTE»
Música Francesa del Período Rococó

GUILLEMAIN, QUENTIN,
FRANCOEUR, PHILIDOR

MUSICA ANTIQUA COLONIA

DIGITAL
ARCHIV 25 34 006.3



EDICION LIMITADA

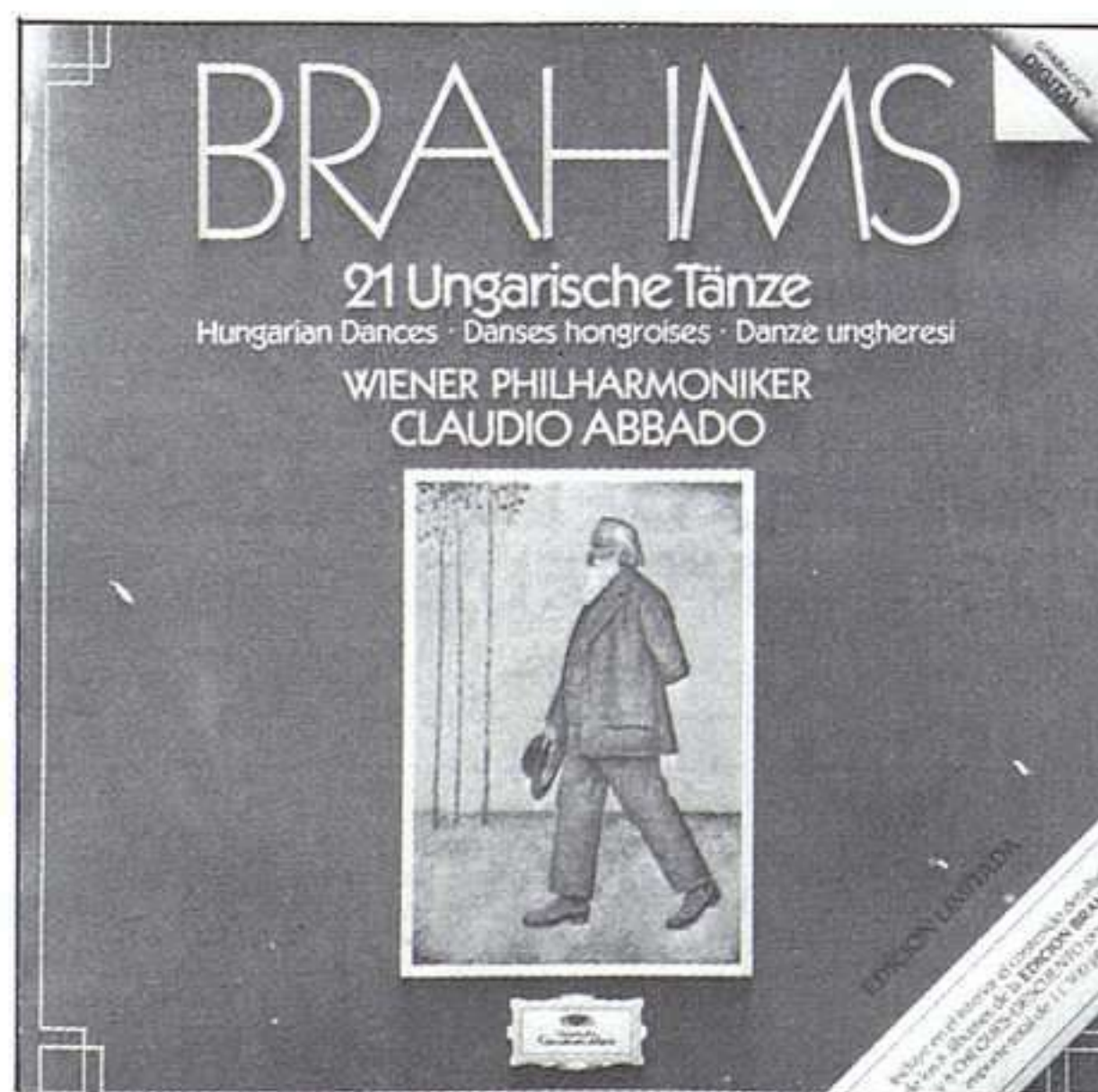
JOHANNES BRAHMS

Las 21 Danzas Húngaras

Orquesta Filarmónica de Viena

CLAUDIO ABBADO

DIGITAL D.G. 25 60 100.3



Incluye el contenido detallado y cupones de descuento para adquirir los 8 álbumes de la

EDICION BRAHMS

CURSOS DE VERANO

Comienzan a proliferar en España—independientemente de los grandes festivales, donde normalmente no se ofrece apenas nada nuevo, sino casi solamente una programación de conciertos con el repertorio habitual— los cursos y campus de verano en los que se imparten clases de música. La asistencia a estos cursos es cada vez mayor, y hay que decir que, en general, los participantes no quedan defraudados. Una parte muy importante en cantidad y en calidad de los músicos españoles —instrumentistas, directores, compositores, musicólogos, pedagogos— se desplaza durante el verano a diversos puntos de la Península para atender a una demanda cada vez mayor de profesorado.

Seguramente casi todo el mundo está de acuerdo en que el verano debe aprovecharse para descansar, para relajarse, para evadirse de esfuerzos y preocupaciones. Pero no debe olvidarse que la parte más joven de la población, más que descansar, lo que desea es gastar su sobrante de energías y de vitalidad. Y nada más adecuado para los jóvenes que los campus y cursos musicales estivales, en los que un trabajo dosificado y comunitario puede poner ese punto de seriedad y de responsabilidad que compensa y hace aún más apetecible la diversión de las vacaciones. Muchos de estos campus se organizan en un régimen de convivencia continua que añade un atractivo más al curso. Los contactos con otros jóvenes españoles y extranjeros (que cada vez acuden en mayor número) es un aliciente humano y también, para los que vayan a encauzar su vida profesionalmente por la Música, una importante fuente de conocimientos e intercambios.

Algunos de los cursos se orientan hacia el conjunto instrumental más que al perfeccionamiento o ampliación de instrumentos aislados; se forman tríos y cuartetos, y pequeños grupos de cámara en los que los jóvenes participantes aprenden a trabajar en común, en ese difícil arte de la colaboración camerística, algo muy distinto del recital de un concertista. No es posible, por supuesto, en una o dos semanas, llegar a un entendimiento estable en ese tipo de trabajo; pero lo que sí suele conseguirse es que los participantes se interesen en la labor de cámara y la tengan luego en cuenta en sus eventuales carreras.

Por último, la variedad de estos cursos veraniegos permite ya unas posibilidades de elección relativamente amplias. No sólo en cuanto a las diferencias instrumentales o teóricas, sino al tipo de música que se ejecuta y explica. Naturalmente, puesto que todavía el mundo occidental está en plena fiebre del Barroco y del Rococó, predominan los programas basados en la música del siglo XVIII. Pero también abundan ya los de música antigua, además de los que se mueven en el siempre cómodo terreno del siglo XIX. Incluso en algunos se presta atención a aspectos de la música contemporánea. En cualquier caso, la experiencia muestra un alto saldo positivo para los asistentes. Pensamos que el incremento de esta actividad es beneficioso, no sólo técnicamente, sino más aún socialmente, para la vida musical. Y nos alegra por lo tanto comprobar cómo este año se anuncia un número de cursos estivales notablemente superior al de la temporada anterior. El verano, pues, se presenta pleno de música a lo ancho de toda la geografía española.

Cartas

Aunque estoy de paso por Viena, hace tiempo que leo las valientes críticas del Señor Reverter en la revista RITMO, donde arremete con la verdad sobre muchos de los mitos del canto español.

Algunos de ellos tales como Domingo y Carreras, que consideran que solo en España la crítica les trata mal. Esto no es cierto ya que yo por mi profesión viajo mucho y puedo leer todo lo que ocurre en el mundo lírico.

Aquí mando un ensayo sobre el tenor Carreras que ha salido en la revista *Wochenpresse*, donde en algunos puntos coincide con las impresiones que tiene Reverter sobre el tenor español.

Creo que dado el interés del mismo bien se puede reproducir en su revista.—**ALBERTO ESTEVEZ (Viena).**

JAQUE MATE EN AUSTRIA

(...) «El cantante, que en una forzada **Andrea Chenier** (ver *Wochenpresse* 16/82) al menos se hizo respetar, con **Luisa Miller**, es decir, en su propio terreno, ha demostrado que el actualmente aclamado en Austria como uno de los tres mejores

tenores del momento no es, en todo caso, más que el tercero de ellos.

Jaque mate en Austria.

Lo que no impide que público y crítica, con asombrosa convicción, estén a su favor.

(...) Eso que se alaba en Carreras como «intensidad del canto» es más bien el esfuerzo trabajoso de terminar su papel. Su tan alabada «voz natural» es su mejor arma en el registro medio, y le sirve para enmascarar los defectos de sus agudos.

Le faltan las notas más altas. En cambio, sigue teniendo los precios más altos. Honorarios por sesión: 150.000 schillings (aprox. 1.200.000 pesetas).

El gran aficionado a los juegos de azar y al fútbol que es Carreras, ¿cómo va a poder hacer el próximo estreno de **Turandot**? Debe ser un secreto. Y cómo logrará cantar un día el temido papel del **Otelo**, eso es un acertijo. Y cómo la dirección de la Opera de Viena se las va a arreglar para vender esta defectuosa voz de tenor como si fuera un estrella, después de la falta de éxito artístico en sus últimas representaciones, eso ya suena a cuento de hadas. O al famoso cuento del rey que iba desnudo y nadie se atrevía a decírselo... **KLAUS KHITTL (Wochen Presse, 10 de mayo de 1983. Viena).**

Revista de prensa

ABC

CUANDO EL RIO NO SUENA BIEN

A mí todo lo que ha hecho o está haciendo o se propone hacer Mikis Theodorakis en música me parece facilón. Es música nacionalista y popular con los suficientes elementos actuales para no ser del todo algo así como «En un mercado persa».

(...) A fuerza de estampar artículos sobre «el gran compositor» de nuestro tiempo, la gente sin preparación ni bagaje crítico alguno terminará por creer en ello como artículo de fe. Los implicados en la música saben que Theodorakis tiene ciertas cualidades de compositor popular, que en su fama hay mucho de anecdótico y extraño al estado y al devenir de la música moderna; saben que la música popular y su manipulación artística merecen todo respeto y todo elogio cuando, por medio de esa manipulación, se sobrepasen cotas formales, y de todo ello aparece un producto nuevo, conmovedor y único. Eso es lo que ha

sucedido con el «canto» popular conducido a otra jerarquía por la mano de Lorca. O por el pentagrama de Mahler. Y si fuéramos a enumerar todo lo que, surgido del venero popular, hay en la mejor música desde Mozart a Stravinsky no íbamos a parar. Y estamos de acuerdo en que el pueblo necesita su música y más de acuerdo aún en que esa música tiene marcado un destino, según la emplee Albéniz o Mikis Theodorakis. Pero no se puede abusar políticamente del fervor que la anécdota personal de Theodorakis suscita porque se están confundiendo los términos. Musicalmente no es ni carne ni pescado; ni se queda en los celestes arrabales de Chueca ni se puede, ni mucho menos, arrimar a la gran exposición sinfónica de Bartok. Es un híbrido. Taciturno —a pesar del «sirtaki»— y pretencioso. Y, musicalmente, banal. Tiene justo lo que hay que tener para que las militancias de cualquier color hagan de él un maestro. Hay que ver la vergüenza que daban las honras fúnebres que se le hicieron al maestro Guerrero, porque

con sus melodías zarrapastrosas de revista —bastante más populares que las de Theodorakis— había distraído el hambre y la humillación de muchos españoles de posguerra. Y la pena que nos ha dado que una ópera forzadísima de Moreno Torroba excluyese el propósito de montar en la Zarzuela alguna obra encargada a cualquiera de nuestros mejores músicos actuales. Sin embargo, he aquí un músico, que no vuela por encima de estas pequeñas glorias locales, sino porque su música suena más a película, utilizado, poco más o menos, como éstos, pero en manos de otro concepto de sociedad, acaso mejor en sus intenciones, pero no mucho más a causa de lo mediocre del producto en sí como obra de arte. **(Francisco Nieva. Madrid, 21 de junio, 1983).**

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Wagner, ¿dios o ídolo?

O a favor o en contra, pero a Richard Wagner no puede dejár-

sele de lado (...) No se necesita este centenario de su muerte para recordarle; en realidad parece imposible añadir algo esencialmente nuevo a la inmensa riada de escritos que sobre él se han publicado en estos cien años. Es más: ningún wagneriano ortodoxo estaría dispuesto a volverse hereje en virtud de cualquier nuevo descubrimiento, ni ningún antiwagneriano estaría dispuesto a prestar oídos a voces misioneras.

Todo esto no es casual: Richard Wagner es uno de los últimos «fundadores de religiones», y el wagnerismo, como fe, es tan discutible como cualquier otro dogma. Un «llamado», un «elegido», un iluminado para unos; un hereje y anticristo para otros; Bayreuth como Meca de los creyentes, multitudes de peregrinos en la casa-relicario de Wahnfried, celebración de «representaciones sacras», devoción y veneración...

(Michael Stegemann, Mainz, febrero 1983).

XAVIER MONSALVATGE

«LA MUSICA NUNCA TENDRA PROTECCION SUFICIENTE»

Por María A. Ester Sala.

Resulta complejo presentar en breves palabras a una personalidad de tan diversa e interesante trayectoria musical como es la de Xavier Monsalvatge, en su triple vertiente de compositor, crítico musical de *La Vanguardia* y catedrático de Composición —hasta hace poco— del Conservatorio Municipal de Barcelona. Una vez más su labor en el campo de la creación musical se ha visto premiada con la concesión, en septiembre de 1982, del Premio de Música «Ciudad de Barcelona» patrocinado por el Ayuntamiento de la capital catalana. La obra galardonada fue *Metamorfosis de Concierto* para guitarra y orquesta, estrenada el año 1981 en Madrid con Narciso Yepes a la guitarra y la Orquesta Nacional dirigida por Antoni Ros Marbá. Se ha vuelto a interpretar durante la pasada temporada de conciertos de la Orquesta Ciudad de Barcelona, año que Xavier Monsalvatge cumplía su setenta aniversario. Es a raíz de ambos acontecimientos, relacionados con la vida de uno de los más significativos compositores de nuestra actual música española, que la dirección de la revista RITMO ha considerado oportuno entablar una charla con él, conversación que se ha realizado en su propio hogar y en un ambiente de gran cordialidad.

MARIA ESTER. — ¿Cómo explicaría su trayectoria creativa en este momento de su vida?

XAVIER MONSALVATGE. — Hace ya casi medio siglo que estoy en el mundo de la composición, puesto que mi familia, —familia de artistas— era muy aficionada a la música, y desde muy joven ya me llevaban a los conciertos. Estudié el violín con el maestro Francisco Costa, pero en seguida adiviné que no era lo mío, y que lo que me interesaba era la composición. A partir de entonces empecé a escribir ensayos y a trabajar en este nuevo camino. Cuando era estudiante, la música que deseaba realizar, o la que imaginaba que quería componer, era aproximada a la de la estética del «Grupo de la República». Acabé mis estudios justo al empezar la guerra civil, y no inicié mi actividad de compositor, más o menos en serio, hasta una vez termi-

nado el año 1939. En aquél período de profundo aislamiento, en que todo iba como iba, comencé a escribir una música más bien de tendencia nacionalista. Fue la época en que compuse las *Canciones negras*, obra que ha tenido una difusión extraordinaria. Pero al mismo tiempo, y pensando en mis recuerdos de estudiante, la referencia a la música francesa fue constante en mi pensamiento musical. En cambio, nunca me he sentido atraído por las corrientes germánicas de la Escuela de Viena. Mi gran ilusión ha sido la música francesa y postimpresionista del «Grupo de los Seis», condicionando un período de mi lenguaje creativo. Después fui evolucionando en el sentido de investigar nuevos sistemas compositivos. Incluso no hace mucho me aproximé a la estética dodecafónica, aunque parcialmente y de un modo muy poco ortodoxo, en algunas de mis obras. En el momento presente creo que he llegado a una síntesis en mi larga evolución; al menos eso sería lo que desearía que fuese mi actual forma de componer, y la postura más correcta a adoptar a mi edad. Cuando era estudiante, los compositores de la República eran muy considerados en Cataluña, gracias, sobre todo, a que habían sido dados a conocer por el maestro Fernández Arbós con la Orquesta Sinfónica de Madrid, en sus habituales conciertos programados en la Ciudad Condal. A través de estas audiciones conocí la *Sonatina*, de Ernesto Halffter; la *Romería de los Cornudos*, de Gustavo Pittaluga; obras de Salvador Bacarisse, Infante, y, más tarde, de Oscar Esplá.

M.E. — ¿Existía algún tipo de relación entre los compositores catalanes y los del «Grupo de la República»?

X.M. — Es complejo explicarlo y hacerse cargo de la situación. Actualmente viajamos de un lado a otro con una facilidad tan grande que la comunicación es mucho más efectiva. Entonces había un cierto aislamiento en Madrid, y un cierto aislamiento en Barcelona. Era poco frecuente que los compositores catalanes fueran a Madrid, y que se les estrenaran obras allí, pero en cambio sí que venían con más asiduidad músicos de Madrid a Barcelona, y éstos eran muy bien recibidos y apreciados. El caso más evidente fue el de Manuel de Falla, más admirado



Monsalvatge en el Patio de los Leones de Granada.

«Me ha seducido profundamente la personalidad de Stravinsky».

en nuestra ciudad que en Madrid; cuando llegaba a Barcelona se le rendían homenajes y todo el mundo se ocupaba de él. Era un personaje muy admirado en los ambientes intelectuales catalanes. Aquí estrenó el **Concierto de clave**; precisamente estuve en el Palau de la Música Catalana el día de este estreno. Era entonces muy joven, pero empezaba a asistir a los conciertos. Lo dirigió el propio compositor con Wanda Landowska al clave. Recuerdo que estaba en el camerino y la presencia de M. de Falla me produjo un efecto muy raro, debido a que era un hombre bajo, de apariencia enfermiza y delgadísimo. La gente le felicitaba y le decía: «Muy bien maestro, muy bien maestro». Y él, concretamente, iba repitiendo con su gracejo andaluz: «No hemos dado ni una».

M.E.—Creo haber entendido que después de la guerra usted adoptó una postura más nacionalista. ¿No cree que más que adoptar una postura nacionalista tipo Falla, optó por otra salida muy personal, conocida, o etiquetada con el nombre de «antillanismo»?

X.M.—Tal vez mi respuesta al nacionalismo fue la que usted apunta. No creo que Falla me haya influenciado, a pesar de que sea una persona que he admirado siempre y uno de los grandes compositores que hemos tenido en la Península Ibérica. En mí existían todavía las vivencias de antes de la guerra y entonces no sé por qué razón quise aportar una tendencia nacionalista a mi música: más que querer, es que salió así. En realidad ignoro cuál fue la causa de mi atractivo por todo lo antillano, y por lo relacionado con los indios; lo que sí sé es que a partir de esta profunda predilección me decidí a escribir las **Canciones negras**; pocos años después compuse el **Cuarteto indiano** y luego otras obras, todas ellas marcadas por esta influencia antillana, que sólo conocía desde un punto de vista literario y poético. Casualmente hace poco que he vuelto de mi primer viaje a Cuba, y lo que yo había imaginado durante tantos años no coincidió en absoluto con lo que vi. Lo único que verdaderamente me impresionó fue una sesión de rumbá, «Los sábados de la rumba» como así la llaman. Se trata de un espectáculo fabuloso lleno de ritmo y exaltación y en un fascinante ambiente de negros y mulatos.

M.E.—¿En qué contexto histórico-musical enmarcaría su lenguaje musical?

X.M.—Visto lo que he dicho antes, resulta un poco difícil precisar la respuesta. Y además añadiría que al pertenecer a la generación más truncada por la guerra civil, las cosas aún se complican más. De todas maneras me situaría en el lugar que creo que me corresponde, es decir, en la generación intermedia entre la de los compositores de la



El compositor, como buen antillanista, es un fanático de los puros habanos.

República y la de los compositores de los años cincuenta y sesenta.

M.E.—Usted se inició en la composición en los años de la República, continuó durante la Dictadura, y prosigue ahora en la actual Democracia. ¿Qué relación directa o indirecta ha tenido su labor compositiva con las diferentes situaciones políticas?

X.M.—Una relación puramente material. Recuerde que durante la República yo era un simple estudiante que ya tenía la manía de la composición, y que de escondidas de mis maestros escribí unos **Impromptus**, que me premió la Fundación Rabell y también una **Suite Burlesca**, galardonada con el Premio Felip Pedrell, de la Generalitat Catalana. Todo ello lo situó como trabajos escolares. Pasé el trauma de la guerra, como todos, y en estos años no escribí nada. Fue en el año 1941 cuando publiqué mi primera obra **Tres Diverimentos** para piano, cuya edición pagué de mi bolsillo, y que luego se ha divulgado ampliamente impresa en los Estados Unidos. Con estas tres piezas se inicia el camino hacia mi tendencia que calificaría más genéricamente de americanista. De aquella época existe otra obra titulada **Sketch**, en forma de habanera, y que la consideraría mi Opus 1.

M.E.—Es curioso que usted considere el año 1941 como punto de partida de su innovadora etapa americanista; si no me equivoco, es durante este mismo año cuando Joaquín Rodrigo compone su Concierto de Aranjuez intentando enlazar de una manera

un tanto desfasada con la línea de Manuel de Falla, y no con la de los compositores de la República, ¿cómo explicaría usted estos hechos?

X.M.—Es compleja la explicación. De Joaquín Rodrigo no había oído hablar nunca durante los años de la República; si mal no recuerdo vivía en París. De hecho, lo descubrí a propósito del **Concierto de Aranjuez** que estrenó, precisamente, en Barcelona y luego en Bilbao, pero es curioso que, yo que en aquellos años ya me dedicaba a la crítica musical, no recuerde este estreno. Diría que Rodrigo fue un caso especial, que ha quedado completamente apartado, por razones que se me escapan, y que nunca se sintió vinculado con los músicos de la República. Sobre la segunda parte de su pregunta, a veces le he dado vueltas a la cuestión. Soy y me siento profundamente catalán, y a partir de ello tal vez las habaneras son para mí como un segundo folklore de Cataluña. En aquellos años cuarenta junto a Nestor Luján publicamos un álbum de habaneras; él hizo los comentarios y yo recogí la música entre los marineros de Calella de Palafrugell, de manera directa y sin magnetófonos. Entonces los pescadores cantaban más espontáneamente y no como ahora que se organizan estos montajes turísticos denigrantes. Eran realmente pescadores que mientras tomaban su «cremat» cantaban sus habaneras. Seguramente sentí en seguida una gran atracción hacia este segundo folklore de Cataluña y tal vez éste sea el origen de toda mi etapa antillana. En una de mis **Canciones ne-**

**«Hacer crítica
ha sido para mí
un verdadero
y constante tormento».**

gras basada en el poema de Rafael Alberti **Cuba dentro de un piano** ya introduje un tema de una habanera de la costa que llevaba por título **El abanico**. Todo esto formaba parte del costumbrismo; en todos los bailes de los pueblos no faltaban nunca ni la habanera, —llamada americana—, ni el chotis, ni, para cerrar, el vals-jota.

M.E.— De hecho podríamos decir que las habaneras son un tipo de folklore enraizado sólo en el litoral, y no en el interior.

X.M.— Evidentemente. Además, no es exclusivo de Cataluña, sino que llega hasta la costa del levante andaluz, hasta Torreveja, donde actualmente todavía se celebran grandes festivales de habaneras. Lo que sí es cierto es que en Cataluña arraigó muchísimo más que en cualquier otro lugar.

M.E.— ¿Cuál sería la tendencia europea que más ha incidido en su pensamiento musical?

X.M.— Primordialmente, la música francesa postimpresionista. Además hay un músico que me ha marcado totalmente: me refiero a Igor Stravinsky. Su influencia no entiendo que se haya producido de manera directa, sino más bien a través de su personalidad, que me ha seducido profundamente. Otro compositor que aún hoy me atrae extraordinariamente es Ravel; su **Sonatine** para piano está muy presente en mi **Sonatina pour Ivette**. También admiro mucho y ha influido en mi obra Milhaud: **Saudades do Brazil** era una de mis obras preferidas en mi época de estudiante de

violín, antes de la guerra, debido a sus ritmos brasileiros que me entusiasmaron. Todo ello en conjunto, ha ido condicionando mi música.

M.E.— A través de sus respuestas podría deducirse que el ritmo ha sido una de las constantes de su música, sea a través de las habaneras o de la música de Stravinsky y de Milhaud.

X.M.— Probablemente. Está presente de una manera muy fluida y personal, aunque a lo mejor no existe una actitud consciente a través de unas estructuras rítmicas, pero sin duda está latente a lo largo de mi obra. A menudo la crítica ha dicho que mi obra sinfónica **Laberinto** podría ser un ballet, y, de hecho, fue representada como ballet en el Liceo. Es cierto que el ritmo me atrae mucho y lo tengo siempre «in mente» junto a la instrumentación.

M.E.— Su presencia como crítico en las páginas de *La Vanguardia* desde el año 1962 ha sido punto de referencia de la vida musical catalana, así como las realizadas para el semanario *Destino*, ¿cuáles han sido sus criterios a la hora de escribir y sus objetivos a alcanzar a través de estas importantes tribunas informativas antes mencionadas?

X.M.— Para mí, la crítica ha sido un verdadero y constante tormento: sobre todo en *La Vanguardia*, que tiene una periodicidad diaria y forzosamente hay que dar noticias de todo. En *Destino*, al ser un semanario, no tenía tanto problema, puesto que si algo no me gustaba siempre tenía la solución de no hablar.



El hecho de que yo viviera tan inmerso en el mundo musical, conociera a tanta gente, y supiera los grandes esfuerzos de muchos músicos para seguir adelante, la redacción de cada crítica se convertía en una tortura. Es decir, cuando una cosa ha sido francamente mala lo he dicho sin problemas, y cuando ha sido buena lo he resaltado con gran satisfacción. Pero abunda mucho aquel tipo de obras e interpretaciones que no se pueden considerar totalmente buenas, pero sí aceptables, y que por encima de todo han representado un enorme esfuerzo para el músico. En estos casos, aunque haya puesto algunos reparos, me he decidido por una crítica que tendiera a valorar el gran esfuerzo realizado más que los fines obtenidos.

M.E.— ¿Cómo ha compaginado la faceta de crítico con la de compositor?

X.M.— Son dos caminos diferentes. Citaría aquella anécdota de una gallina que es capaz de poner un huevo, pero es incapaz de saber si una tortilla a la francesa es buena o mala. Usted y todo el mundo, puede pensar que si criticas una cosa después tú la podrías hacer mejor; podemos ser capaces de juzgar severamente una obra y no ser capaces de escribirla. Esto les pasa a la mayoría de críticos, tanto si son literarios como taurinos, etc.

M.E.— ¿Ha tenido muchas presiones siendo crítico de *La Vanguardia*, y compositor a lo largo de tantos años?

X.M.— Presiones por parte de la empresa, nunca; al contrario, me ha apoyado a escribir cada vez más y más libremente. Presiones a nivel personal tampoco las he tenido. Podría decirse que cada persona tiene su propia tendencia



Concierto homenaje en la Fundación March. Montsalvatge, Carmen Bustamante y Franco Gil.

«La misión del profesor es que el alumno se encuentre a sí mismo».

interna, y si a veces hablo bien en las críticas de los amigos yo les contesto que sólo tengo amigos que escriben buena música.

M.E.— ¿Qué valoración haría de la enseñanza de la música en Cataluña y en España desde la perspectiva que le ha dado su cátedra de Composición en el Conservatorio Municipal de Música de Barcelona?

X.M.— La trayectoria del Conservatorio la he vivido como alumno desde la época en que éste era Escuela Municipal de Música, así como también después desde la perspectiva de catedrático del centro. Así pues, mi larga experiencia en el Conservatorio, primero como estudiante y posteriormente como profesor, y con todos los respetos por mis maestros, estoy convencido que ha mejorado extraordinariamente. Antes, las cosas iban como querían y podían. Las retribuciones eran ínfimas, lo cual hacía que se trabajase allí sólo por vocación. En la actualidad el funcionamiento del Conservatorio se lleva más en serio, aunque al mismo tiempo es cierto que todo es mucho más conflictivo, y por supuesto que no se ha llegado a una perfección.

M.E.— Dentro de las grandes tendencias que hay en la música actual, ¿cómo pueden éstas quedar incluidas en la enseñanza de la Composición en un contexto de Conservatorio español?

X.M.— Este ha sido otro problema grave de conciencia que he tenido en la enseñanza de la música. Picasso decía respecto a la pintura: «Yo no busco, yo encuentro». En la música pasa algo parecido. Si bien en una cátedra de Composición hay unos programas en los que se debe enmarcar la asignatura, paralela-

mente a ello he procurado, por entender que es la única misión del profesor, que el alumno sienta y se encuentre a sí mismo, escribiendo como quiera. Eso sí, de la mejor manera posible.

M.E.— Después de ese medio siglo de compositor, ¿cómo juzga el panorama de la actual música en la Península?

X.M.— En cierta manera lo veo floreciente, aunque ya sabemos todos que la música nunca estará suficientemente protegida. Pero cuando pienso en mi época de juventud, en que era tan difícil que le estrenaran a uno aun cuando hubieras recibido algunos premios (sólo estrenaban los grandes maestros ya consagrados), debo admitir que ahora existen muchas más facilidades. Vuelvo a insistir que por mucho que se haya mejorado, la música nunca tendrá suficiente ayuda. En estos últimos tiempos hay una gran profusión de gente que se dedica a la composición, y junto a la falta de perspectiva histórica para valorar la compleja música actual, se hace difícil una aproximación al fenómeno musical español. Deben pasar muchos años, pero sería un promedio extraordinario que de cada diez compositores saliera uno que destacara sobre los demás.

M.E.— Esta cierta facilidad que tiene el compositor actual en estrenar sus obras, en contraposición a lo que pasaba antes, ¿usted lo considera una ventaja o una desventaja?

X.M.— Es una ventaja, pero para los interesados muchas veces es causa de muchas ilusiones, pues en este país es muy frecuente constatar que la primera audición también será la última. De ello todos nos hemos quejado, aunque personalmente no me encuentre en esta

situación. Muchas obras tienen ahora mayores facilidades para ser conocidas, aunque luego estas facilidades no han prosperado, lo cual para los compositores es una desventaja. En cambio, para el desarrollo de la música en general, es muy ventajoso, pues cuantos más estrenos de música actual se logren, más probabilidades hay de que salga alguien de alta calidad. Antes sucedía que grandes compositores no tenían la oportunidad de ver estrenadas sus obras.

M.E.— ¿Cuáles serían las corrientes musicales europeas que más han influido en Cataluña y España, o tal vez no es preciso hacer esta distinción debido a que la música que se escribía en Europa se asumía por un igual en España y Cataluña?

X.M.— Sí que existe una diferencia. Por ejemplo mientras la influencia de Wagner en Cataluña fue muy fuerte, en el resto de la Península caló mucho menos. La generación de mis maestros catalanes estuvo profundamente marcada por el wagnerianismo, y también por la lírica romántica de Schumann y Schubert. También se da el hecho de que en España la zarzuela estuviera muy arraigada y hubiera una tradición nacionalista, lo cual pudo ayudar a que se inclinaran más hacia esta esfera, y no rozaran tanto la música germánica. En cambio, en Cataluña la tradición se reducía a las canciones, pues la sardana fue una solución reciente formulada al entorno de Pep Ventura, para ofrecer una música estrictamente catalana. En la época de la República, Gerhard, que tenía una gran tendencia hacia el folklore catalán, si mal no recuerdo, escribió alguna obra inspirada en la sardana. Después otros muchos siguieron un camino similar, como es el caso de Toldrá. Ahora ha pasado totalmente. Nicolau, Millet, y más tarde Toldrá, serían autores tradicionalmente catalanes. Esto hace que esta generación haya tenido más relieve que la anterior de Pedrell (gran musicólogo, buscador del folklore, y autor de gran cantidad de obras sinfónicas y de ópera) regida por lo germánico y por lo italiano en la ópera.

M.E.— Sería interesante conocer su opinión sobre los movimientos musicales actuales.

X.M.— Volvería a repetir que todos los movimientos tienen interés, y personalmente he tenido una gran curiosidad hacia todos ellos. Lo que me asombra es que cada vez son más efímeros. El impresionismo dura menos de cincuenta años, el postimpresionismo reduce aún más su tiempo, el dodecafonismo, que parecía la panacea, de hecho se ha superado ya. Esas nuevas corrientes aleatorias y de la música electrónica pueden ser aún más efímeras, y eso da mucho miedo, aunque no descarto su interés y la necesidad de su conocimiento.



Montsalvatge, Goffredo Petrassi, Oscar Esplá y André Jolivet.

JOHANN MICHAEL HAYDN

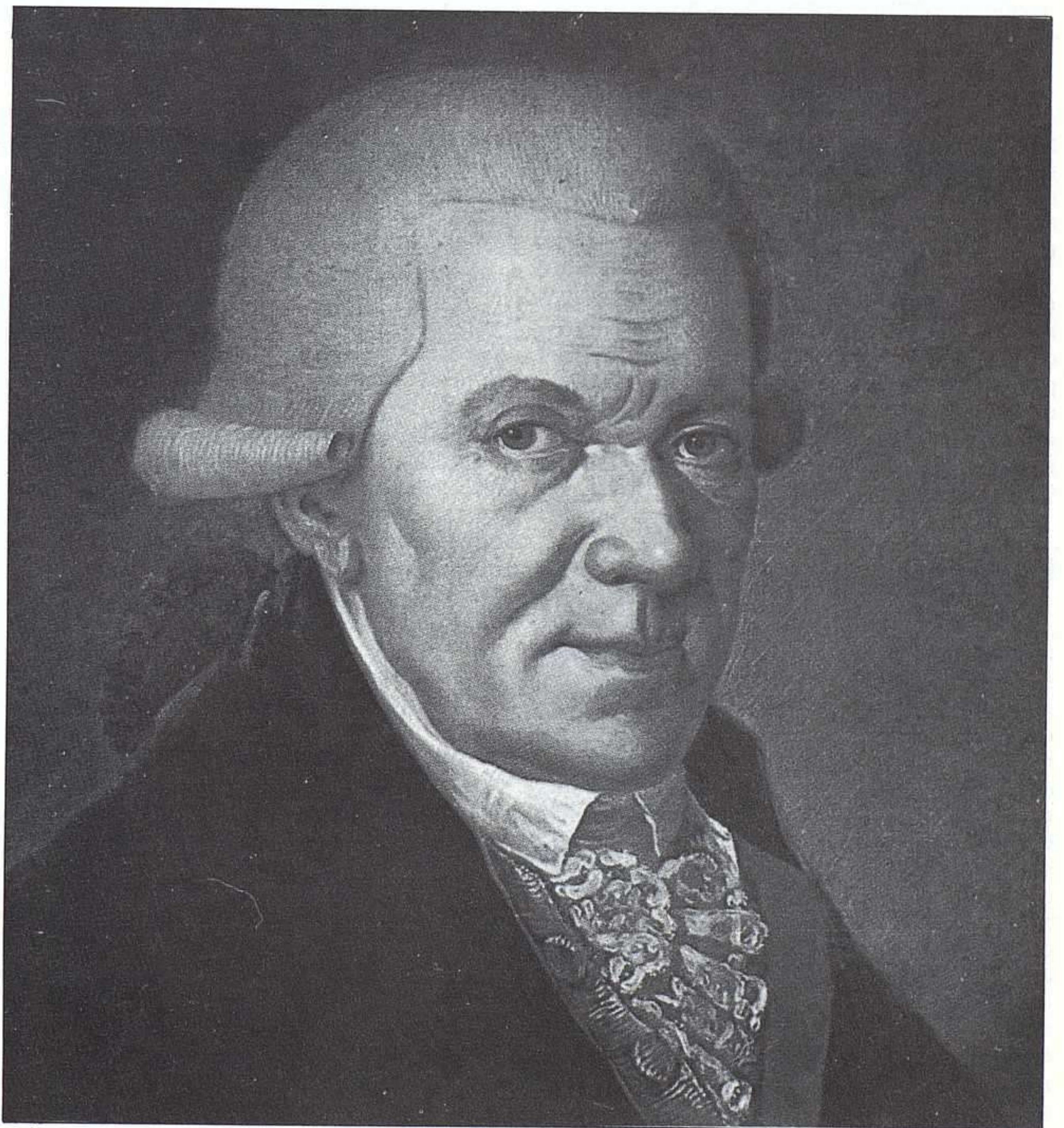
A LA SOMBRA DE LOS GRANDES

Por Enrique Martínez Miura

Un compositor como Johann Michael Haydn nunca se hubiera visto en la situación de casi total olvido en que se encuentra, de no darse una desgraciada circunstancia: tener como hermano mayor a un monstruo, de obra tan genial como Joseph. Nuestra cultura musical, entre otros defectos, adolece de una tendencia a esquematizar y a las simplificaciones. Era difícil hacerse a la idea de dos compositores de valía con el mismo apellido. Sólo hay un Haydn (Joseph), la existencia de Michael parece que no pasa de la pura anécdota. En España J.M. Haydn es un perfecto desconocido; en Austria la Sociedad de su nombre, con sede en Salzburg, pretende la edición, tanto en partitura como discográfica, de las obras del maestro desconocido. Confiemos en la culminación de sus objetivos.

El menor de los Haydn nació, como su hermano, en Rohrau en 1737 y moriría en Salzburg en 1806. Se inició en el arte musical de la mano de su padre y, algo más adelante, sería conducido por Joseph. Michael mostraría una facilidad incluso mayor que la de el propio Joseph, siendo su aprendizaje más rápido que el de su hermano. Siguiendo su misma conducta pronto abandonaría la casa familiar, para con ocho años entrar a formar parte del coro de la Catedral de San Esteban en Viena. Su infantil voz de soprano alcanzaría una fama muy extendida en el espacio y prolongada en el tiempo. Por una parte, se admiraba la belleza de su timbre, por otra, se exaltaba la inusual amplitud de su voz: tres octavas, del fa grave al fa sobreagudo. Hasta que nuestro Haydn perdió su hermosa voz de soprano adquirió una formación musical que, aparte del canto, incluía el estudio del violín, el arpa, y los instrumentos de teclado, con especialísima dedicación al órgano.

Haydn se inició en la composición de una forma casi por entero autodidacta. Ha venido siendo tradicional, en los escritos de los que se han ocupado de este músico, señalar que el **Gradus ad Parnassum** de Fux (1) fue el tratado teó-



Johann Michael Haydn (Rohrau, 1737-Salzburg, 1806).

rico al que se dedicó con mayor empeño. Menos conocido es el estudio constante que realizó, en estos años juveniles, de las obras de Bach y de Graun (2).

Con un buen bagaje técnico comienza Michael Haydn a transitar por el camino de la creación. Su primera obra conocida es la **Missa in honorem Sanctissimae Trinitatis**, que data de 1754. Nuestro músico sigue componiendo con cierta regularidad, y tras soportar una temporada de escasez y penurias en Viena, obtiene su primer puesto fijo como maestro de capilla del Obispo de Grosswardein (3). Durante la estancia de cinco años de Haydn en esta pequeña ciudad, verían la luz algunas obras religiosas de interés: un **Te Deum**, diversas **Misas**, y las primeras sinfonías y conciertos.

En 1762 Haydn se siente más atraído por la oferta de Sigismund Schrattenbach, a la sazón arzobispo de Salzburg, que por la creciente actividad musical de la villa húngara (4). El que pasaría a ser su nuevo protector era un auténtico mecenas de todas las manifestaciones artísticas. En ese momento Salzburg era un hervidero de músicos, que ocupaban todo tipo de puestos, y se encargaban de infinidad de funciones. Son estos los años de mayor fama para Leopold Mozart, y los de formación de su hijo, un pequeño Wolfgang Amadeus de seis años de edad. Como luego veremos, Haydn habrá de relacionarse con ambos. En la ciudad a orillas del Salzach crearía Michael Haydn la mayor parte del corpus total de su obra. No se movería de su centro de trabajo más que en contadísimas ocasiones, alguna de ellas por causa de fuerza mayor, como la invasión de las tropas francesas en 1800.

En el servicio del arzobispo Sigismund, desempeñaría Haydn las funciones típicas de un músico de corte: hubo de componer la música que se precisaba para consumirse, en muchos casos dirigiendo él mismo las ejecuciones de sus obras. También sería organista titular de la Dreifaltigkeitskirche y en la misma Catedral de la ciudad.

LA OBRA

Comencemos este apartado con la referencia obligada a la producción religiosa, parcela ésta por la que su autor fue más apreciado en la época y se le sigue recordando algo, bien que esta memoria no salga, en la inmensa mayoría de los casos, de las páginas de los manuales. La producción haydniana en este campo comienza por asombrar por su mismo número: más de 360 obras pueden ser clasificadas. Una atención especial mereció para Haydn la Misa, tanto la escrita con texto latino —compuso más de 30, entre las finalizadas y los fragmentos—, como la construida sobre palabras alemanas —de estas se conservan ocho. Otras composiciones, aparte del **Requiem en Do menor**, que alcanzaría gran fama, y de la obra inacabada del mismo tipo, encargada por los emperadores, son los 6

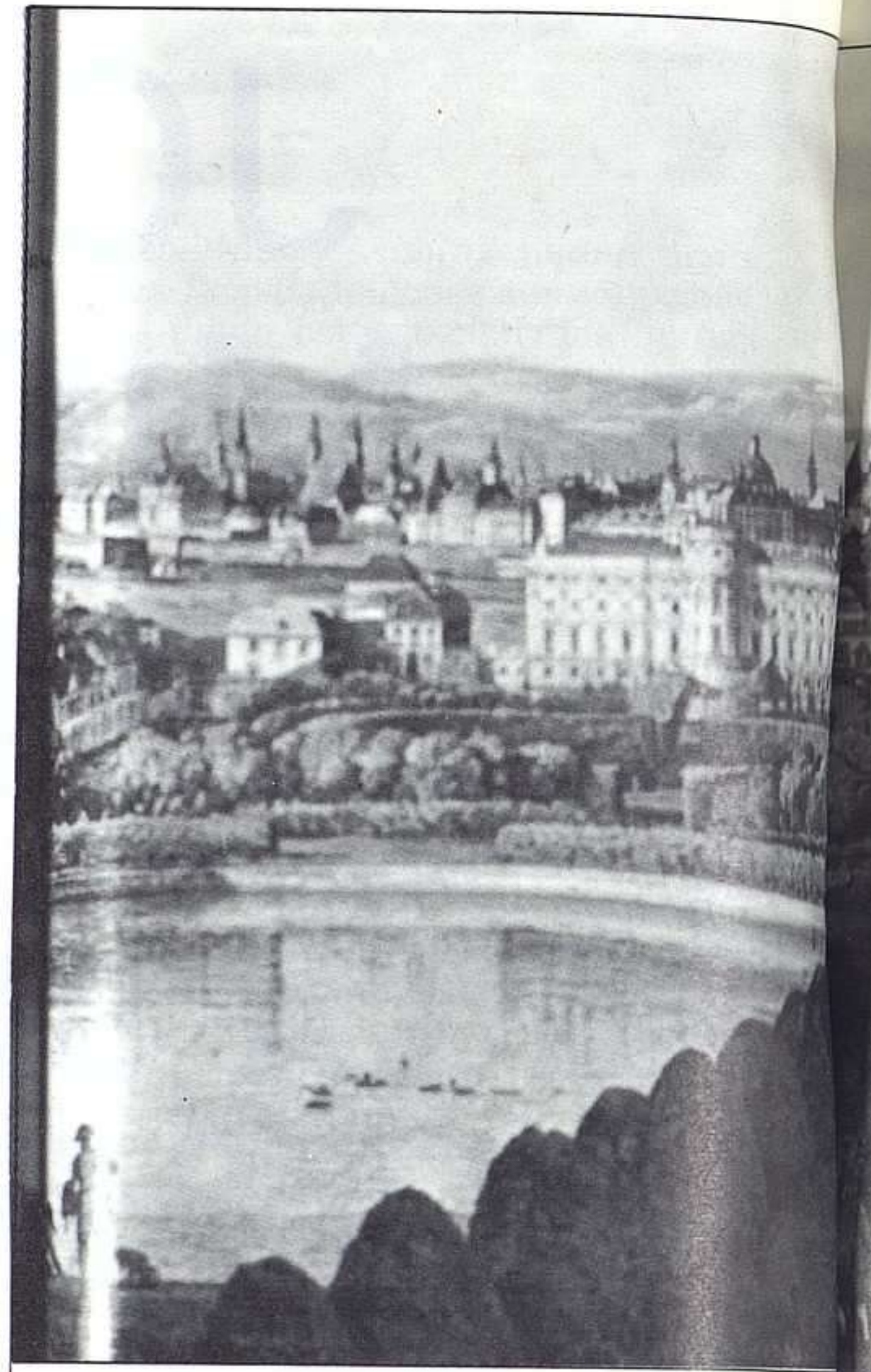


Nikolaus Esterházy, a cuyo servicio estuvo Haydn como vicemaestro de capilla.

Te Deum, 12 Letanias, 4 Vísperas solemnes, 6 Responsorios. A lo ya dicho unamos los **130 Motetes de Gradual**, los **65 de Ofertorio, 13 Salve Regina...** Una obra, como se ve, realmente considerable. Pensemos que sólo en los años 1783-90 Haydn dió a los oficios religiosos más de cien partituras. En este período comienza a escribir obras religiosas con texto alemán; aparte de las ya mencionadas ocho **Misas germanas**, se cuentan una gran cantidad de **Motetes, Misceláneas y Arias** religiosas. El origen de esta orientación hay que buscarlo en la muy creciente demanda de música religiosa en lengua alemana durante estos años. Es este el tiempo de las radicales reformas emprendidas por José II (5).

El estilo en la música religiosa de Michael Haydn es sencillo, de marcada severidad, escaso de ornamentación. Sus obras están siempre irreprochablemente construidas. En ellas se pueden encontrar ecos indudables de los grandes hitos de la música sacra del pasado: el canto llano, Palestrina; no por ello descuida el contrapunto. En el caso de las **Misas** no desdeña edificar pasajes más elaborados de lo habitual, así es tradicional que «Credo» y «Gloria» concluyan con extensas y bien desarrolladas fugas.

También se ocuparía Haydn de la **Cantata**, de las trece que compuso, recordaremos, al menos, por la acogida que llegaron a tener en su momento, **Endimione, Die Jubelfeyer** y **Der Frohliche Widerschein**. Hay, asimismo, varios ejemplos de **Oratorios**, que no habían de obtener la situación inamovible dentro del repertorio de la **Creación** o las **Estaciones** de su hermano Joseph, pero que no dejaron de conseguir un alto grado de aprecio. Después de **Die Schuldigkeit des ersten Gebots** (en colaboración con Mozart y Aldgasser), desgraciadamente perdido, se cuentan **Kaiser Constantin I Feldzug und Sieg**, de 1769, que tuvo cierta difusión y notable éxito, **Der Kampf der Busse und Bekehrung**, que se interpretó en febrero de 1768, y el **Oratorium**



de Passione Domini nostri Jesu Christi, que data de 1775 y es seguramente la obra de este género mejor acogida de las de su autor.

Otro aspecto de música dramática haydniana, muy original por cierto, es el de sus dramas espirituales. Una forma de representación religiosa no demasiado lejana de los **Autos Sacramentales**. De ellos mencionemos: **Pietas in hostem, Pietas Christiana, Pietas in Patriam** y **Der reumüthige Petrus**. Siguiendo este recorrido llegamos ya a la música estrictamente para la escena, como la de carácter incidental que compusiera para la **Zaire**, nada menos que de Voltaire, un mundo literario aparentemente muy alejado de Michael Haydn, según la imagen tradicional que de él nos hemos formado.

Llegado el momento de pasar a hablar de las óperas de Johann Michael Haydn, hay que reconocer inevitablemente lo difícil que es conseguir verlas representadas alguna vez. Creo que bastará recordar, que las importantísimas obras de este tipo de su hermano Joseph, apenas han superado el estadio de la grabación fonográfica (6), siendo muy contadas las ocasiones en que suben a los escenarios. Desesperando, pues, un tanto de ver representada una ópera de Michael Haydn, recordemos, al menos, en su desagravio, algunos de los títulos que engendró. Quizá venga un tiempo que valore al menor de los Haydn, apreciando en justicia su aportación al proceso de creación de la ópera alemana. Dentro del Singspiel recordemos **Rebekka als Braut, Die Hochzeit auf der Alm, Die Wahrheit der**



La ciudad de Viena donde residió Haydn a raíz de la ocupación francesa de Salzburg. Cuadro de Bellotto.

monos a los doce cuartetos de cuerda, que quizá no tengan el genio de la gran colección de Joseph, pero que serán, cuando se conozcan, una explicación paralela e imprescindible de la consolidación de un género fundamental.

Aún se le debe al Haydn de Salzburg un reconocimiento más: el de haber sido uno de los primeros, quizá el primero, en escribir canciones profanas con texto germano, para voz masculina. Pueden contabilizarse ochenta de ellas.

MICHAEL Y JOSEPH

Los dos Haydn siempre tuvieron unas relaciones estrechas y sin roces. El mayor brillo social de Joseph nunca supuso un problema para Michael, de más modestas miras y ambición controlada. Sería injusto tildar de *paternalista* la actitud de Joseph hacia su hermano menor; antes al contrario, el *grande* de los músicos nacidos en Rohrau siempre estuvo dispuesto a prestar ayuda a Johann Michael en todos los momentos de dificultad. Tampoco podemos acusarle de pretender hacer un reparto de papeles, reservándole el de *segundón*; por el contrario, siempre quiso atraer a su hermano a su círculo y a la vida musical de los grandes centros de avanzada, donde él desarrollaba su labor creativa, como Viena. En un par de visitas a la ciudad imperial, además de ser tratado con gran cariño y generosidad por Joseph, nuestro Haydn tendría ocasión de frecuentar un amplio grupo de interesantes y sólidos músicos, trabar amistad con ellos, y —lo que sería sumamente importante para él— ampliar su campo de visión de la creación musical. Se encontraban entre estos amigos de Joseph y Michael Haydn músicos de

Natur, Abels Tod, Der englische Patriot y Die Ahsenleserin

Nos han llegado, igualmente, varias óperas serias no alemanas, como **Acteón**, de la que sólo se conserva el primer acto. **Amadis de Gaula**, cuya copia, de una mano que no es la de Haydn, se guarda completa en el museo de Salzburg; y, para finalizar, la más conocida, **Andromeda e Perseo**. El rescate de estas obras sería una tarea apasionante, que, con toda probabilidad, resultará mucho más gratificante de lo esperado.

GRAN PRODUCCION DE SINFONIAS

Cerrando este capítulo hay que pasar a considerar la obra instrumental de Michael Haydn. Dentro de este apartado, la sección más considerable es, sin que quepa duda, la colección de sinfonías. La gran producción sinfónica haydniana constituye un problema. Para apreciar adecuadamente su labor en este campo, habría, en primer lugar, que acotar con exactitud las obras que le pertenecen realmente. Varias de ellas han pasado a ser atribuidas formalmente al juvenil Mozart. En cualquier caso el sinfonista Michael Haydn ha de aparecernos como de altura. Por número, su ciclo se acercaría, o superaría, los cuarenta ejemplares. Las **Sinfonías** de Haydn, hasta ahora tan infravaloradas, la mayor parte de ellas aún por ser editadas, son un claro ejemplo del buen hacer de su autor, de su imaginación instrumental, y del dominio de la forma. Algunas obras sinfóni-

cas son de difícil clasificación por su acusada originalidad, por hallarse a caballo de lo concertante y lo estrictamente sinfónico. La idea que las genera se encuentra, por su parte, en un mundo híbrido de lo profano y lo sacro. Nos estamos refiriendo, en concreto, a las **Cuatro Sinfonías para órgano y orquesta de cuerda**. Partituras de escritura perfectamente simétrica y una gran claridad armónica.

Michael Haydn se adelantó a su propio hermano y a todos los demás compositores de la escuela clásica, en algunos casos determinados. Uno de estos momentos de trascendental importancia histórica, se plasma en los conciertos escritos de 1757 a 1762. Se trata de dos **Conciertos** para violín, uno para flauta y otro para órgano. En ellos se cristalizan las maneras de hacer, en el género, de toda una corriente, que será la perfección con la colección de los conciertos para piano de Mozart.

Otros aspectos de su inmensa obra orquestal de todo tipo: serenatas, divertimentos, danzas y marchas, son el substrato —a nuestros ojos algo oculto— que explica el nacimiento de toda una época musical y de un estilo: el clasicismo.

Una originalidad más que sumar en el haber de Michael Haydn, esta vez dentro de la música de cámara, es la escritura de varios quintetos para cuerda, y dos concertantes para flauta y cuerda. Los de cuerda sola —con dos violas— son anteriores, y quizá les sirvieron de modelo, a los de Mozart. Siguiendo en el mundo de la música camerística, refirá-



Joseph Haydn tuvo siempre buenas relaciones con su hermano Michael.

talla: Eybler (7), Süssmayer (8), Hennenberg (9) y Hummel (10). Aparte de este primer contacto, que fue por su estancia de 1798, Haydn volvería a Viena en 1800, con ocasión de dramáticas circunstancias. La ocupación francesa de Salzburg había destruido sus propiedades y hecho imposible la continuidad de su labor creadora. Joseph y el círculo de amigos le ayudarían con el desprendimiento que era de esperar. Se le consiguieron algunos encargos y se le ofreció algún puesto fijo de interés. El príncipe Esterházy, a cuyo servicio estaría Joseph tanto tiempo, le comisionó la redacción de una Misa y unas Vísperas Solemnes. Satisfecho de lo realizado, le pidió que aceptase el puesto de vicemaestro de capilla en su corte de Eisenstadt. Michael Haydn rechazó tan generosa oferta. De un lado, fiaba en la pronta reorganización de las actividades culturales salzburguesas, y su reintegro a la capilla musical de esa ciudad; de otro, quizá su modestia cierta y su carácter algo ingenuo, no lo eran tanto como para aceptar la institucionalización de su condición de *segundón* detrás de Joseph, siguiéndolo al centro donde tenía lugar su actividad, y quedar en un cargo bajo él.

Los Haydn se admiraban mutuamente como compositores. Joseph creía con firmeza que Michael era el creador de música religiosa de todo el mundo germánico, superando sus propias obras en este terreno, por su poder, la adecuación estilística que se desprendía de su mayor grado de severidad, y el sentimiento místico más hondo. Michael Haydn se interesó vivamente en las obras de su hermano, manifestando el deseo de copiar algunas de ellas para estudiarlas con detenimiento. Joseph, con cierto tonillo humorístico, le contestó al enterarse de su propósito: «Déjate de copias, tú puedes hacerlo mucho mejor que yo». Anécdotas aparte, se puede asegurar que los dos Haydn, en especial Michael, atendían y conocían la obra del otro. Ambos tenían la suficiente fuerza y originalidad en su personalidad musical como para que no se siguiese una influencia claramente detectable de ese conocimiento. Michael Haydn, por su parte, pese a su humildad proverbial, no se subestimaba. Por sus amigos se conoce una frase, en él habitual: «Dénme buenos libretos y un patronazgo como el de mi hermano y no estaré por debajo de él». Quizás no le faltara razón.

MICHAEL HAYDN Y LOS MOZART

Desde un momento muy temprano la obra de Haydn, en especial la religiosa, fue altamente apreciada por Leopold Mozart. Como autor de música sacra, lo consideraba entre los más grandes del momento alemán. En una carta dirigida al joven Wolfgang le dice: «Debes conocer a Michael Haydn». Y si buscamos más en el nutrido epistolario de padre e hijo, encontraremos múltiples referencias al músico de Rohrau. Por estas car-



Leopold Mozart apreció grandemente la música de Michael Haydn.

tas sabemos que Wolfgang Amadeus Mozart copió y estudió gran cantidad de la obra sagrada de Johann Michael Haydn. La influencia de nuestro autor sobre el genio salzburgués no está suficientemente estudiada, y, por lo tanto, no estamos en disposición de cuantificarla adecuadamente; lo innegable es su existencia, por difusa que ahora pueda parecer. Hay una obra de M. Haydn, en cambio, de la que podemos encontrar una correspondencia, casi directa, con otra de Mozart. Se trata del **Requiem en do menor** compuesto por el menor de los Haydn con ocasión de la muerte de su querido protector, el arzobispo Sigismund Schrattenbach. La obra tuvo una acogida extraordinaria, y dió a su autor una fama y un reconocimiento enormes. Hay un paralelismo grande entre este primer **Requiem** haydniano y el de Mozart. Las dos obras tienen un mismo espíritu austero y expresan un dolor sereno. Mozart debió sentirse impresionado por la obra de Michael Haydn, que conoció con toda seguridad, hasta el punto de reflejar su admiración por ella, al abordar la composición de una obra del género, veinte años después de compuesta la primera, arribando ya al final de sus días.

La admiración mutua entre los Mozart y Haydn se convertiría también en amistad. Fruto de esta realización nacerían algunos composiciones. Así, los dos **Dúos K. 423 y K. 424**, para violín y viola, que dedicó Wolfgang a Johann Michael en 1783, como presente para aliviar el tedio que le producía la enfermedad al segundo.

Entre la confusión, ya mencionada, de ciertas sinfonías juveniles y algunas de Haydn, hay una, que tras las aclaraciones de los musicólogos, se ha determinado que pertenece a ambos. Esto nos vuelve a hablar de la amistad que unía a ambos músicos. Nos estamos refiriendo a la **Sinfonía en Sol mayor** de Michael Haydn, cuya introducción lenta salió de la pluma de Mozart, figurando en el catálogo de Koechel con el número 444.



Wolfgang Amadeus Mozart recibió decisivas influencias de él.

Para encontrar una obra salida conjuntamente de las manos de los dos autores, podemos remontarnos a fechas muy anteriores. El Oratorio **Die Schuldigkeit des ersten Gebots** data de 1767; Mozart tenía 11 años. La obra tiene una parte escrita por Haydn, otra por Mozart —la primera—, y la restante pertenece a Aldgasser (11). Haydn y Aldgasser serían coautores de otras varias obras de tipo religioso.

Michael Haydn se relacionaría con el mundo mozartiano de otra manera, algo más indirecta, por medio de su vida sentimental. En 1768 contrajo matrimonio con María Magdalena Lipp (12), cantante que se especializaría en papeles de las óperas juveniles de Mozart, con **La finta semplice**; o en las particellas de su registro de obras religiosas del salzburgués, como el **Regina Coeli**.

Finalmente, aún otro punto de acercamiento: Michael Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart estarían varios años, de forma simultánea, al servicio del arzobispo Colloredo. Las situaciones personales fueron dispares, el carácter menos fogoso de Haydn evitaría los roces con el personaje de la Iglesia. Cuando Mozart abandona la corte salzburguesa, será precisamente Michael Haydn quien le suceda como organista de la Catedral.

MICHAEL HAYDN, PEDAGOGO

Una importante faceta de la actividad de Haydn en su labor didáctica. Pese a no haber seguido él mismo las directrices de ningún maestro, se dedicó durante largos períodos —sobre todo al final— de su vida a enseñar los conocimientos que había logrado reunir. No puede decirse, desde luego, que creara escuela en el sentido de una corriente unidireccional de autores, un grupo homogéneo de seguidores, que con su labor prolongaran la de su iniciador. Lo cierto es que su gran categoría de profesor se deja notar en la solidez de la formación de los

que fueron sus alumnos, muchos de ellos músicos de importancia. Hemos utilizado el término profesor, con toda la dignidad de su concepto, sin que implique —y aquí no lo busca— una subvaloración, una significación de *creador frustrado*, de quien se dedica a la enseñanza. La actividad didáctica no es un *género menor*, no es tan solo una *salida económica*, de los músicos de segunda, tercera o enésima fila, para ganarse el pan. Los músicos de segundo orden sólo pueden ser maestros mediocres, o descaradamente malos. Grandes genios de la creación han sido también grandes a la hora de transmitir lo que sabían. ¿Nombres? Bastarán estos dos; Bach y Schoenberg.

Hagamos un breve recorrido por los nombres de los discípulos de Michael Haydn. El primer lugar tiene que ser para Carl Maria von Weber. El creador de la ópera romántica alemana ingresó en el coro infantil que dirigía Haydn en Salzburg. Bajo las directrices de su maestro escribiría, a los once años, su primera obra publicada: las **Seis Fuguettes para piano Opus 1**. Diversos viajes familiares alejarían a Weber de las indicaciones de Haydn. Sólo en 1801, cumplidos ya los 14 años, volvería a Salzburg, e inmediatamente a trabajar con su antiguo profesor. El discípulo le dio a conocer una de sus primeras muestras operísticas: **Peter Schmoll und seine Nachbarn**, que acababa de componer. Haydn le manifestó su agrado por ella, y le animó a escribir algunas obras para el teclado. Consecuencia directa de este contacto sería el **Opus 3** weberiano: **Seis pequeñas piezas a cuatro manos**.

Una instrucción más continuada con Haydn recibiría Anton Diabelli (13), quien le debería la mayor parte de su formación musical. Sus conocimientos los completó, cuando decidió dedicarse por entero a la Música, precisamente con el otro de los Haydn, con Joseph. Su formación, aparte de la dedicación compositiva, le hizo seguir el camino de la enseñanza, pues fue un muy apreciado profesor de piano y de guitarra. No olvidó a su maestro Michael Haydn, ya que a su muerte publicaría gran cantidad de su música sacra, en los fondos de su editorial (14).

Otro de los discípulos que tendría Haydn sería Neukomm (15), un músico de solidísima formación y ajetreada vida viajera. La dispersión de su obra, por todos los puntos por los que pasó, ha sido probablemente, el principal obstáculo para su divulgación. Curiosamente con Neukomm, como con Diabelli, vuelve a darse que su ampliación de estudios la realizaría con Joseph Haydn.

Otros buenos músicos formados bajo la dirección de Michael Haydn fueron el organista y compositor, luego amigo de Schubert, Assmayer (16), Woelf (17), quien también estudiaría con Mozart, y, por último, Reicha (18).

Michael Haydn reflejaría toda su ideología musical educativa en el tratado **Partiturfundament**. Una obra más concreta, de trabajo directo con sus alum-

nos, sería reunida, aunque publicada mucho tarde, en Linz en 1830; nos referimos a las cincuenta pequeñas piezas para órgano.

MICHAEL HAYDN, RECONOCIDO

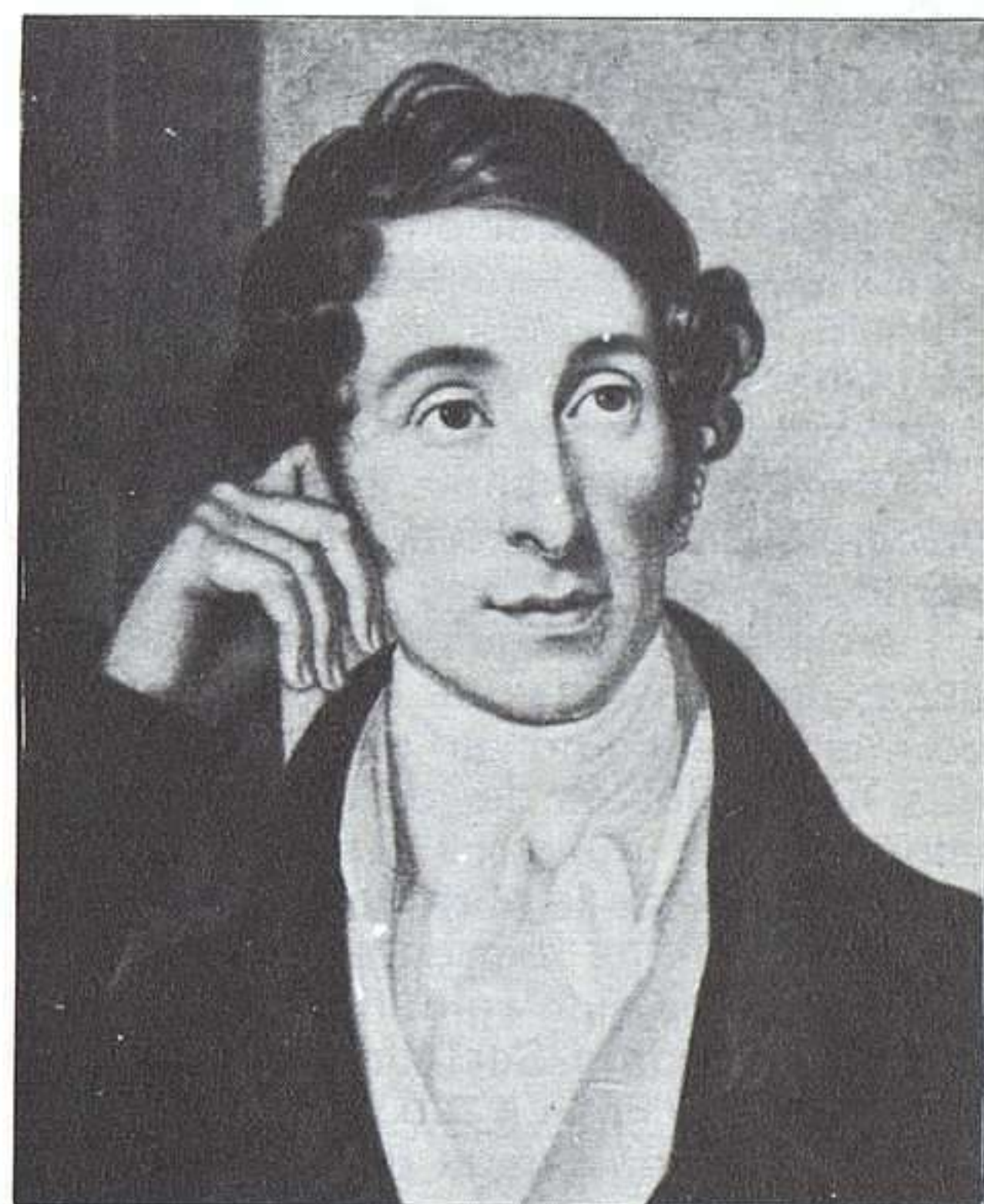
Además de la admiración, ya señalada que pudo suscitar la obra de Johann Michael Haydn entre sus compañeros de profesión —su hermano, los Mozart, los que lo pretendían como enseñante—, el arte del músico de Rohrau alcanzaría un cierto status, que calificaríamos de social. Nos ocuparemos un tanto de este aspecto, que no es tan banal como pudiera parecer. De una parte, nos da una panorámica de cómo se valoró a Haydn en vida. De otra, este aprecio fue la causa inmediata de creación de obras nuevas, por cierto que no de las menos importantes.

De la aceptación de la labor de Haydn por un representante de la nobleza, el príncipe Esterhazy, ha hemos hablado, por lo que no volveremos sobre ello. Pasaremos, de inmediato, a ver como el músico residente en Salzburg fue apreciado en la misma cúspide de la pirámide aristocrática: los emperadores austríacos. Es muy conocida la anécdota que narra como el niño Haydn hizo gala de su prodigiosa voz, el 14 de noviembre de 1748, ante los regios personajes, interpretando un **Salve Regina**, del cual no nos ha llegado el nombre de su autor. Los monarcas quedaron tan contentos con el infantil soprano, que le obsequiaron con doce ducados. El compositor que habría de ser el niño de la maravillosa voz, sería también apreciado por los seguidores de aquellos en el trono, quienes gustarían de su **Requiem en Do menor**, considerando el estilo de su religiosidad perfectamente acoplado a sus deseos. Haydn compuso por su encargo la **Missa sotto il titolo di Santa Teresia**, como homenaje a la emperatriz (19). La obra fue ejecutada, en el palacio de Luxenburg, el cuatro de Octubre de 1801. Condujo la partitura su autor, mientras que la propia emperatriz cantó, con gran soltura, las partes de soprano. Ambos quedaron muy satisfechos del trabajo del otro. La emperatriz se sintió conmovida por la belleza y la religiosidad de la página, y a Haydn le llenó de orgullo la capacidad de su regia solista. De este primer contacto con los emperadores surgirían otras obras haydnianas. Por la comisión imperial se escribirían el **Te Deum en Re mayor**, de 1803, y la **Missa**, para la onomástica del emperador, conocida por **Missa subtítulo Santi Francisci**, perteneciente al mismo año que la obra precedente. Igualmente emprendería Haydn, ante las reales instancias, la composición, en la que se ocuparía intermitentemente durante varios años, de un nuevo **Requiem**. Deseosos los monarcas de que repitiera el logro del **Requiem** dedicado al arzobispo Sigismund, impulsaron al músico a un renovado

acercamiento al género, tan cercano a su talante. El **Requiem** emprendido, en Si bemol mayor, quedaría inacabado, su autor moriría —punto que le acerca sorprendentemente a Mozart— antes de culminarlo, cuando redactaba el **Dies Irae**.

Varios hechos nos hablan de la repercusión internacional de la obra de Johann Michael Haydn. En 1786 unos enviados de la corte española encargaron a nuestro músico la escritura de una **Misa**. Parece posible la mediación de Joseph en este asunto. El mayor de los Haydn tenía mucho más contacto y, desde luego, sabía autopromocionarse mejor. Es probable que Joseph, demasiado agobiado por su trabajo, o escasamente interesado en el tema, pasara a Michael este encargo. Recordemos que precisamente un año antes —1785— un canónigo gaditano había pedido a Joseph Haydn la redacción de **Las siete últimas palabras del Salvador en la Cruz**. De la solicitud hecha a Michael Haydn nacería su **Missa Hispánica**, para doble coro, órgano, y una orquesta des acostumbradamente nutrida.

Un reconocimiento, de características mucho más honoríficas, le haría la Academia Sueca de Estocolmo, al elegirle como uno de sus miembros, en 1804. Como presentación enviaría, precisamente, la **Missa Hispánica**.



Weber, alumno aventajado del compositor.

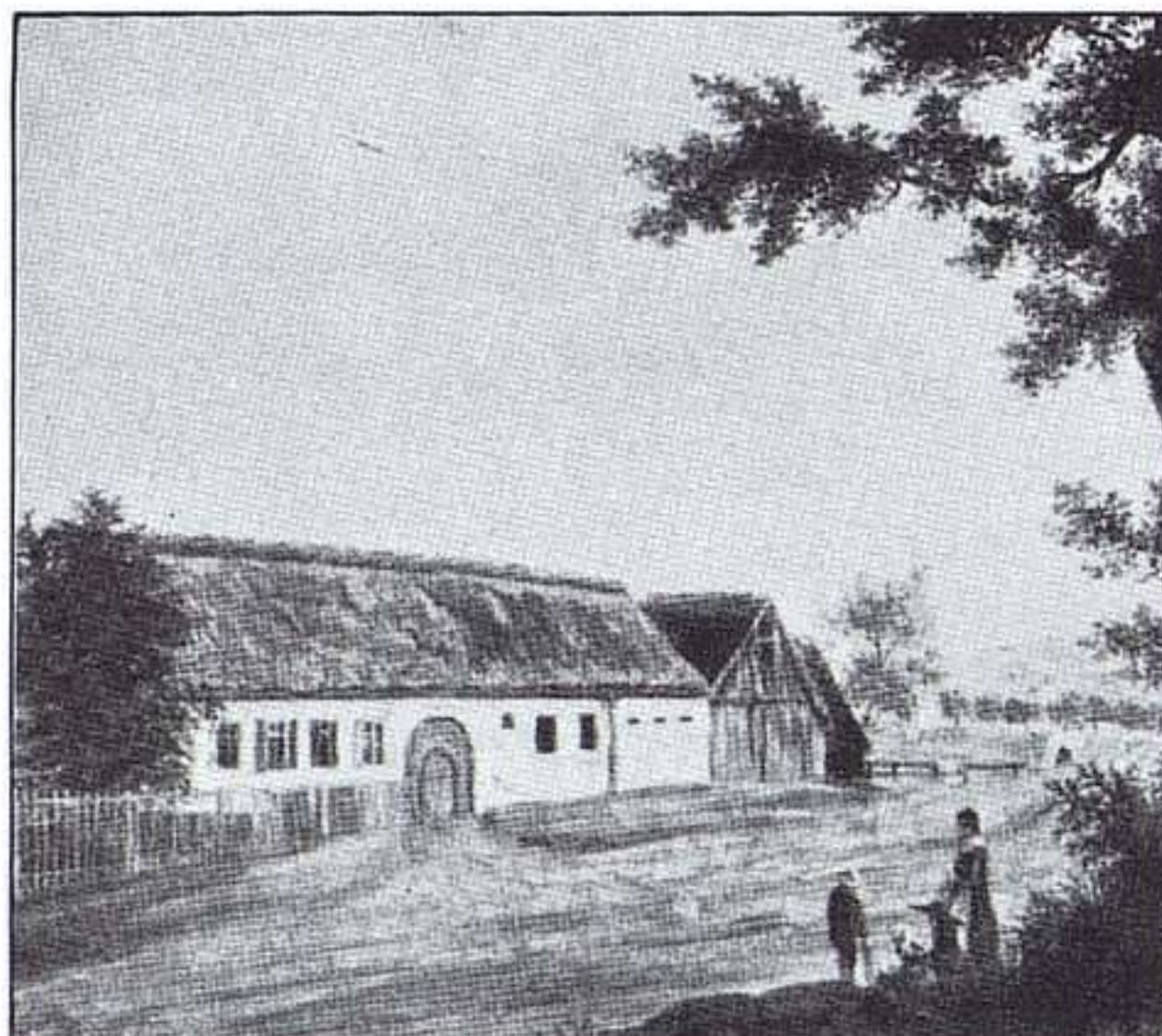
LAS RAZONES DE UN OLVIDO

Forzosamente debe haber razones mucho más profundas, que las tan literarias —y no menos ciertas— con las que comenzábamos este texto, para la postergación de alguien tan importante como Johann Michael Haydn. Con estas páginas hemos pretendido acercarnos a la verdadera estatura musical de este autor, tan injustamente preterido. Si damos por sentado que hemos conseguido

mínimamente presentar su auténtica valía, tendremos que abordar, para finalizar estas líneas, un intento de explicación sobre los motivos de su desaparición de la vida musical. La obra de nuestro compositor, tan admirada en su momento, siguió ejecutándose por mucho tiempo, después de su muerte, y solamente a mediados del siglo XIX comenzó a dejar de estar presente en el repertorio. En la actualidad es más que rara la interpretación de una obra de Michael Haydn. Dejando de lado el evidente peligro que corre nuestro actual repertorio vivo —no así el discográfico— de fosilizarse, hay un razón clara mucho más de fondo: el estilo de este Haydn, por su seriedad, la austeridad de los medios que emplea, su humor más apagado que el del chispeante Joseph, no cuadra con la unilateral visión dominante de lo que se entiende ha de ser el clasicismo austríaco. Esto es así, y supone un avance en nuestra pesquisa. Nos queda, sin embargo, una razón de mucho más peso. Una explicación bien prosaica, de tipo material, la dificultad, casi insalvable, de encontrar partituras editadas con las obras de Michael Haydn. De hecho, este problema con el que han de enfrentarse todos los hipotéticos intérpretes de su obra, viene de una decisión del propio autor. En efecto, Haydn se negó rotundamente a que sus composiciones fueran publicadas mientras viviera. Los motivos que pudo tener el músico de Rohrau para adoptar esta decisión se nos escapan. Queda preguntarnos si se debería su postura a su famosa modestia, a una manifestación más de religiosidad, o a ver extendidas, junto con la difusión de sus producciones, las comparaciones son las obras de sus por otra parte admirados Mozart y Joseph Haydn.

Después del loable empeño de su discípulo Diabelli para dar a conocer las obras de Haydn, nos encontramos con un vacío desolador de ediciones. Las publicaciones aisladas de los años treinta de nuestro siglo no van a tener continuidad hasta finales de los cincuenta. De esos años a nuestros días, una parte considerable de la obra del gran músico ha salido de las imprentas. Tan importante tarea ha sido aglutinada en torno a la emprendedora Sociedad Johann Michael Haydn. Pese a tan señalado logro, aún queda una buena parte de las **Misas, Sinfonías, Operas**, obra vocal —tan importante— música de cámara e instrumental, que duerme el sueño de los justos, en archivos y bibliotecas, a la espera de salir a la luz. Esta tarea en curso, parece que pueda ser completada en un plazo no demasiado amplio.

Cerremos el tema de la divulgación, refiriéndonos a las obras escritas sobre Haydn. Este campo no es desafortunado en consecuciones; si bien el músico se merecería más trabajos —alguno de ellos exhaustivo y definitivo—, al menos el panorama que se nos ofrece no es yermo. Destaquemos la tempranísima biografía, debida a Johann Georg Schinn y Franz Joseph Otter (20), editada en



La casa natal de los Haydn en Rohrau, dibujo de Kröpsch.

Salzburg, el año 1808, tan sólo a los dos años de la muerte del músico. Los dos autores del **Biographische Skizze von Michael Haydn** habían sido amigos del compositor, éste incorporaría varios de sus textos poéticos —sobre todo, del escritor Schinn— a sus canciones.

Un poco después el prolífico E.T.A. Hoffman se interesaría por Michael Haydn, en los artículos que publicaría en la prensa musical. Hoffman consideraba al menor de los Haydn como uno de los puntales de la música religiosa alemana de finales del dieciocho, superior en esto a Joseph. En 1812 escribiría una muy positiva valoración de los dos **Requiem** de Michael Haydn.

Posteriormente serán clásicos los trabajos de Wurzbach: **Joseph Haydn und sein Bruder Michael** (Viena, 1861), y Schmid: **Johann Michael Haydn, sein Leben und Werke** (Langensalza, 1906). Modernamente se ha ocupado con profusión del segundo de los Haydn, Reinhard Pauly, prestando atención a parcelas concretas de su obra. Ha publicado estudios sobre las **Misas** con texto latino, los **Motetes**, los manuscritos de reciente aparición, etc. Es de resaltar en Pauly la labor que realiza sobre los manuscritos del músico, dirigiéndose a las fuentes primeras, evitando la repetición de tópicos manidos, y dando a conocer las verdaderas características del estilo haydniano.

Se anuncia, por último, la inminencia de un catálogo temático, con pretensiones totalizadoras, de la obra de Johann Michael Haydn, a cargo de los expertos Sherman y Thomas.

NOTAS

(1) Johann Joseph Fux, músico austríaco, 1660-1741, maestro de capilla en la corte de Carlos VI, de 1715 a su muerte. Compuso gran cantidad de música sacra: 10 **Requiem**, 80 **Misas**, 20 **Oratorios**. Cristalizó su sistema didáctico en su **Gradus ad Parnassum**; la obra interesaría a toda una cadena de Bach a Schubert. Fueron discípulos directos suyos Wagenseil, Muffat y Zelenka.

(2) Carl Heinrich Graun (1704-1759), el miembro más destacado de una familia de músicos. Escribió más de 30 óperas, unas cien cantatas profanas, cerca del mismo número de conciertos, con especial atención a los de clave, de los que se cuentan 30. Su arte fue apreciadísimo y su influencia enorme durante décadas.

(3) Entonces ciudad de Hungría, ahora es la capital del distrito de Bihor, Rumanía, y su nombre ha pasado a ser Oradea.

(4) Dittersdorf ocuparía su puesto en 1765.

(5) Emperador de Alemania de 1765 a 1790, año de su muerte. En Austria asumió los poderes en 1780. Inició una gran reforma de ideas enciclopedistas. Impuso el alemán en la administración, la enseñanza y las prácticas religiosas. Uno de sus principales postulados era el sometimiento de la Iglesia al Estado.

(6) ¿Para cuándo una ópera de Joseph Haydn en España? Se ha perdido lamentablemente la ocasión única, que suponía la celebración del 250 aniversario de su nacimiento.

(7) Josef Leopold Edler von Eybler (Schwechat, 1765-1846) dirigió la capilla de la corte vienesa. Se cuentan entre sus obras, 32 **Misas**, 7 **Te Deum** y una ópera.

(8) Franz Xaver Süssmayer (Steyer 1766-1803). Estudió con Salieri y Mozart, de quien llegó a ser un gran amigo, y completaría su **Requiem**. Creó las óperas: **L'Incanto superato**, **Moses** y **Der Siegel von Arkadin**. También compuso cantatas y **Misas**.

(9) Johann Baptist Hennenberg (Viena, 1768-1822). Director de orquesta y compositor. En 1791 dirigió los ensayos de **La Flauta Mágica**. Entró como organista en la corte del príncipe Esterházy. Escribió óperas y obras sinfónicas.

(10) Johann Nepomuk Hummel (Presburgo, 1778-1837). Discípulo de Mozart, también estudió con Salieri y Joseph Haydn. Llegó a ser considerado como uno de los más grandes pianistas del momento. Su línea se prolonga hasta Chopin y Liszt. Escribió 7 **Conciertos para piano**, varias **Sonatas**, y un importante tratado para el estudio del instrumento: **Ausführliche Anweisung zum Pianofortespiel**.

(11) Anton Cajetan Aldgasser (Inzell, 1729-1777). Predecesor de Mozart como organista en la catedral salzburguesa. Compuso obras para el teatro, sinfónicas y de cámara.

(12) Maria Magdalena Lipp, soprano, hija del organista de corte Franz Ignaz Lipp. Cantó varias obras del joven Mozart, obteniendo un crecido éxito.

(13) Anton Diabelli (Mattsee, 1781-1858). Conocido más por la obra que compuso Beethoven sobre un vals suyo, fruto de la amistad de ambos, que por su propia labor. Escribió, sin embargo, una cantidad ingente de música: **Sonatas para piano**, **Lieder**, **Singspieles**, **Cantatas**... El olvido total no ha alcanzado, por fortuna, a sus escritos pedagógicos.

(14) Diabelli y compañía, creada por el pianista y el editor Cappi. Sus fondos fueron muy amplios, consiguiendo nutrirse de catálogos tan importantes como los de Artaria, Kozeluch y Mechetti.

(15) Sigismund von Neukomm (Salzburg 1778-1858). Nombrado miembro de la Academia Sueca en 1808. Dirigió la orquesta del teatro de San Petersburgo. Compuso un **Requiem para Luis XVI**. Maestro de capilla del emperador del Brasil en 1816. Aún pasaría por Argelia, Países Bajos... Viviría los últimos años en Londres y París. Compuso 10 **Operas**, 15 **Misas** y una enorme cantidad de música de cámara.

(16) Ignaz Assmayer (Salzburg 1790-1862). Maestro de capilla de la corte vienesa. Compuso una sinfonía y mucha música religiosa, sobre todo quince **Misas**.

(17) Josef Woeif (Salzburg, 1773-1812) cantó en el coro de la catedral de su ciudad natal. Como pianista rivalizó con el mismo Beethoven. Sus improvisaciones eran consideradas extraordinarias. Escribió una **Sinfonía**, varias **Operas**, 7 **Conciertos para piano**, quince **Cuartetos de cuerda** y 58 **Sonatas para piano**.

(18) Anton Reicha (Praga, 1770-1836). Flautista en la orquesta de Bonn, de la que Beethoven era viola. Fijó su residencia en París, para luego naturalizarse francés, en 1829. Escribió **Operas**, 2 **Sinfonías**, 32 **Quintetos**, 20 **Cuartetos** y varios tratados didácticos, de ellos el más conocido es el curso de composición musical.

(19) Se trata naturalmente de Maria Teresa, la esposa de Francisco I, no de la férrea emperatriz del mismo nombre, que fue Archiduquesa de Austria de 1740 a 1780. La Maria Teresa protectora de Haydn era una impulsora de las artes, especialmente de la Música. La emperatriz gustaba de cantar obras religiosas y, según los testimonios de los contemporáneos, lo hacía con destreza y poseía una bonita voz.

(20) Franz Joseph Otter, violinista alemán (Nandelstadt, 1760-1836), estudió con Nardini en Florencia. Fue precisamente Michael Haydn quien le enseñó composición. De su pluma nos han llegado un **Cuarteto de cuerda** y algunas canciones.

«SILBOS»

«SILBOS»

«SILBOS»

«SILBOS»

«SILBOS»

«SILBOS»

«SILBOS»

Música contemporánea

FRANCISCO OTERO

Por José Manuel Berea

El catálogo de Francisco Otero (Madrid, 1940) transmite en su conjunto un deseo determinante de llevar los límites de cada ámbito instrumental a nuevas dimensiones expresivas, un cierto descontento con la versión rutinaria de cada medio sonoro que le conduce a lo que pudiéramos definir, por aproximación, como «*poematismo instrumental*». Se advierte no sólo en los títulos de su obra, de un marcado cariz poético, sino en los mismo planteamientos físicos de la creación: instrumentos más electroacústica, guitarra con micrófono de contacto, voz transformada electrónicamente. En esa corriente dialéctica se inscribe su descubrimiento de la familia de clarinetes, guiado por el confesado encantamiento que le produjo la sonoridad del clarinete contrabajo, al que Otero se refiere como «*el más atractivo hallazgo de Adolphe Sax*».

Ese encuentro da como resultado inmediato *Silbos*, escrita en el otoño de 1981 y una de las últimas y más significativas obras del compositor madrileño. Esta página prueba, con sobrada elocuencia, esa tendencia ya apuntada a la interacción entre el carácter instrumental individual o colectivo y la estructura general, por cuanto la personalidad del clarinete contrabajo (y más quizá su potencial acústico que su estricta musicalidad, aun cuando ambas facetas parecen aquí identificarse) recorre toda la partitura con una firmeza casi arquitectural. Sometido, poco menos que indefectiblemente, a un impetuoso oleaje sonoro («*crescendo*», trinos, trémolos, «*decrescendo*», armónicos, sonidos múltiples), su flujo opaco y terso, casi mágico, origina los sucesivos procesos que ocurren en el resto del conjunto, formado por los clarinetes piccolo, tenor, contralto y bajo. *Silbos*, que está dedicada al Grupo LIM, desgrana entre sus líneas muchos de los recursos aceptados y desplegados por el clarinete contemporáneo, y que en nuestro país ha trasladado profusamente a la teoría y la práctica Jesús Villa Rojo. Sin embargo, no debería calificarse apresuradamente este título como experimental, con todo lo que de riesgo y aventura connota el término.

Su discurso es contenido y homogéneo y la variedad de coincidencias temporales viene dada por una idea muy definida y uniforme del desarrollo lineal. Pero, si es verdad que el contrabajo condiciona con su experiencia omnipresente la reacción de los demás miembros del quinteto de clarinetes, no lo es menos la reciprocidad que se establece entre unidad y totalidad, a través de datos diferentes de densidad y con respuestas muy variables a las distintas formulaciones técnicas. El tratamiento reiterado de los registros extremos caracteriza en buena medida el perfil musical del instrumento básico en esta pieza, que alcanza su grado expresivo más intenso en el solo que abre el último tramo de la obra, verdadero «*climax*» alejado de la tópica simetría central, y que provoca un comportamiento del resto de los instrumentos de gran riqueza textural.

No deben faltar aquí unas breves palabras sobre la peculiar grafía de *Silbos*, que ofrece una delimitación expresa de cada segundo y una plica de separación por cada cuatro. A esa cronometración puntual se van superponiendo sonidos no necesariamente milime-

trados, primando el empleo de notas prolongadas en el tiempo con la ayuda del trazo horizontal. Es un sistema seguro en cuanto a control de duración, pero algo confuso en ocasiones, debido a la proliferación de signos de distintas magnitudes en el interior de un corto espacio del pentagrama.

Otero, que ha regresado recientemente a la actualidad discográfica con su *Del silencio y de la ausencia*, en el que el oboe juega un papel principal, trabaja ahora en una partitura para grupo de metales, encargo del conjunto inglés *Equally Brass*. Todo ello confirma que su fe en la cercanía del instrumento, y en la capacidad de este para inundar con su presencia toda una obra, se dirige en estos momentos a la familia del viento. Aunque hay otros aspectos más abstractos que ilustran mejor la línea estética actual de este autor y en los que, por decirlo con sus propias palabras, se percibe «*una deliberada incentivación de tensiones. Sustentación de tratamientos de naturaleza diversa que se enfrentan durante su curso para intentar producir un ensamblaje posiblemente cáustico, pero al mismo tiempo inseparable*».

«Silbos» no puede considerarse una obra experimental.

«BIOGRAFIA»

(Divertimento para voz, cuerda y percusión).

Por Miguel Alonso

Hago mía la aserción felliniana de que «*siempre somos autobiográficos. No hacemos otra cosa que dar testimonio de nosotros mismos*»; pero, como él puntualiza, no la *autobiografía* de los datos concretos, de las anécdotas cotidianas; sino, como lo ha formulado B. de Schlözer, «*en un ámbito radicalmente distinto y separado de la realidad vital, en la que el artista, en la realización de su obra, se crea a sí mismo, transformándose en un yo trascendente, dentro de un nuevo tipo de personalidad*». Como esta nueva personalidad sólo puede existir en el plano estético, Schlözer la denomina «*yo mítico*», y su biografía, un mito. De ahí que la obra musical sea como «*una confidencia, en la que el artista nos revela su personalidad, pero su personalidad estética... El acto creador no se sitúa en el mismo nivel de los actos de la vida corriente, y esta actividad creadora modifica radicalmente nuestro ser y lo traslada a una esfera de existencia totalmente distinta*».

En *Biografía*, además de esta confidencia, pretendo realizar una síntesis de las diversas etapas de ese proceso creativo, enfrentándome con mi propio *yo musical*, proyectando en una visión de futuro las imágenes retrospectivas de mi obra. He intentado fijar, encerrar como en una serie de fotogramas sonoros, a pesar de su fugacidad, esta polivalencia de imágenes, de sensaciones (pasado-presente-futuro). La concreción es fruto, a su vez, de un minucioso proceso de análisis, de revisión, de eliminación, de toma de conciencia.

La obra puede considerarse como un «concerto» para voz, cuerda y percusión, aunque he preferido el subtítulo de «divertimento» para evitar todo tipo de influencias y compromisos que pudieran sugerir un término asociado históricamente a determinadas formas específicas.

La voz, Esperanza Abad, tiene aquí funciones de auténtico protagonismo no sólo por su variadísima gama de matices, inflexiones, coloridos, acentos y diversidad de técnicas vocales, sino fundamentalmente por sus ilimitadas posibilidades expresivas, que van más allá de la insuficiencia y deficiencia de la escritura, a la hora de manifestar mo-



Miguel Alonso.

mentos, situaciones, estados de ánimo, que el compositor sugiere, pero que en muchos casos, incapaz de plasmar gráficamente, confía al intérprete, quien actúa en un cierto sentido como coautor. Estos valores expresivos los intuyó en su momento Mozart, cuando «*anticipaba el retrato de sus personajes no por una temática específica, sino por el estilo vocal en que se expresaban*». (Ch. Rosen).

La partitura, que conceptualmente forma un bloque homogéneo, está integrada estructuralmente por tres secciones perfectamente diferenciadas, tanto en el aspecto expresivo e intencional como en el puramente musical. La primera parte es como una evocación del encuentro con el mundo de los sonidos,

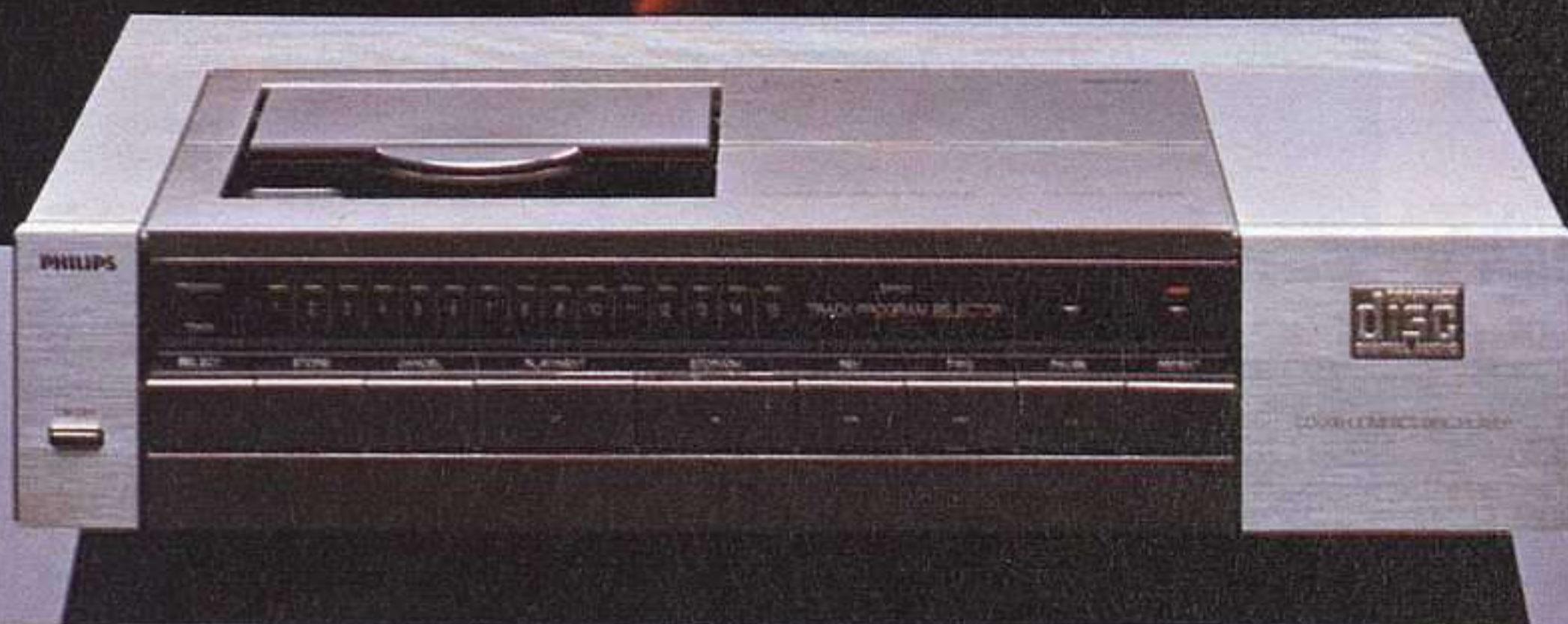
de mis primeros pasos en este universo *mítico*, en el que fui introducido por la música del genial salzburgués. La cita de la sonata mozartiana, además del valor testimonial, tiene funciones estructurales de importancia, al mismo tiempo que acentúa el carácter de «divertimento» de esta primera sección.

La fijeza interválica (cuarta aumentada) de la parte central somete a la voz, en sus múltiples variaciones, a una tensa intervención, como si realizara una lucha constante por romper esta casi obsesiva atadura de la que trata de liberarse. Es como un amplio *crescendo* que se va elaborando tras diversas vicisitudes sonoras (incluida la improvisación de todos los intérpretes) y que alcanza un momento culminante de sonoridad y tensión dinámica en el golpe del gong. Sobre su vibración, hasta extinguirse, sigue actuando la solista y la orquesta.

Una atmósfera de incertidumbre, una vaga sensación de angustia ante nuestras incógnitas caracteriza la sección final, en la que la soprano interviene libremente, de acuerdo con los estímulos que le sugiere el clima sonoro instrumental. Esta atmósfera implacable se hace más densa y tensa en las secciones contrapuntísticas de la cuerda, para volver a diluirse en el juego de «glissandi» que, subrayado por la intervención en canon del xilófono y la marimba, se disuelve en unas sonoridades tan incorpóreas, tan irreales, como nuestro futuro.

Todas las secciones de *Biografía*, que tiene mucho de cíclica, nos ofrecen diversas versiones de la realidad, bien a través del prisma del recuerdo, de la introspección o de nuestra propia bola de cristal. Esto hace que los valores melódicos, rítmicos, armónicos, estructurales e instrumentales adquieran una dimensión especial, de la *otra realidad*. La cuerda, además de lo ya indicado, crea una especie de telón transparente que, al mismo tiempo que nos permite observar los juegos de la voz y la percusión, va proyectando sobre la escena el colorido adecuado. En algunos casos, contagiada por la acción de los personajes, toma parte en su representación, identificándose o en abierta contradicción con ellos; pero todo como tamizado por este juego de transparencias.■

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



JOAN MAGRIÑÁ

En una bella masía de Vilanova i la Geltrú, tiene su refugio Joan Magriñá. Su sencillez contrasta con los honores que se han ido acumulando en los salones de su masía-museo a lo largo de una brillante carrera artística. Es una persona que irradia distinción y sensibilidad y tiene además el poder de saberlas transmitir a sus alumnos, junto con ese afán de superación que siempre le ha caracterizado.

Por Berta Vallribera

De 1933 a 1936 estuvo al frente de una escuela en la calle San Pablo en Barcelona y durante cuarenta años tuvo su escuela en la calle Petritxol, también en Barcelona. Ha dirigido la cátedra de Danza del Instituto del Teatro de Barcelona durante treinta años y desde hace diecisiete años la del Conservatorio Superior de Música del Liceo. A lo largo de cuarenta y dos años ha sido primer bailarín, coreógrafo y maestro de baile del Gran Teatro del Liceo. En el año 1951 formó, bajo el mecenazgo de M. Segura Tarrega, los Ballets de Barcelona. En definitiva, Joan Magriñá ha creado un estilo y los alumnos que han llevado su escuela al extranjero así lo acreditan. No es difícil encontrar entre primeras figuras de compañías de renombre internacional a sus alumnos catalanes, que han pasado las fronteras en busca de lo que en nuestro país no se les ha podido dar por falta de recursos.

BERTA VALLRIBERA.— ¿De quién aprendió los primeros pasos de baile?

JOAN MAGRIÑÁ.— Yo entré en el baile pasando antes por la Rítmica y Plástica de Jacques Dalcroze en el Instituto que dirigía Joan Llongueras. Mis primeros pasos de danza me los enseñó Theodore Wassilieff y, corelativamente, Nicolas Legat, Stanislas Jdziponsky, Lubow Tchernicheva y Olga Prechazenska. Durante mi dilatada carrera he asistido a una infinidad de clases, cursos, y seminarios en toda Europa.

B.V.— Cuando usted empezó debió tener muchos problemas de ámbito familiar y social, ¿cómo se las arregló para poder estudiar? ¿Tuvo personas a su lado que le ayudaron?

J.M.— No tuve problemas de ninguna clase porque nadie se ocupaba de mí en este aspecto, en mi ambiente familiar, pude compaginarlo ya que nunca deje de cumplir con las obligaciones para con la familia a la que tan gustosamente estaba sometido. Socialmente estuve rodeado de personas que me ayudaron con sus consejos. Solo vivía para continuar practicando los estudios que el maestro me había impartido durante los meses que permanecía en el Liceo, dirigiendo el ballet de las Operas Rusas, esperando con impaciencia reencontrarme con él en la proxima temporada, y así, durante cuatro años, cultivándome también tanto física como intelectualmente.

B.V.— Es de suponer que las condi-

pierde espontaneidad, ahogado por la técnica, deja de ser un artista.

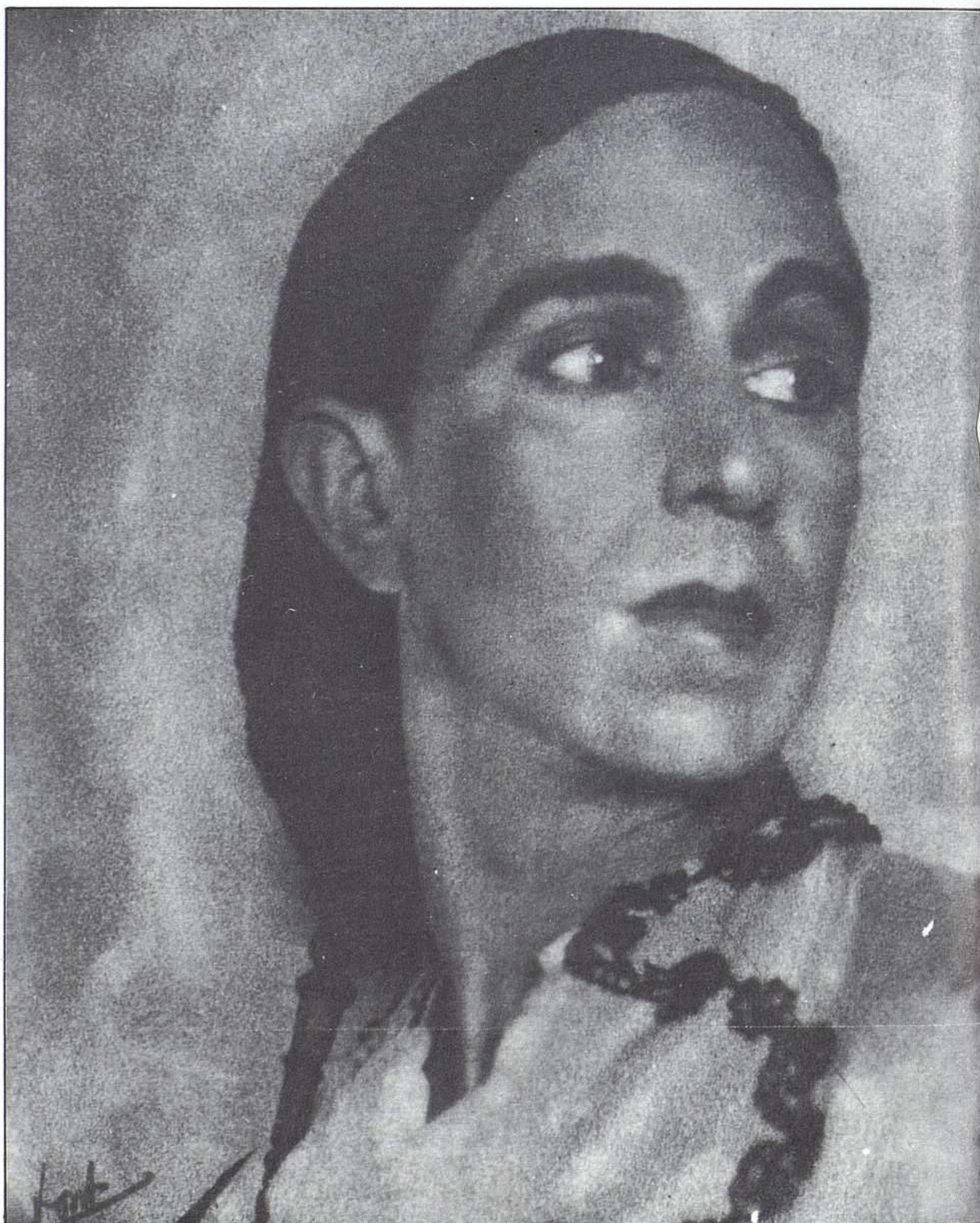
B.V.— Ahora en España hay muchas escuelas de danza, pero no creemos que haya un sistema unificado, un estilo que caracterice a los bailarines actuales de nuestro país. Se imparten sistemas extranjeros de mucha solvencia pero aplicados al físico y al carácter españoles no siempre son un éxito. ¿No sería conveniente adaptarlos al sentir y condiciones del bailarín de aquí, como se ha hecho en otros países, en Cuba por ejemplo?

J.M.— Yo creo que sólo hay una manera de enseñar: bien. También opino que para un pedagogo, y lo sé por propia experiencia, es muy efectivo conocer las tres modalidades fundamentales: Bournonville, Cecchetti, y Vaganova, en danza clásica. En cuanto a danza contemporánea y jazz hay diversos estilos, con Marta Grahamm y Matt Mattox a la cabeza. Los españoles estamos dotados físicamente para interpretar cualquier estilo de baile, con más ventajas si cabe, ya que el propiamente llamado baile español, raras veces es bien interpretado por bailarines no españoles.

B.V.— Para ser un buen bailarín se necesita dedicación absoluta, pero si la danza estuviera respaldada sería un gran

ciones de estudio de la danza a nivel técnico eran muy inferiores a las de ahora, cuéntenos un poco cómo se trabaja en sus años de aprendizaje y si cree que la técnica ha evolucionado hasta un punto peligroso en el que puede confundirse al bailarín con una máquina.

J.M.— La técnica no ha evolucionado pero sí se ha perfeccionado y depurado, lo mismo que ha sucedido con los deportes. Por otro lado, el bailarín que



estímulo para el estudiante. Si los estamentos y medios informativos promocionaron la danza, ¿no cree que la gente se sentiría más atraída por este arte y se valoraría en la cuantía que merece?

J.M.— Yo nunca necesite estímulos para estudiar ni pensé en el porvenir artístico, pero cuanto más se haga por y para la danza alcanzaremos resultados más positivos.

B.V.— ¿Piensa que en nuestro país se le da al bailarín una sólida formación cultural y musical?

J.M.— Quizá en no se le ha dado toda la importancia a estas necesidades, pero afortunadamente algunos de los centros oficiales se ocupan, en parte, de ello.

B.V.— ¿Cómo definiría la danza y qué representa para usted?

J.M.— La forma de que dispone el hombre para expresar con su cuerpo cualquier emoción o sentimiento. Para mí representa el haber podido realizar lo que más he anhelado en mi vida.

B.V.— Sus salidas al extranjero son muy frecuentes. Usted ha estado en continuo contacto con las compañías más importantes de danza del mundo, y ha asistido a representaciones inolvidables, y estrenos históricos, ¿cuáles de ellos recuerda que le causaran más impacto?

J.M.— Si, viajo y estoy en contacto continuamente con el baile y tengo un gran placer en ver surgir artistas maravillosos, tanto ejecutantes como coreógrafos. Para mí son inolvidables las representaciones que primero contemplé, o sea los Ballets de Diaghilev y Ana Pavlova y que me produjeron un gran impacto, como a todos los bailarines de mi época.

B.V.— ¿A qué bailarines ha admirado más?

J.M.— He sentido profunda admiración por Serge Lifar y Anton Dolin, que luego han pasado a ser buenos amigos míos. Admiro también a mis discípulos cuando mejoran mis enseñanzas, y recuerdo con placer el proverbio griego: «¡Ay del maestro cuyos discípulos no sean superiores a él!».

B.V.— Cuando usted dirigía el cuerpo de baile del Gran Teatro del Liceo este pasó por una etapa en la que hubiera podido consolidarse como una compañía de renombre internacional, ¿por qué no se potenció más esta magnífica labor? ¿Qué clase de apoyo les faltó?

J.M.— Cuando este cuerpo de baile se convirtió en Ballet Estable del Liceo pasó por una etapa de considerable brillantez. Se estrenaron una serie de ballets de compositores nacionales e internacionales que fueron entusiásticamente ovacionados tanto en España como en el extranjero. Pero cuando caminaba para alcanzar consolidación y perfección el apoyo falló.

B.V.— Usted presentó unos recitales inolvidables en el Teatro Urquinaona y el Teatro Barcelona de nuestra ciudad, en 1931, en los que actuaba sólo en todo un espectáculo. ¿Cómo reaccionó al público?, ¿de quién partió la idea?

J.M. Realmente era una hazaña el bailar solo en los años treinta, pero no faltaba gente que vibraba y te alentaba, y quizás más que ahora. Mis trajes fueron diseñados por artistas, entre ellos: Miró, Pruna, Grau Sala, Serrano y Viudes. El público reaccionó entusiásticamente con mis recitales en *solitario* acompañado de piano. Aquello marcó una época. Más

tarde utilicé la bailarina como pareja hasta llegar el Ballet completo.

B.V.— Usted interpretaba un baile calzando zapatillas de punta. ¿Por qué motivo?

J.M.— Sólo utilicé las zapatillas de punta en la **Polka del Equilibrista**, de Manuel Blancafort, ya que se trataba de un baile con pinceladas de ironía.

B.V.— De los montajes que usted ha realizado, ¿cuáles recuerda con más agrado?

J.M.— Todos los recuerdo con cariño ya que los hice con mi entusiasmo y el de mis colaboradores. De mis bailes personales y sobre todo de mi primera época, fueron muy celebrados en todas partes la **Polka del Equilibrista**, **Bolero clásico-español** y un baile popular, **El garro-tin**. Del repertorio tradicional recuerdo con emoción las tres obras románticas **Las Silphides**, **Carnaval**, **El espectro de la Rosa** y **Siesta de un Fauno**. Y de mis coreografías para el Gran Teatro del Liceo o para los Ballets de Barcelona siento mucho cariño por **A tiempo Romántico**, de Granados, y quizá **La Moza y el Estudiante**, de Breton.

B.V.— ¿Hay alguna coreografía suya que esté en cartera, a la espera de una ocasión propicia?

J.M.— Mi ilusión sería coreografiar **Noches en los jardines de España**, de Falla.

B.V.— ¿Cuáles son los coreógrafos actuales que más le satisfacen?

J.M.— Balanchine y Ashton y de los más recientes, Jiry Kilian.

B.V.— ¿Qué le hubiese gustado ser? aparte de bailarín.

J.M.— Concertista de piano.

DISCOS CRITICADOS

	Pág.		
BACH: Variaciones Goldberg. (Glenn Gould)	41	bulgaras, Op. 23. Ratchemitza de «Zar Kaloyan».	
BRAHMS: Concierto para piano núm. 6 (Artur Rubinstein, Eugene Ormandy)	41	(A Vladigerov)	45
HAENDEL: La resurrezione (Christopher Hogwood)	41	Wolf: Lieder sobre poemas de goethe y Keller	
HAENDEL: Semele (Jhon Eliot)	41	(Elly Ameling, Rudolf Jansen)	45
HAYDN: La creación. (Sir Georg Solti)	42		
HAYDN: Concerti, Conertini, y Divertimenti (Ton Koopman)	42		
SCHUMANN: Escenas del «Fausto» de Goethe (Bernhard Klee)	42		
SCHUMANN: Obra completa para piano (Peter Frankl)	43		
TCHAIKOVSKY: Sinfonía «Manfredo» (Riccardo Muti)	43		
TELEMANN: Tafelmusik: Conciertos en La mayor, Fa mayor y Mi bemol mayor. (August Wenzinger)	44		
VIVALDI: Las cuatro estaciones (Trevor Pinnock)	44		
VIVALDI: 4 Sonatas para Pisendel (Trío del Museo de Boston)	44		
VIVALDI: 6 Sonatas. Op. 13 «Il pastor fido» (Huguette Dre y Fus)	44		
VLADIGEROV: Siete Danzas sinfónicas			

RECITALES

«Las voces de los grandes cantantes en sus mejores interpretaciones»	45
PUSHKIN en la música de sus contemporáneos. Grandes poetas españoles de Lopez de SAA. (Emilio López de Saá)	46
« SCHWARZKOPF: Los primeros años »	46
« MEDIEVAL ENGLISH MUSIC »	46
« A LITTLE CONSORT MUSIC »	46
« MUSICA DE DANZA GALANTE GLUCK, RAMEAU, BACH, HAYDN, MOZART »	47
« CONCERSACION GALANTE Y GUILLERMAIN, FRANCOEUR, PHIUDOR, QUENTIN (Música antigua Colonia)	47

ORGANOS YAMAHA

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



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

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

HAZEN

Juan Bravo, 33-Tlf. 411 28 48
Carretera de la Coruña, Km. 17.200
Las Rozas (Madrid)-Tlf. 637 10 08

«TRISTAN E ISOLDA», (I) DE RICHARD WAGNER

Publicamos a continuación la primera parte de una amplia «Discoteca Básica, dedicada a la obra wagneriana «Tristán e Isolda», tal como anunciamos en nuestro monográfico dedicado a Wagner. RITMO ha querido rendir homenaje al músico cuyo centenario se celebra en 1983 y un comentario a las versiones discográficas de la gran obra, que es «Tristán e Isolda»,

no podía faltar en un monográfico Wagner. Por su extensión e interés hemos querido publicarla en dos partes, la segunda de las cuales podrá leerse en el número próximo de nuestra revista, así como un detallado cuadro de las versiones discográficas existentes en el mercado, con intérpretes, valoración de cada disco y minutaje de las partes más conocidas de la ópera.



«Tristán e Isolda», por Jean Delville.

Por Pedro González Mira

Las circunstancias que rodearon el nacimiento de **Tristán e Isolda** no pudieron ser más sugestivas y apasionantes. Wagner había contraído matrimonio, con sólo 23 años, con una cantante, Minna Planer, la cual, según todos los indicios, tuvo siempre la imposible esperanza de formar junto a su esposo un hogar modelo. Imposible, claro, si se piensa en los agitados años que iban a esperar a la joven pareja, y, por otro lado, si se tiene en cuenta qué clase de hombre estaba comenzando a formarse en Wagner cuando tuvo lugar dicha unión sentimental. Efectivamente, ya la escapada con nocturnidad, y casi alevosía, de Alemania —los acreedores que Wagner había deja-

do en los diferentes teatros por los que había pasado comenzaban a ponerse nerviosos—, en busca de un París más comprensivo y mucho más habituado a la ópera— gran espectáculo, no presagiaba una relación de pareja precisamente tranquila y estable. De regreso a Alemania, un poco como artista incomprendido en la brillante pero superficial corte francesa, Minna parece poder albergar ciertas esperanzas al ser nombrado su marido maestro de capilla de la Corte de Sajonia con todos los honores de un músico recuperado. Mas poco le duraría el gozo, pues Wagner, en 1849, conocería a Bakunin, el anarquista ruso exiliado en Alemania, cuya relación no haría sino exacerbar más todavía un recién nacido republicanismo. El resultado fue, después

del fracaso de la Revolución de Dresde, su exilio obligado: Wagner se traslada a Suiza, a Zurich, lugar éste donde comienza **Tristán e Isolda**.

Las relaciones con Minna se van deteriorando progresivamente y, por si fuera poco, a los dos años de haber abandonado Alemania, el matrimonio Wagner entra en contacto con una importante familia, la de los Wesendonck, relación que, siendo para Wagner un motivo de enriquecimiento personal —entre otros—, para Minna supuso una razón más de distanciamiento de su marido. Herr Wesendonck era un rico hombre de negocios y su esposa Matilde, siendo muy bella, poseía además ese don que probablemente Wagner nunca pudo encontrar en Minna: la sensibilidad. Lo que sigue

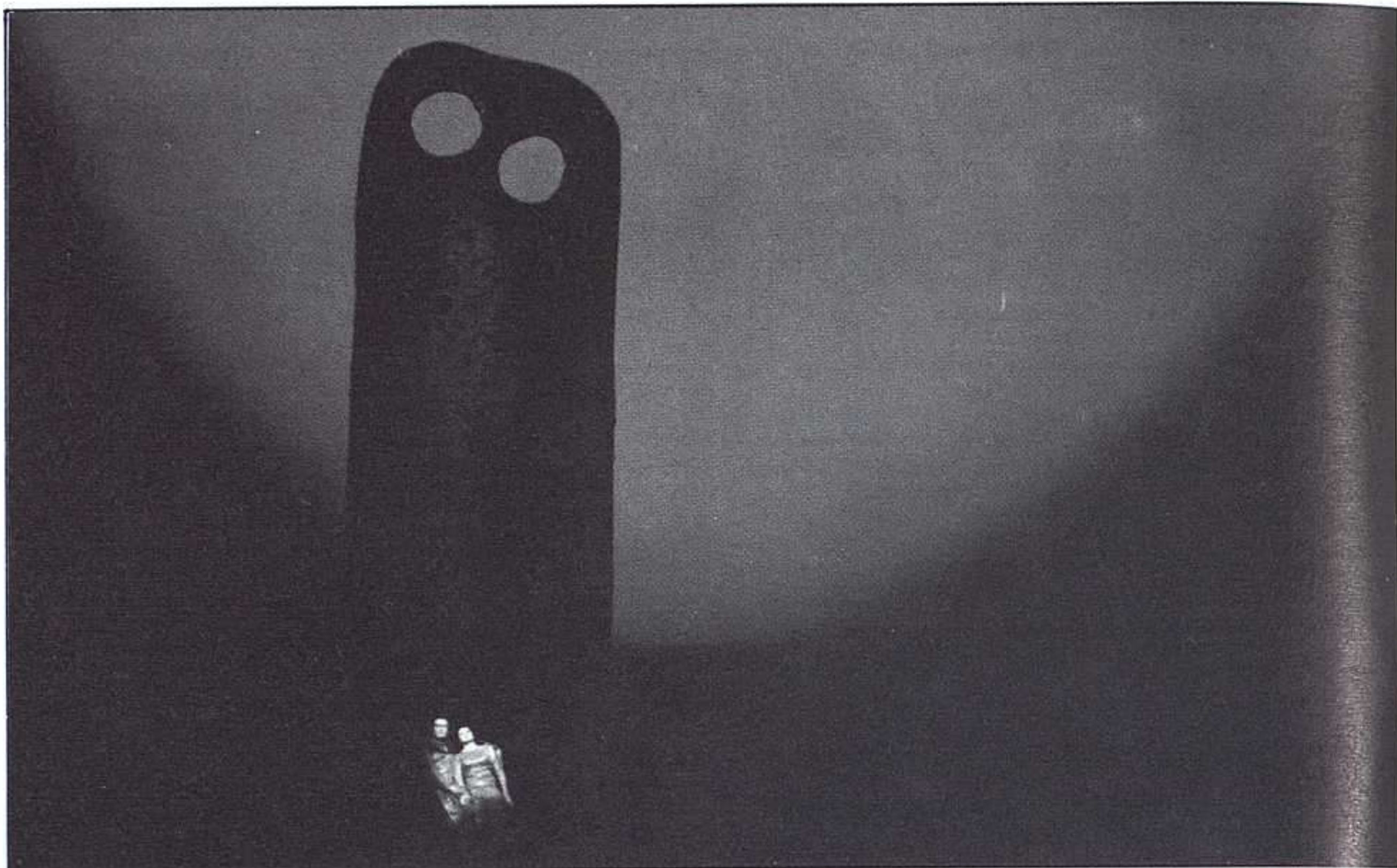
no es difícil de imaginar: después de algún tiempo de profunda amistad y continuo roce, nació entre Matilde y Wagner un sentimiento de mutua admiración que, utilizando un lenguaje muy de hoy, más que definirlo como un amor en toda regla —que también lo hubo, naturalmente— se podría decir de él aquello de *estar en la misma onda*. Por supuesto, ni Otto ni Minna lo entendieron en su verdadera magnitud, y el asunto acabó de mala manera: los Wesendonck por un lado, Minna por otro, y Wagner —que no por casualidad se trasladó a Venecia (¡¡)— por otro, con el suficiente material musical «in mente» para acabar de componer su más bella y esotérica música amorosa.

No cabe duda de que Matilde Wesendonck tuvo bastante que ver en la gestación de **Tristán**. Completamente influenciada por el huracán Wagner, y bajo la onda irresistible del texto de la ópera que éste había escrito en una casita de campo alquilada a Otto Wesendonck —«El Refugio», que así la llamaban—, escribió cinco poemas a los que, irremediablemente, Wagner puso música. En estas **Canciones** está el germen de **Tristán**: la primera, llamada **El Ángel**, daría lugar a la dedicatoria que rezaba en el borrador del Primer Acto de la ópera, «*al ángel que me ha elevado tan alto*»; en la segunda, **Sueños**, está basado el gran dúo del Segundo Acto; y la última, **En el Invernáculo**, guarda una estrecha relación con el Preludio del Acto III. Wagner, abandonando la composición de **Sigfrido** —**El Oro del Rin** y **La Walkyria** ya estaban acabadas—, pudo sentirse estimulado por la soledad ganada después de vivir un período de tan intensas emociones, y dedicarse a madurar las ideas surgidas al musicar los poemas de Matilde, para apartarse momentáneamente del mundo del mito puro y duro —**Tetralogía**— adentrándose en un campo no por más humano, probablemente menos simbólico. De regreso a Suiza, acabó la ópera en Lucerna, en 1859, fecha para la cual su idilio con Matilde había ya finalizado. Seguramente, no es casual que la ópera termine como termina: a «Tristán», Wagner lo mata físicamente, pero a «Isolda» le reserva una bellísima muerte entre «*olas de deliciosos vapores*». Quizás muy a pesar de sí mismo, de su propia manera de conducirse y de ser, su obra amorosa más importante concluye no con un canto al sexo sino a la sensibilidad y a la belleza en sus más puras acepciones. El estreno tuvo lugar en Munich, el 10 de junio de 1865.

LA OBRA

Personajes:

«Tristán» (Tenor). «Isolda» (soprano). «Kurwenal» (Barítono). «Brangane» (Mezozooprano). «Rey Marke» (Bajo). «Melot» (Tenor). «Un pastor» (Tenor). «Un timonel» (Barítono). «Un joven Marinero» (Tenor). Coro: Marineros, caballeros, escuderos, séquito de «Isolda».



Acto II: dúo de amor entre «Tristán» e «Isolda».

Acto I. Transcurre en el barco en el que «Tristán» conduce a la princesa irlandesa «Isolda» ante «Marke», rey de Cornualles, con el cual deberá aquella contraer matrimonio.

Preludio Orquestal. Escena primera: Un bello y sugestivo parlamento de su marinero sirve para presentar a una «Isolda» entristecida y nostálgica de la tierra que ha abandonado. Esta, que se encuentra en su camarote, reacciona coléricamente reclamando al mar y a las tormentas su propia inmolación. Su criada, «Brangäne», trata de calmarla induciéndola a descargar sus penas mediante la confianza. La única respuesta que consigue de «Isolda» es: «*¡Aire! ¡me ahoga el corazón!*».

Escena segunda: Se repite el parlamento inicial del marinero. «Isolda», mirando a «Tristán» que se encuentra en una zona del barco que ahora se ha hecho visible, murmura: «*¡Cabeza consagrada a la muerte! ¡Corazón consagrado a la muerte!*» «Brangäne», asustada e inquieta por las terribles palabras de su ama, hace una defensa de «Tristán», presentándole como un caballero lleno de virtudes y de comportamiento ejemplar, «Isolda», por el contrario, piensa que «Tristán», temeroso, la quiere evitar: ordena a «Brangäne» que le transmita su deseo de que se presente ante ella. «Tristán», cauto y en cierta medida esquivo, no acepta la invitación que le formula «Brangäne»; razones de Estado le obligan a mantenerse alejado de «Isolda»: «*¿Cómo podría gobernarlo (el barco) hasta puerto seguro, en territorio del Rey Marke?*» Es entonces cuando «Kurwenal», autorizado a hablar por su señor «Tristán», arremete contra la orgullosa «Isolda» en un apoloético parlamento en favor de aquél. A la par que «Brangäne», visiblemente enfadada, regresa al camarote, y mientras que «Tristán» muestra a «Kurwenal» su contrariedad por la manera en que

acaba de manifestarse, se oye el canto de la tripulación repitiendo las últimas palabras de «Kurwenal»: «*Su cabeza cuelga en Irlanda como tributo pagado por Inglaterra*» (se refieren a «Morold»; véase la Escena Tercera).

Escena tercera: Un gran dúo entre «Isolda» y «Brangäne». En dos largos parlamentos, «Isolda» revela cómo salvó a «Tristán», mortalmente herido, haciendo uso de bálsamos y ungüentos; reconociendo en él, que había adoptado el nombre de «Tantris», al asesino de «Morold», su prometido y soberano irlandés, no fue capaz de blandir la espada para vengarse: «*no a la espada...*», «*no a la mano...*», «*me miraba a los ojos...*», «*le curé la herida... para que regresara ya sanado a su hogar...*», «*no me hiciera más daño con su mirada*». Ahora afrentada y humillada, se ha convertido en el botín ofrecido por «Tristán» al «Señor de Cornualles»; fuera de sí, proclama: «*¡venganza! ¡muerte! ¡muerte para los dos!*» «Brangäne», desencajada, procura quitar hierro a la situación tratando de hacer ver a «Isolda» la grandeza de «Tristán» al escogerla para ser reina. «Isolda» no acepta el razonamiento y expresa a aquélla su sufrimiento al verse separada del «*más augusto de los hombres*» (obviamente, se refiere al propio «Tristán»). Es entonces cuando «Brangäne», recordándole las artes mágicas de su madre, le invita a utilizar el filtro de amor. «Isolda», sumida ya en un mundo de sombras y venganza, rechaza aquél para escoger el de la muerte. Se oye a los marineros lanzando gritos de alegría: el barco se acerca a tierra.

Escena cuarta: «Kurwenal» invita a «Isolda» a prepararse para desembarcar. Esta, con dignidad, le hace saber que no se presentará ante el «Rey Marke» si antes «*no recibo satisfacción por una deuda no*

expiada». Ante el gesto disconforme de «Kurwenal», y ahora más autoritaria, le hace ver la absoluta necesidad de olvidar y perdonar como preceptos básicos de las reglas de la razón y el honor; en otras palabras: le ordena que «Tristán» se presente ante ella. Sale «Kurwenal», e «Isolde» requiere a la ya muy costernada «Brangäne» que vierta el filtro de la muerte en una copa. «Brangäne», entre sollozos y lamentos, procura disuadirla de sus propósitos, pero parece que, inevitablemente, los acontecimientos se van a precipitar según los deseos de su ama.



de un ambiente de triunfalismo, extraordinariamente contrapunteado por la presencia de «Tristán» e «Isolde», que obviamente no entienden nada de lo que allí está pasando, acaba el Acto.

Acto II. Se desarrolla en los jardines del Castillo de «Marke». Al comienzo, y después de una breve introducción orquestal, se oyen cuernos de caza.

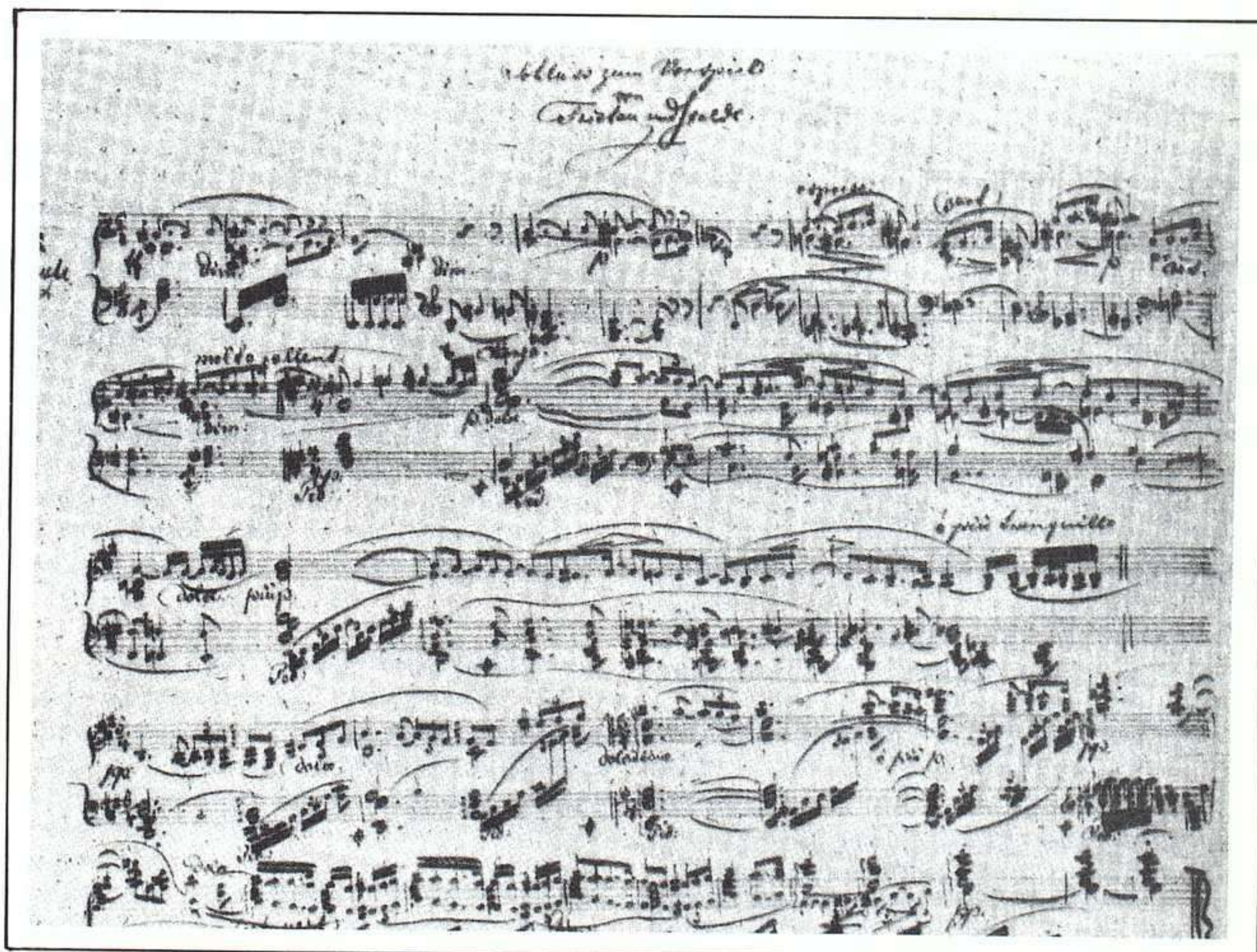


Sobre estas líneas, Minna Planer, esposa de Wagner. A la izquierda, Matilde Wesendonck. Abajo, partitura autógrafa de Wagner para el prólogo de «Tristán e Isolda».

Escena primera: «Brangäne», divisan-do a los cazadores, que poco a poco se van alejando, sale al encuentro de «Isolde» que se halla en un ostensible estado de excitación; «cuando a bordo del barco... a la pálida novia... recibió el Rey Marke... hubo uno tan sólo... que miró a los ojos del Tristán... ¡Quedad en guardia ante ese Melot!» Con estas palabras «Brangäne» trata de prevenir a «Isolde» ante una posible traición. Ella, que lógicamente habla en otro idioma, que sólo es capaz de razonar —más bien, sentir— desde su particular estado de embriaguez amorosa, no acepta los consejos de su sierva; lo único que desea, agitadamente, es que acabe la luz, que se apague el día, que llegue la noche. «Brangäne», una vez más sumida en lamentaciones, expresa su culpabilidad por haber cambiado el filtro, pero «Isolde», enajenada, justifica la situación creada cantando al amor como única fuerza capaz de transmutar a la propia muerte. «Brangäne» le suplica que no apague la antorcha, «la resplandeciente luminaria del peligro», a lo que «Isolde», en una llamada desesperada a la noche, responde de forma inequívoca: arroja la antorcha al suelo, y le ordena que suba a la atalaya y se mantenga vigilante.

Escena Segunda: Dúo de amor entre «Tristán» e «Isolde». Después de un primer contacto apasionado y delirante, y manteniendo la misma tensión, ambos se enzarzan en una reflexión mutua sobre el día y la noche. Dice «Isolde»: «Allí, para beber contigo el eterno amor en unión tuya quise consagrarme a la muerte» Contesta «Tristán»: «entonces despertó la noche en mi pecho, dulcemente, un elevado poder: allí terminaba mi día». La tensión musical se va reduciendo hasta desembocar la escena en un pasaje

Escena quinta: Comienza con un dúo entre «Tristán» e «Isolde» digno, desde el punto de vista teatral, de haber salido de la pluma del mismísimo Stanislavsky: «Isolde» —protagonista— tiene como objetivo el que «Tristán» (y ella misma) ingiera el filtro de la muerte; «Tristán» —antagonista— debe de plantear las razones suficientes para no ingerirlo. Este, en un último intento de conseguir su objetivo, ofrece su espada a «Isolde» para que así pueda ésta realizar su venganza. Ella, naturalmente, no acepta algo tan simple, y se burla de él. Al final, y quizás en ello encontremos una razón más del protagonismo de «Isolde» en toda la ópera, vence «Isolde», y «Tristán» acepta beber el filtro. Ambos beben, quedando sumidos en una suerte de postración amorosa que les va a conducir a un mundo de absoluta irrealidad: «Brangäne» había cambiado el filtro de la muerte por el del amor. En poco tiempo los acontecimientos se precipitan; el barco aparece inundado de cortesanos, y «Kurwenal» anuncia la llegada del «Rey Marke». A «Tristán» completamente alucinado, sólo se le ocurre preguntar «¿qué rey?» Los hombres gritan salves al «Rey Marke», y en medio



absolutamente mágico que, cantado por ambos, inaugura la parte más, digamos, filosófica del dúo. Dicen: «divino deseo consciente, sin anhelos, del nunca más despertar». En ese momento, se escucha a lo lejos la voz vigilante de «Brangäne»: «A quien sonríe el sueño de amor tenga presente la advertencia de aquella que presagia la desgracia a los durmientes, y siente la angustia del despertar». A partir de ahora, el éxtasis se apodera de los amantes que por momentos van fundiéndose en uno sólo, cada vez más unidos —y de forma más mórbida— en la idea de acariciar la muerte como acto supremo de su amor. De nuevo se escucha la voz de «Brangäne»: «¡Tened cuidado! ¡tened cuidado! Ya cede la noche ante el día». Esta nueva llamada sólo sirve para que la pareja se suma todavía más en su profundo sueño: «¡Oh, eterna noche, dulce noche! ¡sublime y excelsa noche de amor!... ¡entre tus brazos, a ti consagrados, hallamos la divina plenitud, liberados de la necesidad de despertar!». Y más tarde: «eternamente en el hogar, en los espacios infinitos del supremo soñar». Se oye entonces un grito desgarrado de «Brangäne», tras el cual entra «Kurwenal», espada en mano, rogando a «Tristan» que huya. Este responde: «El yermo día por última vez». Aparece «Melot» que, en ejercicio de su traición, presenta a «Marke» a los amantes en semejante situación. «Tristán», volviendo a especular sobre los falsos espectros diurnos, ha de escuchar ahora un largo monólogo del «Rey Marke» en el que éste se pregunta con amargura cómo ha podido suceder lo que sus ojos han tenido que presenciar. Naturalmente, conceptos como el honor, la amistad, la lealtad, la dignidad, etc. no pueden ser asumidos por «Tristán» —al que van dirigidos— dada la particular dimensión en la que se encuentra; lo único que puede responder es: «Lo que preguntas, jamás llegarás a saberlo». Después de invitar a «Isolde» a unirse a él para dirigirse al «país en donde no brilla la luz del sol», «Melot» se abalanza sobre él, luchan, y, dejando caer la espada sin resistencia, «Tristán» es herido de muerte. «Isolde» cae sobre él y de esta manera finaliza el Acto.

Acto III. Tiene lugar en el jardín del castillo de «Tristán», en Bretaña. Este yace dormido. Se escucha una triste y nostálgica melodía pastoril.

Escena primera: Después de un desolado «Preludio», aparece el pastor; «Kurwenal» le explica cómo el único remedio para que su amo sane de su herida es el regreso de una cierta maga... «¿Aún no hay un barco en el mar?» interroga el pastor; éste muestra su curiosidad por saber qué le ha sucedido al caballero «Tristán», y vuelve a entonar la triste melodía con su caramillo: es señal de que todavía no se ve arribar ningún barco (según Angel Mayo (1), Wagner realiza aquí una transformación simbólica: la melodía, triste o alegre, se corresponde con la bandera, negra o blanca,

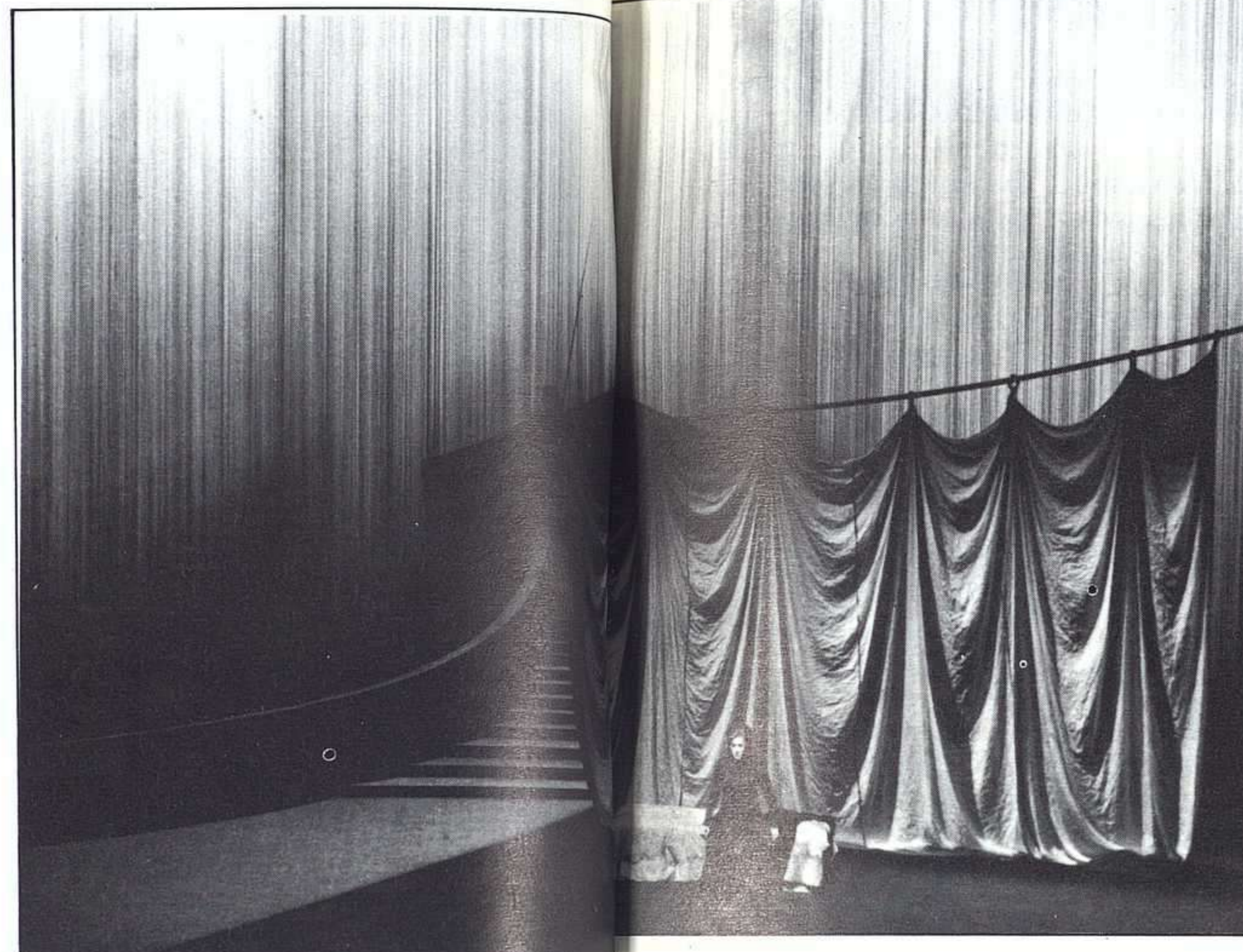
que ondea en el barco que conduce a «Isolde», en la leyenda de **Tristán e Iseo**). «Tristán» despierta, «Kurwenal»; tratando de animarle, le indica que se encuentra en su casa, rodeado de sus fieles, y que pronto sanará de su herida; todavía adormecido, comienza a recordar, y pronto se da cuenta de que la luz del día le vuelve a separar de la anhelada noche. «Kurwenal» le anuncia que «Isolde» vive y que pronto se reunirá con él; enloquecido, muestra agradecimiento hacia su criado a la par que le emplaza para que vigile la llegada de la nave que deberá conducir a «Isolde» hasta él; cada vez más fuera de sí, comienza a sufrir alucinaciones, creyendo que el barco ya se encuentra próximo. Suena entonces de nuevo la melodía del pastor. «Tristán» sufre ahora regresiones, recordando a sus padres, y, después, la imagen de «Isolde» dejando caer la espada (Acto I, Escena quinta) y ofreciéndole el filtro. Totalmente enajenado, maldice el filtro y a quien lo hizo. «Kurwenal» cree asistir a un momento de lucidez en su amor, le sigue la corriente, y se autoafirma lamentándose por la huella que «la mentira del amor» dejó en su señor; pero «Tristán», que le vuelve a preguntar si no ve ya el barco, reacciona insultándole de forma violenta. Al fin, el barco aparece y «Kurwenal» estalla de alegría.

Escena segunda: «Tristán», muy alterado, y como si hubiera renacido a la vida, se dirige al encuentro de «Isolde»; al llegar ante ella, y pronunciando su nombre, cae y muere. «Isolde», hablando al cadáver, cuenta cómo ha venido para morir con él: «Participemos de la deliciosa y sublime noche. No mueras de esa herida», le dice.

Escena tercera: «Kurwenal», furioso, al encontrarse con «Brangäne», «Melot» y «Marke», que han llegado en una segunda nave, se lanza contra «Melot» y acaba con su vida; después ataca a «Marke» y su séquito; mortalmente herido, cae a los pies de «Tristán», y muere. «Brangäne» se dirige a «Isolde» explicándole que ha revelado a «Marke» el asunto del filtro. «Marke», después de lamentarse por tantas muertes, interroga a «Isolde»: «por qué Isolde, por qué a mí esto». Esta, huyendo ya hacia adelante, mirando fijamente el cadáver de «Tristán», y en total éxtasis, muere lentamente. Sus últimas palabras son: «En la onda que crece en el sonido universal, en el total alentar de la respiración del mundo... anegarme... hundirme sin conciencia... ¡Supremo de-leite!».

COMENTARIO ARGUMENTAL

Si hay alguna ópera de Wagner que de ninguna manera pueda entrar en la rueda de la polémica —en cualquiera de sus muchas vertientes, cuando se trata de Wagner—, ésa es **Tristán e Isolda**. No soy el único que piensa que es, desde cualquier punto de vista, la que menos capa-



«Brangäne» e «Isolde» en el primer Acto.

cidad tiene —por no decir ninguna— de suscitar opiniones adversas, ya sea desde el corazón o desde el cerebro; hay que admitirla sin más, es su obra intocable. Parece que hay buenas razones para ello: es difícilísimo sospechar a lo largo de la misma la más mínima profesión de fe nacionalista y, sobre todo, el menor atisbo de verborrea mitológica. Es una obra limpia, cuyo contenido mítico está desarrollado de forma excelsa y muy bien explicado desde el punto de vista del drama escénico. Como dije ya antes, puede existir en ella un contenido simbólico fuerte, pero a diferencia de lo que sucede con la **Tetralogía** por ejemplo —donde el elemento destructor es la propia Naturaleza—, aquí la perturbación, la destrucción si se quiere, se produce a través de, y a partir de, el elemento humano. «Tristán» e «Isolda» son personas de carne y hueso, con sus mundos de fantasía erótica, de amor sublimado, de limitación física y síquica, y, por qué no decirlo, con una fuerte carga de alienación social: el honor, la servidumbre, el poder y todas esas cosas. Es un drama de, y entre, seres humanos que se esfuerzan por superar las barreras de sus propias limitaciones; por ir más allá de lo que al ser humano le está permitido en su campo de emociones amorosas, para dar un terrible y hermosísimo salto en el vacío. Veamos:

«Isolda», desde el principio, es un personaje contradictorio; su cólera, que nace de la «Isolda» princesa humillada, se entremezcla con un claro y perceptible sentimiento de enamoramiento hacia «Tristán», hombre al que le gustaría tener para sí mucho más que al poderoso pero

caduco «Rey Marke». Ciertamente, «Tristán» ha seducido a «Isolda» desde el primer momento que ésta tuvo contacto con él, pero ella no puede aceptarlo por razones de honor. El personaje de «Tristán» muestra contradicciones semejantes; en su caso, son igualmente razones de honor las que no le permiten siquiera una mínima aproximación a «Isolda». Hay, pues, ya desde un primer momento —Acto I— subtexto suficiente para entender que ambos van a estar condenados a amarse; en realidad, sólo les separa el factor alienante que representa la asunción de sus respectivos mundos sociales. «Brangäne» y «Kurwenal», que sí tienen perfectamente racionalizada y asumida su alienación al sistema —probablemente por ser no más que siervos—, constituyen desde sus respectivos roles un excelente contrapunto al mundo —un poco a mitad de camino entre lo recibido y lo buscado— definido, y a trancas y barrancas, vivido por los personajes principales; aquellos dos, por supuesto, defienden un orden que, al fin y al cabo, les asegura su medio de vida. En este contexto, y de forma absolutamente genial, Wagner hace precipitar el drama introduciendo un elemento externo —que más teatral, digase de paso, no puede ser— que se va a convertir en verdadero desencadenante del drama: el filtro de amor-muerte. Y digo de amor-muerte porque en realidad no puede ser de otra manera; «Isolda» escoge para su venganza un filtro de muerte, más, a pesar de que «Brangäne» lo sustituye por otro, el del amor, éste último les conduce a la muerte; muerte que, antes de ingerirlo, está ya asumida por ambos, pero que sólo después en-

München.
Königl. Hof- und National-Theater.
Samstag den 10. Juni 1865.
Außer Abonnement.
Zum ersten Male.
Tristan und Isolde
von
Richard Wagner.
Personen der Handlung

Isolde	Die Königin von Cornwall.	Der König von Cornwall.
Tristan	Der König von Cornwall.	Der König von Cornwall.
Brangäne	Die Königin von Cornwall.	Der König von Cornwall.
Kurwenal	Der König von Cornwall.	Der König von Cornwall.
Melot	Der König von Cornwall.	Der König von Cornwall.
Marke	Der König von Cornwall.	Der König von Cornwall.
Isolda	Der König von Cornwall.	Der König von Cornwall.
Isolde	Der König von Cornwall.	Der König von Cornwall.
Isolde	Der König von Cornwall.	Der König von Cornwall.

Die erste Vorstellung:
Die zweite Vorstellung:
Die dritte Vorstellung:
Die vierte Vorstellung:
Die fünfte Vorstellung:
Die sechste Vorstellung:
Die siebente Vorstellung:
Die achte Vorstellung:
Die neunte Vorstellung:
Die zehnte Vorstellung:

Heute sind alle bereits früher zur ersten Vorstellung von Tristan und Isolde gelassenen Billets gültig.
Die Kasse wird um fünf Uhr geöffnet.
Anfang um sechs Uhr, Ende nach zehn Uhr.
Der freie Eintritt ist über alle Bewahne aufgehoben und wird ohne Befähigung freigegeben.

Cartel anunciador del estreno, en Munich, el 10 de junio de 1865.

cuentra su realización por, para, y a través del amor. Todo esto quiere decir mucho para Wagner: el día es el factor alienante —o el amor, pero si lo hubiere desde un orden establecido—; la noche significa el amor como aventura, de forma clandestina, no establecida. Claro, la grandeza de sus personajes estriba —entre otras cosas— en que noche y muerte tienen que ser asimilados como un mismo concepto, por cuanto que el día —la vida como tal—, como antítesis amorosa de la noche, necesariamente les ha de conducir a la muerte. O de otra manera: han de morir de y por amor. Bien, de todas formas, ésta es la idea con la que Wagner juega hasta el final del dúo de amor del Acto II; pero cierto es que los acontecimientos posteriores no llevan a los dos personajes a una muerte de amor pura: «Tristán» es víctima del día —no se olvide que, aunque se deja herir por el traicionero «Melot», su muerte tendrá lugar, digamos, por causas físicas—, y sólo «Isolda» muere de éxtasis amoroso. Insisto de nuevo: «Isolda» es la verdadera protagonista del drama.

RUPTURA CON EL ROMANTICISMO

¿Y la música? ¿Qué puede decirse del soporte sonoro que Wagner pone a disposición de toda esta apasionante historia? Parece evidente que la música de Wagner, y muy particularmente **Tristán**, supuso la más clara ruptura formal de todo el Romanticismo musical. Los presupuestos de libertad estructural —en

aras de la consecución de una expresividad más determinante— propios de la música romántica, alcanzaron con Wagner su máxima realización práctica. Pero si esta ruptura ya estaba presente —o por lo menos latía— en el último piano de Liszt, e incluso en buena parte del piano de Schubert o Chopin, en Wagner encuentra un valor añadido de indudable sentido progresivo: la utilización de los timbres orquestales. Sí, es cierto que Debussy también trabajó en este terreno de forma singular, pero también lo es que no haciéndolo —en principio— más que desde el punto de vista de las sensaciones sonoras, su labor quedó —a mi juicio y con todos los respetos que se quiera hacia **Pelleas y Melisande**— bastante disminuida frente al poderoso sentido dramático del **color wagneriano**. Dicho de otra manera: ya se sabe que sin **Tristán** hubieran sido impensables **Wozzeck** o **Moisés y Aarón**, pero también **El Castillo de Barba Azul**.

Wagner, mediante la utilización de los motivos conductores, desarrolla una técnica que ya Berlioz intentó en sus mejores músicas programáticas —la «idée fixe»—; si los resultados obtenidos por aquél son superiores a los conseguidos por Berlioz, se debe a que Wagner tenía una capacidad para el uso de las transiciones dramáticas rayana a veces casi en lo sobrenatural. Ello, unido al empleo de los silencios y al sorprendente manejo de la orquesta sinfónica para conseguir explosiones emocionales —efecto del **shock**, como lo llama Ernest Newman— hace de su música uno de los más perfectos modelos de apoyatura a un texto teatral que jamás se haya concebido; tanto es así que, para muchos, en Wagner sólo hay eso, música.

Pero sigamos con **Tristán**; está también el cómo Wagner utiliza el concepto de tonalidad. Quizás en esta faceta encontremos al Wagner más moderno, más progresivo; y quizás también la razón oculta de esa sensación que hace presa de uno cuando decide escuchar esta música: por ejemplo, en el Preludio del Acto I —como explica Herzfeld— nunca se oye la nota correspondiente a la tónica; ésta sólo le llega a descubrir cuando se alcanza la dominante. Es decir, la tonalidad se presiente, pero no se escucha; las modulaciones se producen alrededor de la tonalidad básica, pero nunca se oye el acorde correspondiente a ésta ¿Hay algo más anticlassico que esto? Bien, de todas maneras no es **Tristán** (musicalmente) una obra cuyo único valor sea su indudable importancia como punto de partida para la música del siglo XX. Pienso que, enclavada en su propia época, el período romántico maduro, es la obra que mejor resume las grandezas y miserias de las gentes de aquel entonces, o de otra manera, la música amorosa más grande hecha durante todo el período, y, por consiguiente, su reflejo más exacto.

NOTA
En el próximo número de RITMO publicaremos la segunda parte de esta «Discoteca básica», dedicada a las versiones discográficas de **Tristán**.

LA IRRESISTIBLE ASCENSION DEL NAD 3020

El hecho de que un producto se haga famoso a veces resulta perjudicial porque, generalmente y de forma inexorable, el precio aumenta sin otra justificación que la propia valoración técnica del aparato. Sepan los aspirantes al NAD 3020 que las iniciales dieciocho o veinte mil pesetas se han convertido actualmente en aproximadamente el doble y ello con escaseces, pues no parece clara por ahora la importación de la firma a España.

Por Alfredo Orozco

En todo caso, y aún a pesar de esta subida exagerada que naturalmente puede desanimar a muchos aficionados, hay que decir con toda honestidad que aún en ese nivel de precios el famoso integrado taiwanés tampoco tiene rival en cuanto a calidad auditiva.

Para quien guste de consolarse con precios comparativos puedo informar de que en el mercado Hi-Fi francés el precio ha pasado de mil francos a mil setecientos, que viene a ser la media europea. El aumento en Inglaterra ha sido más discreto, solamente de diez libras. Presumo que ello es debido a que en las Islas, el 3020 tiene un serio rival, el amplificador integrado británico Creek, al parecer con resultados de sonido similares y con un precio allí ligeramente inferior a las cien libras. Hay noticias de que el Creek 4040 (cuarenta vatios por canal) puede ser próximamente importado a España por una firma catalana, aunque no parece probable que su precio final de venta al público sea sensiblemente inferior al que normalmente se aplica ahora al NAD.



NAD 3020.

Cuando se indaga por ahí por las razones de estos sorprendentes y, a mi juicio, injustificados aumentos no falta la palabrería y los recursos al derecho tributario y a la estructura económica; se habla, naturalmente, de la devaluación, de la progresiva pérdida del poder de nuestra moneda, de los aranceles, impuestos de lujo, etc... pero hay que pensar forzosamente en el caso inglés, donde el porcentaje de subida ha sido únicamente de algo más de un diez por ciento y resulta indudable que el mercado inglés es el más transparente del mundo, sobre todo en cuanto a relaciones calidad-precio.

El también muy considerable aumento experimentado en Francia (mercado mucho menos transparente que el inglés) ha sido debido, en mi opinión, a que el pequeño 3020 ha coexistido, sin rubor, en los «auditoriums» de lujo con los Mark-Levinson, Mc-Intosh, Audio Research y otros monstruos sagrados y por supuesto ha sido recomendado sin reservas como aparato de gran clase, lo que no deja de ser cierto y además justo. El amplificador NAD 3020 es un gran componente, la exagerada inflación de su precio es una prueba más de la falta de seriedad y coherencia que suele reinar en los mercados Hi-Fi, con alguna que otra excepción ya apuntada. Podríamos preguntarnos por qué no ha sucedido lo mismo con los precios de otros componentes también suficientemente acreditados como material recomendable. En todo caso la pregunta queda aquí formulada.

Finalmente y como recomendación para los hifistas de presupuesto muy limitado puede decir que existe, en tanto esperamos el integrado Creek, una alternativa bastante válida para el NAD 3020. Se trata del integrado Rotel RA-840; en mi opinión no alcanza las excelencias del 3020 pero realmente no anda muy lejos, su rendimiento acústico es excelente y por supuesto la relación calidad-precio. Se trata de un aparato que por su precio se sale de lo corriente, con la única ponderación crítica de que su comportamiento en cuanto a respuesta de medios resulta algo exuberante. Por lo demás, un aparato Alta Fidelidad auténtico y con una estimable presentación. Junto con el modelo RA-820 está en el límite inferior de la escala de



Rotel RA-840.

integrados Rotel, marca que, en las cimas de la amplificación, ha producido cosas muy interesantes, así como algún que otro «Receiver» de buenas prestaciones.

VIENTO DEL ESTE, VIENTO DEL OESTE

Dos preamplificadores de muy alto nivel, el uno japonés y el otro inglés con dos estilos y tecnologías radicalmente opuestos, pero que conducen en ambos casos a prestaciones de auténtica Fidelidad, o en otros términos muy al uso ahora, de Alta Fidelidad de excepción.

El previo inglés Meridian 101 es una creación de la firma Boothroyd Stuart, ya famosa por sus trabajos en amplificación a base siempre de elementos separados y cajas acústicas activas; es decir, con las etapas de potencia incorporadas y el correspondiente filtro activo. Hay que decir, a modo de presentación y como legítimo título de prestigio, que Meridian ha triunfado ya plenamente en el mercado de audiófilos de Japón y Norteamérica.



Meridian 101.

El aspecto del 101 es tan singular que algunas personas no lo identifican con un componente de sonido. Estamos indudablemente habituados a objetos de mayor tamaño y peso; de hecho, el 101 se puede fácilmente coger con una sola mano y podría transportarse sin el menor problema en una cartera de mano. Pese a su pequeñez y ligereza, su construcción es de una solidez enorme y el diseño estético de una gran originalidad, a pesar de la extremada sobriedad de su aspecto. El diseño ha sido premiado y estas características generales de simplicidad y manejabilidad máximas determinan que, con el tiempo, el uso del Meridian 101 se hace cada vez más agradable.

La historia del panel frontal se acaba enseguida: tres llaves y un botón concéntrico de volumen y balance. Las llaves seleccionan respectivamente phono-radio, cinta y empleo monofónico del aparato. El encendido se opera con el propio mando de volumen y no existe ninguna luz ni señal indicadora, con lo que puede darse el caso (a mí me ha sucedido varias veces) de que se olvide uno de apagar el aparato, lo que constituye un problema menor, pues el ingenio en cuestión no se calienta en absoluto por muchas horas que se prolongue la audición.

El panel posterior de conexiones va ligeramente retranqueado y responde en todos los casos al sistema DIN, muy al gusto de algunos fabricantes ingleses. Por lo tanto, si han de conectarse aparatos con conectores RCA habrá que proveerse de los

entradas RCA habrá que tener muy en cuenta las instrucciones de manual Meridian en cuanto a las patillas del conector DIN que hay que emplear. Hay que asegurarse bien, puesto que un error en este sentido puede originar graves daños a la etapa de potencia y a las cajas acústicas.

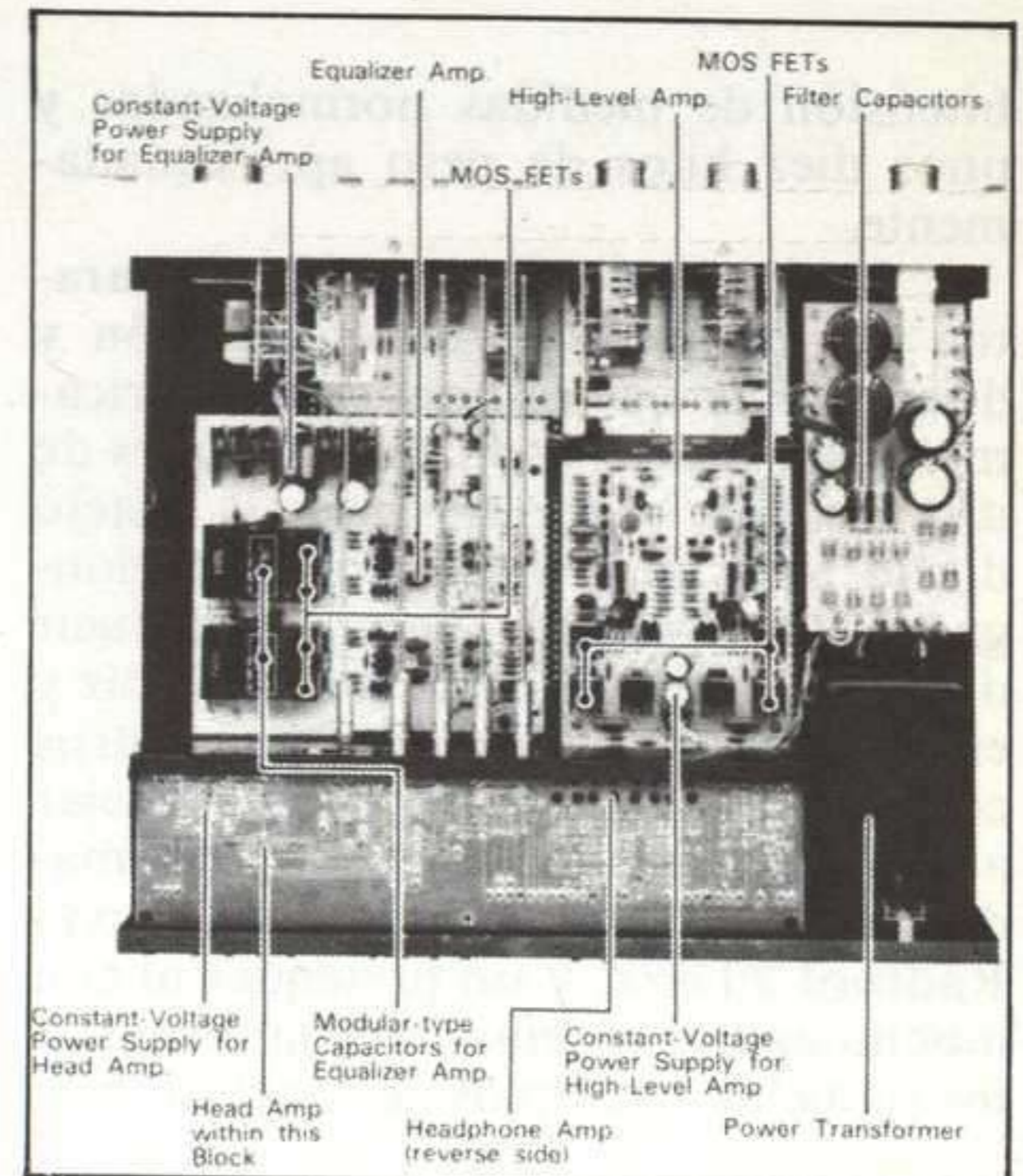
De la cosmética interior se deduce una implantación de componentes muy simple: cableados sólidos y cortos y un transformador toroidal que no produce la menor perturbación. Una ventaja máxima del Meridian 101 es que el módulo de phono puede ser intercambiado a la medida de la cápsula o cápsulas que se empleen. El aparato suele ser suministrado de origen con el módulo magnético normal, pero como componentes opcionales pueden adquirirse módulos especiales para toda una serie de cápsulas determinadas, Supex, Satin, Linn Asak, Decca, Dynavector, etc... Existe asimismo un doble módulo magnético universal para cápsulas de bobina móvil. De esta forma, se puede optimizar el rendimiento y prestaciones acústicas de una cápsula determinada, lo que a mi juicio constituye una ventaja esencial pues uno de los problemas clásicos consiste en encontrar la compatibilidad preamplificador-cápsula lectora. La operación de sustituir un módulo de phono por otro no comporta más de dos minutos, toda vez que el aparato es fácilmente accesible por dentro y los módulos son enchufables por medio de pequeños vástagos, lo que permite error alguno de colocación.



Preamplificador Accuphase C-230.

correspondientes adaptadores que la propia firma Meridian puede suministrar y quizás sea lo más recomendable pues el nivel de seguridad y el acabado de estos cables de adaptación son algo absolutamente extraordinario, y su precio, aunque elevado, justifica plenamente la calidad del producto. En el caso, por demás frecuente, de aplicar el 101 a una etapa de potencia con

El viento del este que en esta ocasión sopla con gran fuerza nos trae esta vez el preamplificador Accuphase C-230. Esta firma, nacida a finales de los sesenta, se ha situado siempre en la órbita de los grandes de la Alta Fidelidad nipona. Se ha definido a veces Accuphase como «La Mc-Intosh japonesa» y no deja de tener ciertas semejanzas con la famosa firma de



Accuphase C-230. Implantación interior de componentes.

Nueva York. Se dice asimismo que es una de las pocas marcas japonesas que admiten los audiófilos nipones, tan adeptos a los materiales británico y americano. La gama actual de productos Accuphase consta de cuatro preamplificadores, cuatro clases de etapas de potencia, dos integrados, dos sintonizadores, un filtro activo absolutamente excepcional y dos cápsulas de bobina móvil.

Cuando se desembala el C-230 lo primero que llama la atención es un manual de instrucciones absolutamente modélico en su contenido y en su presentación. Después se encuentra uno con una esplendorosa máquina de acabado perfecto y prestaciones totales. Aquí el lujo no es gratuito, no se trata del aparato recargado para llamar la atención, sino que se da uno cuenta de que se ha intentado conseguir el *aparato completo* coordinado con el objeto delicadamente bello. Dispone realmente de todas las posibilidades de un previo, incluyendo un mando de cancelación de etapas de potencia (admite dos), un control «loudness» de cuatro posiciones, filtro subsónico, para la entrada phono I, un selector para el empleo de cápsulas de bobina móvil de excelentes resultados, mando de cancelación del circuito «Recording» muy útil para cuando no se está realmente grabando, un sistema de controles de tono completo y eficaz y todas las posibilidades para el empleo de dos equipos de cinta. El empleo de los potenciómetros es de una suavidad absoluta; y de enorme calidad, el equipo de conectores RCA del panel trasero con cable de conexión a red desacoplable del aparato.

El examen interior del Accuphase C-230 revela lo que es el afán de perfección de un fabricante de muy alto nivel. Basta decir que el aspecto interno se corresponde con el acabado espléndido de los paneles frontal y posterior. Se trata asimismo de un aparato

bitensión de medidas normalizadas y unos diez kilos de peso aproximadamente.

Y bien, ¿cómo suenan dos aparatos tan distintos en su concepción y diseño? Hay que responder categóricamente que ambos son componentes de una calidad superior, pero el cotejo diario a lo largo de períodos prolongados de tiempo permite deducir diferencias, si bien éstas son de matiz y en ocasiones en función de los otros componentes del equipo. Tras manejar ambos aparatos desde hace aproximadamente un año junto con el previo Radford ZD-22, y sin pretender ni con mucho agotar el tema, podría formular los siguientes ejemplos de conclusiones:

- 1.—El sonido en general del Meridian es más seco y analítico, el de Accuphase más redondo y aireado, empleando siempre la etapa de potencia Radford TT-100.
- 2.—Entre la opción bobina móvil del Accuphase y el módulo de bobina móvil del Meridian resulta de más calidad lo último. En este sentido hay que señalar, y no es pequeño el elogio, que el comportamiento del

módulo de bobina móvil del 101 Meridian es de un silencio total.

- 3.—En el empleo general de cápsulas de imán móvil no se puede establecer una preferencia definida. En este sentido podría formularse toda una teoría de combinaciones.
- 4.—Las cápsulas Decca suenan mejor con el Meridian si se emplea con el módulo especial para este tipo de cápsulas.
- 5.—En la reproducción de Radio FM, mi preferencia, siempre por escaso margen, es para Accuphase.
- 6.—En los trabajos de tratamiento de cintas tanto en grabación como en reproducción resulta prácticamente imposible establecer prioridades, al margen de la mayor versatilidad del Accuphase en este aspecto.
- 7.—La excitación de la etapa de potencia empleada se produce por igual y de forma excelente con las dos unidades en comparación.

Tras este esquemático informe podríamos preguntarnos cuál de los dos resulta más aconsejable a la hora de proceder a una compra, pero la

respuesta resulta extraordinariamente difícil, pues puede depender mucho de los gustos y necesidades del usuario. Aparte, la gran distancia de precio que separa ambos aparatos, lo que puede ser en este caso un criterio de gran importancia. El precio del Meridian oscila en las 65.000 pts. y el Accuphase asciende a unas 150.000, si bien no cabe duda que fabricar el Accuphase ha de resultar mucho más costoso. Los precios de los módulos adicionales de «phono» del Meridian son de unas 11.000 pesetas y el de bobina móvil de unas 13.000. En otro orden de cosas y a título de ejemplos concretos de supuestos de hecho, quien tenga necesidad de manejar dos equipos de cinta y al propio tiempo mucha afición por la FM ha de inclinarse por la opción Accuphase y quien no admita otro tipo de cápsula que la Decca habrá de elegir inexorablemente el Meridian con el módulo de «phono» Decca. Y así se podrían poner algunos otros ejemplos de criterios de selección, si bien, como queda dicho antes, ésta resulta difícil. Se ha intentado realizar una exégesis entre dos aparatos. Justifico, pues, así el título del presente comentario. ■

XVI PREMIO MUNDIAL DEL DISCO DE MONTREUX

A requerimiento de la organización del Festival de Montreux, RITMO contribuye también este año con una lista de preferencias discográficas de sus críticos habituales, con el fin de decidir en el Festival que se desarrollará del 10 al 13 de septiembre próximo en el Castillo de Chillon, cuáles fueron los mejores discos editados en el mundo desde mayo de 1983 al mismo mes de 1983. En esta edición del Festival recibirán el Premio de Honor, el Beaux Arts Trio, en reconocimiento a los servicios prestados al mundo del disco y a la música de cámara.

La selección de diez discos y diez álbumes ha sido realizada por RITMO siguiendo criterios similares a los del año pasado (ver RITMO núm. 523, junio de 1982). Es decir, seleccionando entre los discos premiados anualmente por esta revista, aquellos editados entre las fechas indicadas por el Festival de Montreux y añadiendo a ellos aquéllas grabaciones que han obtenido de nuestros críticos la puntuación máxima de interpretación y sonido, desde enero hasta mayo de 1983. Posteriormente se ha realizado una segunda selección, quedando la lista enviada al Premio de Montreux por nuestra revista formada por los siguientes registros sonoros:

Álbumes:

- BACH:** Los conciertos para cémbalo (Pinnock, Gilbert/Pinnock). Archiv.
BERLIOZ: *Béatrice et Bénédict* (Domingo, Minton, Fischer-Dieskau/Barenboim). D.G.
CHOPIN: 21 Nocturnes (Barenboim). D.G.

HAYDN: Sinfonías núms. 35, 38, 39, 49, 58 y 59 (L'Estro Armónico). CBS.

HAYDN: Cuartetos Op. 76 (Cuarteto de Tokyo). CBS.

MAHLER: Sinfonía núm. 3 (Norman/Abbado). D.G.

MENDELSSOHN: Obra para cuarteto de cuerda (Cuarteto Melos). D.G.

PONCHIELLI: *La Gioconda* (Caballé, Pavarotti/Bartoletti). Decca.

WAGNER: *Tristan und Isolde* (Kollo, M. Price/Kleiber). D.G.

ZEMLINSKY: Cuartetos de cuerda (Cuarteto La Salle). D.G.

Discos:

BEETHOVEN: Variaciones Diabelli (Barenboim). D.G.

BERLIOZ: *Te Deum* (Abbado). D.G.

HAYDN: Sinfonías núms. 101 y 104 (Paillardt). RCA.

A. MARCELLO: 6 Concerti «La Cetra» (Holliger/Camerata Berna). Archiv.

NIELSEN: Sinfonía núm. 4 (Karajan). D.G.

SHOSTAKOVICH: Sinfonía núm. 14 (Bernstein). CBS.

SIBELIUS: Sinfonía núm. 4 (Luonnotar Söderström/Ashkenazy). Decca.

TCHAIKOVSKY: Romanzas (Obraztsova/Cachava). Columbia.

VIVALDI: 6 Concerti Op. 10 (Stephen Preston/Hogwood). Discau-Lyre.

ZEMLINSKY: *Lyrische Symphonie* (Fischer-Dieskau, Varady, Maazel). D.G.

Conozca por qué las demás cassettes deben intentar asemejarse a



BASF



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!

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

D. n.º
Calle
Ciudad
Dto.



De Madrid al cielo

EL BRAHMS DE LOPEZ COBOS

Por Arturo Reverter

Aunque esta temporada, la del 150 aniversario del nacimiento de Brahms, la música del compositor hamburgués ha estado muy presente y por ello han podido escucharse en diversas ocasiones sus sinfonías —que es la parte de su obra actualmente más difundida y conocida junto con el **Requiem Alemán** y el **Concierto para violín y orquesta**—, nunca está de más escucharlas de nuevo, en particular si se ofrecen todas agrupadas, en un miniciclo de dos conciertos. De ahí que existiera un cierto interés en ver qué podían dar de sí los dos programados, para el 1 y 2 de julio, por la Orquesta Nacional y López Cobos, su flamante —¡Por fin!— titular a partir de enero próximo. Máxime cuando el director zamorano y su centuria no habían ofrecido en Madrid ninguna de estas cuatro magníficas partituras. Sí se había producido la reunión en la música brahmsiana, en un interesante programa brindado en esta misma temporada en el que se incluían algunas obras corales, la **Rapsodia para contralto, coro masculino y orquesta** y el **Doble concierto para violín y violoncello**. Hay que aplaudir por tanto la idea, que al parecer ha sido de López Cobos, de programar estos dos conciertos *veraniegos*, que han servido, a él y a la orquesta, para pulir, cohesionar y perfilar las versiones que con posterioridad han ofrecido en el Festival de Granada. En realidad, y lo ha resaltado el propio director, su reunión con la Orquesta en Madrid tenía por fin en principio simplemente el ensayar los conciertos granadinos. Pero, como ha expuesto en la prensa, ¿por qué no aprovechar para, en vez de realizar un ensayo general a puerta cerrada, convertir éste en un concierto público? Se ha notado que los ensayos no eran suficientes y que en realidad los conciertos cumplían una misión tendente a completar aquellos en vías de una definitiva y más equilibrada ejecución. Esta, a despecho de los buenos deseos y de brillantes instantes aislados, ha dejado bastante que desear.

Por lo escuchado en estas dos sesiones López Cobos, que se acerca a Brahms, como a cualquier otro compositor, basado en su fino olfato musical, en su facilidad para aprehender lo fundamental de las estructuras y en su capacidad para, partiendo de una técnica mo-



López Cobos con el Ministro de Cultura, Javier Solana, durante la firma con la Orquesta Nacional.

derna y flexible, comunicar sus planteamientos a instrumentistas y público, se ha quedado —y este es el peligro que a veces le amenaza— un poco a las puertas del auténtico mensaje escondido en las cuatro partituras. De ellas no parece tener el director español, a pesar de su decidida entrega y permanente convicción, una visión encajada, equilibrada y clara. No hay una unidad general de planteamientos, fundamental para establecer una línea interpretativa, aún considerando que, por supuesto, cada sinfonía es un mundo aparte y posee sus propios problemas y personalidad, con independencia de que, a grandes rasgos, se base en los mismos presupuestos compositivos que las otras, como hijas que son todas ellas de la misma mano creadora. En general la óptica de López Cobos es la de un Brahms ligero de «tempi» —en ningún caso desbordados—, moderado en la dinámica, sin grandes contrastes, sin gratuitas, retóricas y estentóreas afirmaciones, sin pesanteces, en muchas ocasiones suficientes para lastrar el fino mensaje musical que se esconde en los

pentagramas. Hay, por otra parte, en la batuta del futuro titular de la Nacional un continuo y permanente impulso que alimenta, con la necesaria flexibilidad, en lo rítmico a todo su discurso; factor fundamental en Brahms, muchas veces complejo en la aplicación de sus síncopas. Un Brahms, por tanto, directo, a veces juvenil, no especialmente intenso, no particularmente tornasolado, pero un Brahms comprensible y, sobre todo cuando el equilibrio general constructivo se consigue —como ocurrió en la **Cuarta Sinfonía**— un Brahms válido.

Pero este Brahms, que en teoría podría ser, con independencia de que se prefiriera otra óptica, muy aceptable, no acabó de funcionar en esta ocasión, muy probablemente porque López Cobos está todavía en pleno estudio, elaboración y análisis de las partituras, que quizá tenga un poco *crudas*. Falta perfilar muchos detalles, trazar una línea sólida que sirva de fundamento constructivo y equilibre los múltiples detalles rítmicos, contrapuntísticos y dinámicos. Falta, en definitiva, más tiempo para ahondar en los

recovecos de lo escrito por Brahms y una mayor depuración sonora y acentual a través de las cuales lograr ese lirismo de fondo, esa transparencia de texturas y, sobre todo, ese colorido específico de la música orquestal del compositor alemán. Para ello, naturalmente, además de tener una idea clara, madurada, obtenida tras el examen pormenorizado de la partitura, ha de saberse obtener la prestación de la orquesta a base de duro y eficaz trabajo. La Nacional, que se encuentra todavía en período de transición, sin acabar de equilibrarse por completo, lejos de pasadas glorias, no es hoy, al menos no lo es todavía, el instrumento más idóneo para plasmar todas las exigencias que se esconden en estas músicas en las que, hace años, en la época de Argenta o de Schuricht, brilló la extraordinaria altura, siendo capaz de unir la claridad e intensidad de arco al canto cálido y lírico, emotivo, de la madera. Y ello debe decirse aunque, como ya se ha podido deducir, tampoco la batuta de López Cobos planificó de la manera más adecuada los edificios brahmsianos ni exigió, con la intención precisa, el cumplimiento y la reproducción de indicaciones y de matices intrínsecos, tácita o expresamente en lo escrito.

Es un tanto chocante —y ésta y otras contradicciones es probable que se superen en sucesivas interpretaciones— que, por ejemplo, la textura orquestal obtenida por la Nacional y López Cobos en estas obras resulte tan espesa. Este espesor contrasta evidentemente con la mencionada ligereza de «tempo», no casa con ella porque, por un lado, nos parece estar escuchando, en lo rítmico, una interpretación próxima a la de un Carl Schuricht o, en su vertiente *mediterránea* a la que indudablemente se siente unido López Cobos, a la de un Guido Cantelli, y, por otro, en lo dinámico, en la combinación de planos —en definitiva, en el manejo de la polifonía y el contrapunto—, a las visiones más decididamente germánicas de un Furtwängler o un Joseph Keilberth, aunque hay que matizar que estos dos últimos y, como los anteriores, ya desaparecidos maestros, obtenían, también a partir de un hábil manejo de la acentuación y de un fraseo muy amplio, una textura sonora que, más que espesa —lo que significa falta de claridad y confusión de voces—, era densa —lo que indica solidez, equilibrio polifónico—. He ahí uno de los principales fallos que, en muchos momentos, ha tenido la interpretación que comentamos: espesor de texturas, poca claridad de voces como consecuencia de un poco trabajado estudio —esa impresión dio al menos— de dinámicas. La sonoridad fue en general, por tal motivo, en exceso corpórea y monolítica y, cuando no lo era, cuando una o varias voces se percibían sobre las demás con independencia de la justeza del protagonismo, la línea del discurso, la, por llamarla así, línea de canto, no acababa de conseguirse puesto que no nacía desde dentro, tras un estudio y dosificación de intensidades adecuado y medido. Es curioso que, por otra parte, un director como López Cobos, que dirige tanta ópera, no evidenciara en mayor medida una capacidad para *cantar*, para acentuar con más gracia e intención las frases brahmsianas, que quedaron así en muchas ocasiones

un tanto alicortas, desvaídas, minimizadas.

UNA MUY INTERESANTE «CUARTA»

Por lo dicho puede deducirse que en pocos instantes se llegó a tocar fondo, a obtener el equilibrio, el colorido, la intensidad y el permanente lirismo que, aun en los momentos más dramáticos, fluye de las sinfonías brahmsianas, obras delicadas, tornasoladas donde las haya, que esconden tras sus a veces rígidas y clásicas estructuras formales, una poesía tan delicada como sana, propia de las leyendas nórdicas. Hay que resaltar, en cualquier caso, que, como ya se ha apuntado en parte, la **Cuarta**, quizá, junto con la **Tercera**, la de más difícil reproducción, tuvo una interpretación que puede considerarse digna, puesto que, aún sin llegar a cumplir todos los requisitos de una visión de altura, mantuvo una tónica de equilibrio, coherencia y rigor constructivo en sus cuatro movimientos que fueron desgranados y expuestos con firmeza y claridad. Pareció que en ella López Cobos y la orquesta se encontraban al fin y que el director era capaz de explicar, desde su perspectiva no especialmente profunda, con nitidez, su mensaje. El «Allegro non troppo» inicial quedó finamente dibujado desde el principio, en donde la cuerda, especialmente los violines, supieron decir con firmeza, pero con la exigible dulzura, la



Agustín Muñoz.

López Cobos hizo un Brahms directo, a veces juvenil y no muy intenso.

famosa primera frase, diseñar ese inicial intervalo de tercera que se convierte en núcleo de toda la composición. Un «Andante moderato» bien estructurado, aunque sin especiales bellezas y efusiones líricas, fue seguido de un vigoroso «Allegro giocoso», que, es cierto, tuvo poco de esto último. Para cerrar, el «Allegro enérgico e apassionato», cuyas variaciones fueron, sobre todo en el aspecto rítmico —con el golpear continuo del bajo (se trata, como se sabe, de una estructura de «chacón») — muy correctamente expuestas, tanto en la letra — aunque la perfección quedara lejos—,

como en el espíritu. López Cobos no cayó, como otros —recordemos a Barenboim en su última actuación madrileña con la Orquesta de París— en apretar, de manera incoherente, sobre todo teniendo en cuenta cómo se ha elaborado previamente el movimiento, el acelerador en la coda, que fue conducida y planificada con habilidad y casi con pulcritud.

La **Sinfonía número 2**, que con la **Cuarta** componía el segundo programa, tuvo una correcta interpretación por lo que se refiere a sus tres primeros movimientos; corrección a la que se unió la interesante manera de acentuar —cosa que tampoco se hace siempre—, como prescribe la partitura, el carácter de «intermezzo» del tercer movimiento, «Allegretto grazioso quasi andantino», en donde las apoyaturas quedaron fielmente observadas. Lástima que el «Allegro con spirito» final fuera tan tosca y groseramente acentuada y que la batuta, tan flexible en otras ocasiones, se mostrara pesante y cuadrada, lo que impidió que las interesantes modificaciones temáticas pudieran ser captadas en toda su plenitud.

Sin embargo, fueron la **Primera** y la **Tercera Sinfonía**, que componían el primer concierto, las que tuvieron una reproducción menos afortunada. El movimiento inicial de aquella, «un poco sostenuto», con los famosos 52 golpes de timbal, fue ofrecido de forma impersonal, nada convincente, falto de concentración; características que tuvo también, lamentablemente, el «Allegro» subsiguiente, en donde se produjeron, además, ostensibles desigualdades. Más bien exterior, sin calar en su trascendido lirismo, el «Andante sostenuto» y simplemente correcto el «Un poco allegretto e grazioso». Curiosamente, el movimiento mejor planificado fue el último, aunque al «Adagio» inicial le faltara clima y aunque las distintas alternativas del «Allegro non troppo» fueran ofrecidas de manera un tanto rústica y apresurada. Con todo, y a excepción de su último movimiento, «Allegro», en donde López Cobos pudo llevar con mano firme los ritmos a contratiempo, quizá la Sinfonía peor tratada fuera la **Tercera**, en cuyo tiempo inicial, «Allegro con brio», sobrevinieron los momentos más peligrosos, no ya por la falta de una dicción o planificación adecuadas, sino por la inexistencia de cuadratura, de encaje y de medida. El famoso «Poco allegretto» fue tocado desmayadamente.

En suma, un Brahms que da la impresión de estar a medio hacer, falto de depuración sonora, de colorido y de amplitud; un Brahms un tanto pálido, tan alejado del trascendente lirismo como de la dramática vibración. Un Brahms un tanto plano y, a lo sumo, como sucedió en la **Cuarta Sinfonía**, digno. Un Brahms en ocasiones superficial. La Nacional y López Cobos, que a partir de la próxima temporada van a trabajar más estrechamente unidos, no hay duda de que podrán ofrecernos en su día unas interpretaciones de mayor altura de estas cuatro singulares partituras. Partituras que, hay que reconocerlo, tampoco tienen demasiada suerte entre nosotros. En los últimos años sólo cabe recordar, como lograda, o al menos suficientemente lograda, la interpretación que de la **Cuarta** ofreciera en la pasada temporada Kurt Sanderling.

Del 26 Septiembre al 2 Octubre

WUELEA SONIMAG



Del 26 de Septiembre al 2 de Octubre próximos, se celebrará en Barcelona la 21 edición de SONIMAG, único Salón Internacional que se celebra en España de electrónica de consumo.

SONIMAG agrupa en esta edición de 1983 los sectores de Antenas, Emisoras de Radio y T.V., HI-FI Doméstico y Profesional, Iluminación Espectacular, Instrumentos Musicales, Ordenadores Personales, Radioafición, T.V. y Radio Profesional, T.V. y Video Doméstico e Industrial, Videojuegos, Video Producciones y FOTOGRAFIA.

400 stands, 1.200 marcas, 26.000 m.² útiles de un total de 45.000 m.² ocupados reflejan la importancia de este Certamen. Visitar y conocer SONIMAG es conocer la realidad del mercado de la imagen, el sonido y la electrónica de consumo en España ya que todas las primeras marcas presentan sus empresas y productos.

SONIMAG es una organización de FERIA DE BARCELONA Institución Ferial que con más de 35 Certámenes y 100 años de historia garantiza la convocatoria.

TRANSPORTISTA OFICIAL **IBERIA**

Sonimag 21

21 Salón Internacional de la Imagen,
el Sonido y la Electrónica



Feria de Barcelona

EL CALOR, PROTAGONISTA

A título anecdótico, por su carácter extramusical, debe comentarse —porque además ha dado lugar a una inesperada polémica posterior— la circunstancia de que los profesores de la Orquesta Nacional salieron en la segunda parte de cada concierto, es decir, para interpretar las **Sinfonías 3 y 4**, sin el frac; se quedaron, pura y simplemente, en mangas de camisa. El gesto era lógico y práctico y, dejando a un lado formalismos, hoy periclitados —aunque para muchos no lo estén—, casi necesario, puesto que el calor que hacía en la sala del Real era insoportable, digno de una sauna. López Cobos, con muy buen acuerdo, y para ello pidió las oportunas disculpas al respetable, consideró oportuno liberar a sus instrumentistas —él permaneció totalmente vestido— del pesado e incómodo pingüino, un auténtico artilugio de tortura para unos músicos que a 35 grados a la sombra han de pechar, intentando superarlas, con las innúmeras dificultades que presenta la escritura brahmsiana. Casi todo el mundo —hubo, claro es, como siempre, alguna voz airada en contra— comprendió la justicia de la medida, tan extraordinaria como lógica en unos conciertos que, además, se habían planteado, a precios popularísimos, ante un público veraniego (por supuesto, en su atuendo), que abarrotó los dos días la sala. Para futuras ocasiones —que es raro que vuelvan a reunir las características de ésta— sería bueno prever la instalación de aire acondicionado o uniformar a los instrumentistas desde el principio de forma más ligera. Pero en todo caso, para la ocasión que comentamos, aquí sí, un aplauso cerrado para López Cobos, músico tan inteligente como humano.

OPERA EN CONCIERTO: IDOMENEO, DE MOZART

Sin duda uno de los conciertos más interesantes de la temporada que ha fenecido, tanto por la obra programada, cuanto por la significación de su inclusión y por el resultado artístico que al final ha arrojado, con sus pros y sus contras, la interpretación, ha sido el ofrecido los días 22, 23 y 24 de abril. En el atril una de las partituras maestras de Mozart: su *ópera seria Idomeneo*. Aunque ha transcurrido ya bastante tiempo desde que tal acontecimiento se produjo vale la pena comentarlo, si bien sea brevemente, en estas páginas —en las que, por unas razones o por otras, entre ellas la de la periodicidad mensual o la de exceso de material, no se puede servir siempre, como se desearía, de manera fiel, la rabiosa actualidad—. La partitura mozartiana, **K. 366**, revalorizada en los últimos años, se trata evidentemente de una obra maestra. Su importancia, las teorías que sobre ella y su significación se han vertido, los problemas referentes a las distintas versiones son temas interesantes (que Alvaro Marías trata con fortuna en el programa de mano).

En el plano interpretativo hay que mencionar en primer lugar, naturalmente, a Peter Maag, como se sabe principal director invitado de la Nacional y, desde hace muchos años, habitual intérprete y

estudioso de la obra del músico salzburgués. La versión ofrecida —cosa que hay que apludir también— ha sido bastante completa, partiéndose fundamentalmente de una revisión realizada, con criterios en general modernos, desde la partitura muniquesa, incluso adjudicando el papel «Idamante» a una «mezzo-soprano» (naturalmente, hoy no se plantea la posibilidad de que lo interprete un «castrato») en lugar de a un tenor, como estaba previsto para la partitura ejecutada en Viena en 1.786. Maag, muy dueño de la situación dramática, cupo contrastar debidamente, sin perder la ligazón entre unos y otros, los diversos números (hasta 30) de que se compone esta singular *ópera seria* mozartiana. Es posible que en determinados momentos hubiera sido deseable una mayor vibración, un más decidido empuje rítmico y quizá una mayor concisión y precisión, así como más rigor en la exposición de los recitativos (que el propio Maag acompañó desde el clave). Pero en conjunto puede hablarse de una dirección elocuente, clara, estilísticamente adecuada y capaz de coordinar en un todo coherente a los elementos, de diversa calidad, disponibles. Hubo, sí, algunas irregularidades de ajuste, medida y afinación (como el número 5, «Pietà ¡Numi, pietá!»), desigualdades orquestales e inexactitudes (acompañamiento al aria número 11, «Fuor del mar»), faltas evidentes de delicadeza y de dulzura en el coro femenino (número 14), ... En general, de todas formas, y aunque ni la Orquesta ni el Coro Nacionales están acostumbrados a este tipo de música —lo que no es culpa de ellos, naturalmente— y por tanto no poseen todavía ni la técnica ni el tipo de sonido, ni el estilo idóneos, se defendieron bien y tocaron y cantaron con entusiasmo, contribuyendo al éxito.

Se contaba con un cuadro de cantantes bastante apañado. Por encima de todos y como auténtica estrella, hay que destacar a la soprano norteamericana Faye Robinson, que interpretó puede decirse que muy bien la difícilísima parte de «Elektra». Su voz no es, de todas formas, la más adecuada para ella, pues se trata de un instrumento lírico, falto de densidad y de solidez en graves, de au-

téntico mordiente en el agudo (en realidad se trata de un papel en el que ha de brillar una «drammatica di agilità»). Pero, en cualquier caso, la voz de la Robinson es espléndida: brillante, homogénea, cálida y dulce cuando la ocasión lo requiere (magníficas medias voces e incluso filados), de volumen suficiente (no en graves), de emisión fácil, tersa y ortodoxa; el sonido en franca y libre proyección al exterior. En su electrizante número 28 (que no se suele cantar dada su dificultad) dio una auténtica lección de administración del fiato, de control de las agilidades, de «legato», de reproducción de notas «picadas» en vertiginosas escalas... Y de resistencia. El Do natural (de pecho) con el que coronó su intervención fue de antología. Además de todo ello, y esto es quizá de mayor importancia, la cantante de color mostró cómo puede y debe aplicarse una técnica canónica a una expresión: su manera de hacer el recitativo, tanto seco como acompañado, y su forma de ligar y acentuar, auténticamente mozartianas, no son frecuentes.

A su lado palidieron en buena medida los restantes solistas. Hay que significar, de todas formas, la correcta actuación de Thomas Moser, tenor lírico-ligero, con buenos medios, como «Idomeneo», de quien da, no obstante, una visión excesivamente plana y algo blanda. Correcta también, con ciertas irregularidades tonales y desigualdades de emisión, en una voz no especialmente bella, Lucy Peacock, como «Ilia»; regular, con una voz excesivamente dura y no siempre afinada, Ruthild Engert, «Idamante»; bien, con estilo adecuado y dicción modélica, aunque la voz sea demasiado ligera y no bella, Aldo Baldin, «Arbace»; cumplidor, dentro de las posibilidades que le ofrece una voz más bien opaca, aunque no siempre afinado, Tomás Cabrera, como «Gran Sacerdote»; bien, en su breve cometido, con instrumento poderoso, el bajo Sean Rea, en «La voz».

OTROS CONCIERTOS

En el curso de la temporada ha habido, aparte de los dedicados a *Idomeneo*, otros conciertos, tanto en la Orquesta de



De izquierda a derecha, González de Amezúa, Barce, Marco, López Cobos y Martín, tribunal de las oposiciones a la Orquesta Nacional.

la Radiotelevisión Española como en la Orquesta Nacional, que tampoco han llegado a comentarse aquí. Es de justicia que, asimismo brevemente, lo hagamos ahora. Fundamentalmente deben recogerse dos; uno que corresponde a la Radiotelevisión y otro a la Nacional.

GOMEZ MARTINEZ Y MAHLER

No hay duda de que Miguel Angel Gómez Martínez ha sido la gran estrella de la temporada de la orquesta dependiente de la Dirección General de Radiotelevisión, puesto que, aparte de intervenir en seis programas distintos, ha sido nombrado ya oficialmente, para tomar posesión dentro de muy pocos meses, nuevo director titular único de la Orquesta y Coros dependientes de aquella Dirección General. Tiempo habrá de hablar y de matizar sobre la conveniencia —en principio parece que no hay duda al respecto— y problemas que puede plantear la medida. En principio, y aunque quizá el granadino no sea el director más adecuado, no parece que quepa discutir que con él la Orquesta —hasta el momento, y pese a lo que se diga, al cincuenta por ciento de sus posibilidades tras la labor, no demasiado afortunada, realizada durante muchos años por Odón Alonso y Enrique García Asensio— puede ir hacia arriba; al menos en determinados aspectos. Pero interesa resaltar aquí ahora el gran triunfo obtenido por Gómez Martínez en el último concierto de la temporada interpretando una difícil partitura, que ya ofreciera hace algunos años Odón Alonso: la **Tercera Sinfonía**, de Mahler (26 y 27 de marzo). El éxito fue legítimo, ya que el animoso director granadino planteó la compleja, irregular y monumental composición, con todas las riendas en su mano, de manera lógica y segura. Todo, o casi todo, estuvo en su sitio; incluso la Orquesta que, sin superar las grandes dificultades —en especial en el primer movimiento—, mantuvo una tónica más que aceptable. Fue, de todas formas, una versión más bien aséptica —aun contando con

la tensión física que presta la presencia del director—, rígida de ejecución, no especialmente ancha de dinámicas, poco diferenciada tímbricamente (resultó por ello pálida de color), carente de misterio en, por ejemplo, el cuarto número (en el que actuó, de manera demasiado altisonante, luciendo su potente voz de contralto, Patricia Payne). Gómez Martínez, tan ordenado y exacto, tan medido, tan *objetivo*, no está en el secreto aún de los estilos (para captar los cuales es preciso muchas veces ir *más allá* de lo fríamente escrito en el papel pautado) y no domina algo tan importante en Mahler como es el «rubato».

«ESCENAS DE FAUSTO», DE SCHUMANN

En uno de los conciertos más interesantes de los programados por la Nacional se interpretó, los días 8, 9 y 10 de abril, a las órdenes de López Cobos (que parece sentir una especial predilección por las obras basadas en el mito faústico), la composición citada más arriba. Música intensa, plenamente romántica, con fragmentos que pertenecen a lo mejor de la producción del autor. Composición irregular, no redonda, pero interesantísima, sobre todo en sus dos primeras partes, que tratan el mito en la tierra y en un lugar intermedio entre ésta y el cielo. Interpretación digna, pero gris, falta de ensayos y, a pesar de la autoridad y de las siempre eficaces y buenas maneras del director español, pesante y escasamente contrastada. Irregular prestación vocal, en la que destacó, aunque sin la frescura de antaño, la intervención de la soprano Edith Mathis. A esperar ahora el *estreno* de otras obras vocales y corales de Schumann, autor muy poco conocido en esta dimensión y a quien debe darse un tratamiento más detallado y más cuidadoso.

EL FUTURO DE LA OPERA EN MADRID

Según noticias oficiales, la temporada número XX de la Opera de Madrid, que acaba de concluir, es la última que se realiza con arreglo a los planteamientos tradicionales. No va a organizarse más lo que en realidad eran unos festivales (y así se llamaban en un principio), que transcurren durante unos meses, desde marzo a junio, sino que va a intentarse que haya ópera —y zarzuela— durante toda la temporada, durante todo el año, a excepción de los meses tradicionalmente veraniegos. A final de esta temporada continua se incluirían algunos títulos, tres o cuatro, o cinco, en los que se prevería la incorporación de figuras de calidad internacional. De hecho se está trabajando ya, tras las correspondientes audiciones, en la configuración de una compañía lírica nacional, encaminada, como se apunta en la propuesta que se piensa fructifique, a «*dar carácter de estable al sistema de producciones en materia de teatro lírico*». De momento, dado el carácter itinerante que poseería el conjunto, en el que se integrarían coros, cantantes, orquesta y cuerpo de baile, que deben poseer rango nacional,

se excluye la necesidad de contemplar la financiación de una sede de nueva planta, por lo que la habitual será la ya conocida del Teatro de la Zarzuela de Madrid. Para financiar el proyecto se ha estimado como necesaria la cantidad de 750 millones de pesetas, distribuidos a lo largo de éste y de los próximos tres años.

No hay duda de que la idea, si se lleva bien, puede ser buena e incluso podría suponer la base para el todavía difuso Teatro Nacional de la Opera (si se construye el Auditorio para la Orquesta y Coro Nacionales, que debería estar terminado en 1.985, se reconvertiría el Real). La creación de esta compañía daría pie, desde luego, a que los cantantes españoles que empiezan, tras terminar sus estudios, su carrera, pudieran echar



a rodar, a practicar (y después, según su calidad, Dios diría). Es la única forma que puede dar cauce a la puesta en práctica de vocaciones y la que puede determinar, efectivamente, quién vale y quien no. El paso de los años podrá ir perfilando las necesidades, elevando las exigencias y consiguiendo que se incrementen el número de estudiantes de canto, lo que debería llevar consigo también a un perfeccionamiento y a una ampliación de las escuelas así como a una mayor altura pedagógica del profesorado. Hoy en día es todavía muy corriente que los estudiantes de cuarto, que ya han cumplido todos sus estudios aquí, marchen a Italia o a Alemania para perfeccionarse. Esto nunca estaría de más, por supuesto, pero habría de suponer precisamente eso: un perfeccionamiento y no una real enseñanza, determinante del olvido en el que hasta el momento, sin el necesario nivel pedagógico, se ha mantenido al alumno en su país de origen. En España hay grandes voces —algunas no conocidas— y habrá más si las cosas se hacen seriamente y si se aprovecha de alguna manera el hecho de que ya existen, mitologías aparte, importantes voces españolas por el mundo que podrían ser utilizadas con finalidades didácticas.



Agustín Muñoz.

Gómez Martínez, estrella de la temporada de la Orquesta de RTVE.

Don Taddeo in Barcellona

III Festival de Opera de Pro Música

LAS GRANDES INTENCIONES NO SIEMPRE LLEGAN A BUEN FIN

Por Alberto Vilardell

Cuando se inició esta nueva actividad de Pro Música, y sobre todo a raíz de las primeras informaciones, tenía grandes esperanzas en lo que podían llegar a ser estos festivales de ópera. La realidad ha sido algo distinta, y quisiera, antes que nada, reflejar el deseo que mis comentarios no tengan el carácter de una crítica destructiva, sino todo lo contrario. Personalmente pienso que los aficionados barceloneses a la música nunca agradeceremos bastante al Patronato Pro Música, y a su «alma mater», Luis Portabella, la labor realizada por traer a Barcelona los mejores conjuntos y las más indiscutibles figuras, y también pienso que quizá no sería el mejor momento para intentar una valoración de lo que ha sido el último festival, dado que las aguas de la vida musical en nuestra ciudad están algo movidas, como se podrá ver parcialmente en los comentarios de determinados aspectos, que se citan en otros apartados. A pesar de ello, opino (en un afán, no de aconsejar, que siempre es malo, sino de hacer llegar a los responsables de la entidad organizadora un punto de vista más, para que, si lo estiman oportuno, les sirva para meditar en el futuro, pensando además que siempre ocurre que de las ideas a las realizaciones hay una distancia, y que por otro lado el mundo operístico está falto de auténticos profesionales en el sentido estricto, que hay una crisis de artistas, y que, finalmente, la ley de la oferta y la demanda también ha perjudicado el resultado final de la vida musical) que el comentario es necesario.

Por cuestiones de mayor profundización, analizaré en este artículo la primera parte del Festival, que comprende las representaciones de *Il Trovatore* y *Tosca*, y los recitales de Alfredo Kraus y Franco Bonisolli, y dentro de este análisis daré mayor importancia a aquellas cuestiones que considero vitales en una temporada de ópera.

Por lo que se refiere a la orquesta debe puntualizarse que es muy evidente la evolución habida desde hace tres años. Se ha mejorado el nivel general de los instrumentistas, sobre todo de las maderas, y como conjunto ha alcanzado una importante cohesión; ¿qué le falta a

la orquesta del Gran Teatro del Liceo para poder compararse a las de los primeros Teatros de ópera mundiales? Le faltan precisamente directores de primera línea (se ha podido demostrar que cuando la orquesta ha trabajado con buenos directores los resultados han sido importantes, y recordaré, a título de ejemplo, las prestaciones en *La Walquiria Julio César* y *Lohengrin*). Qué duda cabe que es mucho más factible la contratación de los mencionados directores en la temporada de Pro Música que en la del Consorcio, dado que su menor número de títulos y la mayor espacialidad con la que los mismos se producen lo permite.

En las representaciones que comentamos fue palpable la diferencia de nivel de los directores, y así la mejor prestación de la orquesta fue sin duda la del recital de Alfredo Kraus, bajo la batuta de Luis Antonio García Navarro, que supo sacar provecho de las posibilidades del conjunto, a pesar de que (supongo) el número de ensayos no fue importante; sus versiones no solamente tuvieron cohesión, sino también matiz y profundidad en los planteamientos. La labor del director Romano Gandolfi, en *Tosca*, fue correcta en cuanto a cohesión (según parece dispuso de un importante número de ensayos) pero en cambio le faltó una mayor coherencia y regularidad, con momentos de excesivo volumen y de un colorido poco profundo, y otros (por ejemplo el dúo «Cavaradossi - Angelotti») totalmente desangelados. A su versión le faltó creatividad, mayor fuerza, no volumen, y cierta continuidad en el discurso musical. He dejado para el final al director de *Il Trovatore* y el recital de Franco Bonisolli.

Aquí quisiera plantear una primera cuestión: entiendo que los artistas previamente contratados no puedan venir en su momento a nuestra ciudad por causas justificadas, pero asimismo entiendo que las explicaciones que los responsables del Patronato (y ello es también extensible al Consorcio del Gran Teatro del Liceo) deben dar al público de los cambios que por estas razones se producen, deberían ser más explícitas, detallando los motivos de dichos cambios: este es el caso de Pinchas Stein-

berg, que fue sustituido por Angelo Campori sin comentarios. Este maestro nos dio una versión gris, con ritmos cambiantes, poco acorde con los cantantes y sin ningún tipo de matiz. Creo que con todo lo explicado quedan claras las razones por las cuales debería mejorar el nivel de los directores, problema, por otro lado, que no es nuevo de este año, sino que surgió en la anterior edición.

Respecto al Coro, también aquí es muy palpable por un lado la mejora de la calidad de las voces y, por otro lado, la labor que han realizado los maestros Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri, y así, su versión del «Te Deum» de *Tosca* fue muy convincente, matizado y cantado con fuerza, pero sin grito, siendo en general correcta su intervención en *Il Trovatore*.

«TOSCA»

Si algo merece un total elogio en este Festival es la puesta en escena de *Tosca*; en primer lugar unos magníficos decorados de Nicola Benoit para el Teatro Alla Scala de Milán y en segundo lugar la perfecta dirección de escena de Piero Faggioni. Respecto a los primeros destacó la grandilocuencia no exenta de austeridad de la iglesia de Sant Andrea delle Valle, en primer plano, con los andamios para que el pintor pueda desarrollar su labor, que se complementó con la brillantez de la escena final del Acto. En el Segundo Acto destacó la sobriedad del despacho del «Barón Scarpia» y el tercero (enmarcado en un espacio escénico sin especial relieve pero representativo que fue realzado por un magnífico juego de luces) es quizá de las veces que las posibilidades lumínicas del teatro han sido totalmente aprovechadas. De la labor de Faggioni debe destacarse su convincente dirección de actores muy evidente en «Cavaradossi» y «Scarpia», algo menos en «Tosca», por las características propias de la cantante. Es este un gran y bello espectáculo que da por sí solo categoría a una entidad. Los decorados y la puesta en escena de *Il Trovatore*, se mantuvieron a un buen nivel siendo quizá lo más destacable el campamento de gitanos y el último cuadro, a pesar de algunos puntos discutibles.



La sobriedad del Segundo Acto de «Tosca».

Y puesto que de la ópera forman parte importante los cantantes paso ahora a comentar los resultados, y una vez más debo destacar a Alfredo Kraus. El tenor canario, después de anular el primer recital al comprobar *in situ*, que no estaba en condiciones, se presentó al segundo no totalmente recuperado de su dolencia, y así empezó con precaución su aria de **Faust**, pero a partir de aquí dio una nueva lección de cómo con profesionalidad, con una técnica depurada, con estilo impecable y con dominio de la voz puede darse un recital donde, a pesar de su condicionante, se admira tanto la brillantez, como el elegante fraseo y la musicalidad. Es cierto que en determinados momentos se notaba que su estado vocal no era totalmente satisfactorio, pero por ello es doblemente edificante el resultado alcanzado en un mundo como el de los divos donde se está más pendiente de lo que se tiene que hacer mañana, que de lo que debería prepararse para hoy. Mi mejor felicitación y mi mayor respeto para este maestro de cantantes que tuvo la valentía de dar dos bisas, entre ellos una impecable «*La donna è mobile*», de **Rigoletto**.

He hablado de divos y si alguien merece tal calificativo por su comportamiento es Franco Bonisolli, con sus reacciones extemporáneas, pero también con excelentes cualidades que no son siempre valoradas en su justa medida, en parte por su irregularidad. El que suscribe vio al tenor italiano en tres ocasiones: la primera y tercera de **Il Trovatore** y el día del recital (15 de mayo de 1983) y en ellas fue palpable su carácter histriónico, su rendimiento variable, y sus grandes cualidades. Así, su tercer «Trovador» fue, sobre todo a partir del dúo con «Azucena», muy brillante, pero debo destacar la lección de canto en el aria «Ah, si ben mio», matizada con todo rigor y sentido, para seguir con la temida «Di quella pira», cantada a tono (hecho que ya empieza a ser anormal), con una seguridad, una valentía y un rigor destacable, culminando en un Cuarto Acto (sobre todo

en el segundo cuadro) de gran calidad. La actuación del primer día, dentro de un nivel de corrección no alcanzó la brillantez del tercero; el segundo día, al que no asistí, pero del que tengo referencias muy directas, fue por lo visto el peor de todos, con el agravante de que al fallar el agudo que cierra el Tercer Acto dió lugar al triste espectáculo de hacer subir el telón (¿quién lo autorizó?) y sin orquesta dio su Do, hecho totalmente inaceptable en el Liceo. Es una pena que un cantante de sus condiciones no cuide más su forma de actuar con saltitos y gestos, alguno como el del tercer día totalmente inadmisibles, a pesar de la provocación de que fue objeto por parte de un pequeño sector del público.

Con estos antecedentes, agravados por el hecho de acompañarle al podium el discutido y también protestado director de **Il Trovatore**, el recital era esperado con tensión, fenómeno que se fue diluyendo a medida que transcurría el mismo. Ya la programación de este recital era un reto y lo era por la mezcla y variedad de estilos, programados además sin ninguna secuencia lógica, y fue precisamente esta curiosa forma de interpretar lo que llevó a momentos brillantes y a otros más discutibles. Inició la actuación con un brillante, seguro y bien cantado «*Nessun dorma*» de **Turandot**, para pasar a una discutible versión de «una vergine» de **La Favorita** tanto por la edición elegida, como por el hecho de ser una obra no del todo apta para su instrumento y finalmente por cantarla después de otra en la que había abierto el instrumento para expresar su dramatismo. Acabó la primera parte con una correcta, pero algo dramática versión de **L'Arlesiana** y una interpretación superficial de «*La donna è mobile*», de **Rigoletto**. En la segunda parte surgió lo mejor de Bonisolli con una bellísima versión del «*Improvviso*», de **Andrea Chenier**, una lección de canto en la difícil aria de **Les pecheurs de Perles** «*Je crois entendre encore*», con un canto apianado de gran calidad, ambas poco acordes con su estilo pero totalmente logradas,

una inteligente versión del «*Dio mi potevi*», del **Otello** verdiano, para acabar el recital previsto con el aria y «caballetta» del Cuarto Acto de **Guillermo Tell** en las que puso en evidencia su valentía y su facilidad en el registro agudo para solventar las extremas dificultades de la partitura de Rossini. En los bisas volvió a salir el divo, con dos canciones que no aportaron nada nuevo para mejorar la velada.

En resumen, un cantante que será siempre discutible por sus indudables cualidades y por sus banales defectos.

PLACIDO DOMINGO

Para poder escribir sobre una actuación de Plácido Domingo, uno debe hacer abstracción de una serie de condicionantes que surgen antes de cualquier intervención del cantante, por el cúmulo de información que surge sobre el mismo en vísperas y durante su actuación. También, después de su poca brillante actuación en el Festival del pasado año, y vistos sus éxitos esperaba con gran interés su prestación, y debe remarcarse en primer lugar que Domingo se presentó con una voz mucho más descansada que el pasado año, y que a la vez ha adelgazado su volumen; ello le permite alcanzar el registro agudo con menor dificultad que antes, por lo tanto y sus dos momentos más comprometidos en este sentido fueron resueltos con suficiencia, más el «*Vittoria, vittoria*» que el «*La vida mi costai*», donde surpimió una parte de la frase. Es en la parte interpretativa donde más añoro al tenor de los primeros años; a ratos su fraseo aparece algo descuidado, y su mejor concentración surge en las arias, y en algunos momentos de los dúos, dando ello como resultado que su prestación fue, en líneas generales, inferior a su anterior «*Cavaradossi*». Siguiendo la fea costumbre de repetir el aria «*E lucevan le stelle*», que han vuelto a poner de moda nuevamente otros intérpretes, y quizá obligado por ello, también lo repitió y ello fué, el primer día, un error, por cuanto su voz no se había recuperado y el cantante pasó serias dificultades, de las que posteriormente se recuperó para cantar en mejor línea el dúo final. En resumen, un Domingo superior al año pasado, pero inferior a sus mejores años liceístas.

Para completar el reparto masculino destacaremos un buen «*Scarpia*» de Silvano Carroli, muy ajustado en el personaje en el plano teatral y también en el plano vocal, a pesar de ciertas asperezas, que en función de su enfoque vocal consigue a veces unos resultados no siempre ortodoxos a una discreta actuación de Vicente Sardinero en **Il Trovatore**.

Comentario aparte merece Joan Pons, del cual esperaba con gran ilusión su versión del «*Conde de Luna*» después de su éxito en este mismo papel en Nueva York, pero lamentablemente debo decir que me defraudó, con una voz cansada y poco identificado con el personaje, sin matices ni relieve. Creo que ello es el fruto una vez más, de esa loca carrera que los cantantes llevan y que en el caso que nos ocupa dió lugar a que su actuación en el Liceo estuviera flanqueada por dos actuaciones en **La Tra-**

viata de Madrid, y por los ensayos de *Falstaff*, que cantaba en los próximos días. Es una pena que los cantantes, por suerte no todos, demuestren esa falta de profesionalidad y de respeto al público.

Del elenco femenino de estas representaciones destacaremos a Elena Obratzsova, en un personaje como la «Azucena» de *Il Trovatore*, que sin ser su mejor prestación, rayó a gran altura, sobre todo a partir de su dúo con «Manrico», y el Tercer Acto; a Carol Neblett en una «Tosca» peculiar, con momentos logrados, variables según las funciones, y otros menos logrados y con una cierta dureza en el registro agudo; curiosamente su «Vissi d'arte», quizá el momento menos acorde con su estilo fue resuelto a un interesante nivel. Sin especial relieve, más bien muy discretas las dos «Leonoras», Stefka Evstatieva y Mara Zampieri.

Para cerrar este comentario de la primera parte quisiera hacer referencia al comportamiento de un sector del público, por suerte minoritario que desde el final de la temporada convencional, se dedica a protestar casi sistemáticamente

a parte de los directores, siguiendo, desgraciadamente la moda de algunos teatros de ópera, y además provoca a los cantantes como es el caso de Bonisolti. Como se puede desprender de mis comentarios, queda claro que el nivel de los directores deja que desear, y ello es más palpable ahora que en épocas anteriores, pero no es para tanto, ni se produce solamente en los que se protesta, como para dar ese desagradable espectáculo, y que además (como he remarcado) se hace extensible a un cantante, especial, pero también con una profesionalidad que merece, aunque no se comparta su estilo, un respeto. Admito que se pueda protestar pero manteniendo siempre una línea coherente y sin favoritismos ni fanatismos.

Quiero cerrar mi comentario con mis mejores votos al Patronato Pro Música y mi incondicional apoyo, y deseo que siga adelante en su gestión, admitiendo las críticas por su lado positivo y pueda seguir llevando a todos los barceloneses sus ideas, que nos permiten gozar de los mejores espectáculos, teniendo en cuenta el nivel general de calidad.

siempre estático). Y, por otra parte, la versión fue francamente brillante desde un punto de vista vocal, debiendo señalarse, en primer lugar, la fascinante «Elisabet» de Gundula Janowitz, una interpretación cálida, profunda, entregada y con un rendimiento vocal de gran exquisitez, pese a que en algún momento se incluyeron los límites de su registro. Positivo el «Tannhäuser» de Richard Cassilly, pese a la patente madurez de sus generosos medios vocales que siguen haciendo de él un «heldentenor» muy destascado dentro del pobre panorama que la especialidad presenta. Hubo nada menos que tres «Wolfram», y ninguno de ellos acabó de llenarnos por completo, aunque sin duda el de Bernd Weikl, el primer día, fue el mejor. Curiosamente, ninguno de los tres acertó a dar plena satisfacción en la página célebre del canto a la estrella, que Roland Hermann cantó flojamente, y en la tercera función Wolfgang Brendel (6 junio), muy bien en todo lo demás, tampoco la dijo con plenitud debida.

Correcto y musical el «Landgrave» de Thomas Thomaschke, magnífico el «Walther» de Robert Schutk, y bien los restantes (excelente pastorcillo de Gudrun Sieber). Falta comentar la sorpresa de la velada inicial (que se repitió en los días sucesivos): el breve pero comprometido papel de «Venus» fue cantado por Montserrat Caballé en lugar de la anunciada mezzo húngara Klára Takács. Por supuesto que el papel no está en la línea vocal de nuestra eximia diva, y por ello mayor fue el éxito que alcanzó al darnos una versión vibrante y perfecta de este papel wagneriano (que leyó discretamente, debido a la premura del tiempo, de una partitura oculta ante un mal disimulado pupitre recubierto de tela negra). La Caballé (que cantó en dos temporadas distintas la

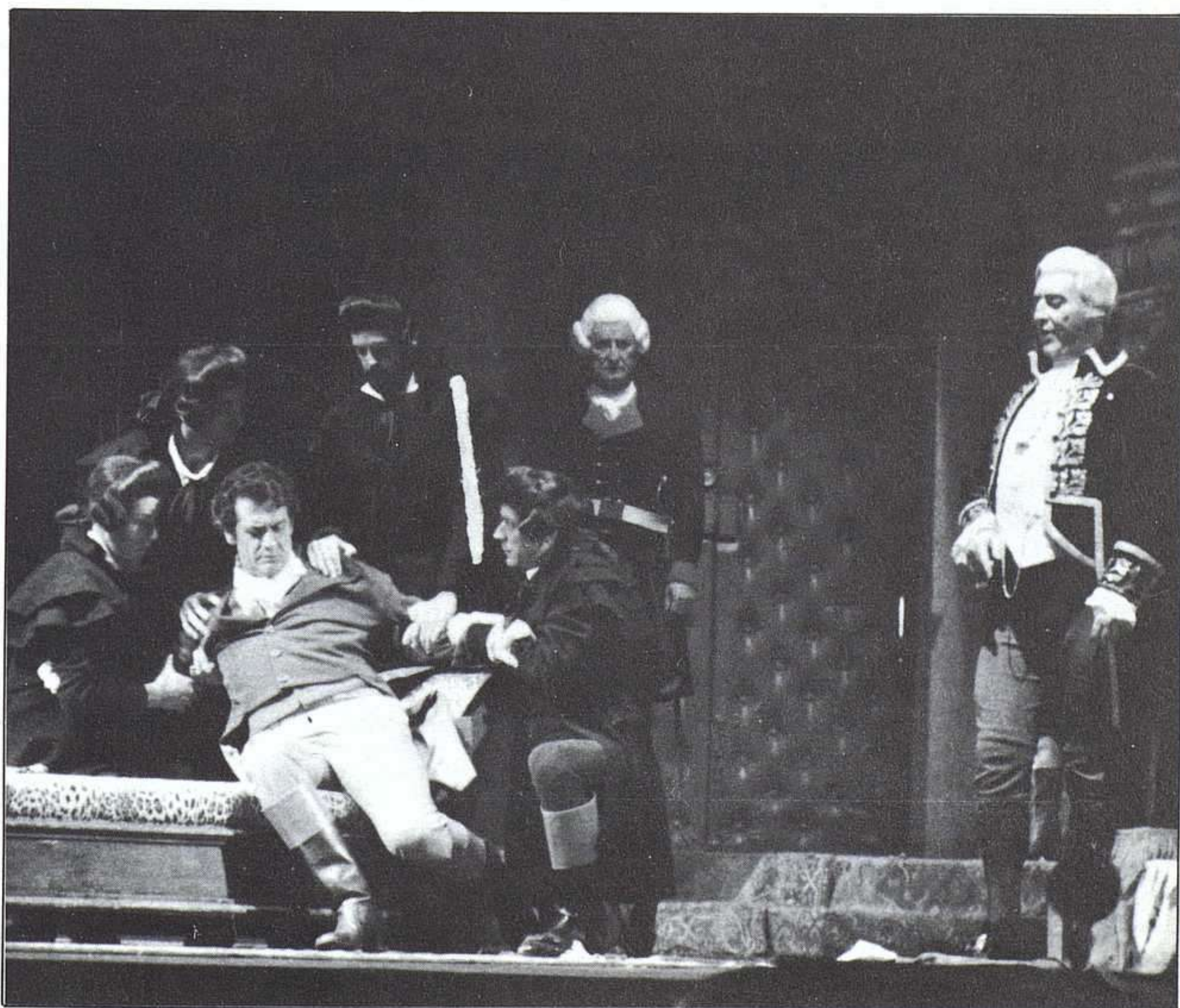
«TANHAUSER» Y «PARSIFAL» EN CONMEMORACION DE WAGNER

Por Roger Alier

Después de la primera parte dedicada a la ópera italiana, el Festival de Opera de Pro Música presentó dos títulos wagnerianos seleccionados como contribución a los actos de homenaje a Wagner que, en número muy crecido, se han estado llevando a cabo en Barcelona.

El primero, *Tannhäuser* tuvo que sufrir la contrariedad de unos decorados que no llegaron, según se explicó, por la deficiencia de las comunicaciones internacionales a causa de los incidentes creados cerca de nuestras fronteras por los agricultores franceses.

Cundió cierto desánimo entre el público cuando se comunicó por la prensa la necesaria amputación de la parte escénica, temiéndose que se optaría por la versión de concierto pura y simple. Sin embargo, con considerable perspicacia, se prefirió una versión escenificada sin decorados ni vestuario (salvo la túnica que vestía «Tannhäuser»). Para el público asistente al Liceo el resultado fue altamente satisfactorio, pues en definitiva hay producciones hoy en día que se presentan de un modo igualmente anacrónico (vestuario del día, de color negro, salvo los dos vestidos de las protagonistas) y se respetaron todas las entradas y salidas de los personajes (exceptuando algunas del coro, que permaneció casi



Espacio escénico de «Tannhäuser»

Bofil.

«Elisabet» de esta ópera), volvió a sorprendernos por su versatilidad, además de dar una nueva muestra de afecto a nuestro teatro prestándose a esta incómoda sustitución.

Heinrich Hollreiser dirigió con tino y profesionalidad una orquesta que empezaba cada función con cierta desgana, para ir situándose gradualmente en el nivel esperado por un público que acogió esta ópera, pese a la insólida presentación, con poderosos aplausos.

«PARSIFAL»

Unos días más tarde (17, 19 y 22 de junio) Pro Música cerró su Festival con una prodigiosa versión de **Parsifal**. Como en Tannhäuser, la raíz del prodigio se centró mucho más en lo vocal que en lo escénico, habiendo sido acogidos con relativa frialdad los recursos escenográficos de Uwe Rieckhof, consistentes en proyecciones sobre tres pantallas (fondo y laterales del escenario), y con especial hincapié en el absurdo y gigantesco Graal de plástico, iluminado interiormente por una especie de luz de neón, y que aparecía por una trampilla del escenario cubierto con un lienzo azul.

Afortunadamente, la versión vocal fue de campanillas, con tres voces absolutamente fascinantes: el «Amfortas» de Simon Estes, rotundo, con un fraseo exquisito (¡qué hermoso en su tema del Primer Acto, y qué escena la del Tercero); el «Gurnemanz» de Hans Sotin, homogéneo y sin la menor fisura y, muy especialmente, la «Kundry» de Eva Randová, que fue a más en las representaciones sucesivas partiendo ya de una excelente interpretación el primer día.

Menos brillante, pero también positivo fue el «Parsifal» de Spas Wenkof, perjudicado por un físico poco adecuado y sobre todo por su sonrisita insoportable y sus movimientos poco estudiados. Vocalmente cumplió satisfactoriamente, dejando mejor impresión que en su reciente

Tristán. Bueno también, en alto grado, el profundo y severo «Titurel» de Victor van Halem, y más discreto el «Klingsor» que cantó József Dene. El vestuario, de la Staatsoper de Hamburg, correcto, salvo en el ridículo pantalón de «Parsifal».

Dirigió magistralmente Franz-Paul Decker, alcanzando momentos muy felices que fueron compensados por amplias aclamaciones por parte del público.

Así, pues, en conjunto, y a pesar de una dirección escénica mediana (que no supo dar relieve suficiente a la escena de las muchachas-flor), este **Parsifal** es probablemente el mejor que se haya visto en el Liceo en los últimos veinte o veinticinco años, y en general, podemos sumar estas representaciones wagnerianas a lo mejor que se ha visto este año en el Liceo, que no ha sido poco, pese a los inevitables lunares de toda temporada de algo tan inefable y frecuentemente imprevisible como es la ópera.

OBRAZTSOVA Y GOMEZ, SUSTITUYENDO A BERGANZA Y HORNE

Para sustituir a las inicialmente previstas Teresa Berganza y Marilyn Horne el Patronato contrató a Elena Obraztsova y a Jill Gómez, que efectuaron su actuación los días 31 de mayo y 2 de junio.

Jill Gómez, que dispone de una voz bonita, pero pequeña, es una cantante aceptable para según qué tipo de repertorio como el Oratorio, pero no cubre el nivel habitual de los protagonistas de los recitales de Pro Música, sobre todo teniendo en cuenta el nivel de precios existente, y mucho menos sustituir a una cantante tan esperada como la artista americana. Después de una primera parte con obras poco habituales, de Weber, Beethoven, Wolf y Richard Strauss, resueltas con corrección, basado en un canto técnicamente ligado, y en su con-

dición de más aceptables para su timbre, la segunda parte, que estuvo compuesta por obras de Debussy, Granados y Falla, sobre todo en estos dos últimos, tuvo versiones afectadas y de poca profundidad.

Mucho más interesante fue el recital de Elena Obraztsova, en una actuación que alternaba las canciones rusas de Chaikovski, a la que añadió de forma inusual la escena de la Condesa de **La Dame de Pique**, y de Rachmaninov, a la que también añadió una no programada, con las arias de ópera de la segunda parte. Si la primera mitad estuvo marcada por la clase de la cantante rusa que, a pesar de ello, no pudo evitar una cierta sensación de monotonía, fue realmente en la segunda donde surgió la gran artista, evidenciando que las arias de ópera se adaptan mucho más a su temperamento y estilo interpretativo, resaltando una vez más su bellísimo centro, esa voz ancha, timbrada y segura que adquiere gran relieve en el registro grave, a pesar de algún pequeño abuso efectista; su versión, llena de intención, de **Sanson y Dalila**, la fuerza con que cantó el aria de **Adriana Lecouvreur**, la evolución que ha experimentado su concepción vocal del personaje de **Carmen**, mucho más humano ahora, la ductilidad de su **Werther**, la amargura contenida de su **Cavalleria Rusticana** y la gracia con que cantó el aria de «Lauretta» de **Gianni Schicchi**, obra no habitual para este tipo de voces, deleitaron una vez más, oyendo a una gran cantante, en un gran momento.

El último de los recitales programados era el de Galina Vishnevskaya, acompañada al piano por su marido Mstislav Rostropovich, al cual habíamos admirado el día anterior en una memorable versión del **Concierto para violoncello y orquesta, Op. 104**, de Dvorak. La soprano rusa, a pesar de que su voz evidencia un cierto declive, conserva esa gran musicalidad, esa sencillez expositiva, y ese sentido de la interpretación que han hecho de ella uno de los puntales de la música rusa. Sus versiones de las **Ocho Canciones** de Chaikovsky, en la primera parte, y las de Mussorgsky y Glinka de la segunda, tuvieron profundidad, tuvieron esa delicadeza y esa calidad extraordinarias, que se vieron magníficamente complementadas con el acompañamiento de Rostropovich de cuya colaboración podría decirse que más que un acompañamiento fue la comunión de dos seres para ese maravilloso vínculo común que es hacer arte.

No quiero cerrar este comentario sin mencionar, aunque sea de pasada, los conciertos de estas bodas de plata del Festival, que no han tenido cabida en anteriores comentarios, y entre lo que merecen destacarse por méritos propios la extraordinaria actuación del Orpheus Chamber Orquesta, joven conjunto norteamericano que nos deleitó en dos conciertos, la actuación impecable y llena de calidad de Alicia de Larrocha con el **Concierto para piano y orquesta, Op. 54**, de Schumann, la ya mencionada interpretación llena de vida y musicalidad de Rostropovich (ambos acompañados por un Lovro Von Matatic, en un cierto declive, con la Philharmonia Orquesta) y ese «lieder» hecho vida que es Jessye Norman.—A.V.



Elena Obraztsova o la fuerza dramática.

Crítica discográfica

BACH: Variaciones Goldberg.
Glenn Gould, piano. CBS, DBL
37779.

Interpretación: ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

He aquí una de las últimas realizaciones discográficas del canadiense Glenn Gould, recientemente fallecido. En esta ocasión, se trata de una obra que ya había sido grabada por el mismo intérprete en 1955.

Al comentar esta interpretación de Gould, no podemos compararla con la anterior, por desconocerla, lo cual hubiera sido interesante. Soy de la opinión de que, generalmente, al acercarnos a una obra de Bach interpretada al piano, conviene de antemano olvidarse de todo tipo de criterios barrocos, ya que, de otro modo, lo probable es que los valores musicales que esa interpretación pudiera tener quedarían sin ser percibidos.

El caso de Glenn Gould no es una excepción; y si en un volumen comentado hace años y dedicado a algunas de las **Toccatas para clave** de Bach teníamos la sensación de hallarnos ante una interpretación totalmente fuera de estilo, sí, pero musical al cien por cien, en el caso de esta grabación que comento debo confesar mi pequeña decepción. Esperaba mucho más, pensando que un *obró*n así en manos de un músico como sin duda era Gould podría ser algo verdaderamente importante.

Y, sin embargo, no me es posible distinguir esa magnífica realización esperada. Paso por alto ese casi permanente canturreo del intérprete que a veces incluso se oye casi más que la música. Pero creo que, en general, los *tempi* son bastante inadecuados, pecando o por demasiado lentos o por demasiado rápidos. De modo que el carácter de las diferentes variaciones se pierde precisamente por esos *tempi* erróneos, en mi opinión.

Por no hablar, claro está, de un fraseo absolutamente personal. ¿Qué queda entonces?, podrá preguntarse. Pues nada más y nada menos que un bellísimo sonido (aquí sí que Gould no defrauda nunca) y una técnica verdaderamente deslumbrante (no hay que olvidar que algunas de las Variaciones son endiabladamente difíciles).

BRAHMS: Concierto para piano núm. 2. Artur Schnabel, piano. Orquesta de Filadelfia. Director, Eugene Ormandy. RCA RL-45757.

Interpretación: ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Doy por cierta la existencia de músicas que, por ser interpretadas de forma trivial, no necesariamente han de convertirse en un martirio para el oído... y para el espíritu. Pero de la misma manera, las hay que, al margen del concepto general, de la visión total que un intérprete pueda tener de ellas, o se ejecutan con un cierto grado de hondura, o *no son*. A saber: no tal o cual obra de Brahms, sino cualquier obra de Brahms.

La versión del **Concierto para piano núm. 2** que ahora se comenta constituye, en este sentido, un fiel ejemplo de lo que no puede ser una interpretación brahmsiana. Probablemente porque de exagerado, pero no puedo dejar de decirlo: me es imposible soportar versiones tan zafias como ésta, cuando la música que se está tocando es una obra tan sublime como la que nos ocupa. Ciertamente resulta, como mínimo, de dudosa moralidad el que un director de orquesta —Ormandy, en este caso— decida *enlutar* en un disco una música de la que tan sólo es capaz de realizar una *lectura de catón*. En cuanto a Rubinstein, por el que evidentemente guardo un enorme respeto como músico y como persona, decir que no se entera de lo que sucede en ni un solo momento de la obra, ya es decir bastante.

O sea, un disco a enterrar. Buenas versiones de este **Concierto**: Gilels/Jochum (Privilege) o Pollini/Abbado (DG). Versiones extraordinarias: Barenboim/Barbirolli (EMI, no en España) y Barenboim/Mehta (CBS).—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**

HAENDEL: La Resurrezione. Emma Kirkby y Patrizia Kwella, sopranos; Carolyn Watkinson, contralto; Ian Partridge, tenor; David Thomas, bajo. The Academy of Ancient Music. Director, Christopher Hogwood. Decca, Oiseau-Lyre, 9-80 007, 3 discos. Digital. Oferta.

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

Dentro de la espléndida labor discográfica que está llevando a cabo Christopher Hogwood al frente de The Academy of Ancient Music, aparece en el mercado nacional la primera versión integral de uno de los oratorios menos populares de Haendel: **La Resurrezione**.

Compuesto cuando su autor contaba veintitrés años, es por tanto una obra de juventud. Puede considerarse como una especie de ópera disfrazada de oratorio. Ello es así debido a que en Roma (donde fue compuesta la obra), en ese tiempo, la

censura papal era tremendamente severa en cuanto a la prohibición de la ópera y su representación en público. El tema de **La Resurrezione** se refiere a una serie de acontecimientos que pudieron ocurrir entre la crucifixión y la resurrección de Cristo. Hay dos planos: en uno de ellos asistimos a un hipotético descenso de Cristo a los infiernos para rescatar las almas de los profetas, previa derrota de las fuerzas infernales. El otro plano corresponde a los diálogos entre San Juan Evangelista, María Magdalena, y María Cleofás.

Musicalmente, **La Resurrezione** presenta caracteres italianizantes, no siendo, ni de lejos, la obra maestra de su autor. En efecto, no podemos catalogarla entre los grandes oratorios de Haendel, pero no carece de interés. Aparte de que no debe olvidarse que nos hallamos ante una obra de juventud, como más arriba se ha dicho.

La interpretación es modélica. La labor de los solistas vocales es verdaderamente espléndida. Y lo mismo hay que decir del apartado orquestal. Es indudable que Hogwood es actualmente uno de los más afamados especialistas en este tipo de música.

La grabación es asimismo de primerísima categoría.

En cuanto a la presentación, como viene siendo norma en las producciones de L'Oiseau-Lyre, es modélica, con un interesantísimo artículo relativo a la obra y circunstancias en que vio la luz, aparte, claro, de contener el texto literario. Puede concluirse que **La Resurrezione** no es una obra maestra, pero merece ser conocida, especialmente si es a través de versiones como la presente.—**P.C.C.**

HAENDEL: Semele. A. Rolfe Johnson, R. Lloyd, T. Penrose, D. Thomas, M. Davies, D. Jones, P. Kwella, N. Burrowes, C. Den-P. Kwella, N. Burrowes, C. Denley, E. Priday. Coro Monteverdi, English Baroque Soloists. Director, John Eliot Gardiner. Hispavox 196303, 3 discos. Oferta.

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

Creo no equivocarme si pienso que los seguidores impenitentes de Haendel adquirieron, en su día, la versión de esta magnífica obra, a cargo de la English Chamber Orchestra y Johannes Somary, con un plantel de voces realmente notable: Mark Deller, Sheila Armstrong, Helen Watts, Felicity Palmer, Robert Tear, Justino Díaz, el Coro Amor

Artis, etc... Pues bien, debo decir, desde el principio, que ni siquiera dichos seguidores pueden dejar de adquirir el presente álbum, por cierto, también editado por la casa Hispavox.

Representado por primera vez en Londres en el año 1744, este oratorio profano, por denominarlo de alguna manera, porque por su propia naturaleza es difícil encasillarlo, contiene páginas bellísimas, y en su conjunto, es uno de los frutos más completos del músico inglés-alemán. «A delight piece of music» escribía Mrs. Delany a Mrs. Dewes al día siguiente de su estreno. Pero la verdad es que el público quedó un poco perplejo ante esta obra. Ni ópera, ni oratorio, y por tanto no podía satisfacer a los aficionados a uno u otro género, a pesar de sus enormes cualidades musicales. Por medio de Ovidio, revitalizado por Congreve y después por Hamilton, Haendel encuentra el punto en común entre la leyenda griega y la delicada sensualidad de Acis y Galatea.

«Semele», justo en el momento de ir a contraer matrimonio, contra su voluntad, con «Atamante», príncipe de Beocia, es oportunamente rescatada por «Júpiter» y conducida al Olimpo, lo que en el segundo acto de la obra, inspira al músico páginas verdaderamente deliciosas: tales como el aria del sueño de «Semele» «O sleep why dost that leave me», quizás única en la producción del maestro; la escena de amor con Júpiter, que culmina con el coro de los Céfiros «Now love that everlasting boy invites» y el largo del dios «Where are you walk», o el dúo entre «Semele» e «Ino» «Prepare then, ye immortal choir». El acto III también se encuentra salpicado de momentos increíblemente hermosos, tales como aquel en el que «Semele» desea conocer al dios del trueno en toda su gloria, aun cuando sabe que con ello perderá la vida. «Júpiter» entona el aria «Ah take heed what you press», y sobre todo el largo recitativo cargado de desolación «This past recall». La obra termina con un final feliz, esperado por el espectador; tras la intervención de «Baco», «Semele» renacerá de sus cenizas.

El universo musical de **Semele** nos conduce a conceptos como los de barroco y mitología, ironía y comicidad, que forman también parte integrante de esta obra maestra.

J. Eliot Gardiner y los English Baroque Soloists nos brindan una versión rayana en lo perfecto, desde el punto de vista instrumental. Ya he señalado en otras ocasiones las virtudes de Gardiner y su conjunto y de la bella sonoridad de los instrumentos originales que utilizan. La adecuación al estilo haendeliano es exquisita. Del mismo modo hemos de hablar del Coro Monte-

verdi, magnífico en todas sus intervenciones.

Los solistas componen un grupo compacto de primera calidad, que se enfrenta con ventaja a los que intervienen en la grabación de Somary, si bien en ésta última la voz del contratenor Mark Deller supera a la de Timothy Penrose, elegido por Gardiner. Frente a ello, la lectura de los English Baroque Soloists contiene algunas arias que figuran suprimidas en la versión de Somary. En conjunto, es preferible este álbum al anteriormente aparecido.

La presentación es buena, con unos excelentes comentarios a cargo de Jean Louis Martinoty. La grabación, buena a secas, y el prensado, cuando menos, incorrecto: el único lunar de una producción totalmente recomendable.—G.Q.L.I.O.

HAYDN: La Creación. N. Burrowes, R. Wohlers, J. Morris, Greenberg y S. Nimsgern. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Sir Georg Solti. Decca 9-80 008, 2 discos. Digital. Oferta.

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

Solti no ha hecho en su carrera discográfica demasiadas incursiones en el terreno del oratorio; sin embargo algunas de ellas han sido notables, como su **Requiem Alemán** de Brahms, o su **Requiem** de Verdi, o la **Missa Solemnis** de Beethoven. En esta ocasión aborda la obra maestra de Haydn, un compositor en el que tampoco se había prodigado el maestro anglo-húngaro. Y hay que decir rápidamente que los resultados han sido altamente satisfactorios, y sólo han quedado ligeramente perturbados por un elenco vocal que, salvo excepciones, y dicho llanamente, no da la talla. Los cinco puntos otorgados a la interpretación se entiende que son debidos al gran trabajo directorial y a la inmejorable prestación de los conjuntos de Chicago, y en todo ello se tiene en cuenta que en una aproximación a la obra estos aspectos son los decisivos. Pero hay que dejar constancia asimismo de que varios de los cantantes que aquí participan no aportan cualidades objetivas que justifiquen su inclusión en esta grabación.

A mi juicio acertadamente, Solti enfoca la obra en un estilo grandioso, dotando tanto a la orquesta como al coro generosamente. Pero la frescura, la levedad y la transparencia consustanciales siempre a la música de Haydn no se pierden por ello, lo que constituye uno de los aciertos del maestro, cuyo estilo directorial y finura expresiva parecen haber avanzado lo suyo, si tenemos en cuenta sus diferentes aproximaciones a Haydn y Mozart, verdaderos *termómetros* para medir estas y otras cualidades.

Por ejemplo Solti acierta ya plenamente en la introducción

orquestal, de una densidad y un sentido de la organización del edificio sonoro admirable. Más adelante, en los grandes coros fugados, como el núm. 26 o el final, núm. 32, ese sentido organizativo y el clarividente análisis y exposición de las diferentes líneas, unido a una atmósfera luminosa y un sentimiento de exaltación, nos hacen recordar al Solti magistral e indiscutible del **Requiem Alemán**. La Orquesta de Chicago por otra parte en cuanto a articulación, pulcritud y adecuación sonora, podría ser parangonable con las formaciones especializadas como la Academy o la English Chamber, lo que dice mucho en favor de la capacidad de adaptación estilística de los músicos americanos; y lo mismo cabe decir de un coro que se distingue por la belleza de sus instrumentos vocales y la excepcional afinación.

Finalmente, decir que los solistas que incorporan los tres arcángeles (Uriel, Gabriel y Rafael), salvo Norma Burrowes, están por debajo de lo que cabría exigir a una grabación de estas pretensiones. Wohlers, como Uriel, presenta una materia prima muy precaria, de fea nasalidad, y además tiene una más que discutible línea de canto; por su parte, James Morris, como Rafael, canta mejor pero su voz resulta desabrida y bronca en muchos momentos. Mejor están Adán y Eva (respectivamente Siegmund Nimsgern y Sylvia Greenberg); de hecho Nimsgern es uno de los pocos cantantes que dan la talla aquí, a pesar de que el lírico papel de Adán no cuadre del todo con sus maneras.

La grabación digital presenta gran relieve y claridad, aparte de una gran brillantez. Sólo cabe achacar en algunos finales de cara leves distorsiones, que bien pudieran ser sólo de mi ejemplar. Así pues, gran versión de **La Creación**; desde el punto de vista sinfónico-coral y directorial tal vez la mejor lograda hasta la fecha, a falta de conocer los trabajos recientes de Marriner y Karajan.—JUAN IGNACIO DE LA PEÑA.

HAYDN: Concerti, Concertini, y Divertimenti. Amsterdam Baroque Orchestra. Música Antigua Amsterdam. Clave y director, Ton Koopman, Philips 67 25 011, 4 discos. Importado. Oferta.

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

Interesantísimo este álbum, que contiene la totalidad de los conciertos para clave y orquesta compuestos por Haydn. Si bien algunas de estas obras ya habían sido editadas en nuestro país en versiones de cémbalo, o de piano, la mayor parte de las composiciones recogidas en este álbum constituyen novedad absoluta en España.

Por lo que se refiere al título, podemos decir que los «Divertimenti» y «concertini» no son sino

mini conciertos en el sentido de requerir un número más reducido de instrumentos acompañantes, aparte de que su duración es considerablemente menor que la de los conciertos. Musicalmente existen también diferencias importantes: si bien los **Divertimenti** y **Concertini** son agradables de escuchar y contienen elementos bellísimos, no pasan de ser deliciosas miniaturas, comparados con los conciertos, en los que el genio de Haydn se expande al máximo. En cualquier caso, todas las obras presentadas en este álbum son típicos exponentes de este movimiento tan perfectamente caracterizado que se llamó Clasicismo Vienés.

En cuanto a la interpretación, para quien esto firma, ha constituido una verdadera y agradabilísima sorpresa. Siempre hemos considerado a Koopman como un extraordinario clavecinista, pero nos daba la impresión de encontrarse más en su elemento cuanto más libres fuesen las obras por él interpretadas. De modo que, a priori, su experiencia con un músico tan formal como Haydn resultaba una auténtica incógnita. Y, sorprendentemente, el resultado no puede ser mejor. Estas versiones de Koopman resulta perfectas de estilo. El clavecinista holandés ha sabido reprimir todo cuanto en él hay de *estilo libre* (por así llamarlo), adecuándose a la perfección a estas bellísimas páginas. Resultan las suyas unas versiones ya he dicho que perfectas de estilo, pero además con una vitalidad que hasta el momento no se conocía.

A la brillantez de estas interpretaciones colaboran en no poca medida dos fenomenales agrupaciones como son la Orquesta Barroca de Amsterdam, y el Conjunto Música Antigua de Amsterdam, aparte de destacados instrumentistas como Reinhard Goebel, Alda Stuurup, Mónica Hugget, Charles Medlam, Ab Koster, y Joe Konings.

La presentación es excelente, con un interesantísimo texto del propio Koopman, y la grabación es asimismo espléndida. Hay que concluir diciendo que se trata de un álbum plenamente recomendable.—P.C.C.

SCHUMANN: Escenas del «Fausto» de Goethe. D. Fischer-Dieskau, E. Mathis, W. Berry, N. Gedda, B. Daniels, K. Lovaas, H. Schwarz, N. Sharp, I. Gramatzki, H. Stamm. Coro de la Sociedad Musical del Estado, Düsseldorf. Coro de Niños de Tolz. Orquesta Sinfónica de Düsseldorf. Director, Bernhard Klee. EMI, 167-046 435/36, 2 discos. Digital. Oferta.

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

Hace algunos años, la casa Decca presentó en nuestro país la primera grabación de las **Escenas del «Fausto» de Goethe**, de Schumann, bajo la dirección

de Benjamín Britten; esto supone un auténtico descubrimiento por la novedad y la calidad de la interpretación. Descatalogada hace ya algún tiempo, esta nueva versión de las **Escenas** aparece en un momento muy propicio, sólo con medio año de diferencia con relación a la fecha de publicación en el extranjero, y muy poco después de la interpretación completa en Madrid a cargo de López Cobos.

Las **Escenas del «Fausto» de Goethe** tienen una gran importancia en el catálogo de Schumann. Obra no totalmente lograda —cosa lógica, por la propia ambición del proyecto—, es de gran interés, y, en ciertos aspectos, posee una gran conexión con el drama literario del que parte. En el plano exclusivamente musical, la belleza está presente en gran parte de los trece números en que está dividida, aunque, por el largo tiempo que duró su composición (de 1844 a 1853, más todos los bocetos anteriores), la unidad global es prácticamente inexistente, y el valor varía de unas escenas a otras.

La batuta rectora debe superar las contradicciones estilísticas, temáticas (entre la primera y la segunda parte de la tragedia) y de toda índole, y, además, estar convencida del valor de la composición e intentar transmitirlo. Ese fue el caso de Benjamin Britten, que pudo convencer a los que escuchamos la versión que grabó en el Festival de Aldeburgh, haciéndonos creer que estábamos ante una obra de un enorme interés. Bernhard Klee, director de la actual grabación, parece incapaz de demostrarlo de nuevo, y únicamente expone la falta de inspiración de algunos momentos, la incoherencia y la abundante retórica, aplicando estos valores incluso a las escenas mejor construidas y más delineadas. No ha sabido extraer el mensaje ni superar las contradicciones; su visión está mal estructurada, falta de contrastes y de nervio dramático, con bastante retórica y superficialidad. Oscila entre el falso triunfalismo y la lectura simplemente lineal. El sonido peculiar schumannismo está ausente, y orquestaciones tan originales como el inicio de la obertura, la entrada de las cuatro mejores vestidas de gris o la salida del sol pasan sin pena ni gloria. La tercera parte, la más senera, coherente, equilibrada y también menos interesante, sube bastante de nivel con respecto a las dos anteriores, pero tampoco llega a entusiasmar. La Orquesta Sinfónica de Düsseldorf no aporta ningún mérito especial y sí, en cambio, algunos desajustes en los ataques y falta de limpieza en determinados momentos (una orquesta en principio poco adecuada como la Inglesa de Cámara conseguía un nivel excelente en la grabación de Britten). Creo que no es necesario ahondar en los defectos. Si es caso, señalar la escasa importancia que se concede a los epílogos orquestales de cada escena, derivados de la conclusión pianística que encontramos en los lieder de Schumann, como comentario final a

los mismos, recursos del que no se puede prescindir.

Entre los cantantes, se han buscado importantes nombres, pero no todos están a la altura esperada. Fischer-Dieskau, que fue un protagonista memorable en la primera grabación, actúa de un modo bastante irregular: su primera intervención es indigna de él, tanto vocal como expresivamente; después mejora bastante, mostrando sus extraordinarias dotes, aunque nunca llegue al nivel alcanzado en su primera versión. Edith Mathis, esposa de Klee, no está ya en plenitud (su voz ha perdido cuerpo, graves débiles, escasa potencia), pero no ha perdido el encanto, aunque su visión no se aparte de los esquemas tradicionales de «Margarita»; actúa con menos expresividad que en su reciente versión madrileña y, aunque no creo que sea la voz más adecuada para esta parte, supera con mucho la mediocre intervención de Elizabeth Harwood, único punto débil de la versión Decca. La voz de Nicolai Gedda es hoy inestable e ingrata en ciertos instantes de tesitura tirante y extrema; sigue siendo muy musical, y aplica al «Pater Ecstasticus» un ardiente lirismo que no siempre concuerda con el estado de su voz; en «Ariel» está algo amanerado (no llega a alcanzar la enorme inteligencia de Peter Pears en Decca). Walter Berry es el más original del cuarteto, si bien «Mefistófeles» necesitaría una voz más grave. A este personaje aplica una visión que está justo al borde del exceso en cuanto a cinismo y teatralidad. Como «Pater Seraphicus» realiza una actuación de una ambigüedad expresiva realmente innovadora, en un intento de aunar ambas figuras. El resto del reparto no es muy adecuado, especialmente la irrelevante «Inquietud» de Barbara Daniels, y sólo se puede destacar la habitual calidad de Hanna Schwarz. El Coro de la Sociedad Musical de Düsseldorf, potente y empastado, está preparado con inteligencia por Hartmut Schmidt. La aportación del Coro Infantil de Tolz puede considerarse un lujo.

La grabación original tiende a la fácil espectacularidad, que la Orquesta de Düsseldorf no puede dar. Hay predominio de las voces y del coro, lo que incluso se agradece. El prensado español ha mermado las posibles virtudes de la toma sonora con un desgraciado prensado, en el que son constantes los saltos y los ruidos de fondo. La presentación es muy correcta, con un magnífico artículo de Michael Stegemann (redactor jefe de la **Nueva Revista para la Música**, fundada por Schumann), un cuadro sinóptico muy detallado acerca de las obras inspiradas por **Fausto**, y el texto alemán y una buena traducción al castellano realizada por Juan Manuel Puente; el texto original contiene innumerables errores de imprenta.

En suma, si Klee hubiera sido el primero en descubrir la partitura de Schumann, ésta hubiera vuelto a caer en el olvido, por suerte, la grabación de Brit-

ten demuestra que no se trata ni mucho menos de una obra despreciable. Pero, de todos modos, como no creo que Decca vaya a reeditar esta versión, si alguien tiene interés en la obra no tiene más remedio que acudir a la versión que nos acaba de presentar EMI.—**RAFAEL BANUS**.

O SCHUMANN: Obra completa para piano, vol. 4. Noveletten. Gesänge der Frühe. Fantasía en Do mayor. Siete Piezas en forma de fuguetas. Sonata núm. 1. Waldszenen. Tema y variaciones en Mi bemol mayor. Peter Frankl. Hispavox, S 66. 358. 3 discos. Oferta.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■

Uno de los lenguajes más concentrados que existen es el de la obra para piano de Schumann. Densidad que aparece a primera vista con sólo echar una ojeada a una de sus partituras, y no es preciso que sea a las de más dificultad técnica. Basta con observar algunas de las piezas más fáciles de las **Escenas de niños** o del **Album para la juventud**. Se observa un pentagrama salpicado de acentuaciones, notas picadas y ligadas, reguladores, ligaduras, notas de acordes mantenidas mientras el resto del acorde hay que levantarlo por la aparición de un silencio, una regulación estricta del pedal... Todo esto le otorga a la escritura schumanniana un carácter de dicción pianística, por así llamarlo, tan acentuado que le convierte en el medio más importante para lo que los músicos han llamado en Schumann su *autobiografía secreta*, es decir, la confesión sincera de todo su mundo interior, desde lo más sublime hasta lo más aterrador en el abismo de las pesadillas y lémures... todo lo que corresponde a aquella constante en toda su existencia y su obra, que fue el desdoblamiento de su personalidad.

Todo ello convierte la interpretación al piano de una obra de Schumann en un verdadero ejercicio de expresión, y lo que parece muchas veces fácil desde el punto de vista de la técnica, se vuelve extremadamente difícil por aquel motivo. Hasta en los mejores pianistas se pueden detectar frecuentemente defectos de expresión a la hora de interpretar a Schumann.

Desde este ángulo, la grabación que nos ofrece Frankl de la Integral de la obra para piano representa un loable esfuerzo por dar a conocer, junto con lo más oído, una serie de obras que no figuran habitualmente dentro del repertorio usual de los concertistas y de las que escasean además las versiones discográficas, pero su intención queda fallida por la calidad mediocre de la versión y del sonido, dato este último que hay que destacar, no ya por la calidad de la grabación, sino porque la calidad del sonido del piano elegido es abominable y

desmerece ya desde el principio.

La interpretación está llena de altibajos: en las **Noveletten** ofrece una ejecución excelente en aquellos pasajes de octavas y acordes compuestos en los que hay que atacar con decisión y bravura; en cambio, resulta borroso y carente de planos sonoros en la lectura de nota rápidas. No carece de gracia e ingenio en aquellas que requieren una visión del *humor* germánico y están llenas de apasionamiento y musicalidad. En la **Fantasía Op. 17**, la idea de la obra también es desigual: apasionamiento que llega al arrebató en los momentos en los que hay que atacar, pero pierde intensidad en aquellas pausas que necesitan reflexión por excesiva lentitud, en general pobre de fraseo. Los pasajes en las zonas de notas bajas resultan opacos por excesivo empleo del pedal.

Parece que su visión schumanniana logra una mayor cohesión hacia la tercera parte de la grabación, donde se mantiene dentro de una línea de interpretación más uniforme, sobre todo en la **Sonata núm. 1**, que seguramente, con mucha diferencia, sea lo mejor del álbum. Está interpretada con garra y la pulsación es más limpia.

Las **Escenas del bosque** están tocadas con brío y delicadeza cuando se requiere; la pulsación, sin embargo, resulta blanda en general. De las piezas que la componen, las dos más famosas son «Lugar maldito y El pájaro profeta»; mientras que la primera está desprovista de misterio, la segunda, en cambio, es un prodigio de ejecución.

El resto **Tema y variaciones, Siete piezas en forma de fuguetas y Gesänge der Frühe**, resulta bastante aburrido y confuso en general. Todo lo que decíamos más arriba respecto a la obra de Schumann se pierde en gran parte en unas versiones como éstas.—**J.L.B.**

TCHAIKOVSKY: Sinfonía «Manfredo». Orquesta Philharmonia, Londres. Director, Riccardo Muti. EMI 067-043234. Digital.

Interpretación: ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

Al oír esta nueva versión de la **Sinfonía Manfredo** que publica la EMI, uno no puede menos que preguntarse ¿quién le habrá mandado a Riccardo Muti meterse en estos berenjenales? Esta obra compleja y desigual requiere — como ninguna otra — una condición, por parte del director que desee interpretarla: convicción. Hay que creerse este drama musical y amar esta música para poder servir la obra de un modo mínimamente convincente; hay que poner algo de alma al enfrentarse a estos pentagramas, que describen las vicisitudes del atormentado «Manfredo», si no se quiere correr el riesgo de convertir la composición en un pesado devenir de masas musi-

cales, carente de articulación lógica. Y creo que es, precisamente, convicción lo que, en amplia medida, le falta a la aburrida y rutinaria interpretación de Muti. Toda la versión transmite aquella sensación de que el director está tocando algo que no le gusta, lo mismo da que se trate del lírico tema de «Astarté» (jamás lo había oído tan sosamente ejecutado), que del bucólico ambiente alpino del tercer movimiento, o de la bacanal del cuarto; todo está trazado con parecida desgana y sin el más mínimo sentido descriptivo o dramático.

Prescindiendo del programa, tampoco los valores puramente musicales de la obra —estructurales y tímbricos— tienen una lúcida traducción en esta penosa lectura. Por el contrario, Muti está confuso, descuidado, ruidoso y, en el mejor de los casos, grandilocuente. La rica y delicada orquestación de Tchaikovsky brilla por su ausencia, y el segundo movimiento resulta lamentablemente descuidado en su planificación, hasta el punto de que la berliozana «Idée fixe», que surca la obra, está muy pobremente perfilada. Asimismo, los acordes de órgano del final, absolutamente desmayados, concluyen la obra de un modo desconcertante y absurdo.

El sonido digital es excelente y el prensado correcto, pero no se puede pasar por alto el grado de dejadez que está alcanzando la EMI en el proceso de enfundado, desde que los discos son elaborados por Fabricisa. El ejemplar que se nos ha cedido para la crítica, aparte de venir absolutamente lleno de polvo, presenta en la primera cara una fina raya de más de cinco minutos, y en la segunda, una mucho más gruesa, que incluso hace saltar la aguja. Dado que los discos vienen precintados, no se puede atribuir esto más que a un deficiente y descuidado proceso de enfundado y, como ya hemos dicho muchas veces, a la maldad de este tipo de fundas. Y no se piense que es un hecho aislado de este ejemplar; rayas y polvo son una desagradable constante de todos los discos de la marca aparecidos en las últimas remesas. EMI tiene que cuidar esta importante cuestión si no quiere perder el mercado que aún le queda, frente a su poderosa competencia.

Aparte de estas cuestiones que atañen a la EMI española, un disco como éste debe hacernos reflexionar acerca de los criterios de una determinada firma discográfica a la hora de producir y publicar una grabación. ¿Qué necesidad tenía la EMI de producir esta nueva aproximación a **Manfredo**, cuando en su haber existen ya versiones mucho mejores —Rostropovich, Previn— de la obra? ¿Basta el deseo de un director de moda —pero, irregular donde los haya—, que se cree que toca a Tchaikovsky tan bien como a Stravinsky, para lanzarse a esta empresa? Creo que, a la larga, el más perjudicado por esta arbitraria política de grabaciones puede ser el propio Riccardo Muti.

En definitiva, versión que no aporta nada al catálogo español, carente en este momento de grandes opciones. Si desea adquirir una **Manfredo** es preferible incluso la discreta lectura de Ashkenazy (Decca), con la misma Orquesta Filarmonía, y un sonido que, sin ser digital, no tiene un pelo que envidiarle al de EMI.—L. S.

TELEMANN: Tafelmusik: Conciertos en La mayor, Fa mayor y Mi bemol mayor. Solistas. Schola Cantorum Basiliensis. Director, August Wenzinger. Archiv Privilege, 2547013.

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

Hace dos años RITMO se ocupó ampliamente de la vida y obra de Telemann aprovechando la conmemoración del trescientos aniversario de su nacimiento. Hubo entonces ocasión de ocuparse de una de sus obras más importantes y con mayor difusión, incluso en vida de su autor, hasta el punto de encontrar suscriptores de la misma en la mayor parte de las cortes europeas.

Concebida primordialmente con una finalidad práctica, la de ser **Música para Banquetes** dedicada a fiestas burguesas y cortesanas, la variación de formas y de instrumentación de las obras que contiene, permite al compositor amplias posibilidades de elección, y en el caso de ser tocada íntegramente ofrece suficiente variedad para colorear y acompañar agradablemente cualquiera de los opulentos banquetes de la época. Logra Telemann la síntesis de los hasta entonces imperantes estilos italiano y francés, refundiéndolos en algo que podríamos llamar *gusto universal*.

De esta magna colección, dividida en tre producciones, este disco Archiv nos presenta tres de sus más bellos conciertos: en La mayor, para flauta traversera, violín, orquesta de cuerda y continuo; en Fa mayor, para tres violines, cuerda y continuo, y el en Mi bemol mayor para dos trompas selváticas, cuerda y continuo. Se trata de una selección efectuada del álbum con la **Tafelmusik** completa, grabada en el año 1965 por la Schola Cantorum Basiliensis, bajo la experta dirección de August Wenzinger, cuyas lecturas marcaron un verdadero hito en su momento, y que hoy en día pueden ser escuchadas con la garantía absoluta de seriedad y profundidad. Se desprende de lo dicho que no estamos ante algo pasado, ante una visión que el tiempo haya vencido. Nada más lejano de la realidad. En su día le fue otorgada a esta edición el Gran Premio del disco Edison, con todo merecimiento.

Los solistas que intervienen en cada uno de los conciertos son de primera categoría: Linde, flauta, Brandis y Meklus, violines, Penzel y Baccelli, trompas selváticas.

El sonido y el prensado no se resienten, en absoluto, de los dieciocho años transcurridos. La presentación gráfica y literaria es excelente, así como las notas de Karl Grebe, nítidamente traducidas por Juan Luis Bardisa.

En resumen, un ejemplar muy recomendable para quien desee acercarse a Telemann por vez primera, o para quien no desee adquirir la integral, también por los mismos intérpretes, o en la lectura, asimismo muy notable del Concerto Amsterdam para Telefunken. Al publicarse el disco en la serie económica Privilege, la recomendación debe acrecentarse.—G.Q.LI.O.

VIVALDI: Las Cuatro Estaciones. Simon Standage, violín. The English Concert. Director, Trevor Pinnock. Archiv, 253403. Digital.

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

Esto de hacer crítica de discos le suele deparar a uno todo tipo de sorpresas, desagradables las más y agradables las menos. Más que agradable ha sido la que me ha producido este disco. Uno tenía la idea —según muchos, amigos incluso, totalmente aberrante— de que esta gente que se dedicaba a tocar instrumentos antiguos, pues bueno, solía exhibir una afinación más que dudosa —explicada por aquéllos mediante sutiles argumentos técnicos y organológicos— y una musicalidad, en fin, de también dudoso gusto y, en no pocos casos, inexistente. Como el que esto escribe ha procurado siempre no caer cuando escribe en estas páginas en el dogmatismo, se ve ahora forzado a reconocer que los integrantes del English Concert, en este disco, no sólo afinan todas las notas, sino que exhiben una musicalidad, a mi entender, excelente. La progresiva madurez de Trevor Pinnock como director —puesta de manifiesto a lo largo de sus últimas grabaciones— y la propia solvencia técnica de su grupo, me obligan, por fin, y con no poca satisfacción, a elogiar una interpretación de las que, por aquello de las reconstrucciones, se suelen llamar *históricas*.

Es esta versión de las archimanidas **Cuatro Estaciones** rítmicamente perfecta y sonoramente interesantísima. Pinnock tiene ideas —discutibles, eso sí—



y las plasma en una interpretación personal, hecha con ganas y que se sitúa a años luz de otras interpretaciones con instrumentos antiguos de esta misma obra. Standage —a quien se le notan sus años de permanencia en la English Chamber— es un solista efficacísimo, que luce un muy bello sonido en todo momento (el segundo movimiento del Verano, por ejemplo) Y que ornamenta quizás en exceso, sí, pero siempre con un gusto y una ejecución admirables. La orquesta es espléndida, obteniendo —en contraste con formaciones similares— muy diferentes sonoridades y haciendo gala de la altísima calidad que ha caracterizado siempre a la cuerda inglesa, y la labor de Pinnock al clave se extraordinaria; no en vano pertenece por derecho propio desde hace años a la joven y brillante generación clavecinística británica.

Notas firmadas por Michel Talbot, una de las mejores grabaciones digitales que he escuchado nunca, un encarte conteniendo las versiones italiana y castellana de los famosos sonetos, una lujosa presentación y, por supuesto, una excelente interpretación (que no ejecución), me hacen recomendar este disco muy especialmente a los detractores de este tipo de acercamientos a la nueva grabación de I Musici de esta obra (Philips digital de próxima aparición), pues en ella se alcanzan cotas de genialidad realmente memorables.—L.C.G.

VIVALDI: 4 Sonatas para Pisen- del. (para violín y bajo continuo). Trío del Museo de Boston. Harmonia Mundi. HM B 1088 HM 31.

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

Este es el segundo disco que en poco tiempo llega a la redacción de RITMO interpretado por el Trío del Museo de Boston. Hemos de confirmar la impresión que nos produjo la audición del primero de ellos, dedicado a las muy interesantes sonatas para violín de D. Buxtehude.

Las obras grabadas en este disco son cuatro **Sonatas para violín y bajo continuo** (viola de gamba y clavecín), no tienen más común denominador que la dedicatoria por el gran veneciano al célebre violinista y compositor de la corte de Sajonia, Georg Pisen- del (1687-1755), quien permaneció un año en Venecia para recibir lecciones de Vivaldi. Parece que entre maestro y alumno se establecieron unas excelentes relaciones, no sólo por la dedicatoria de las piezas contenidas en este disco, sino porque Vivaldi la hizo destinatario de algunas más.

Estas cuatro **Sonatas** poseen el encanto especial de la escritura vivaldiana, destacando por su forma la **Núm. 3 en Sol mayor**, estructurada en siete movimientos, prácticamente una suite de danzas, no excesivamente frecuente en Vivaldi. Las

otras tres sonatas se desarrollan en cuatro tiempos, dos de ellos rápidos y los otros dos lentos.

La interpretación del Trío del Museo de Boston es ágil y a la vez ponderada, y la utilización de instrumentos de la época matiza especialmente la sonoridad, que difiere bastante de las lecturas habituales de estas páginas, sobre todo de las italianas. Resulta así un Vivaldi más rústico, sobrio y próximo a las versiones barrocas de los conciertos por grupos como Harnoncourt y Malgoire. Personalmente me quedo con este estilo y por tanto creo que se trata de la primera opción frente a la interpretación de Gulli, Luccini y Pocaterra, también para Harmonia Mundi, si bien esta grabación tiene la ventaja de que contiene la integral de las seis sonatas dedicadas por Vivaldi a Pisen- del.

La grabación es de calidad, como nos tiene acostumbrados la casa francesa, con una buena separación estereofónica, sin que haya podido apreciar ningún defecto en el prensado. La presentación es aceptable, si bien hubiera sido deseable una mayor extensión en los comentarios que figuran al dorso de la carpeta, a cargo de Nanie Bridgman.

En todo caso se trata de un disco muy recomendable, enfrentándonos a un Vivaldi lejano de los parámetros al uso en materia interpretativa, que resulta muy de agradecer.—G.Q.LI.O.

VIVALDI: 6 Sonatas. Op. 13 «El pastor fido». Hans-Martin Linde, Eduard Melkus, Alfred Sous, René Zosso, Garo Atmacayan, Walter Stifner, Huguette Dreyfus. Archiv Privilege 25 47 073.

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

Para los amantes de la música barroca, los últimos lanzamientos de la serie económica Privilege de Archiv, son un buen motivo de satisfacción: este ejemplar, el dedicado a los conciertos de la **Tafelmusik** de Telemann, las obras de laúd de Bach, por Narciso Yepes, el que contiene danzas barrocas, o el titulado **Música en la corte de Francia**, así nos lo confirman. Espléndidas interpretaciones, presentación sonora, gráfica y literaria de gran calidad y precio asequible a todos los bolsillos, nos obligan a felicitar a los promotores de este esfuerzo, a la vez que solicitamos la más rápida posible ampliación de esta serie, habida cuenta del enorme fondo editorial de esta marca, pionera en tantas cosas en músicas anteriores al clasicismo.

Pero centremos nuestra atención en el presente ejemplar. Ante todo digamos que parece que han quedado solventadas para siempre las dudas de los estudiosos acerca de la paternidad vivaldiana de estas obras, por cierto, bellísimas, y alejadas, en muchos aspectos del patrón habitual de la inspiración del músico veneciano. La colección de

sonatas que comprende este ejemplar fue publicada en el año 1737 en París y nos da a conocer un aspecto poco frecuente del corpus vivaldiano: tres de las seis sonatas están escritas siguiendo el estilo francés (núms. 1, 2 y 5), que se caracterizan, además, por la intervención de la viola, fenomenalmente interpretada por René Zosso, instrumentista que últimamente se ha integrado en el Clemencic Consort.

Como señala atinadamente H. M. Linde en las notas de la carpeta, existe un indudable parentesco entre esta característica de **Il pastor fido** y la música campestre de Boismortier o de Chédeville. Se ha afirmado que este tipo de música era utilizada como algo superfluo para acompañar banquetes, ceremonias cortesanas, etc..., pero es lo cierto que tiene un valor intrínseco y una belleza indudables, y que la mano maestra de Vivaldi les otorga superior categoría que las de sus contemporáneos.

Las restantes sonatas entran de lleno en el estilo italiano, en el que el veneciano se mueve como pez en el agua, destacando su excelente trabajo contrapuntístico.

La interpretación es inatacable, preferible sin duda a la versión de Philips, a cargo de Veilhan, Verlet y Lamy. La grabación es, asimismo, de una gran perfección, a pesar de sus ya largos once años de antigüedad. Quizás fue esa la época en que Archiv producía con mayor calidad. Sobran, pues, comentarios.—G.Q.LI.O.

VLADIGEROV: Siete Danzas sinfónicas búlgaras, Op. 23. Ratchenitza de «Zar Kaloyan», Op. 30 Orquesta Sinfónica del Comité para Radio y Televisión. Director, A. Vladigerov. Edigsa, 06L0543.

Interpretación: ■
Sonido: ■ ■ ■

Panchu Vladigerov es un compositor búlgaro cuya producción sinfónica goza de cierta fama en su país. Su obra, a juzgar por el presente disco, parece difícilmente exportable.

Las **Siete Danzas sinfónicas búlgaras** es una colección de piezas de gran sencillez e indudable colorido orquestal. Su valor estético es bastante escaso. No se aprecia un trabajo de elaboración; el material se presenta una y otra vez con pocas alteraciones. No hay, evidentemente, una comprensión de folklore como la que en estos mismos años treinta habían ya realizado Bartók y Kodaly. La aproximación a lo autóctono de Vladigerov es radicalmente superficial. Su punto de partida es no científico. Un nacionalismo musical, en definitiva, completamente enraizado en coordenadas decimonónicas.

El fragmento de **Zar Kaloyan** tampoco aporta nada nuevo con su orientalismo facilón, más propio de épocas pasadas que de la primera mitad de este siglo. La música de Vladigerov era ya vieja

al nacer. Escucharla en nuestros días es prácticamente superfluo.

Las interpretaciones no logran la ardua tarea de sacar a flote estas obras tan lastradas por la vacuidad. El director también llamado Vladigerov se inclina por el fácil efectismo, por el brillo y el color orquestal. Su atención se centra en conseguir una música fluida y agradable. La banalidad más absoluta preside sus ejecuciones.

La edición de este disco tiene muy poco interés.—E.M.M.

WOLF: Lieder sobre poemas de Goethe y Keller. Elly Ameling, soprano; Rudolf Jansen, piano. Etcétera. CB, 331-(10). Importado.

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

De los 51 lieder compuestos por Hugo Wolf sobre poemas de Goethe en 1888 y 89, se incluyen en este disco cuatro basados en fragmentos del **Wilhelm Meister**, en torno al personaje «Mignon»; tres canciones de **Suleika**; la **Tumba de Anacreón** y **Philine**. Se completa el registro con seis lieder sobre una colección de poemas llamada **Antiguas Melodías**, del escritor suizo-alemán Gottfried Keller (1819-1890).

Elly Ameling es una excelente y experimentada liederista que se encuentra en un momento culminante de su carrera; su voz de lírico-ligera ha perdido algo de su frescura tímbrica inicial, pero ha adquirido más cuerpo y mordente, siendo la voz central más sólida, los graves suficientemente timbrados y, en general, muy homogénea en toda su tesitura. La interpretación está marcada por la inteligencia y la madurez artística, destacando su excelente dicción y vocalización, y la expresión justa y muy cuidada para cada frase, con abundancia de matices y variedad expresiva, muy lejos de cualquier monotonía. Le faltaría únicamente un toque del mágico ingenio de una Schwarzkopf de un Fischer-Dieskau, o el encanto especial de Christa Ludwig para alcanzar costas más sublimes. Especialmente destacable, por su intensidad emotiva, es el «Kennst du das Land» de Mignon, cuyas frases «Dahin, dahin» están dichas con sobrecogedor anhelo y dramatismo; excelente, el regulador de «Mignon II», muy bien acentuadas las variaciones de tiempo de **Philine**, excelentes los «pianissimi» de la primera **Suleika**, con expresión muy acertada; con mucho sentimiento, aunque algo tirante, la segunda; y con gran intensidad la tercera; mezcla de gracia, elegancia y cuidado en las **Antiguas Melodías**, de Keller.

Muy compenetrado con la cantante, el pianista Rudolf Jansen realiza una notoria labor, aunque algo falto de claridad y firmeza en algunos momentos. Se acompaña un encarte con los textos originales y traducciones al inglés y al francés.—FRANCISCO CHACON.

RECITALES

«LAS VOCES DE LOS GRANDES CANTANTES EN SUS MEJORES INTERPRETACIONES». Edigsa, K-TEL-18L 0399-18L0400-18L0401-18L 0402-18L0403-18L0404-10L 045.

Interpretación: Muy variable.
Sonido: ■ ■ ■

Procedente del catálogo centra, se ha puesto a disposición del aficionado una serie de siete discos que, agrupados, más o menos, por compositores y épocas, permite una visión interesante del período comprendido entre 1939 y 1956, uno de los más fructíferos de la lírica. Dada la cantidad de los fragmentos interpretados y de algunos errores observados en las fundas de los discos haré un breve comentario de cada disco.

Del primer disco dedicado a Rossini/Donizetti se destaca: Cesare Valetti, uno de los mejores tenores lírico-ligeros de la década de los cincuenta, con unas interpretaciones modélicas de **Il Barbiere di Siviglia**, **L'Elisir d'amore** y **Lucia de Lammermoor**, una interesante Giulietta Simionato con una versión válida en aquellas fechas de la Rosina; Cesare Siepi, que sabe conferir carácter a sus intervenciones en el **Barbero** y en **L'Italiana in Algeri**; y Lina Pagliughi, con sus valores típicos de soprano ligera de la época basada en las agilitades y en un estilo más contenido. Completan el disco Fedora Barbieri, a la que **La Favorita** ya le empezaba a pesar en aquella época, pero que nos muestra su potente voz central y su estilo peculiar; Franco Corelli, en una obra fuera de su repertorio como **La Favorita**, en la que, a pesar de todo, luce sus facultades; Giacomo Lauri-Volpi, con una versión del «Spirto Gentil» más valiente que matizada. Grises las intervenciones orquestales, incluida la obertura de **La Gazza Ladra** que abre el disco.

En el segundo volumen, incluyendo Bellini y los primeros éxitos de Verdi, merece especial mención **I Puritani** de Maria Callas con una interpretación brillante, en un gran momento vocal, con su estilo de soprano dramática coloratura, y dando además una lección de expresividad, dulzura y belleza; Ebe Stignani, con gran brillantez en sus dos arias del **Don Carlos** Renata Scotto, con su perfecta ductilidad en **La Sonambula**, obra de la que también L. Pagliughi y Ferruccio Tagliavini deleitan en el fragmento «Prendi l'anel ti dono». Se incluyen también a Franco Corelli en **Norma**, valiente, pero falto de un mayor apoyo; Gina Cigna, con una «Casta Diva», al estilo de las dramáticas puras, con voz brillante y cierta dureza en el registro agudo, y un Nicola Rossi-Lemeni que a pesar de sus indudables méritos estilísticos no logra, por sus condiciones vocales, una versión cohe-

rente del aria de Felipe II. Algo más cuidadas son las versiones orquestales de Franco Capuana y Vittorio Gui, y corrección en el conocido coro «Va pensiero» del **Nabucco**.

Para el siguiente disco merece destacarse, dentro de las grandes obras verdianas, la interpretación sobresaliente de **La Traviata**, de Maria Callas, con una versión sobrecogedora desde el nerviosismo y duda del primer acto, pasando por la despedida de Alfredo del segundo, para acabar con una fibra patética incomensurable en el «Addio del passato»; la versión de Renata Tebaldi, con su bellísima voz, igual en todos los registros, del aria del tercer acto de **Aida** llena de canto ligado, de dudas continuas entre su amor por Radamés y el de su patria. Completan el disco varios fragmentos de **Il Trovatore**, donde luce, a pesar de haberlo grabado casi a los 60 años, la voz brillante de Giacomo Lauri-Volpi, mejor en «Di quella pira», que en el «Ah, si ben mio»; la rotunda voz de Caterina Mancini en el «Miserere» y la línea y la corrección falta de mayor matiz de Carlo Tagliabue; una interesante Celeste Aida de Franco Corelli, con un canto reposado, bello y seguro, brillante en el centro y seguro en el registro agudo, y la corrección de Vittorio Gui, en la marcha triunfal de la misma ópera.

Debe remarcar en el cuarto disco la maestría de Giuseppe Taddei y el bien decir de Ferruccio Tagliavini, en **Rigoletto**; la fragancia y la dulzura con la que la Tebaldi nos canta «La canzone del salice». Se destaca además la corrección de Lina Pagliughi en su «Caro nome»; el bien decir falto de mayor personalidad de Carlo Tagliabue en el **Otello**; la fuerza del «Pace, pace mio Dio» de **La Forza del Destino**, por María Caniglia, y la versatilidad de Franco Corelli, desde una vocalmente correcta pero falta de mayor expresividad «La donna e mobile», pasando por una interesante versión de **La Forza**, para llegar a la entrada de **Otello** con fuerza y rotundidad.

Dentro de las interpretaciones puccinianas que comprenden el quinto disco se destaca el esquisito «Mi chiamano Mimi» de Renata Tebaldi, con su bellísima voz, y su estilo dulce que retiene las frases, y les da un carácter consecuente a la situación; el depurado fraseo de Ferruccio Tagliavini en **La Bohème**, y el en pequeño fragmento «O dolci mani», de **Tosca**; la calidad expresiva de Cesare Siepi en «La vecchia zimarra»; la sobriedad interpretativa y la perfecta musicalidad de Magda Olivero en **Manon Lescaut** («In quelle trine morbide»); la voz siempre importante de Franco Corelli en las dos arias de **Tosca**, en las que junto a su potente voz surge la naturalidad en el canto, y finalmente la apurada interpretación de Clara Petrella en **Madama Butterfly**. Completan el disco Marcella Pobbe, en **Tosca**, Vasco Campagnano en **Manon Lescaut** y Franco Corelli, en **Madama Butterfly**, con el coro «A bocca chiusa» de la

misma obra como complemento.

Los dos últimos discos están dedicados a compositores veristas: del sexto destacaremos la belleza y el sentido interpretativo de Magda Olivero en las dos arias de **Adriana Lecouvreur**; la calidad interpretativa de Ferruccio Tagliavini y Pia Tassinari en **L'Amico Fritz**, completando el disco Giulietta Simionato y Franco Corelli en arias de **Cavalleria Rusticana**, muy bien vocalmente, dalgo menos expresivamente; el peculiar fraseo de Tagliavini en **L'Arlesiana**, de cuya obra también canta G. Pederzini un episodio, y los fragmentos orquestales y corales de **L'Amico Fritz** y **Cavalleria Rusticana**, sin especial relieve.

En el disco que cierra la colección surge el genio de nuevo de María Callas, con una perfecta interpretación de **La Gioconda**, en mi opinión una de las mejores grabaciones de la soprano, en las que combina el sentido dramático, la expresividad, el dominio de la voz y el fraseo. Interesante la versión de Renata Tebaldi en el aria de **La Wally**, de Catalani; correctos Carlo Tagliabue y Carlo Bergonzi en **I pagliacci**, a pesar éste último de que en las fechas que registro no era una obra adecuada a sus condiciones vocales, pero que supera por maestría; y también Franco Corelli, en las dos arias de **Andrea Chénier**, cantadas con el estilo típico de este tenor, valientes pero faltas de un mayor matiz. Sin especial relieve el resto de fragmentos de la obra de Leoncavallo dirigidos por Alfredo Simonetto.—A.V.

«PUSHKIN EN LA MUSICA DE SUS CONTEMPORANEOS. GRANDES POETAS ESPAÑOLES DE LOPEZ DE SAA».
Dolores Cava, soprano. Emilio López de Saá, piano. Columbia CS 8589.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■

Música vocal rusa, de autores infrecuentes, sobre textos del gran Pushkin, obras de grandes poetas españoles, como Juan Ramón, Lope de Vega, Bécquer, Rosalía... musicados por López de Saá... La invitación de este disco Columbia resultaba, cuando menos, interesante. Y en parte, dicho ofrecimiento se cumple, aunque hay otros aspectos que al final no resultan tan satisfactorios.

La primera cara del disco se dedica enteramente a las obras de Pushkin. Comprende siete canciones, puestas en música por F. Tolstoi, Alabiev, Titov y Verstovsky. Se trata de músicos rusos menores, en algunos casos precededores del estallido del nacionalismo musical en aquel país. Estamos dentro del más puro convencionalismo musical, lo que no entraña que en estas partituras no exista belleza, quizá algo trasnochada, pero belleza al fin y al cabo, pero no encontraremos genialidad, ni otra intención ni mensaje que los pura-

mente estéticos de agradar. Dolores Cava interpreta las piezas con gran convicción, aportando su técnica nada desdeñable, y una sorprendente adaptación al idioma ruso. La voz resulta muy aceptable en la zona central, mientras en los agudos se torna a veces desabrida. Sin embargo, el concepto interpretativo, el sentir son adecuados. López de Saá realiza una más que discreta labor de acompañamiento, con un pianismo eficaz.

La segunda cara de este ejemplar recoge íntegramente obras de Emilio López de Saá, que como autor se mueve dentro de coordenadas del más severo criterio ortodoxo, o como señala J.L. Legaza en los comentarios que figuran al dorso de la carpeta: «*la melodía fluye siempre patética, con lirismo romántico, estampado en cierto nacionalismo*». Partiendo de esa base, las obras resultan gratas al oído, destacando especialmente **Canción de otoño**, mientras que las dedicadas a Rosalía de Castro no alcanzan el nivel esperado. La interpretación de Dolores Cava y del propio autor, al piano, debe enmarcarse en las mismas coordenadas figuradas al hablar de las canciones rusas.

Disco agradable de oír, sin que aporte nada nuevo, ni los compositores rusos, ni la obra de López de Saá, en interpretación seria y ponderada. Resulta triste tener que volver a señalar que no se acompañe el texto de las canciones, y que a estas alturas, una grabación presente tan serios defectos de prensado.—G.Q.L.L.O.

«SCHWARZKOPF: LOS PRIMEROS AÑOS».
Arias de MOZART. Arias y dúos de óperas italianas y alemanas. Escenas de operetas de LEHAR y J. STRAUSS. Lieder y canciones de BACH, GLUCK, MOZART, SCHUBERT, SCHUMANN, BRAHMS, WOLF, R. STRAUSS y ARNE. EMI 165-043.160/63 M, 4 discos. Mono. Oferta.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■■■

Elisabeth Schwarzkopf es una de esas pocas cantantes —para mí junto con María Callas y Janet Baker, principalmente— que gracias a su inteligencia, versatilidad, buen gusto, conocimiento de la propia voz y profundización estilística, conseguía dar a su repertorio habitual una impronta tan vinculante, que hacía difícil admitir otra interpretación de la misma obra. Para quienes no sepan esto, el presente álbum es una excelente ocasión de comprobarlo. Contiene grabaciones de sus primeros años: 1946 a 1955, cuando su voz, que nunca fue específicamente bella, aunque sí dotada de un timbre personalísimo e inolvidable, estaba en su mejor momento. Hay grabaciones que constituyen una auténtica novedad. Son las de ópera italiana (**Traviata, Bohème, Butterfly, Turandot**) que cantó al principio

de su carrera y que luego, felizmente, abandonó. Nunca le fueron a su voz y a su temperamento dramático. Junto a estas curiosidades (también está Louise de Charpentier), que ocupan una sola cara, hay un extenso recorrido por su repertorio habitual, en el que a excepción de ciertos papeles de óperas de Mozart («Costanza», «Susana», «Doña Ana») que tampoco prodigó mucho, sigue manteniéndose única e insuperada: el «lied» alemán; Mozart, Schubert, Schumann, Wolf, Richard Strauss, etc. (hay también fragmentos de **El Caballero de la rosa** de éste último y de **Hansel y Gretel** de Humperdinck) y la opereta vienesa (**Sangre vienesa, El Murciélago, El país de las sonrisas, La Viuda alegre**, etc.). Acompañan a Elisabeth Schwarzkopf artistas de la talla de Karajan, Josef Krips, Gerald Moore, Nicolai Gedda, Erich Kunz, Irmgard Seefried, entre otros. Las grabaciones, a pesar de la antigüedad, se pueden oír, y el prensado español, aparte de alguna que otra distorsión, para no perder la costumbre (cara 7), es bastante decente. La presentación está muy cuidada: libreto con fotos de la artista y traducción muy correcta de los textos cantados, aunque no tanto la del artículo introductorio. En suma, álbum imprescindible en la discoteca de todo buen melómano.—T.

«MEDIEVAL ENGLISH MUSIC».
The Hilliard Ensemble. Harmonia Mundi, Francia, HM 1006. Importado por Ferysa.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■■■

La influencia francesa de los teóricos de la época ven en la música inglesa del XIV queda reflejado en estos **discantos** y **rondeles** del siglo XIV que se recogen en la cara A: anónimos para la liturgia que no poseen, ciertamente, un excesivo valor. La cara B presenta anónimos, profanos y religiosos, del siglo XV, a cuatro y cinco voces, cuyo interés primordial radica en la alternancia de estilos de contrapunto y la siempre notable habilidad de esos autores ingleses para ensamblar la música de inspiración popular con la estructura homorrítmica o imitativa, precedente de esos preciosos cantos de taberna del finales del XV y XVI.

Si bien el material no deja de ser una curiosidad histórica, la interpretación es muy buena, por lo que el registro es recomendable en primera instancia. Interpretación en esa línea de exquisita vivencia que Paul Elliot o Paul Hillier y sus compañeros saben transmitir y divulgar, una herencia de la gran escuela inglesa de canto que tantas satisfacciones da al aficionado. Quizá la única sombra, si es que puede llamarse tal, de un óptimo de comunicación sea la pretendida austeridad tímbrica impuesta por el director, que necesariamente nos trae a la memoria registros de estas mis-

mas voces y repertorio similar con el color de unos instrumentos que no estarían de más en esta ocasión. Es, sin embargo, una elección tal vez buscada en función de esa ascesis de texto, interpretación, repertorio y diseño.

El ambiente sonoro está muy logrado y los intermediarios técnicos son más que aceptables.—C.V.A.

«A LITTLE CONSORT MUSIC».
Little Consort Amsterdam (Walter van Hauwe, flautas, Kees Boeke, flautas y viola de gamba, y Toyohiko Satoh, laúd y teorba). Etcétera. 1005. Importado por Ferysa.

Interpretación: ■■■■
Sonido: ■■

La aparición de este disco está justificada más por una demanda de mercado, ávido de la lectura exquisita que de antemano garantizan estos tres exalumnos del Conservatorio de Amsterdam, hoy grandes profesionales y pedagogos (como el caso de Kees Boeke, de quien no conocíamos sus habilidades violísticas), que por un interés de repertorio o novedad de interpretaciones; lo uno y lo otro lo tiene cualquier aficionado en versiones de Brüggén, del Cuarteto Hotteterre o del mismo Boeke, si bien de lo que se trata es, precisamente, rizar el rizo de esas **Recercadas** de Ortiz, danzas italianas del XV, **Suites** de Hotteterre, bajo danza «**La Spagna**» o una **Suite** de Weiss para laúd solo que resulta traída por los pelos. Un repertorio más de concierto que de grabación.

Así pues, con mentalidad de recital y en la línea interpretativa de la escuela holandesa en lo que a las flautas de pico se refiere (fraseo, reguladores, respiración, trinos, etc.), vamos asistiendo a este muestreo, del que subrayaríamos la siempre sólida ejecución de los dos flautistas, la seguridad de un japonés técnicamente perfecto y poco imaginativo en los continuos y, ya como resultado de cámara, la facilidad que da una buena escuela en donde lo más sencillo es trabajar en **consort** desde los primeros pasos de la formación.

Capítulo aparte es una toma de sonido de contacto inmediato que registra y amplifica todas las respiraciones, interés que me imagino, por sacarle algún partido a esta característica técnica, pudiera ser de provecho para el estudio y articulación de algunas obras pero para el escucha es, sencillamente, insoportable. A esto le sumamos la caprichosa manipulación en la dinámica de la mezcla entre un corte y otro que da como resultado la sensación del sonido enlatado y no la siempre cuestionada búsqueda del ambiente de concierto. Resumiendo, interés escaso y técnica de grabación deficiente en un repertorio disperso, por artistas que todos admiramos y tratamos de imitar en la soledad de nuestro estudio.—C.V.A.

«MUSICA DE DANZA GALANTE». **GLUCK**: Música de ballet de «Orfeo y Euridice». Orquesta Bach, Munich. Director, Karl Richter. **RAMEAU**: Música de ballet de «Las indias galantes». Orquesta Lamoureux. Director, Marcel Couraud. **C.P.E. BACH**: Dos Minuetos con trío, Wq 189. **RAMEAU**: Siete danzas de «Zoroastro». **HAYDN**: Dos Minuetos, Hob. IX, 16, 12 y 11,4. **MOZART**: Cinco contradanzas, K 609. Conjunto Eduard Melkus. Archiv Privilege, 25 47 075.

Interpretación: ■ ■ (Richter)
 ■ (Couraud)
 ■ ■ ■ ■ (Mekus)

Sonido: ■ ■ ■ (Richter)
 ■ (Couraud)
 ■ ■ ■ ■ (Mekus)

Esta grabación no puede considerarse plenamente lograda: el objetivo de dar una visión general de música bailable de C.P.E. Bach a Mozart queda lejos de haber sido alcanzado. El material utilizado es demasiado heterogéneo para lograr, con su mero acoplamiento, un producto unitario. Se han unido minuetos y contradanzas característicos de los salones del tiempo y ballets extraídos de varias óperas. Estos fragmentos, sacados de su contexto, pierden casi completamente su sentido. En el caso de Gluck lo seleccionado se ha colocado arbitrariamente sin respetar el orden de sucesión en la ópera, quizá buscando la apariencia de «suite». Tampoco hay unidad en lo estilístico, del barroco de Rameau al clasicismo de Haydn y Mozart. Por el talante de las obras, se da, igualmente, una gran distancia entre las leves danzas de estos dos autores y el sinfonismo de Gluck. Lo galante, según esto, se convierte en un concepto huidizo.

Los distintos enfoques y niveles de calidad de las interpretaciones acaban por remachar la disparidad radical de esta selección. Las fechas de grabación (Couraud: 1962, Richter: 1967, Mekus: 1974-75), que no dejan de reflejarse en los resultados sonoros, se notan en los criterios seguidos al abordar las obras. Richter muestra una musicalidad cierta en su, por otro lado, excesivamente romántica visión de los fragmentos de Orfeo. La «Danza de las furias» es, en verdad, descabellada. La energía desatada no corresponde mínimamente a la exigencias de la página. El acercamiento de Couraud a **Las Indias galantes** no merece mucho comentario. Es un

ejemplo típico de interpretación barroca desde perspectivas absolutas. Melkus es quien mejor sabe dear con el carácter danzable, ligero, agradable, sin afectación de las obras. Su lectura, amable y directa, encuentra la manera más conveniente de servir estas músicas. Lo mejor de este disco desigual.—E.M.M.

«CONVERSACION GALANTE»: **GUILLEMAIN**: Sonata en cuarteto en La menor «Deuxieme Tentative-Courroux et Décadence». **FRANCOEUR**: Sonata en trío en Mi mayor, Op. 2, núm. 6. **PHILIDOR**: El Arte de la Modulación, en Sol mayor. **QUENTIN**: Sonata en cuatro partes, en Re mayor. Música antigua Colonia. Archiv, 2534006.

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

Interesantísimo programa el de este disco, por recoger cuatro obras camerísticas de otros tantos autores prácticamente desconocidos por el gran público. En efecto, si el barroco francés es una época suficientemente tratada discográficamente, no ocurre lo mismo con el período rococó de Francia.

Dentro de lo absurdo que puede resultar la comparación de ambos estilos musicales, hay que decir que el período rococó no tiene, ni con muchos, el interés que posee el barroco francés. Ello se pone de manifiesto en las obras comprendidas en este disco: se trata de piezas bellísimas y muy bien construidas, cuya audición resulta de lo más grata, pero sin la menor trascendencia, como si sólo hubiesen sido compuestas con el exclusivo interés de entretener y deleitar.

Para quien pueda pensar que quien esto firma es totalmente opuesto al rococó, debo decir que, si bien soy mucho más entusiasta del barroco, no deprecio, ni mucho menos, el rococó; lo que sucede es que los autores incluidos en este disco son más bien compositores de segunda fila.

De las obras comprendidas en esta grabación, la más interesante es la de Danican Philidor.

La interpretación del grupo Música Antigua de Colonia es espléndida, especialmente lo que se refiere a Wilbert Hazelzet, sin duda uno de los primeros instrumentistas de traveso en la actualidad. Es indudable que obras como las comprendidas en este disco resultarían de mucho menor interés.

La toma de sonido es irreprochable. En fin, música galante en una gran interpretación. Conviene escucharla.—P.C.C.

País musical

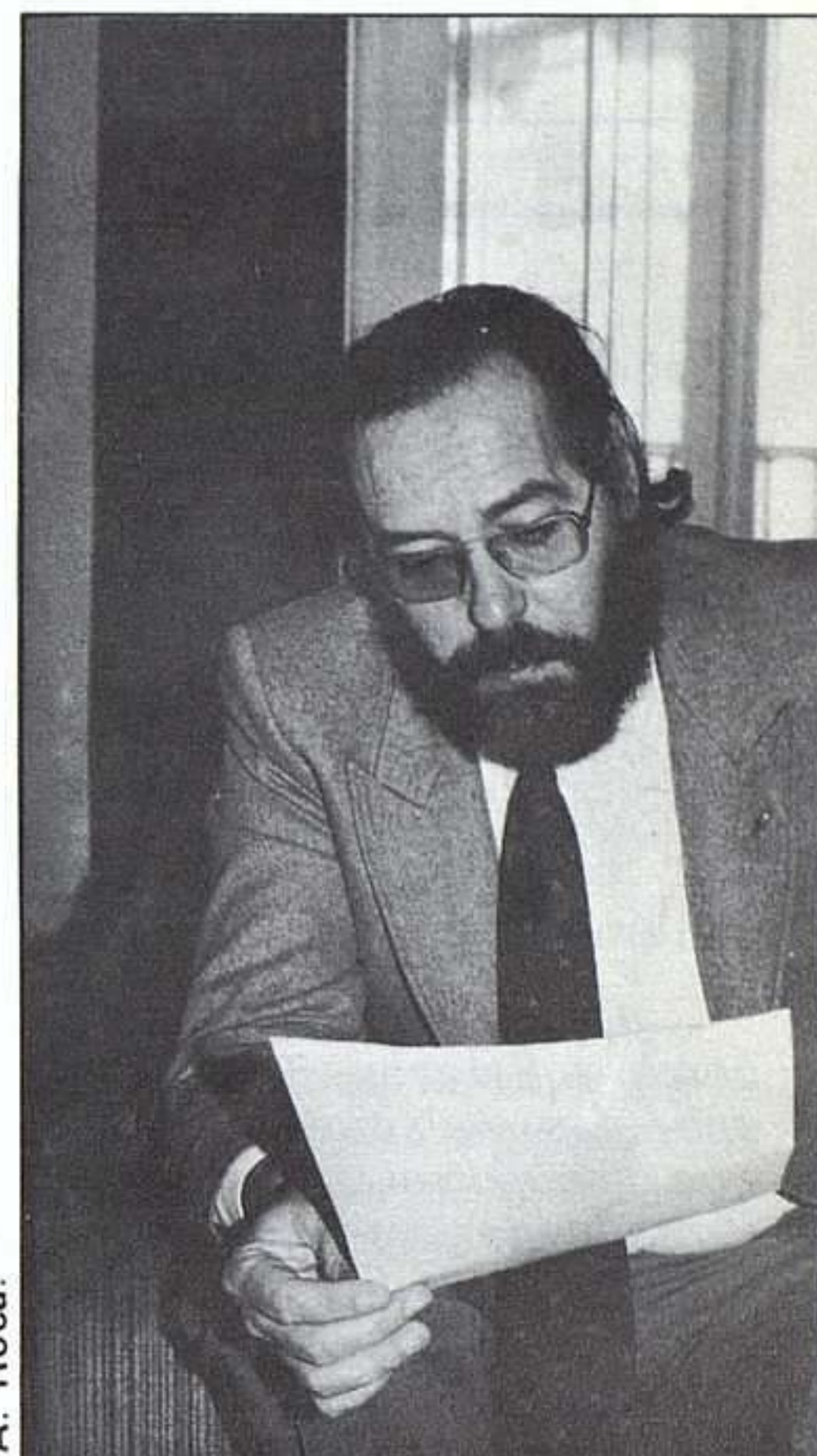
BADAJOZ

RECONOCIMIENTO OFICIAL DEL CONSERVATORIO «DON BENITO»

El B.O.E. publicó el pasado día 6 de junio un real decreto donde, con fecha 30 de marzo (1459/83), se contempla el reconocimiento oficial de las enseñanzas impartidas en el Conservatorio Elemental de Música de Don Benito (no estatal) a cargo del excelentísimo Ayuntamiento de dicha localidad. Extremadura tiene en la actualidad cuatro Conservatorios: el Superior de Badajoz, Profesional o Medio de Cáceres y Elementales de Mérida y Don Benito.

La Institución Cultural «Pedro de Valencia», de la Diputación Provincial de Badajoz elaboró un plan de acción musical para ofrecer en los meses veraniegos una serie de conciertos por la provincia con la participación de solistas, grupos instrumentales y corales.

Muchos conciertos se han efectuado en Badajoz y provincia durante los meses de mayo y junio bajo los auspicios de la Caja de Ahorros local. Poblaciones como Alburquerque, Villafranca de los Barros, Oliva de la Frontera, Higuera de Vargas, Villanueva del Fresno, Higuera del Real, Bodonal de la Sierra, Zahínos, Zafra, Fregenal de la Sierra, Jerez de los Caballeros, etc., se han beneficiado de estos conciertos a cargo de artistas extremeños o afincados en Extremadura como el del organista Miguel del Barco, los pianistas Esteban Sánchez y Joaquín Parra, el



A. Roca. El organista Miguel del Barco.

guitarrista Enrique Molina, autor de este trabajo, la soprano María Adelina Alvarez y el pianista Julio Gómez Montes, el Orfeón Provincial, Eusebio Ibarra (violín) y Agustín Serrano (piano).

El Conservatorio de Badajoz clausuró el curso académico con un espléndido concierto de alumnos aventajados pertenecientes a las aulas de Guitarra, Piano, Canto, Viento (Madera y Metal) y el Coro titular del Conservatorio, demostrando todos los intérpretes una alta preparación artística.

Del 1 al 16 de julio se celebró en Jerez de los Caballeros (Badajoz) el tercer curso de perfeccionamiento musical titulado «Música en Extremadura» impartido por prestigiosos profesores y organizado por el Conservatorio de Música de Badajoz. En el curso de estudiaron las siguientes disciplinas: Violín, Viola, Violoncello, Música de Cámara, Piano, Guitarra, Canto, Dirección Coral, Canto Gregoriano, Pedagogía Musical y Pianística y Aula de Canto.—ENRIQUE MOLINA SENRA.



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

La casa más burlesca en discos
 microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

CACERES

ESTEBAN BERZOSA

Ante la reciente desaparición del músico y animador musical Esteban Berzosa, reproducimos parte de un artículo dedicado a su figura, que se publicó en la revista **Alminar**, del prestigioso pianista extremeño Esteban Sánchez.

«Quien no conociese de cerca a Esteban Berzosa no sabe las vicisitudes por las que discurrió el largo, tortuoso camino, de esos dilatados y penosos capítulos, cuales fueron los que se relacionan con la música en Cáceres durante los últimos cincuenta años.

(...) El repaso de su legado, forzosamente en breves trazos, a grandes rasgos, es aleccionador. Para la historia musical cacereña y de nuestra región queda esa larga década al frente de la Secretaría del Conservatorio de Cáceres en permanente contacto con su hermano Santiago, fundador y primer director del mismo; al cesar éste por jubilación, Esteban Berzosa ocuparía la regencia de dicho centro el 19 de septiembre de 1980 hasta el 26 de enero de 1982, fecha en que ocurrió su repentino fallecimiento; queda, como ejemplo de brillante y heroica ejecutoria, la Asociación Musical Cacereña, de la cual fue incuestionable cerebro y alma, creador y móvil; queda la inicial coordinación de las Semanas Musicales Extremeñas, inspiradas en una felicísima idea de Juan Manuel Romo, presidente de la Asociación Musical Cacereña, en las que Esteban Berzosa puso la mejor ilusión, el más positivo afán; queda como su gran obra póstuma el actual Conservatorio Profesional de Música de Cáceres, por el que todo lo dio y nada le cupo recibir... Tampoco, justo es decirlo, estuvo solo Esteban Berzosa; tuvo y «tiene» incondicionales seguidores de su «ópera omnia», entre los que yo recuerdo y me cuento: el citado Juan Manuel Romo, Ramón Morales, Carlos Solano, Luis Canalejo, Juan Manuel Herreros,

Camilo Fernández-Trejo, Vicente Plasencia.

No obstante es preciso señalar, cuando lo hubo, un relativo apoyo del ex presidente de la Diputación provincial de Cáceres, Jaime Velázquez, de todas formas, persona más permeable a diferencia de sus antecesores, con respecto a las más complejas manifestaciones de la cultura. ¿Y en un orden absolutamente superior y trascendente, qué decir de la valiosísima ayuda unida a ese probado y sincero afecto mostrado y demostrado en innumerables ocasiones por Miguel del Barco hacia Esteban Berzosa, si además ello redundaba en beneficio de Extremadura? Ciertamente que Esteban Berzosa, su esfuerzo y abnegación lo merecían, esto y aquello que desafortunadamente no llegaría a realizarse en vida suya.

Pero hay un hombre, un nombre que debe figurar ante y sobre todo, por derecho propio, al referirnos a Esteban Berzosa: Carlos Solano. La estimación, el desinterés mutuo, el trabajo en común, los malos ratos y sinsabores, las nobles ambiciones que ambos se repartieron en defensa de la Asociación Musical Cacereña, son algo de lo que puede, podría dar fe en incontables circunstancias, que en la presente, a falta de espacio para describirlo, he de renunciar, no sin contemplarlo quizá como el caso de predestinación más feliz entre personas dedicadas a sensibilizar, mediante sus fuerzas y posibilidades, el culto a la música en Extremadura.

(...) Esa cordialidad, el entusiasmo, la captación absoluta de los numerosísimos músicos con quienes trato Berzosa que constituyen legión, téngase en cuenta que por la Asociación Musical Cacereña habrán desfilado prácticamente casi la totalidad de los mejores instrumentistas españoles y muchos del exterior, sin necesidad de ostentaciones ni gestos aparatosos; ese era el verdadero tesoro de Esteban Berzosa, hacer desinteresada, calladamente, lo que otros no acertaron, o lo consiguieron muy parcialmente con un enorme despliegue propagandístico a su favor, con unas arcas rebosantes a su disposición: En realidad lo más importante estaba ya hecho. Esteban Berzosa había sido el pionero, él y su equipo formaron lo que hoy se traduce en la espléndida inquieta afición musical de Cáceres». —**ESTEBAN SANCHEZ.**

GALICIA

SOCIEDADE FILARMONICA DE COMPOSTELA: EL PULSO RECOBRADO

El pasado 25 de mayo veía la luz la «Sociedade Filarmónica de Compostela», iniciativa de trece ciudadanos que, tras varios meses de sondeos y preparativos, devuelve a la ciudad un sueño perdido hace más de veinticinco años con la muerte de una sociedad de conciertos que se quedó sin pulso y desapareció. Para entender la fuerza con que ha nacido la nueva criatura (650 socios el día de la presentación y puesta de largo, y se espera llegar a los 1.000) hay que historiar los últimos cinco años de proyectos externos y subterráneos que trataron de cubrir un hueco inadmisibile: Santiago era la única capital gallega que no contaba con su filarmónica, circunstancia que ocasiona cierto lastre y selección no natural de público que hay que evitar, en la medida de lo posible.

Los dos proyectos más constatables de reanimación fueron un intento por parte del rectorado de la Universidad de retomar la idea de la Filarmónica (el Rector de la Universidad era estatutariamente presidente de la Sociedad); las conversaciones, tal vez porque el momento no había llegado, no frugaron y se cerraron sin despedida ni conclusiones. Posteriormente, una idea más ambiciosa lanzada por Xerardo Estévez (actual alcalde de Santiago) invitaba a las fuerzas vivas a unirse en el Patronato de la Música de Santiago y solucionar de una vez por todas problemas de infraestructura musical de todo tipo: coordinación, sociedad de conciertos, conservatorio, etc. El pacto se llegó a firmar pero en papel mojado. Es posible que el nuevo alcalde, según leímos en su programa electoral, resucite la idea, ahora más recortada y, seguramente, más realista (de los golpes siempre se aprende).

La nueva Sociedad Filarmónica crecerá en un am-

biente en el que han cambiado muchas cosas en los últimos años y lo hará con unos planteamientos renovadores que son posibles gracias a la ventaja de partir de cero y plantear unos reglamentos vírgenes. Los dos puntos más destacados son los que hacen referencia a la atención especial a solistas y grupos gallegos dentro de la programación del ciclo anual (actuaciones, encargos, estrenos, etc) y la creación de un abono para estudiantes a precios populares. Amén de la normalización del gallego en los textos escritos, creación de actividades paralelas, lanzamiento de un boletín, etc.



Cartel anunciador del concierto inaugural de la Sociedade.

Tras la primera asamblea general, celebrada el pasado 31 de mayo, salió de la junta gestora de los trece fundadores la junta directiva definitiva que quedó constituida de la siguiente manera: Javier Crespán (presidente), María A. Tomé (vicepresidenta), Felipe Casanueva (secretario), Carlos Villanueva (secretario de programación), José V. San Luis (tesorero) y Eduardo Beiras, Martín Millán, Xoám Trillo e Imanol Elorrieta (vocales). Los dos primeros actos programados fueron las actuaciones en la iglesia de San Martín Pinario de las orquestas de Teplice y Ljubljana, actos que vinieron a demostrar que los sondeos de interés y las previsiones de éxito no estaban erradas. La «Sociedade Filarmónica de Compostela» ha nacido sana. Espero que por muchos años.

FOLCO-IBARRA: ECOS DE UNA ACTUACION

El paso por Galicia de la mezzosoprano María Folc, acompañada al piano por Carlos Ibarra, nos permite reflexionar (conectando con otros puntos con ideas vertidas a lo largo de esta crónica) sobre un tema vital para el desarrollo de la música española: el de la programación al margen de las cadenas estables de contratación. El caso que tenemos entre manos puede servirnos de arquetipo de otros muchos que se dan en nuestro país.

Tenemos el caso de una cantante excepcional que reside en provincias (Bilbao, concretamente) y cuyo paso por Galicia le ha abierto las puertas de futuras contrataciones (cuatro, en concreto, la próxima temporada). El programa era de encargo: **Amor y vida de mujer**, de Schumann, y **Canciones** de Gabriel Fauré. Los resultados quedan reflejados en las críticas aparecidas en La Coruña y Santiago: técnica y sensibilidad excepcional de una cantante desconocida para los circuitos habituales de contratación y posiblemente ignorada en su propia casa. Conste que es el caso de tantos otros. De ahí la posibilidad de la posterior reflexión generalizada.

El caso de la Folc es el de esos músicos que teniendo un brillante «curriculum» y el reconocimiento de un sector muy especializado de la crítica siempre se quedarán al margen de las becas, de los contratos oficiales y no digamos nada de las cadenas comerciales de contratación, por la misma dinámica con la que se conduce el proceso musical del país. La espera de pasillo (propia o del amigo), el estar allí en el momento oportuno, el ir avalado por una carta, etc., son muchos que no sólo no han desaparecido a la hora de vivir de esto; pienso que se han agravado con el vacío de poder organizativo que en muchas partes se deriva de las autonomías. Posiblemente, la inercia de la práctica política no permita muchos milagros en este sentido. Pero, ciertamente, los organizadores de música que quieran salirse un poco de esos circuitos de los inevitables «*músicos que surgen del frío*» y de la rutina de las ofertas prefabricadas por las Cajas de Ahorros, tienen en esa centuria de músicos marginados (a veces por la carencia de luces a la hora de ofrecer sus servicios, todo



La Orquesta de Cámara del Conservatorio de Praga.

hay que decirlo) un personal de excepcional valía dispuesto a salirse del programa «standard» y con la frescura y la valía del que pasa por la vida buscando constantemente un huevo.

JUEVES MUSICALES: PREPARATIVOS DE UNA DECADA

La Orquesta de Cámara del Conservatorio de Praga clausuró el pasado junio, los Jueves Musicales de la Universidad, ciclo que tiene ya nueve años de solera y arraigo en Compostela y al que se le debe una parte de la nueva orientación y dinamización de las actividades musicales de la ciudad. Suponemos que el próximo curso, su creador y realizador, el Padre López-Calo, echará la casa por la ventana a la hora de entrar en una década de realizaciones, un total de ciento treinta actos en el momento de escribir estas líneas.

Las grandes virtudes de Jueves Musicales, organización que goza en Galicia de un gran prestigio, precisamente por esas virtudes, las podríamos resumir en estos puntos: una programación vertebrada en los monográficos, siempre a la búsqueda de cierta coherencia en las obras que se ofrecen, y con la cobertura de unas notas al programa muy detalladas. En segundo lugar, una atención a los músicos y a la música gallega, caso único (salvo Juventudes Musicales y semanas de música desperdigadas aquí y allá) en Galicia de poder disponer de un circuito permanente y equilibrado en el que se ofrezcan estrenos y actuaciones por/de grupos y solistas de casa, al lado de músicos consagrados españoles y extranjeros. Final-

mente, una gran flexibilidad a la hora de *pactar* con otros organismos para organizar, subvencionar y programar actos conjuntamente. El resultado de este planteamiento es la existencia de un público fijo y serio que, en buena medida, procede de una oferta medida y sistemática de actividad musical.

Al lado de estas líneas maestras hay dos notas que conviene reseñar: la primera

es la lucha en solitario, prácticamente, en la programación de música en Santiago, lo que, inevitablemente, ha ido condicionando y ampliando los planes iniciales de programación, en un principio casi exclusivamente monográfica, hasta convertirlo en unos conciertos de temporada, en el estricto sentido de la palabra. Finalmente, la gratuidad de los conciertos y el no control mediante entrada del acceso a los mismos ha ido motivando una selección natural en la que aparecen casi exclusivamente estudiantes universitarios. El ciudadano de a pie, parte integrante de la Universidad en el caso de esta ciudad, no puede competir con el estudiante a la hora de luchar por un asiento.

La aparición en Santiago de una sociedad filarmónica permitirá volver a los planteamientos iniciales de máxima especialización de un ciclo, el de Jueves Musicales, de tanto prestigio en Galicia. El tema de la gratuidad debe solucionarse, al margen de otras consideraciones de filosofía organizativa.—CARLOS VILLANUEVA.

GRANADA

COINCIDENCIA DE CONCIERTOS

Durante los trimestres primero y parte del segundo del año en curso, se han celebrado en Granada abundantes acontecimientos musicales. Entidades como Juventudes Musicales, Cátedra Manuel de Falla, el Coro, del mismo nombre, de la Universidad, por citar sólo algunos nombres, han patrocinado, de una u otra manera, la mayoría de los conciertos a que nos ha sido posible asistir. Hay que advertir, antes que nada, la no excesiva coordinación —indispensable, sobre todo de cara al aficionado— entre las mencionadas entidades, en lo que toca al modo de ofrecer sus actividades musicales. Se ha dado la circunstancia de que ciertos días ha habido algunas (quizá demasiadas) que han coincidido a la misma hora. Asimismo, se

impone señalar la desorganización (al menos en apariencia) del ciclo de recitales ofrecido por el Coro de la Universidad: escasa publicidad, cambios de última hora en programación y fechas, desconocimiento del lugar (en algún caso conocido sólo veinticuatro horas antes y ello con un poco de suerte) en que debiera tener lugar el concierto, horarios no demasiado compatibles con las actividades laborales de las personas que pudieran constituir un sector importante del público asistente, etc. En cuanto a la actividad musical de otros organismos, tales como cajas de ahorros o el Ayuntamiento, el panorama no se vislumbra demasiado alentador. La Caja de Ahorros de Granada, la más dadas en ofrecer eventos musicales de cierta importancia, ha promovido únicamente un concierto en lo que va de año. Algunas otras (como la Caja Rural) se han limitado a subvencionar algunos de los presentados por otras entidades (Juventudes Musicales, por ejemplo). El Ayuntamiento parece exhibir una actitud no excesivamente proclive a facilitar el camino de lo que esté relacionado con la música, en contra de lo que se hubiera prometido. Ha patro-

cinado espectáculos musicales *folkloristas* (ya que no folklóricos) de gusto y calidad dudosos (si es que no debidos a la ignorancia, como posiblemente pueda ser el caso del recital de música antigua y tradicional (?) que en su día acometió el singular y disparatado grupo Lombarda). Pese a todo lo expuesto, música, desde luego, no ha faltado. A continuación presentamos un breve comentario de las actuaciones que han parecido más significativas.

Bajo los auspicios de Juventudes Musicales se tuvo la oportunidad de escuchar en el auditorio de la Alhambra a María Rosa Calvo-Manzano, solista de arpa de la orquesta de RTV. Con un programa bastante interesante (**Canción y danza popular**, anónimas del s. XV; dos **Sonatas**, de Dussek; **Tema con variaciones**, de Haydn; dos **Sonatas**, de Soler; una **Sonata**, de Albéniz; **Fantasia**, de Spohr; **Impromptu-capricho**, de Pierné, y **Cuatro piezas**, de Salzedo), supo demostrar la intérprete una maestría y musicalidad muy notables en el uso de tan difícil instrumento. Así, resultaron muy hermosas las lecturas de las obras de Dussek, Soler y Spohr: digitación envidiable, sobresaliente dominio de los recursos dinámicos que ofrece el instrumento y, cosa que no se prodiga demasiado, auténtico sentido de lo que se interpreta (perfecto sentido del fraseo, de contrastes, de claridad en las voces, de acentos, etc.). En Pierné y Salzedo destacaron las indiscutibles dotes técnicas de Calvo-Manzano. Meritorio recital, en suma, lleno de gratas y espléndidas sorpresas. Ojalá se prodiguen en el futuro las ocasiones en que se puedan escuchar a instrumentistas de la talla de esta excelente arpista.

CONCIERTOS DE LA CATEDRA «MANUEL DE FALLA»

No es posible hablar en idénticos términos acerca de lo que ofrecieron, en un recital promovido por la Cátedra Manuel de Falla, el catalán Josep Bassal Riera (violonchelo) y el italiano Francesco Romano (guitarra). El sonido del instrumento del primero, de colorido pastoso y dinámica más bien generosa, apagaba casi siempre la posible transparencia y brillo del utilizado por el italiano, que casi perdía su papel. Por otro lado, la interpretación de

ambos artistas se mantuvo casi siempre en un nivel desabrido y de medias tintas. El guitarrista, extraordinariamente inseguro, consiguió un sonido gris, carente de matices y demasiadas veces desafinado. El violonchelista, más seguro, leyó, a lo que parece, la partitura. En condiciones semejantes, la primera parte del programa, compuesta de obras barrocas (Vivaldi, A. Scarlatti y Boccherini) bastante interesantes, recibieron un tratamiento superficial y confuso, cuando no heterodoxo en bastantes aspectos estilísticos. Con todo, la segunda parte resultó aún más discutible. En efecto, se interpretaron las **Canciones Españolas** de Falla. Si bien se podía escuchar sin demasiado apuro la **Nana** y la **Asturiana** (composiciones de «tempo» lento, cantables, sin demasiados problemas para un intérprete medio), adquirieron tintes extraños (e incluso —por qué no decirlo— ridículos a oídos de un público andaluz, hipersensible como es a sus ritmos y modos populares), por carecer del sentido expresivo y de la capacidad idiomática exigidos, la **Jota** y sobre todo el **Polo**, por ejemplo. Lo mismo ocurrió con la **Granadina** de Nin, que rozó lo esperpéntico. Lo mejor del recital fue, sin duda, la **Pieza en forma de Habanera**, de Ravel, muy ajustada y expresiva. Actuación, en resumen y según puede apreciarse, bastante irregular.

El dúo David Bartov (violín) Anders Wadenberg (piano) venía avalado, según el programa de mano debido a la Cátedra Manuel de Falla, promotora del concierto, por una fama probablemente excesiva. Las obras que fueron interpretadas eran interesantes: **Sonatina Op. 131, I**, de Schubert; **Sonata para violín y piano**, de Debussy; **Moses Fantasy**, de Paganini y la **Sonata Op. 30**, de Beethoven. El pianista mantuvo su eficacia en todo momento, comedido y atento al quehacer del violinista. Este, en cambio, no encontró el sonido justo en Schubert ni en Paganini. En Beethoven su labor fue desigual (el primer tiempo recibió un tratamiento cuidado y hermoso, el segundo, por el contrario, fue tedioso e insípido, así como el final, mal estructurado y leído con demasiada rapidez e intranquilidad). Debussy fue traducido de manera muy coherente: la interpretación fue muy sugestiva, el sonido muy cuidado, sin apenas

estrecheces técnicas. Digamos que sólo por escuchar la sonata del francés mereció la pena asistir al recital, mediocre en otros aspectos.

La Orquesta Sinfónica de Constanza nos visitó por iniciativa de Juventudes Musicales, Cátedra Manuel de Falla y Delegación Municipal de Cultura. El programa contaba con obras tales como **Tarantella**, de Castaldi; **Divertimento para orquesta y dos clarinetes**, de Dimitri Capoianu; **Variaciones rococó** de, Chaikovsky y la **Sinfonía núm. 4**, de Beethoven. El director, el veterano Paul Staicu, demostró poseer una maestría notable en la interpretación de todas ellas. Así, hizo que la orquesta exhibiera una notable homogeneidad en el **Divertimento**, con una labor meritoria por parte de los clarinetistas. Su versión de la **Tarantella** fue ágil y luminosa, aunque probablemente la de las **Variaciones chaikovskianas** rayó a mayor altura: la sencillez con que fueron expuestas confería a la interpretación un gran encanto. Bien es verdad que estuvo acompañado de un joven violonchelista rumano que merece los mejores calificativos: Marin Cazacu. El sonido de su instrumento fue siempre hermoso y matizado, perfectamente comedido y aunado de manera precisa con el orquestal. Su actuación fue una gratificante sorpresa. La **Sinfonía núm. 4** beethoveniana, verdadera prueba de fuego, resultó algo crispada, demasiado rápida en algún que otro momento (comienzo del primer movimiento y, en general, el segundo). Aún así fue planteada y construida con inteligencia. Las diferentes voces se escucharon siempre claramente, percibiéndose un gran cuidado en diferenciar planos y timbres del mejor modo posible. El cuarto movimiento fue casi modélico en este sentido. Gratificante concierto, en suma, el ofrecido por la orquesta comentada. Y asimismo envidiable si se tiene en cuenta que los músicos que la componen son, en bastante número, estudiantes de conservatorio. Muy encomiable, también, según se aprecia, la seria labor que lleva a cabo el director, P. Staicu, músico de sólida cultura, buen técnico y capaz de claras y dúctiles interpretaciones.

ESPLÉNDIDO RECITAL DE PEREZ-IÑIGO

El recital de Paloma Pérez-Iñigo (gracias a la Cátedra

Manuel de Falla) no admite otro calificativo que el de espléndido, sobre todo en su segunda parte (arias de óperas tales como **Mefistofele**, **Norma** y **Traviata**). Voz poderosa y dúctil, perfectamente dominada y controlada en sus posibilidades, se mueve con facilidad desde el registro grave al agudo y ello con más que suficiente homogeneidad tímbrica, según se pudo comprobar. Lástima que una voz así no sea objeto de la consideración que merece y no sea conocida de muchas personas. ¿Por qué razón no canta más y en condiciones favorables esta soprano? Quizá la pregunta resulte capciosa si se mira un poco el entorno, pero surge de la indignación ante la indiferencia que reina por doquier en lo tocante a auténticos valores vocales (y no vocales también) del presente momento. Pérez-Iñigo es una de las víctimas de esa indiferencia. Un sólo punto negro en el recital: la soprano no merecía, de ningún modo, semejante pianista, absolutamente mediocre y sin aptitud alguna para acompañar.

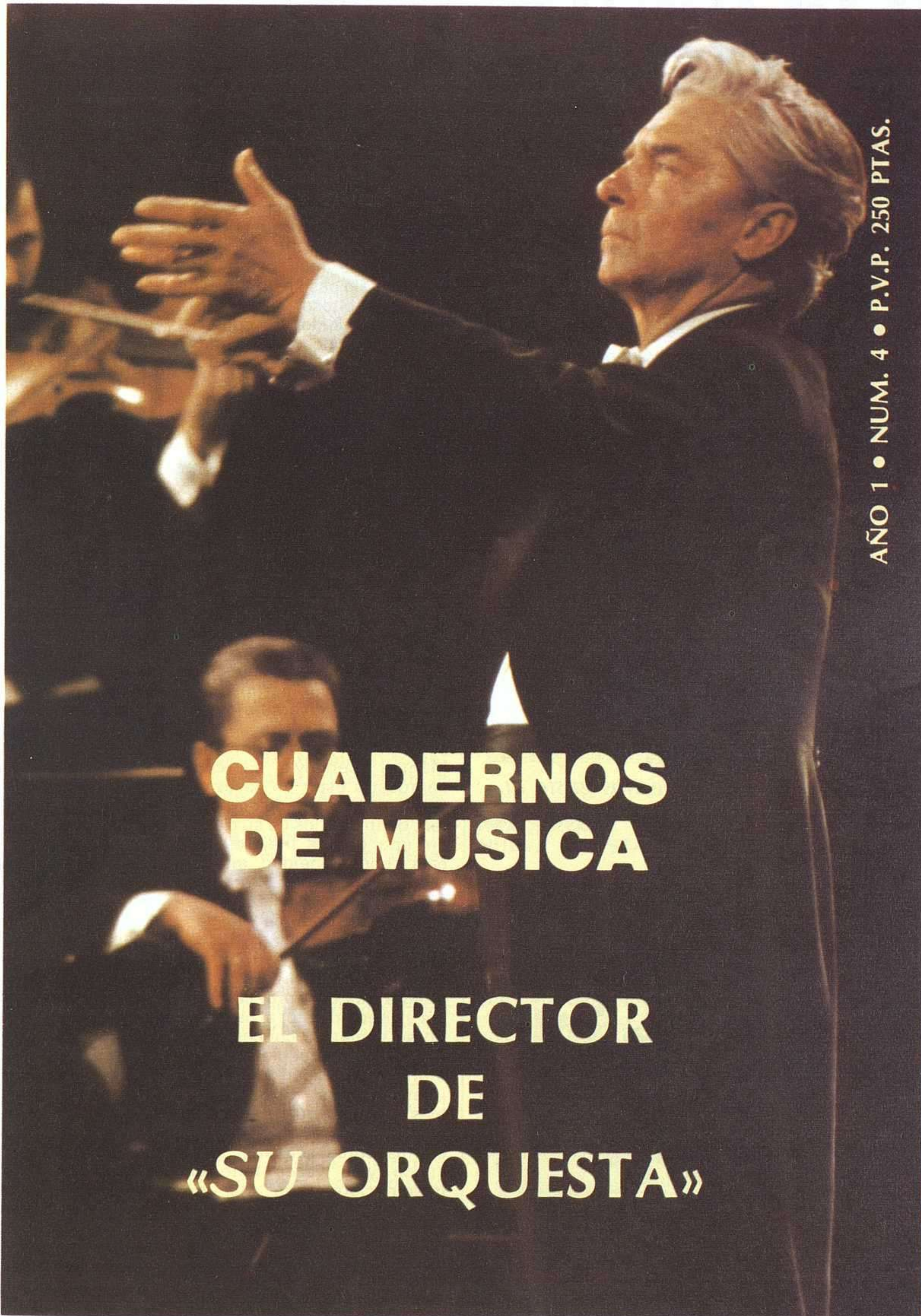


La soprano Paloma Pérez-Iñigo.

El Trío Solemnis, de origen francés, fundado en 1979 por los jóvenes Daniel Weismann (violín), Kerstin Elmquist (violonchelo) y Françoise Tillard (piano), gracias a la iniciativa de la Alianza Francesa y la Cátedra Manuel de Falla ofreció un programa atractivo: **Trío núm. 3 en Do mayor**, de Haydn; **Trío sobre temas populares de Irlanda**, de Frank Martin y el conocido **Trío núm. 7, Op. 98** («Arquiduque») de Beethoven. La lectura del **Trío** de Haydn resultó insegura y monótona. La elegancia siempre exigible en las obras del padre de la sinfonía brilló por su ausencia. La obra de Martin estuvo mejor traducida, aunque tampoco alcanzó demasiada coherencia. Lo terrible fue, sin

Introducción: Por José Luis García del Busto. **Asociaciones célebres orquesta-director:** Por Arturo Reverter. **Arbós, un pionero del sinfonismo español:** Por Gabriel Vivó. **Bartolomé Pérez Casas y la Orquesta Filarmónica de Madrid:** Por Carlos Gómez Amat. **Eduard Toldrá, Director:** Por Francesc Bonastre. **Ataulfo Argenta, un cuarto de siglo después:** Por Carlos José Costas. **Valencia: gloria y penas de una orquesta no estatal:** Por Eduardo López-Chavarri.

NUMEROS ANTERIORMENTE PUBLICADOS: Los músicos de la república • El romanticismo musical español • Música y propaganda en España.



AÑO 1 • NUM. 4 • P.V.P. 250 PTAS.

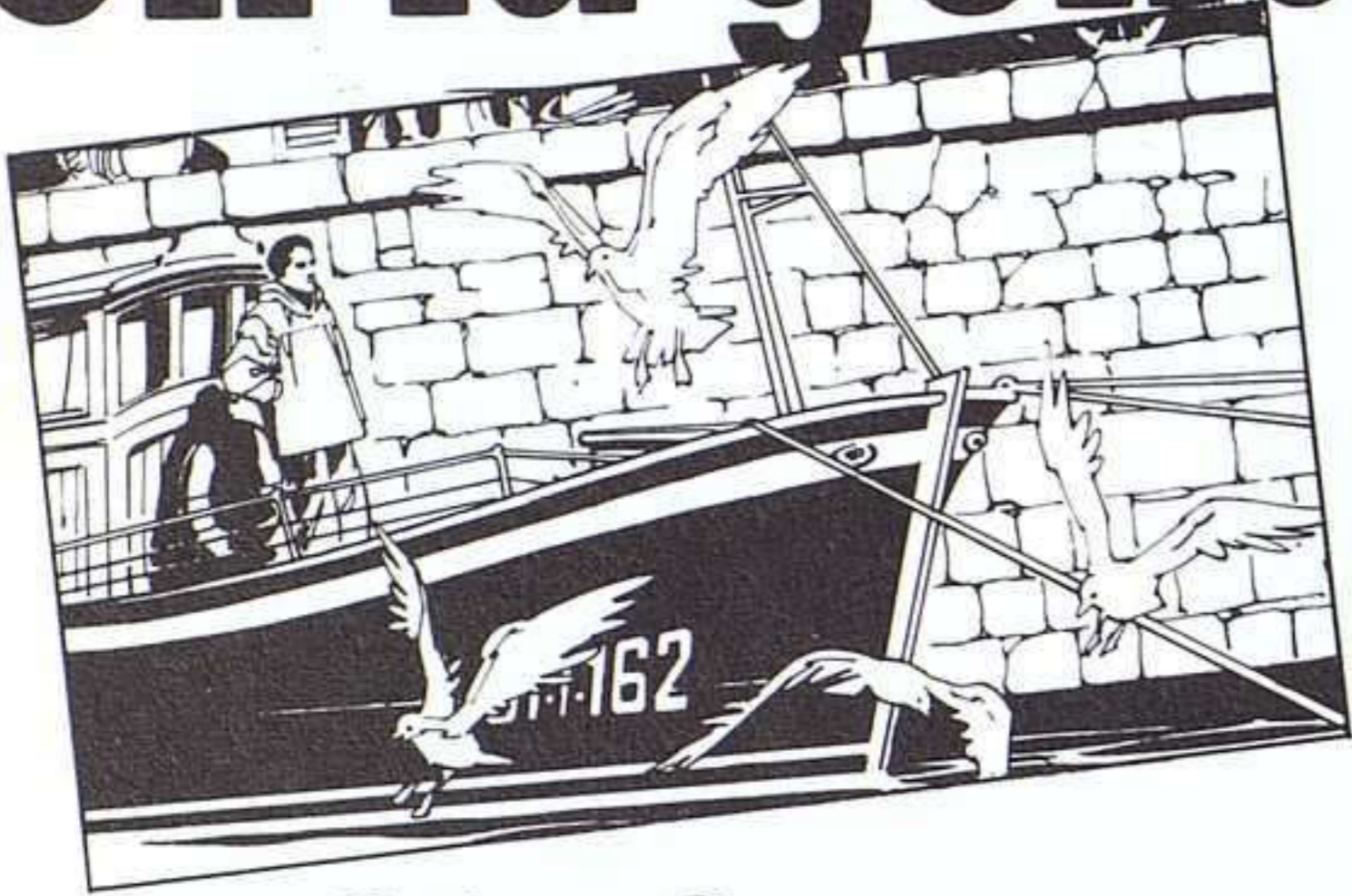
**CUADERNOS
DE MUSICA**

**EL DIRECTOR
DE
«SU ORQUESTA»**

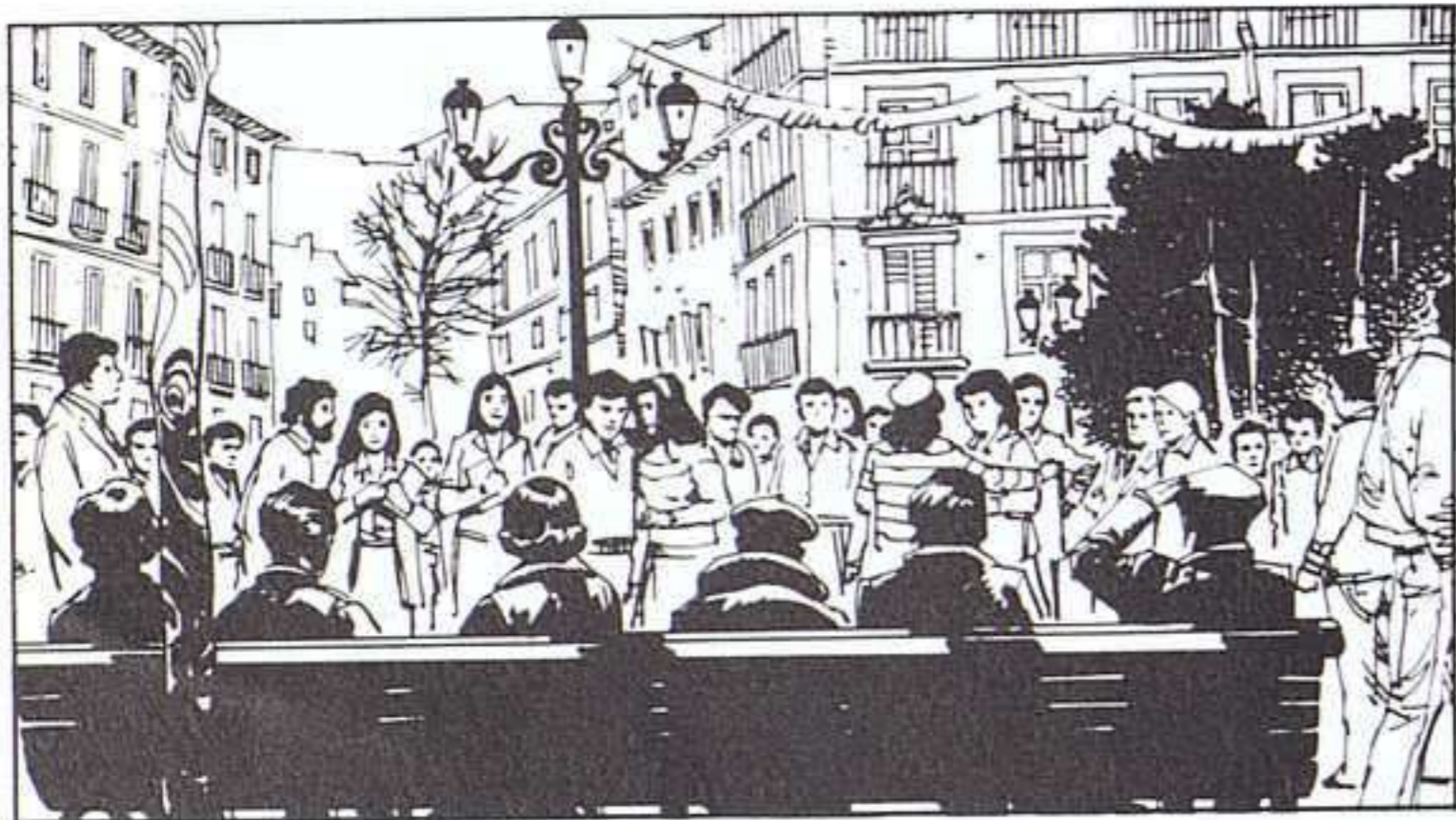
Para pedidos: LIRA EDITORIAL S.A.
Virgen de Aránzazu 21 (Edificio Falla).
MADRID - 34. Tlf. (91) 729 15 56/52.

Se remiten contra reembolso de su importe (250 Ptas.) más 50 Ptas. de gastos de envío.
Precio de suscripción anual (6 números): 1.500 Ptas.
De venta en los principales comercios de discos e instrumentos musicales del país.

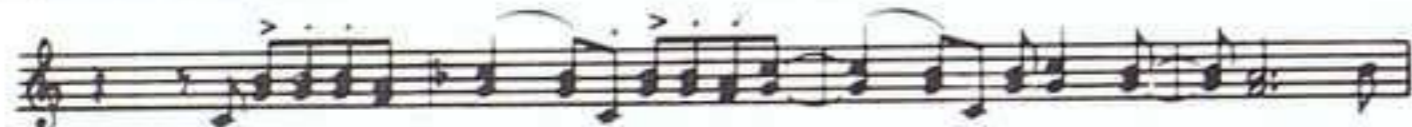
Estamos con la gente.



La gente sale, día tras día, con ilusión a vivir, gente que ahorra con alegría para conseguir.



Por eso... Estamos con la gente, nos gusta la gente, la buena gente... Estamos con la gente que vive la vida sinceramente.



Estamos con la gente, con toda la gente, la buena gente...

RICARDO PEREZ ASOCIADOS



CAJAS DE AHORROS
CONFEDERADAS

duda, el Archiduque. Tan sutil y compleja obra se escapaba continuamente de las manos de los músicos. El violín, inseguro, erró demasiadas veces, chirriante e incapaz de soslayar ciertas dificultades técnicas. El violonchelo, más entonado, carecía en todo momento de la imaginación y expresividad requeridas. La pianista, en cambio, demostró su buen hacer en todo momento, pero su voz quedó sola entre tanta aspereza. Así, el primer tiempo surgió aburrido, sin encanto ni fuerza algunos. El segundo, algo más digno, es verdad, dejó paso a un tercero casi estrepitoso y gris. El cuarto fue leído sin convicción ni sentido. Las mismas características pueden aducirse respecto de la propina que ofrecieron (ante los aplausos generosísimos del público): el segundo tiempo del **Trío núm. 2**, de Schubert. Tras una exposición exquisita del primer tema por parte del piano, las entradas del violonchelo primero y del violín después continuaron haciendo de las suyas.

La Caja de Ahorros de Granada patrocinó un interesante concierto coral a cargo del Coro de la Escuela Superior de Ingenieros de San Sebastián. Esta agrupación, de factura universitaria, es digna de toda alabanza, así como el director de la misma, Manuel Cendoya. El coro demuestra estar en posesión de cualidades que lo convierten, dentro de los de su clase, en uno de los mejores del país: homogeneidad en las voces, claridad de texturas en todo momento, facilidad notable en el dominio de las dinámicas, ductilidad y disciplina. Se percibe el trabajo y el buen entendimiento de los integrantes del coro, cantantes y director. Este, al parecer, no se somete a concesiones fáciles y espectaculares, sino a una autenticidad y seriedad interpretativas muy plausibles. Lástima que a veces el concepto con que se abordan ciertas obras sea algo anticuado y a veces falto de imaginación. Pero ello no importa: la base es firme y el futuro puede paliar posibles limitaciones como éstas. La primera parte del programa presentó obras de Händel, Bach, Beethoven, Victoria, Palestrina, Del Encina y Charpentier. Descollaron las lecturas de Victoria y Palestrina, especialmente, por su perfecta exposición y claridad. La segunda parte consistió en canciones de autores vascos, interpretadas, como cabía esperar, con el color y la fuerza

que les corresponden. Desde aquí no deseamos otra cosa sino que este coro continúe y perfeccione su labor, cuyos frutos son ya ejemplares.

DOS RECITALES DEL TRIO ABRAMOVICI

El Trío Abramovici (flauta, violín y piano), de origen rumano, ofreció un concierto, a instancias de la Cátedra Manuel de Falla, en el que se demostró el buen hacer de los músicos que lo integran. Las voces sonaron claras y el sonido resultante era bastante homogéneo y equilibrado. Quizá se echara de menos algo más de chispa expresiva o imaginativa en el talante interpretativo exigible en ciertos momentos o se deseara un calor menos romántico en otros. El programa, interesante, constaba de obras barrocas y modernas (**Trío II, en Mi menor, núm. 4 (Tafelmusik)** de Telemann; **Trío-sonata en Sol mayor núm. 3**, de J.S. Bach; **Trío en Si bemol mayor**, de C. Ph. E. Bach; **Réves**, de S. Nichifor y **Musique de Cour**, de J. Françaix). Merecen especial mención las lecturas que realizaron de las obras de C. Ph. E. Bach y Nichifor, muy bien planteadas y clara y sutilmente expuestas. Pese a todo, hay que decir que se echaba de menos la sonoridad del clave, pues las obras de Bach y Telemann, sobre todo, vieron mermada su brillantez por causa del apagado y mate sonido que proporcionaba el piano.

Juventudes Musicales patrocinó un concierto, pocos días después que tuviera lugar el anterior, a cargo de dos de los miembros del Trío Abramovici: Avy Abramovici (violín) y Josiv Sava (piano), quienes interpretaron la integral de las **Sonatas para violín y clave** de G.F. Handel. En esta ocasión los intérpretes no estuvieron al mismo nivel que en la ocasión anterior. La voz del violín no se acomodaba con soltura y naturalidad al sonido que Sava extraía del piano. Así las cosas, las **Sonatas** resultaron, en general, insulsas. Posiblemente se necesite más conocimiento sobre el modo de interpretar estas preciosas piezas barrocas. Pese a esto, el dúo mantuvo muy dignamente su cometido en todo momento y el concierto fue meritorio e interesante. Repetimos algo dicho ya antes; mucho del encanto de estas **Serenatas** se perdió por culpa del piano, demasiado opaco para este tipo de obras.

La Asociación Hispano-alemana nos permitió escuchar, en el órgano de la catedral, a Klemens Schnorr, profesor de la Escuela Superior de Música de Munich. Sus interpretaciones se podrían calificar de perfectas en lo que concierne a técnica, planteamiento y estilo. Es más, cabría decir que en bastantes momentos eran prodigiosas. Su Bach poseía tres cualidades insustituibles: sentido arquitectónico, claridad y nobleza (**Preludio y Fuga en Re menor**). En Liszt tuvo a bien explotar las posibilidades de color y matiz del órgano (**Fantasia y Fuga sobre el tema B-A-C-H**). César Franck y M. Reger surgían de sus manos sorprendentes y arrolladores (**Piece Héroïque** del primero y **Fantasia y fuga en Re menor, Op. 125 b** del segundo). Maravilloso recital, en suma. Y una súplica-pregunta a quien corresponda: ¿no se podría imponer un poco de orden en este tipo de conciertos? Muy posiblemente sería conveniente hacer que la puerta se cerrara una vez comenzada la música y ello tanto por respeto al músico como al público que escucha.

CORO «MANUEL DE FALLA»

El Coro Manuel de Falla de la Universidad ofreció un ciclo de conciertos que duró aproximadamente una semana. Los programas no contenían exclusivamente obras corales, sino que también los había dedicados a repertorio liederístico y de cámara (tríos, dúos de guitarra, flauta y piano, etc.), encargados éstos últimos a miembros del coro o a personas cercanas al mismo. No nos fue posible asistir a todos los conciertos por las razones aducidas al comienzo de la presente crónica. Por tal causa sólo daremos cuenta de dos: la actuación del Trío Manuel de Falla y la del coro del mismo nombre acompañado por la Orquesta Sinfónica de Málaga (concierto subvencionado por el Ministerio de Cultura, el Ayuntamiento y la Diputación de Málaga, la Universidad de Granada y el Conservatorio de Málaga). De la primera poco se ha de decir, excepto que la interpretación de las obras presentadas no puede recibir otro calificativo que el de mediocre, especialmente en el Trío de Schubert, cuya traducción sólo merecería comentarios en términos de imperfección y sinsentido. De la segunda hay que afir-

mar que el adocenamiento y la rutina estuvieron por doquier presentes. Ello quizá fuera debido a que las obras interpretadas exigían demasiado: **Gloria en Re menor**, de Vivaldi y **Requiem en Do menor**, de Cherubini. Octav Calleya, que dirigió la sinfónica malagueña, parece no conocer bien los entresijos de la música religiosa vivaldiana, ni el sentido arquitectural de las partituras barrocas; tampoco parece conocer en exceso la originalidad de la escritura cherubiniana. La orquesta, que, para no herir susceptibilidades, diremos que no es excelente, dejó oír un sonido apelmazado y plano, desafinó excesivamente sobre todo en la cuerda y mostró la falta de concentración de muchos de sus miembros, que se adelantaban o entraban a destiempo demasiadas veces. El viento sonó verdaderamente estrepitoso y la orquesta parecía sólo reaccionar a las indicaciones de «mezzo-forte» y «forte». Más arriba del «forte» el sonido era estruendo y las dinámicas por debajo del «mezzo-forte» parecían no existir. Así las cosas, la labor interpretativa del director, si la hubo, se estrelló ante la necesidad de mantener un poco el orden en semejante amasijo sonoro. Las voces solistas en el **Gloria** fueron las de Ruth v. Kotschubey (soprano) y Zanoira Mc. Master (mezzo-soprano). Insegura y tremolante la voz de la primera, con notables desajustes en la zona aguda y poco peso en la grave, con un timbre demasiado cambiante a lo largo del registro así como inexpresivo, no se acomodó en ningún momento ni al sentido ni al estilo de lo que se cantaba. La voz de la mezzo, excesivamente grande y poderosa, adquirió ribetes de dramatismo cavernoso y sombrío, inapropiados a la luz vivaldiana, resultando inadecuada estilísticamente en todo momento. El coro fue, al parecer, el elemento de todo este conjunto que se mantuvo a un nivel digamos que digno: siempre atento, concentrado en lo posible, su interpretación no estuvo demasiado cuidada y matizada, pero podía ser escuchado. Hay que decir, a este respecto, que hemos tenido la oportunidad de oír a esta agrupación en momentos mucho más felices y comprobar el trabajo serio que viene realizando. Es muy posible que los nervios y la novedad del programa tengan mucha culpa en que el rendimiento final no haya sido óptimo. Por último, y en

relación a este concierto, sólo dar cuenta de un detalle que pudiera mover a hilaridad. En el programa de mano (de cara factura y demasiado altisonante) se podía leer: «*al clave, Manuel del Campo*». Pues bien, el tal clave resultó ser un ingenioso aparatejo de teclado marca «Casio» (de seguro que «made in Japan»), que remedaba la sonoridad original de tan hermoso instrumento. Constituyó una experiencia hiriente escuchar a Vivaldi con un artilugio (sucédáneo indigno) de ese calibre. En condiciones como las expuestas, pues, la labor meritoria de algunos (como la del Coro y la de su director, R. Rodríguez) quedó muy rebajada en su auténtico valor ante la no tan plausible de otros. Flaco servicio se hace así a la música y muy poco respeto se demuestra, asimismo, al público que la mantiene.

Por fin, y para finalizar esta crónica, mencionar dos hermosos conciertos, que tuvieron lugar en las crujiás del Hospital Real, patrocinados por la Universidad con motivo de las Jornadas Culturales Judeo-españolas. Ambos presentaron en sus respectivos programas música sefardita. El primero corrió a cargo de María Teresa Rubiato (canto) y Miguel Sánchez (guitarra). Hermosos romances; cantos de boda, canciones amorosas, endechas, etc., los que allí se escucharon. El segundo, con Albina Cuadrado y M. Sánchez fue tan interesante como el anterior. Se utilizaron instrumentos de exótica sonoridad y lirismo (vihuela, darbuka, címbalos, épinette, des Vosgues, etc.). El lugar condicionó muy positivamente la audición y el público, al final, aplaudió entusiasmado.— **GRUPO «GARNATA».**

MALLORCA

«MADRIGAL», NUEVA REVISTA

El ambiente musical mallorquín, se refuerza de cada año más. Los diferentes organismos que directa o indirectamente dirigen el hecho musical en la isla tienen de año en año más seguidores, cosa que (como diría cualquier psicólogo conductista) les fuerza a seguir adelante.

La primera noticia que debo resaltar es la aparición de número 1 de la revista **Madrigal**, editada por la Federación de Corales de Mallorca. Este número 1 sigue a una edición que con el número 0 apareció hace unos meses en plan experimental. Tal como nos expresaba el presidente de la Federación, esta revista pretende ser—además de un contacto temporal con los cantaires— un medio de difusión de la cultura musical. Y si tenemos en cuenta que suman unos mil el número de coristas pertenecientes a corales federadas (a los que llegará la revista) es fácil deducir la importancia de **Madrigal** en el terreno de la difusión artística.

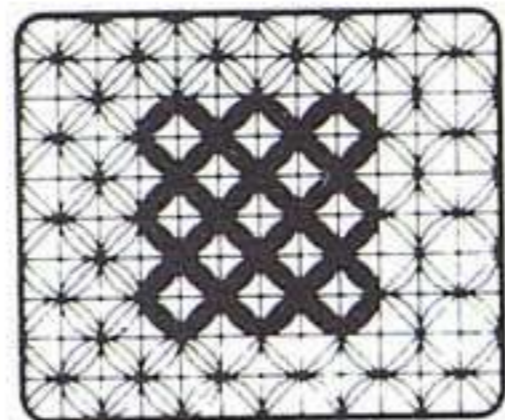
La revista contiene diferentes secciones: unas fijas, como los apuntes para la historia del canto coral en la



La Capella Mallorquina, con los Reyes de España.



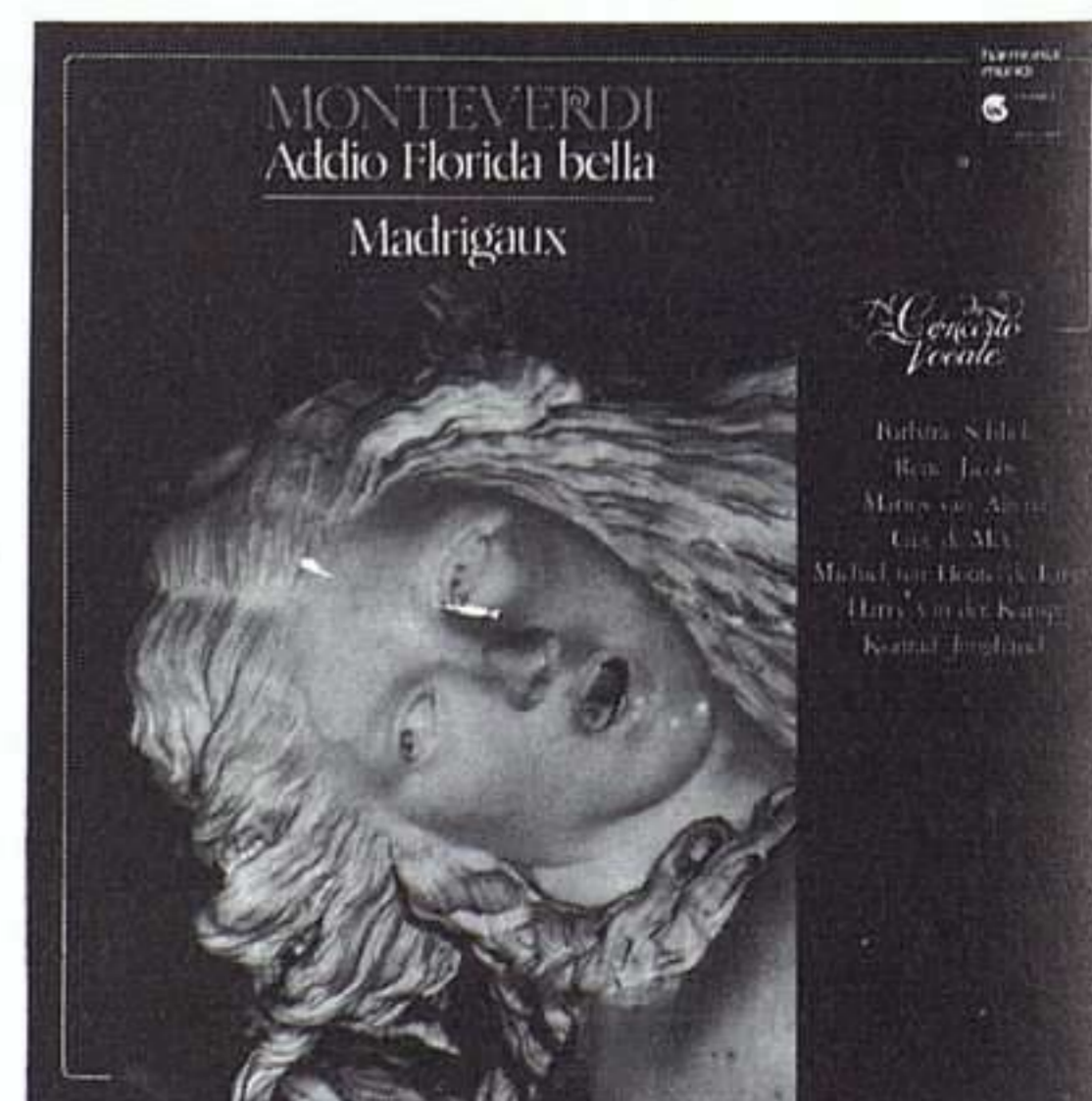
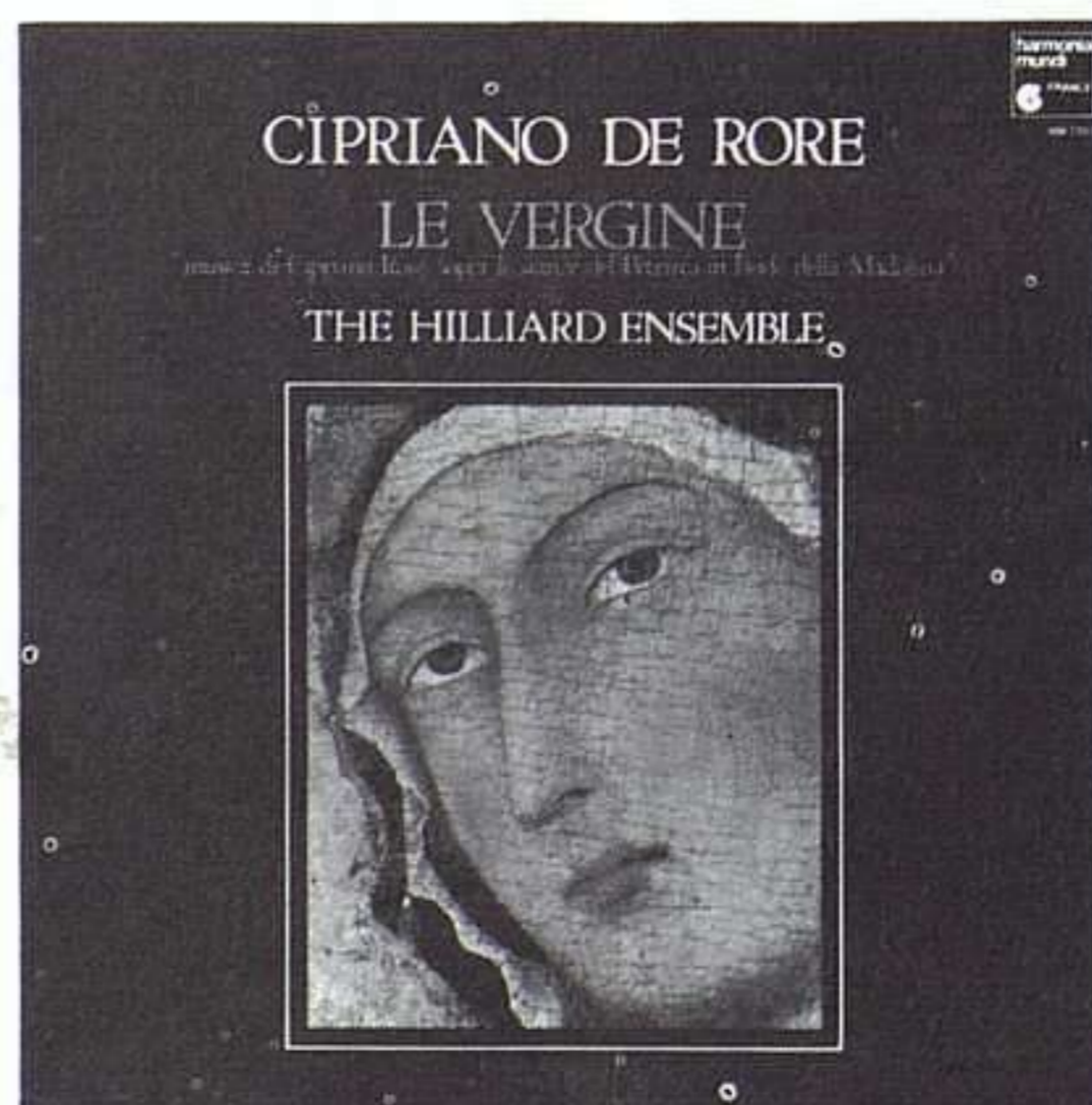
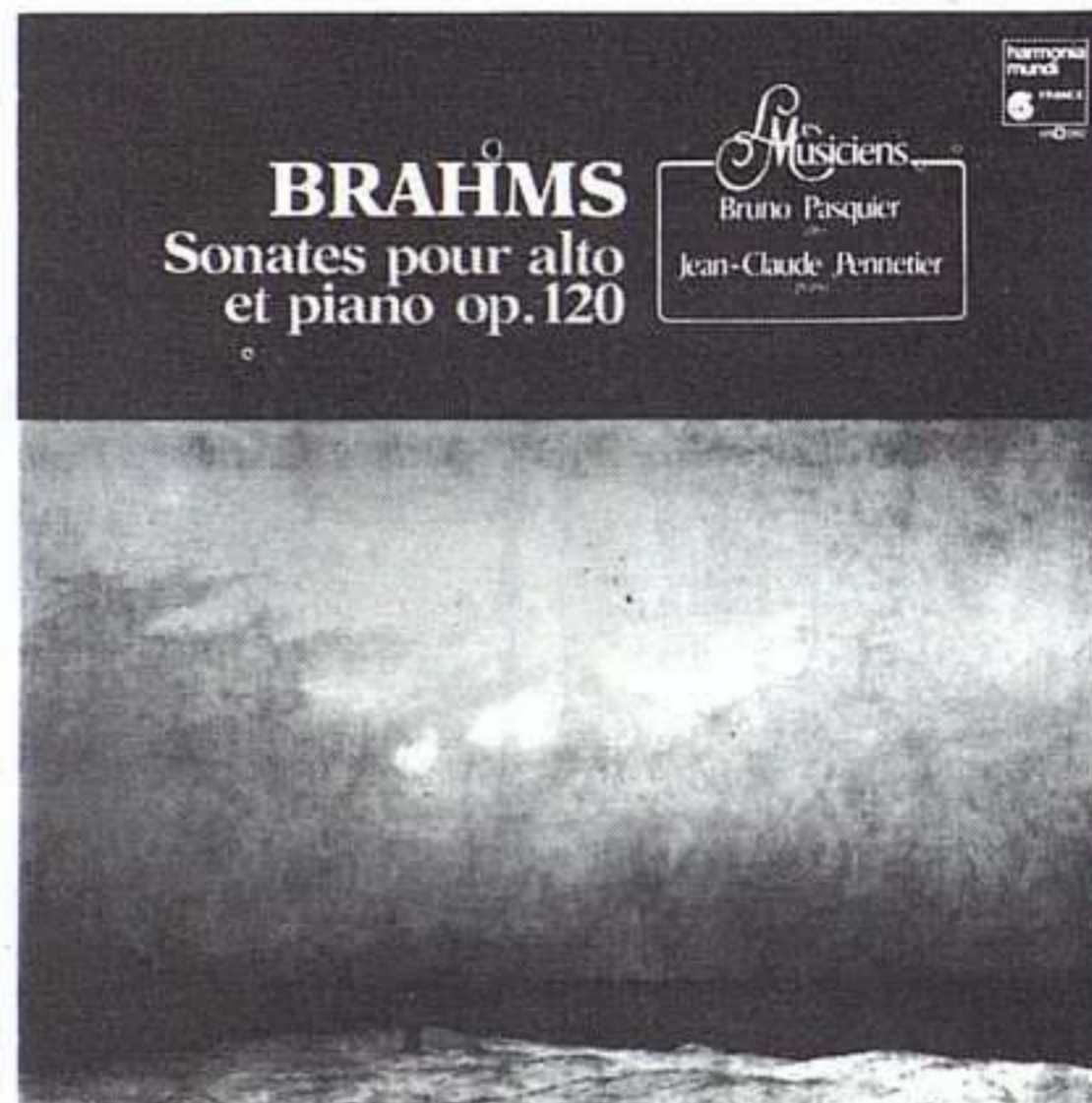
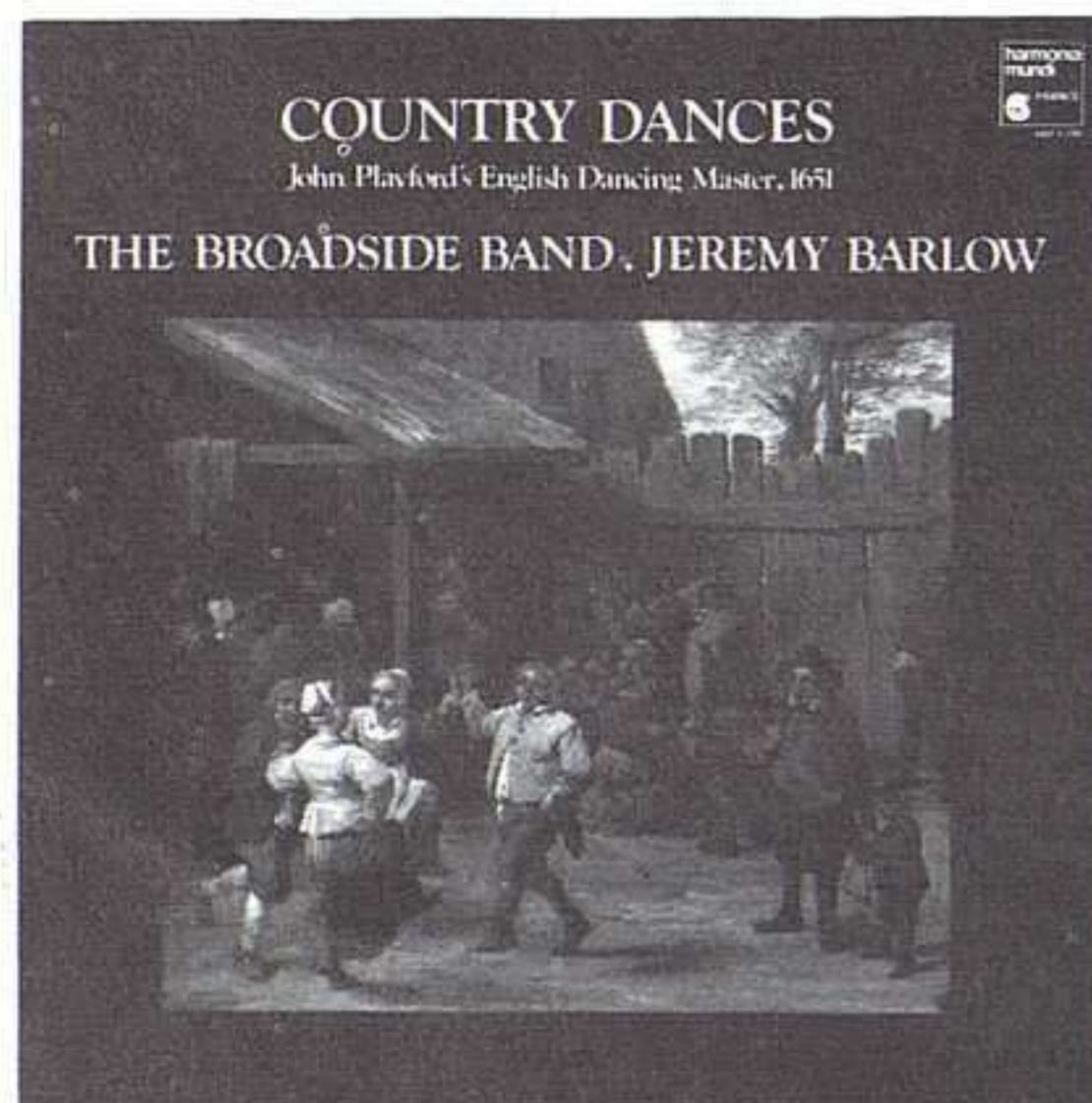
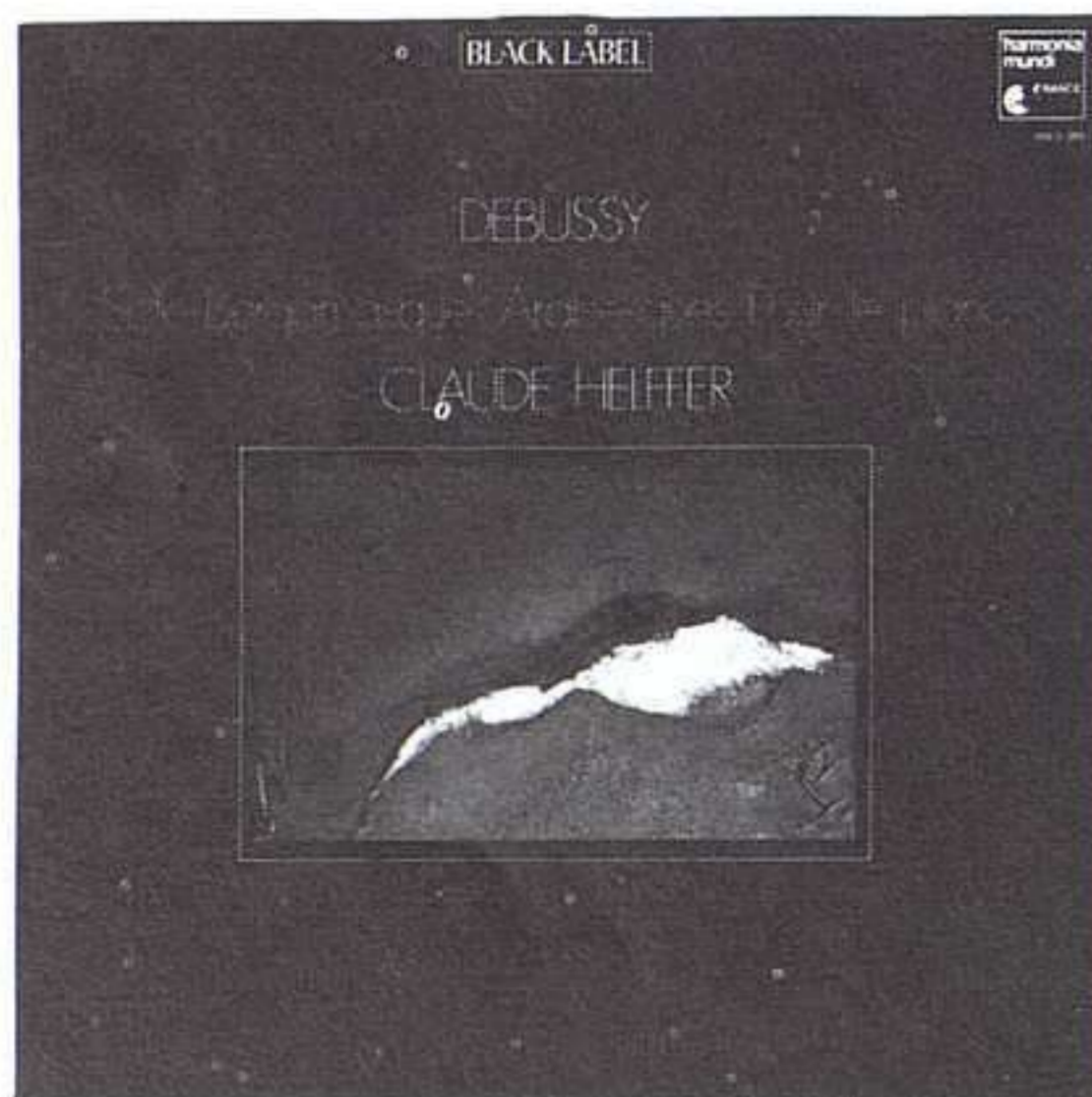
ferysa



NOVEDADES

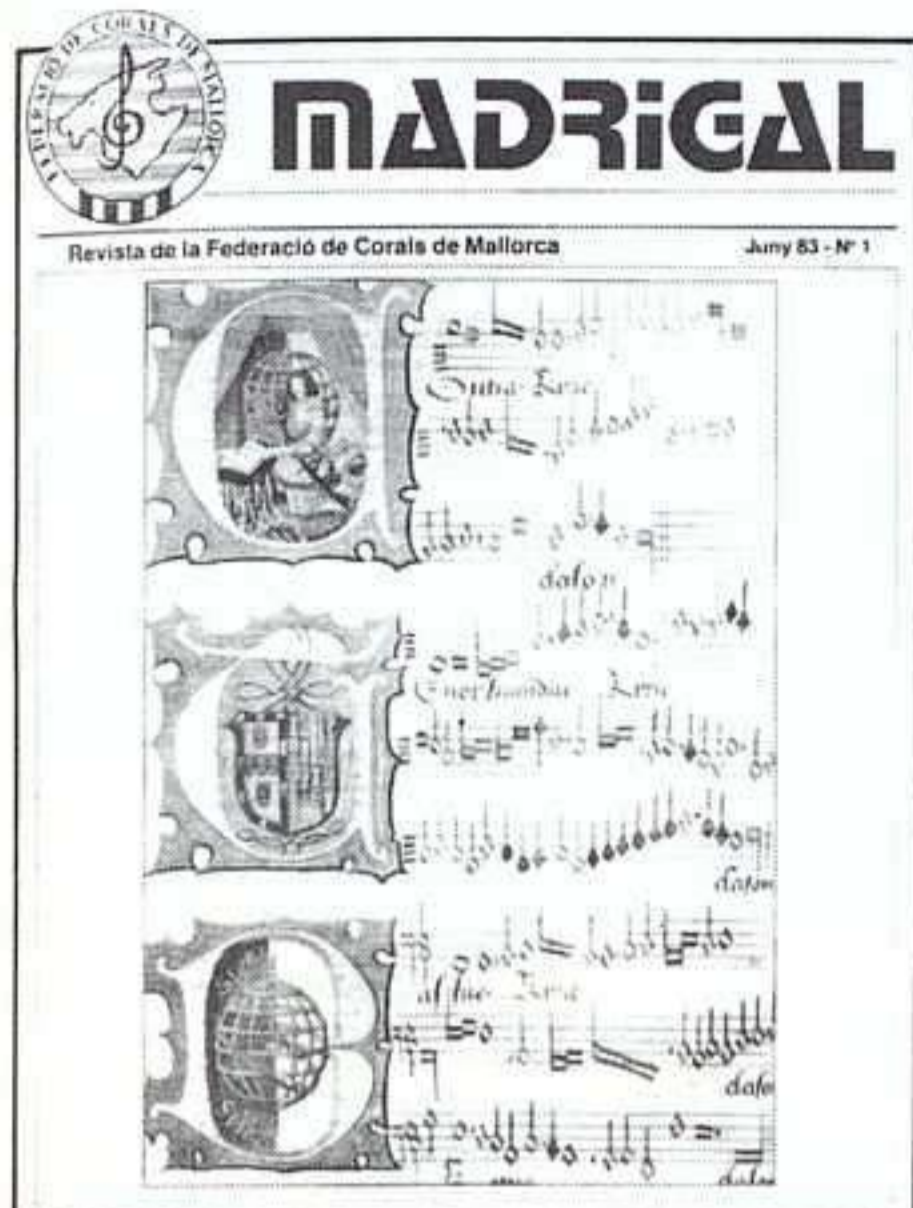
IMPORTACION Y DISTRIBUCION EXCLUSIVA
PARA ESPAÑA

P.V.P. DE CADA LP DE ESTA SERIE
1.100 PTAS.



Nuestros discos se encuentran en los principales comercios especializados de todo el país. Servicio de envíos por correo, directamente a particulares (contra reembolso de su importe más 150 ptas. de gastos):
FERYSA. Apartado 151036 de Madrid. Recogida telefónica de pedidos: (91) 215 74 77

isla y otras, de colaboraciones o reportajes. Esperemos que la idea sirva para mejorar comunicación entre los aficionados al canto coral.



El primer número de la revista «Madrigal».

Cuando esta información salga a la calle, ya se habrán celebrado los cursos correspondientes a la séptima edición de las actividades de Pedagogía musical y Música coral, que se desarrollarán en La Porciúncula. La organización de estos cursos (que engloban desde lectura musical hasta técnicas de dirección, pasando por la didáctica del canto...) corre a cargo de la Escuela de Pedagogía musical del I.C.E. de la Universidad de Palma.

La «Diada de Cant coral» que anualmente reúne en el mes de mayo a directores y cantaires en algún lugar de Mallorca, se celebró este año en Manacor, el pasado 29 de mayo. Por la mañana, sesiones de talleres musicales y por la tarde, concierto conjunto. La Coral de Manacor cuidó de la organización.

Agustí Aguiló, joven director de la orquesta Pro-Art, presentó en una galería de arte el disco de Margalía Palou, que sobre temas de Antoni Matheu ha editado el sello U.M. (Unión Musical). En el disco se recogen composiciones pianísticas que engloban los diferentes estilos del autor.

El mismo 29 de mayo, la Orquesta Pro-Art, juntamente con la Capella Oratoriana y en la Iglesia de Sant Felip Neri, dieron un concierto con obras de Mozart. Gori Marcús, director de la Capella, relata la experiencia en el número de **Madrigal**. Según Marcús, interpretar a Mozart ha sido un desafío que exigía responsabilidad. Las piezas conjuntas (coral-orquesta) fueron: **Sancta Maria mater Dei** y **Dixit et Magnificat**.

En los actos que con motivo del décimo aniversa-

rio de la Facultad de Ciencias, organizó la Universidad, participaron La Coral Universitaria con un concierto y su director Joan Company con una conferencia: **Glosari musical mallorquí**.

Y hablando de conferencias, el círculo de Bellas Artes organizó un ciclo de charlas sobre la figura de Wagner, conmemorando el centenario del compositor.

Y ya para terminar, elogiar la idea de la Fundación Joan March de organizar y patrocinar, junto con la Federación de Corales y el cabildo de la Catedral, una misa dominicales (los domingos de julio por la tarde) con participación de cuatro corales diferentes, interpretando otras tantas misas polifónicas. La primera (y única en el momento de escribir la crónica) estuvo protagonizada por la Capella Mallorquina, cantando la misa **Audi Filia**, de Palestrina. Le seguirán la Coral «Es taller» la Coral Universitaria y la Capella Oratoriana, con misas de Victoria y Morales.

Es de esperar que la idea de la Fundación tenga la compensación de la asistencia masiva de buenos aficionados (hay que decir que el pasado domingo, en la primera Misa, buena cantidad de turistas llenaban la Seo).—**PERE ESTELRICH I MASSUTI**.

MURCIA

CINCUENTENARIO DEL ORFEON MURCIANO «FERNANDEZ CABALLERO»

Fue fundado el día 4 de junio de 1933 por un reducido grupo de jóvenes murcianos, entusiastas de la música y con el objetivo de ofrecer a Murcia una agrupación que le diera a conocer las mejores partituras del folklore regional y nacional, así como las obras de autores clásicos y contemporáneos.

Su primer presidente fue Angel Ramírez Escolar y su primer Director el entonces «Chantre» de la Catedral de Murcia, Antonio Sancho Sanfeliu, que en unión de todos

los componentes de la Junta de Gobierno fundacional, lograron soslayar las muchas vicisitudes y resolver innumerables problemas para que el día 16 de diciembre de 1933 se presentara oficialmente el Orfeón en el Teatro Romea de Murcia, con un programa dedicado a compositores murcianos.

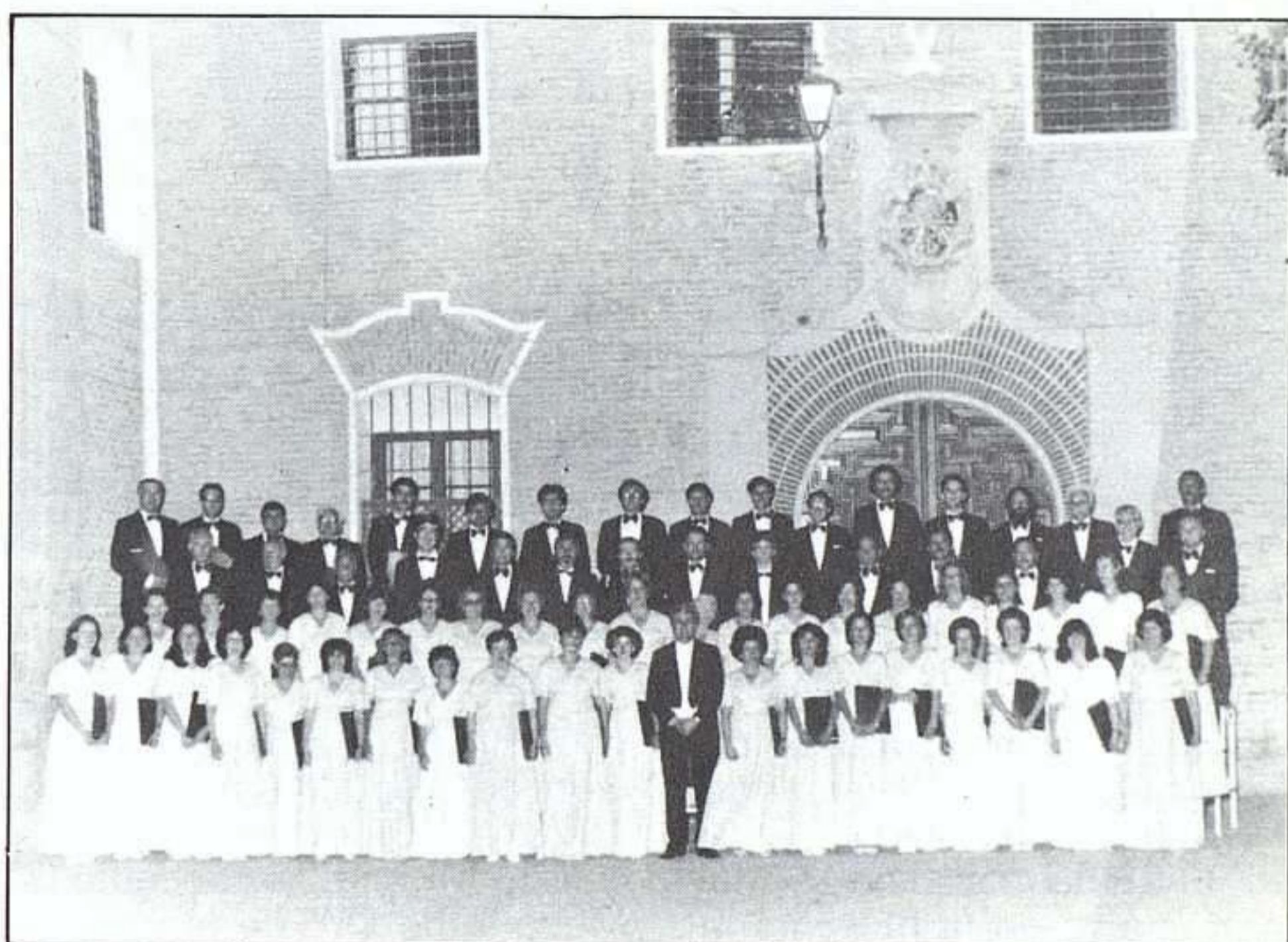
Tras el obligado paréntesis de la guerra, el día 16 de junio de 1941, bajo la dirección de D. José Salas Alcaraz y en la colaboración con la Orquesta Sinfónica de Murcia, estrenó las **Danzas Guerreras del Príncipe Igor** de Borodin.

En septiembre de 1945 es nombrado Director Manuel Massotti Littel, bajo cuya batuta se consiguieron grandes y valiosos éxitos entre los que destacan el estreno de

entendido público de diversas nacionalidades.

En 1955 consiguió el Primer Premio en el I Certamen de Habaneras de Torrevieja y en el Concurso Internacional de Orfeones y Masas Corales de Elche. El día 21 de julio de 1956, invitado por la Embajada de Cuba en Madrid, actuó en el Instituto de Cultura Hispánica, y ante el Cuerpo Diplomático de los países hispanoamericanos acreditados en la capital de España, en una audición de habaneras siendo premiado con un trofeo de plata de la mencionada Embajada.

El 19 de noviembre de 1957, actuó en el Teatro Romea de Murcia, conjuntamente con la Orquesta Municipal de Valencia y bajo la dirección del maestro José Iturbi en un magno concierto



El Orfeón Murciano Fernández Caballero, en su formación actual.

los **Cuadros Murcianos**, de Ramírez y la puesta en escena de la ópera **Cavalleria Rusticana**, de Mascagni, interpretada en su totalidad por elementos del Orfeón. En junio de 1949, participó en el Concurso Internacional de Música Popular en Madrid. En la noche del 2 de abril de 1952 tuvo lugar un jalón artístico importante en el quehacer musical de la Agrupación con el estreno del **Requiem**, de Mozart, al que se le suma en marzo de 1953 la **Novena Sinfonía**, de Beethoven.

Fruto de las ejecutivas anteriores, es la invitación del Burgomaestre de la ciudad holandesa de Kerkrade para participar en su Concurso Internacional de 1954, en el que actuaron junto a otras destacadísimas agrupaciones musicales entre las que sobresale el Coro Capilla Sixtina, de Roma. Esta actuación, le valió la medalla de Plata y el aplauso rendido de un

que se repitió en la ciudad del Turia en Marzo de 1958.

Para conmemorar las Bodas de Plata, el día 27 de mayo de 1958, se celebró un concierto de gala en el que intervinieron el Orfeón, la Orquesta Municipal de Valencia, el maestro Iturbi y el Director del primero Manuel Massotti, interpretando el **Requiem**, de Mozart y la **Novena Sinfonía**, de Beethoven. A la terminación de este concierto, le fue impuesta al Orfeón la Medalla de Plata de la ciudad de Murcia, en méritos a los éxitos conseguidos durante sus primeros veinticinco años de vida artística.

Como consecuencia de su trayectoria artística, efectuó cuarenta y seis grabaciones en exclusiva, en discos de la Casa Columbia.

A partir de julio de 1958, se hizo cargo de la dirección el maestro Acosta Raya, que se presentó en una Gran Gala Artística con el estreno del **Gloria**, de Vivaldi. En mayo de

1961 intervino en las fiestas de la Coronación Canónica de Ntra. Sra. del Rosario en Granada, en un concierto sacro, celebrado en el Claustro de Santa Cruz la Real y en un concierto extraordinario celebrado en el Teatro Isabel la Católica.

En octubre de 1962 grabó para la Casa Hispavox obras de folklore murciano y los **Cuadros Murcianos**, de Ramírez. En los estudios de T.V.E. intervino el Orfeón el día 18 de junio de 1963 con obras de polifonía clásica, participando el 20 del mismo



Monumento a Fernández Caballero junto al Teatro Romea.

del Campo de Madrid, obteniendo en pugna con cuarenta y dos masas corales el Premio Nacional de Interpretación. Cerró el año con el estreno en Murcia del Oratorio **El Mesías** de Haendel.

En 1970, la Asociación de la Prensa de Murcia, premia su labor concediéndole su más preciado galardón, el Laurel de Murcia. En 1976 volvió a salir de nuestras fronteras, participando en el XV Concurso Internacional de Masas Corales de Gorizia (Italia), actuando en la misma gira en las ciudades



Cartel anunciador del 50 aniversario del Orfeón.

mes en el III Certamen Nacional de Masas Corales de Mieres (Asturias), obteniendo el tercer premio.

El 29 de marzo de 1964 y como cierre de la III Semana de Música Religiosa de Cuenca, actuó el Orfeón en la Santa Iglesia Basílica Catedral, interpretando la **Misa O Magnum Misterium** de Tomás Luis de Victoria. Al concluir esta interpretación, cantó, en primera audición, **Angélica**, pregón pascual del maestro Echevarría, bajo la dirección de Odón Alonso y con la Orquesta Filarmónica de Madrid. De nuevo es invitado a participar en la IV Semana y lo hizo estrenando en España el Oratorio **Cristo en el Monte de los Olivos**, de Beethoven con la misma Orquesta y batuta.

Con motivo del V Centenario de la consagración de la Santa Iglesia Catedral de Murcia, intervino en concierto extraordinario, interpretando el **Requiem**, de Fauré y la **Misa de la Coronación**, de Mozart. En este año obtuvo el Premio «Chys» como reconocimiento a la labor desarrollada durante el año. Participó, en junio de 1968 en el I Festival de la Canción Popular en la Feria

de Venecia, Milán, Florencia y Fiumicello, ya bajo la dirección de Miguel Baró Bó. En 1978, la Diputación Provincial de Murcia, le concedió la Medalla de Oro de la provincia.

En la actualidad está dirigido por José Luis López García, bajo cuya batuta se han estrenado obras de la relevancia de la **Misa en Si bemol**, de Schubert, las **Vísperas Solemnes de Confesores KV. 339**, de Mozart.

Esta Agrupación es dirigida por un Patronato de Dirección, presidido en la actualidad por D. Joaquín Esteban Mompeán, y está compuesta por ochenta y dos voces de murcianos aficionados que no vacilan en dedicar sus horas de asueto al cultivo de la música en aras del prestigio de su agrupación y de su ciudad, sin remuneración alguna de tipo económico. En el año de su cincuentenario tiene unos problemas vitales que conviene denunciar: la escasez de medios económicos y la falta de sede propia, que hacen que aumentara desmesuradamente los esfuerzos y sacrificios de todos sus componentes para su subsistencia.

Terminaremos comen-

tando la versión ofrecida del **Requiem**, de Verdi, con motivo de su cincuentenario, el jueves 30 de junio, en la Catedral de Murcia, en la que se contó con la colaboración de la Orquesta Municipal de Valencia. La dirección de orquesta, coro y cuarteto solista corrió a cargo de José Luis López García, y el público respondió acudiendo masivamente al concierto.

Si al **Requiem** se le suele calificar de *operístico* el *escenario* en esta ocasión era, cuanto menos, teatral. La impresionante Catedral acogió a los músicos en su altar mayor, ofreciendo una imagen de estética difícilmente superable, pero mermando la calidad del sonido, pues éste es de forma cercana a la de una herradura. De fuentes del propio Orfeón supimos que esta era la colocación idónea, pues otras que se intentaron dieron resultados acústicos más pobres.

La versión fue correcta, buena, aunque tal vez se hubiera necesitado alguna matización interpretativa personal por parte del director. Se puede hablar de *lectura* fiel de la partitura, lo cual es digno de toda alabanza habida cuenta las dificultades que se debieron afrontar a causa de los escasísimos y cortos ensayos.

En consecuencia, la labor de José Luis López García se decantó hacia la unificación de los doscientos músicos, lo que consiguió a la perfección. Y no sólo eso, sino que además permitió a estos ejecutar sus partes de forma que se rozó, e incluso alcanzó, la máxima calidad en numerosas ocasiones.

Especificaremos más, dentro de las líneas generales expuestas; la afinación fue justa, salvo escasísimos momentos (violín en el «liberame»), siendo más correcta en los «tutti» que en los solos, o en combinaciones menos numerosas de instrumentos y cantantes. El Orfeón goza de una potencia y de una claridad dignas de todo elogio, las cuales destacan con mayor fuerza, siempre les sucede igual, a medida que el concierto avanza.

El cuarteto solista, formado por integrantes del Orfeón, tal vez lo mejor de la jornada. Reunieron un sin fin de cualidades, siendo las combinaciones entre ellos de belleza sin límite. Personalmente temíamos a la escasez de potencia sonora, pero se dejaron oír con toda nitidez junto a sus doscientos acompañantes.—**JOSE GARCIA MORALES.**

PAMPLONA

EL CONSERVATORIO RINDE CUENTAS

La actualidad musical viene configurada por las fechas en las que estamos: Últimos conciertos de la Sociedad Filarmónica. Excelentes conciertos en el Conservatorio a modo de «*rendimiento de cuentas*» de profesores y alumnos. Conciertos en torno al día de Navarra y Conciertos *Presanfermineros*.

SOCIEDAD FILARMONICA

De bastante floja puede calificarse la temporada filarmónica de este curso. A la falta de ópera hay que añadir la proliferación de solistas y grupos camerísticos en detrimento de las orquestas sinfónicas; tampoco hemos escuchado ningún coro, y nada hay que destacar este año como extraordinario fuera de abono. De todo esto no siempre tiene la culpa la dirección de la sociedad, pues se ve tremendamente limitada por la capacidad del Teatro Gayarre, pero, bajo mi punto de vista, creo que es mejor cobrar más, si fuera preciso, pero contratar por lo menos alguna de las grandes orquestas que este año han visitado nuestro país.

CONSERVATORIO DE MUSICA «PABLO SARASATE»

Me resulta totalmente imposible citar todo el trabajo exhibido en las últimas fechas en el Conservatorio o fuera de él, por los alumnos del mismo. Toda esta labor realizada ya desde hace veinticinco años (este año el Conservatorio celebra sus Bodas de Plata en su organización actual) se resume en los cerca de treinta conciertos dados en este curso.

En el presente curso la Música de cámara ha logrado un gran empuje, esto se ha debido al maestro Eduardo H. Asiain, quien presentó a sus alumnos en un concierto hermosísimo en el que el trío formado por Valencia al piano; Saenz, al violín y Fernan-



Eduardo Asiaín actuó bajo la dirección de Pascual Aldave.

do López, a la viola, dieron una lección de volumen característico equilibrado y respetuoso con cada instrumento digna de un conjunto de cámara con gran madurez y acoplamiento; su **Trío** mozartiano sonó limpio, conjuntado y con justeza. Sorprendente por lo inusual el dúo guitarra —Pablo López de la Cruz—, y violín —Teresa Echevarría— en su **Sonata en Re** de Scheidler. Y, aunque peor conjuntado en cuanto sonoridades, el **Trío núm. 30**, de Haydn interpretado por Catalán (piano), Agaigar (flauta), y Larrea (cello) nos reveló cualidades individuales buenas.

Sin duda la gran promesa y esperanza para los amantes de la música en Navarra, es la Orquesta de Cámara del Conservatorio. Como todas las orquestas, va madurando con el tiempo. Su concierto barroco, mozartiano y contemporáneo, su protagonismo en las **Cantatas** de Bach, su acompañamiento a solistas, es cada vez mejor y más seguro; su sonido, cada vez más amplio. Han tenido ocasión de acompañar a dos grandes solistas de violín: María Teresa Menéndez, premio en Bruselas, actual miembro de la orquesta de Euskadi y profesora del Conservatorio, que dio el **Concierto en La menor, BWV 1041** con la técnica y soltura admirables requeridas por Bach, afinación perfecta y estilo propio. Eduardo H. Asiaín, mastro de todos conocido y actualmente profesor en el Conservatorio, que interpretó el **Concierto en Mi mayor**, también de Bach, **BWV 1042**, a quien no pudimos apreciar toda la riqueza de su sonido por la traicionera acústica de la catedral. Claro y rotundo también su acompañamiento al **Concierto de órgano en Si bemol mayor** de Haendel

interpretado por Julián Ayesa, actual titular de la cónsola del Puy de Estella. Su Mozart ya empieza a revelar la difícil conjunción de la música. Y el **Adagio** de Samuel Barber, sonaba sinfónico y casi de gran orquesta. Aldave ha realizado un gran trabajo con la orquesta, que deberá ser sin lugar a dudas la futura orquesta de Navarra, ahora que desgraciadamente ha desaparecido (?) la Santa Cecilia.

Gran tradición tiene en nuestro pueblo la música vocal, sobre todo a través de los coros. El Conservatorio presenta todos los años su conjunto Coral en partituras comprometidas y con un sonido característico, a la vez que da oportunidad a los solistas del canto. Junto a Aldave, el director, merece destacarse el trabajo de Edurne Arregui, profesora de canto del centro. Este año se ha presentado la **Cantata 78**, de Bach; el **Ave María**, de Esla-

<p>XXV ANIVERSARIO DEL Patronato del Conservatorio Navarro de Música "PABLO SARASATE"</p> <p>AUDITORIUM</p> <p>Homenaje a D. Antonio Alvira (1912 - 1982)</p> <p>Viernes, 6 de Mayo de 1983 a las 8 de la tarde</p> <p>XVI Concierto del Curso 1982 - 83</p> <hr/> <p>ORQUESTA DE CAMARA del Conservatorio Navarro de Música "Pablo Sarasate"</p> <p>Director: PASCUAL ALDAVE</p> <p>SIRVE DE INVITACION</p>
--

Programa del concierto que festejó el XXV aniversario del Conservatorio.

va y el **Regina Caeli**, de Mozart. El sonido del conjunto instrumental digo que es característico porque escu-

char esta música en las voces perfectamente conjuntadas y afinadas de más de cien niños es algo asombroso. De los solistas hay que destacar el dúo de soprano y contralto en la **Cantata**, impecablemente realizado por María José Bayo y María Carmen López Arizu. La voz redonda y perfecta de Ignacio Fresán (bajo), en todas sus intervenciones, y el recitativo característico del tenor, Ruiz de Alegría.

El Conservatorio lleva a cabo sus cursos con gran trabajo y esfuerzo; siendo el conjunto más significativo y fruto de todo ello el Ballet Yauzkary, que, dirigido por Lainez, es el encargado de los montajes más espectaculares, y el de llevar todo el mundo de la danza por toda la geografía Navarra, su calidad es indiscutible y prueba de ello es que su primer bailarín Yon López Garnica ha sido seleccionado para asistir a los cursos de Bejart.

ORFEON PAMPLONES

El primer conjunto coral navarro, empeñado en dar en Pamplona lo que prepara para dar fuera de España, montó aquí el último concierto dado en Burdeos con la Orquesta de Burdeos-Aquitania, con la Sinfónica de Bilbao, bajo la dirección de Urbano Ruiz Laorden. Interpretó un programa dedicado a Verdi y a Wagner, y en el participaron además las Corales de Villalva, Echarri Aranz, Tafalla y Sangüesa. José Antonio Huarte, titular del Orfeón, se encargó de coordinar todos los coros para ofrecer el impresionante espectáculo.

DOS RECITALES DE «LIEDER»

Aunque resulte un poco sorprendente, por la juventud de los intérpretes, lo cierto es que hemos gozado este año de dos estupendos recitales. Juan Carlos Múgica (tenor) y Rosalina Carballin (piano) dieron un precioso recital de «lieder» en su programación y estilo: Beethoven, Schubert, Brahms, Chaikovski, Fauré, P. Donostia y Montsalvatge, sonaron todos con su riqueza propia, fruto de una labor estudiada y profunda y, sobre todo, bien dirigida por el maestro Ochoa de Olza, profesor de los intérpretes para este recital. Rosalina estuvo impecable en el acompañamiento.

Ignacio Fresán (barítono), actual becario de la Diputación Foral de Navarra en Barcelona, también ofreció lo mejor de su repertorio en un recital del que me ocuparé próximamente por razones de espacio.

UN CONCIERTO NUEVO

De atípico y muy hermoso puede calificarse el concierto dado por la capilla de la Catedral de Pamplona, bajo la dirección del «Kapelmeister» Aurelio Sagaseta en los claustros de la Catedral. Lo califico además de nuevo, porque supone el descubrimiento de una *sala* de conciertos de acústica muy buena y de insuperable estética. A mi juicio, del concierto, dado en su totalidad con gran rigor y belleza, hay que destacar los tres solistas de clave, órgano positivo, y violín. María Gembero en el clave, limpia y delicada en su ejecución, a la vez que contundente en su técnica. Ignacio Martínez, espléndido en el órgano positivo, sacándole una incomprendible riqueza y una nitidez en todas sus voces como hacía mucho tiempo que no habíamos oído de un instrumento tan dado a la confusión. Abel Lumbreras al violín indiscutible concertino navarro, nos mostró una vez más su sonido dúctil y técnica impecable.— FRANCISCO JOSE MONREAL ARIZMENDI.

SANTANDER

II CONCURSO DE COMPOSICION «MANUEL VALCARCEL»

Cuando salga esta crónica, Santander estará viviendo sus horas mejores en lo que a actividad musical se refiere. De sus resultados hablaremos en próximos comentarios. En el de ahora quiero resumir los eventos más destacados ocurridos en el paisaje de Cantabria en la última etapa del curso académico 1982-83, así como completar la información de las distintas manifestaciones de nues-

tros arte durante el período estival.

Por su ámbito nacional, y por el interés que en sí pudo tener el II Concurso Nacional de Composición «Manuel Valcárcel», se impone la referencia en primer lugar. Y digo referencia porque sus resultados en ningún momento, y en ningún caso, dan para más. Mucho más cabía esperar de este certamen que en su primera edición proclamó vencedor a Miguel Angel Martínez Lladó. No fue así. Las tres obras seleccionadas para la fase final bajo los lemas «*Todas cantan*», «*Gestos 1*» y la «*Princesa Etsnáj*» carecieron de inventiva, de construcción, salvo una, aunque ésta de signo claramente tradicional. El jurado, formado por Antón García Abril, Francisco Calés y Miguel Angel Samperio, declararon desierto el premio. Lo mejor de esta sesión fue, sin duda,

sentido del término, es la labor difusora del Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Santander y Cantabria, cuya labor continua está contribuyendo a la creación de una sensibilidad musical. Esto, ya de por sí, es algo que hay que valorar positivamente por encima del mayor o menor nivel de sus actividades. En el último trimestre ha recibido al brillante pianista francés Ives Rault, tercer premio del Concurso «Paloma O'Shea», ha conmemorado el «Año Brahms» con el recital a cuatro manos dado por Miguel Zanetti y Fernando Turina, ha estrenado la **Misa de la Paz**, compuesta por Manuel López, director de nuestra Banda Municipal, y ha cerrado una singladura con la atractiva presencia de la Orquesta del Conservatorio de Praga.

El Ateneo continuó su línea específica. Ofreció un

Bien Aparecida, articulado con programas de imán, con contenidos específicos.

La Coral de San Ignacio de San Sebastián, el Coro Donosti Ereski, el Nacional de España, la Coral de Santander, o el conjunto inglés The Aire Valley Singers, cubren el campo polifónico. Junto a esto, recitales de órgano y trompeta, y el monográfico dedicado al año Padre Soler. Paralelamente al Ciclo, que presenta estrenos, el VI Festival Internacional de Jóvenes Organistas.

Referencia, por fin, a dos cursos, ambos en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, y los dos dirigidos por Federico Sopeña. Ya se informó del de Interpretación pianística y de su convocatoria. Pues bien, ésta ha tenido una respuesta grande. Para asistir a las clases que del 21 y 22 de agosto impartirán

VIZCAYA

SARBU Y HAFFNER EN LA SOCIEDAD FILARMÓNICA

En conmemoración del 150 aniversario del nacimiento de Johannes Brahms, se han presentado en la Sociedad Filarmónica, por vez primera, los artistas Eugene Sarbu (violín) y Caroline Haffner (piano), que han interpretado las **Sonatas números 1, 2 y 3, Op. 78, 100 y 108**. El violinista es genial, dotado de las mejores cualidades y la pianista, ha sido una gran colaboradora al éxito del concierto.

Nuevos Solistas de Viena, está compuesta por una docena de jóvenes artistas que dirige Gert Meditz. Han interpretado obras de J.J. Fux, Haydn, Couperin, Christian Bach, H. Wolf, y Bela Bartok.

Un nuevo éxito en esta del dúo Félix Ayo (violín), y Enma Jiménez (piano). Su programa, tres **Sonatas** de Mozart, Beethoven y Grieg, ejecutadas con extraordinaria sensibilidad por Félix Ayo, en perfecta penetración con la pianista Enma Jiménez.

El Trío Henry en colaboración con el Instituto Francés de Bilbao, ha tenido una feliz presentación, interpretando obras de Ravel, Brahms y Mendelssohn.

Extraordinario recital del pianista Andre Watts, logrado a través de un interesante programa de Bach, Schubert, Liszt, Debussy y Chopin.

Organizado en colaboración con el Instituto Francés y la Sociedad «El Sitio» de Bilbao, se ha celebrado un concierto, a cargo de la mezzosoprano Maria Folcó y el pianista Carlos Ibarra.

Interpretaron obras de diversos autores como Faure, Duparc, Guridi, Sabino Ruiz Jalón, Montsalvatge, y R. Halffter.

Esta Sociedad Filarmónica en colaboración con la Orquesta Sinfónica de Bilbao, nos ha ofrecido un concierto extraordinario, (como clausura del curso 82-83) a cargo del extraordinario violoncellista Mstislav Rostropovich.

El concierto ha sido dirigido por el joven Hugh Wolff,



La Coral Salvé actuando con motivo del centenario del Coro Liederkrantz.

la participación de la pianista uruguaya Maite Berrueta, quien además de interpretar las tres partituras seleccionadas fenomenalmente en la Fundación Marcelino Botín — institución patrocinadora del Concurso—, expuso con muy buen criterio páginas del recientemente fallecido Alberto Ginastera y de Albeniz.

En cuando a los conciertos celebrados de importancia en los Amigos del Festival destacó uno: el dado por Andre Watts, de quien, lógicamente, no voy a descubrir su primerísimo rango, independientemente de que se coincidan o no con algunas de sus versiones. Por otra parte, su presencia entre nosotros no constituyó novedad, aunque sí lo fue para un público que en buen número estima el concierto como encuentro social.

Social, en el más noble

recital de violín a cargo de Francisco Comesaña, y programó tres conferencias. La bellísima de Federico Sopeña sobre **La Viena de Mahler**, y las pronunciadas por Antonio Fernández-Cid sobre Verdi y Puccini.

La Coral Salvé de Laredo en su ascendencia constante, sigue en la brecha. Por una parte, centrada en el estudio y montaje de páginas firmadas por los músicos de la generación del 27. Por otra, y con José Luis Ocejó al frente, acaban de realizar una gira por Alemania, invitados por el Coro Liederkrantz que ha celebrado el Primer centenario de su fundación. Su presencia ha sido muy bien acogida por la crítica y por el público. Esta agrupación participará en el Ciclo Estival de Música Coral y de Órgano que, en su duodécima edición, se celebra en el Santuario de La

Joaquín Achúcarro y Paul Badura Skoda, se han inscrito sesenta y un cursillistas pertenecientes a dieciseis países incluyendo a España; cincuenta en calidad de oyentes y una veintena larga para analizar el sonido y la afinación con Manuel Clavero.

El otro curso se celebrará del 5 al 9 de septiembre y será sobre Wagner y la Opera europea de su tiempo. El objetivo es el de mostrar el drama wagneriano en el contexto histórico y operístico coetáneo, en el cual la mención Wagner-Brahms es ineludible, máxime cuando estamos en el «Año Brahms». Se dará, igualmente, una panorámica de la Opera española. Intervienen Sopeña, Francesc Bonastre, Serge Segalini, Emilio Casares, Eduardo Pérez Maseda, Tomás Marco y Antonio Gallego.—**RICARDO HONTAÑÓN ACHA.**

que ha interpretado la **Cuarta Sinfonía, en Mi menor, Op. 98**, de Brahms, y el **Concierto para violoncello y orquesta en Si menor, Op. 104**, de Dvorak, siendo solista como queda indicado, Rostropovich, cuya versión ha merecido los calificativos más favorables. Por tan extraordinaria actuación, el público ha vibrado de entusiasmo.

ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO

Quince Concierto de la temporada, en el que se incluyó la **Pequeña suite** de W. Lutoslawski (primera vez); el **Concierto núm. 1**, para piano y orquesta de Chopin, actuando como solista la pianista alemana Babette Hierholzer y **Sinfonía en Re menor** de C. Franck. Actuó como director invitado el maestro Satanowski.

El siguiente concierto presentó en programa el **Concierto núm. 1, en Re menor para piano y orquesta, Op. 15**, de Brahms, y **Cuarta sinfonía en Mi bemol mayor, Op. 48**, de Glazunow. Actuó como solista el joven pianista durangués Luis Angel Sarobe y como director, Urbano Ruiz Laorden. El pianista Sarobe, se ha mostrado firme y seguro, exponiendo su buena técnica y musicalidad, y el director Ruiz Laorden, a la

Falla, Mozart y Beethoven, y en el **Concierto para oboe y orquesta**, de Mozart, actuó como solista Josephine Lewis.

PRIMER AÑO DE LA ORQUESTA DE EUZKADI

De los conciertos que viene celebrando la Orquesta Sinfónica de Euzkadi en la capital vizcaína, en ésta ocasión ha presentado un programa compuesto por obras de Luis de Pablo, Mozart, Dvorak y Carreño, siendo director Enrique Jordá. La obra de Luis de Pablo tuvo una interpretación aceptable y en el **Concierto para violín** de Mozart, el solista George Nicolescu mostró sus cualidades de gran violinista.

La Orquesta Sinfónica de Euzkadi, conmemoró días más tarde el primer año de su andadura, y a la vez, dio por terminada la temporada musical en Bilbao. A este acto, asistió como director invitado, Javier Bello Portu, y actuó como solista, la fagotista Monique Deguines. El programa, incluyó las **Variaciones sinfónicas**, sobre un tema vasco, de Pablo Sorozóbal; **Concierto para fagot y orquesta en Mi menor**, de A. Vivaldi; **Apunti per un credo**, de Ghedini, y la **Sinfonía núm. 1, en Do mayor, Op. 21**, de Beethoven.

ción Vizcaína del Acordeón, (Bizkaiko Bakidekinaren Elkarte). El referido Cuarteto, ha ofrecido un programa muy diverso de autores, como J. S. Bach, Chaikovsky, Gabriel Pierne, Jacques Ibert, Jean Francaix, Paul Pierne y Jean Rivier, y sobre cuyas obras se han realizado unas versiones correctas.

En cuanto a la Orquesta de Acordeones, también el programa fue amplio y variado. Ofrecieron versiones muy aceptables y del agrado del público, bajo la dirección del maestro Loroño, de **La Gazzaladra** (Obertura), de Rossini; **Danza Fantástica**, de E. Pozzoli; **Katinka**, de Ch. Demaële; **En un Mercado Persa**, de Ketelbey, **Il Treno**, de Beltrami; **Leyenda de los bosques de Viena**, de Strauss; **Maritxu-aihuri begi-txakolin** (A-apestiak), armonización de Loroño y **Amaia** (Ez-pata-Dantz), de J. Guridi.

BALLET DE FLANDES

La ABAO ha presentado a la Compañía de Opera del Teatro Estatal de Ostrava con las representaciones de dos óperas: **Così Fan Tutte**, de Mozart, y **Lohengrin**, de Wagner. Esta compañía pertenece a aquellas instituciones operísticas que crean y cultivan la ópera europea. En las citadas representaciones han mostrado voces de calidad, así como el buen funcionamiento de su Orquesta.

Organizado por la ABAO, y con el patrocinio de los Gobiernos belga y vasco y la colaboración del Ayuntamiento de Bilbao, se ha celebrado una sesión de ballet, por el Ballet de Flandes, que han representado **Bolero** con música de Ravel y coreografía de Sigurd Leeder; **Whimsicalities**, con música de Auric y coreografía de Nils Christie; **Sinfonía en tres movimientos**, música de Igor Strawinsky, coreografía también de Christie y finalmente **Rodeo**, con la música de Aaron Copland, y la coreografía de Agnes de Mille.

El Ciclo de Jóvenes Intérpretes que organiza la Caja de Ahorros Vizcaína a través del Departamento de Cultura, ha presentado al **Trío de Música Barroca** (del Grupo de Música Antigua de la Universidad de Bilbao), compuesto por Mario Clavell (flauta de pico) Guadalupe L. Castelo (espineta) y Daniel Carranza (laúd y tiorba barroca).

Juventudes Musicales de Bilbao, ha presentado en la Biblioteca Municipal al Grupo

de Cámara **Syrinx**, con un programa de obras de gran interés.

Sonata en Fa mayor, de G.P. Telemann; **Trío sonata en Sol mayor**, de F. Benda y **Sonata en La mayor**, de Telemann. La segunda parte comprende: **Sonata a Tres** de Baquedano y obras de P. Locatelli y Vivaldi.

Este cuarteto, está compuesto por Carlos Rosat (flauta); José María Perelló (flauta); Mario Telenti (piano) y María Pilar Huici Goñi (bajo continuo) todos ellos profesores pertenecientes a la Orquesta Sinfónica de Euzkadi.

HOMENAJE A RUIZ JALON

Quinto homenaje a Sabino Ruiz Jalón, que le dedica La Coral Ondarreta de Las Arenas. Ya hemos comentado en anteriores ocasiones la vida y obra del homenajeado, así que nos dedicamos a lo que fue el concierto. La joven pianista Margarita Lorenzo, interpretó **Dos danzas vascas**, para piano de Sabino Ruiz Jalón (estreno); la mezzosoprano Eli Eguía, cantó **Triptico Hispánico** con sus temas, Galicia, Vasconia y Castilla, también de Sabino Ruiz Jalón; casi todo el concierto ha sido dedicado a la obra del homenajeado.

El pianista Fernando Barandiarán, con excelente técnica, ha interpretado **Nocturno en gris**. El genial organista José Manuel Azkue, interpretó **Agurrak**, deleitando al auditorio con su fina versión.

Capricho Ibérico, para violoncello y piano, fue realizada por Ristea Kostel (chelo) y Georgina Barrio (piano), los cuales han hecho una excelente versión de esta obra. El Orfeón de Sestao, bajo la dirección de Santiago Allende, interpretó dos obras, una de Salaberry y otra del Padre Madina. Dicha agrupación reúne un conjunto de buenas voces, tiene unidad y empaque en la emisión de las voces y destacan los tenores, luciendo en su breve actuación como una Coral con justeza interpretativa. La Coral Ondarreta, el Orfeón de Sestao, La Junta-Pro-Organ, Aula de Cultura de Guecho y otros, hicieron al homenajeado Sabino Ruiz Jalón, entrega de medallas de oro, a la vez que el Presidente de la Coral Ondarreta Rafa Etxabe, dio las gracias a todos cuantos habían colaborado contestando muy agradecido, con atinadas palabras, Sabino Ruiz Jalón.—JOSE URQUIJO.



La Orquesta de Euzkadi que celebra su primer año de existencia.

buena altura que nos tiene acostumbrados.

Los últimos conciertos de esta temporada fueron dirigidos el primero por Charles Vanderzand y el segundo por Robert Satanowski. En el primer concierto, se interpretó la deliciosa **Serenata núm. 7, «Haffner»** de Mozart; **Masques et Bergamasques**, de Fauré y **Los Maestros Cantores de Nuremberg**, de R. Wagner. En el último concierto, se han incluido obras de

CUARTETO DE SAXOFONES

La Orquesta de Acordeones de Bilbao, dirigida por su titular Josu Loroño, y el Cuarteto de Saxofones del Conservatorio «Pablo Sarasate», de Pamplona, bajo la dirección de Javier Garayalde, han ofrecido un concierto en el Teatro Campos Elíseos de Bilbao. Este concierto ha sido organizado por la Asocia-

Internacional

VIENA

(Austria)

FESTIVAL 1983 BAJO EL SIGNO DE «FAUSTO»

Por Gerardo Antonio Leyser

La temporada cultural vienesa desemboca regularmente en un festival que es a la vez culminación y conclusión de la misma. En el mismo participaron todas las instituciones culturales de la ciudad, teatros hablados y líricos, grupos tradicionales y de vanguardia, algunos cines, museos y salas de exhibición así como las dos grandes instituciones musicales vienesas, que se alternan año a año en la organización de la parte puramente musical del festival. Esta enorme multiplicidad de actividades se hallan de alguna manera coordinadas por una organización cúpula, el Festival de Viena propiamente dicho, que además organiza y monta espectáculos propios.

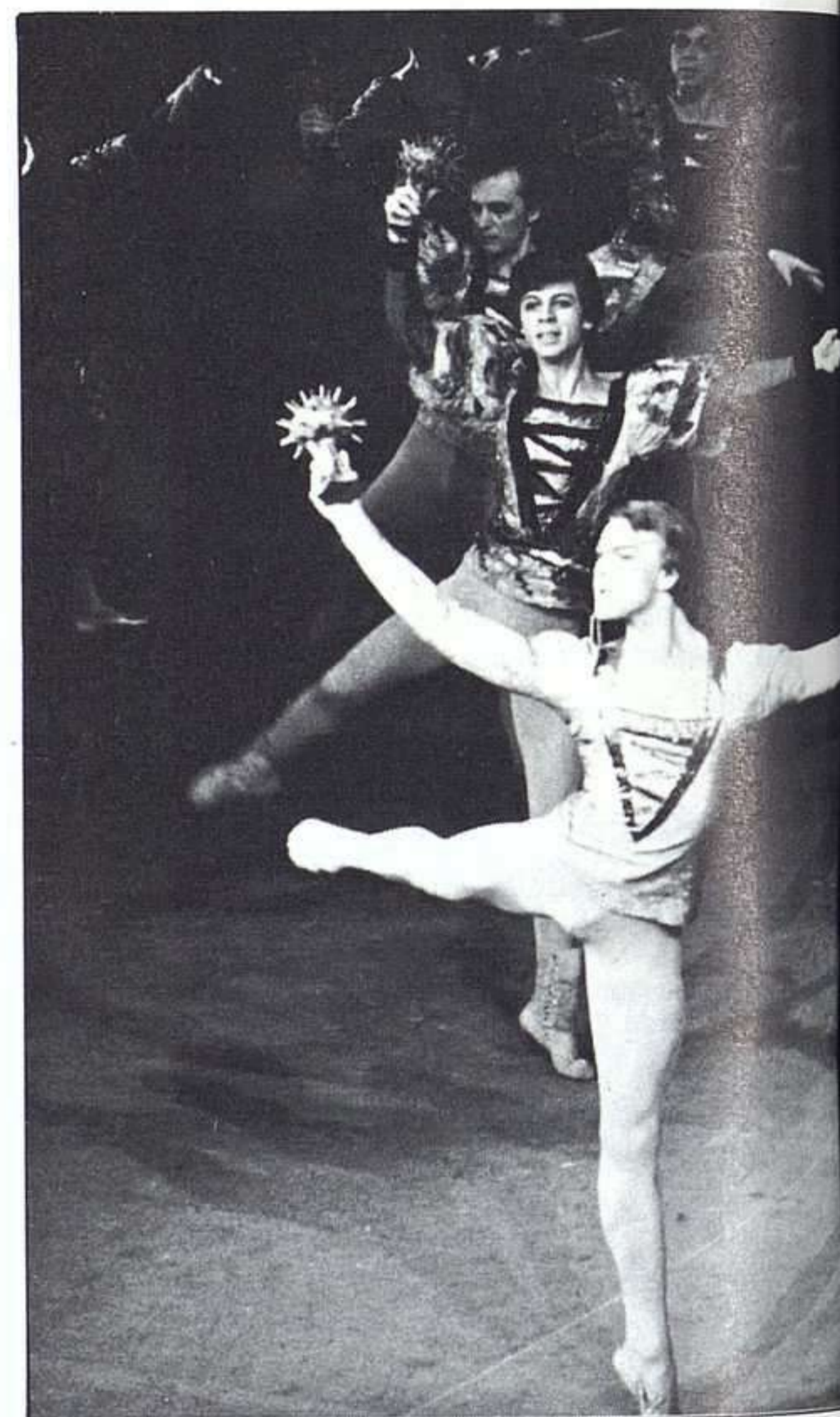
Este año, como todos los pares, el Festival Musical estuvo organizado por la Sociedad del «Konzerthaus» de Viena quien estructuró su impresionante programa integrado por 36 conciertos (entre

el 12 de mayo y el 19 de junio) en torno a dos ciclos dedicados el uno al tema **Fausto** y el otro a ciertos aspectos de la obra de Mozart. Visto que el tema «**Fausto**» y la **música** ha sido tratado de manera muy completa por Rafael Banús en el marco de su ensayo **La puesta en música de las obras de Goethe**, publicado por RITMO en su número 532 del pasado mes de abril, me limitaré a comentar (o sólo mencionar aquellas que no he oído) las obras que integraron dicho ciclo. El primer concierto dedicado a **Fausto** fue ofrecido por la Orquesta Sinfónica de Radio Berlín (Radio Symphonieorchester Berlín-RSO). La primera obra del programa fue interpretada con el escenario vacío ya que se trata de una obra para instrumento solista, hecho inusitado para un concierto sinfónico: el organista Thomas Daniel Schlee interpretó en primera audición austríaca **Cuatro movimientos del ciclo «Fausto» para gran órgano, 1980**, del compositor checoslovaco Petr Eben (n. 1929). A continuación la RSO ofreció, bajo la dirección de su titular Riccardo Chailly, la **Música de ballet de Fausto**, de Charles Gounod y una muy ponderable versión de la **Sinfonía Fausto**, de Franz Liszt, con la participación del Coro de las Juventudes Musicales y del tenor Horst Laubenthal. El joven director italiano brindó una atenta e intensa interpretación de la obra al frente esta excelente orquesta que, si bien es la segunda de la ciudad con tan afamada Filarmónica, supera en calidad a muchas otras orquestas centroeuropeas. Otro breve aporte fue realizado por la Orquesta Filarmónica de Viena con una ejecución de la muy poco conocida **Obertura Fausto**, compuesta por Richard Wagner en París, en diciembre/enero de 1839/40. Volveré a mencionar este concierto, bajo la dirección de Claudio Abbado, al tratar algunas de las interpretaciones mozartianas del Festival.

La **Damnation de Faust** (la condenación de Fausto) **Op. 24**, de Berlioz no podía faltar en esta serie. La obra fue realizada en el Konzerthaus por la Orquesta de Lyon y los Coros de Radio Praga, bajo la dirección de Serge Baudo, con los solistas Felicity Palmer, Quade Winter, Jean-Philippe Laffont y Jean-Marie Frémeaux. Otra obra cuya presencia es obligatoria en un ciclo **Fausto** es la **Octava Sinfonía**, de Gustav Mahler, cuyo segundo movimiento está compuesto sobre el texto de la escena final de la segunda parte del **Fausto**, de Goethe. Esta gigantesca composición, cuya primera parte está compuesta sobre el himno mariano **Veni, creator spiritus** y que exige la presencia de nada menos que ocho solistas vocales, estuvo realizada por la Orquesta Sinfónica de Viena, los coros de la Wiener Singakademie y del Wiener Singverein, además del famoso coro de los Niños Cantores de Viena

(Wiener Sangerknaben), bajo la dirección de Michael Gielen, actual director de la Opera de Francfort y titular de Sinfónica de Cincinnati. Gielen resultó ser un director ideal para esta obra ya que no sólo salvó sin la menor dificultad los problemas formales de la partitura, sino que supo extraer de la misma todos aquellos elementos que hacen de la obra uno de los puentes hacia la música de la Segunda Escuela de Viena, entiéndase la dodecafónica. Los directores con práctica operística se hallan evidentemente aventajados para manejar las grandes masas sinfónico-corales ya que no les falta práctica en el manejo simultáneo de elementos diversos, esto es, coros, orquesta y solistas.

Es así que la misma impresión de total soberanía sobre las gigantescas masas de ejecutantes nos proporcionó Wolfgang Sawallisch (director de la Opera de Munich) al dirigir las **Escenas del Fausto de Goethe**, de Robert Schumann, a pesar de que Sawallisch y Gielen son

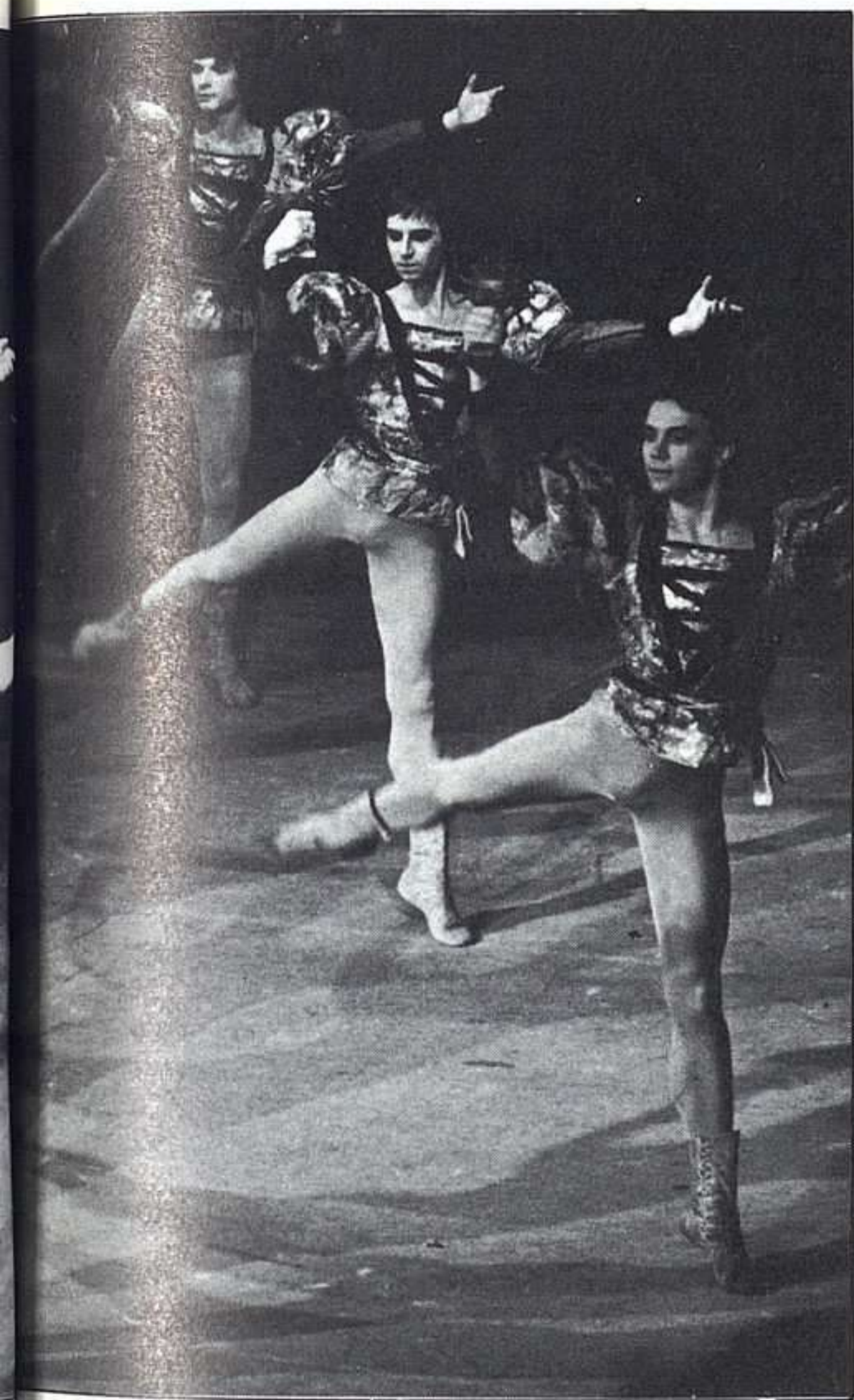


El Ballet del Teatro Bolshoi, en «Romeo y Julieta».

directores de orquesta con enfoques musicales bastante diferentes. Mientras Gielen tiende a ser radical en sus conceptos, manteniéndose siempre fuera del contexto de las soluciones o de los compromisos fáciles, Sawallisch es más bien un continuador de la vieja escuela, un hombre concienzudo que no se plantea muchos problemas ni pone sistemáticamente todo en cuestión. La interpretación lograda para las **Escenas del Fausto** fue magistral gracias a dichas calidades de solidez que posee Sawallisch, y a un reparto de solistas digno de las mejores veladas de un teatro lírico del rango de la Opera de Viena, hecho bastante inusitado para un concierto, sobre todo tratándose de una obra relativamente desconocida. A continuación, una rápida nómina de este singular reparto: Bernd

Weikl («Fausto», «Pater Seraphicus», «Doktor Marianus»), Ileana Cotrubas («Margarita»), Theo Adam («Mefisto»), Peter Schreier («Ariel», «Pater Exstasticus»), Kurt Moll («Pater Profundus», bajo solo), Lucy Peacock, Gabriele Sima, Mariana Lipovsek, Marga Schiml y Helmut Wildhaber. Actuaron, además, la Orquesta Sinfónica de Viena, el Coro de la Juventudes Musicales de Viena y el Coro de los Niños Cantores de Viena. Esta obra, que por cierto tiene sus momentos largos, contiene bastantes partes de gran interés musical como para justificar una ejecución de Festival a este nivel. El Konzerthaus también ofreció una versión concertante de la ópera **Dr. Faustus** de Ferruccio Busoni, actuando solistas, coros de la Radio Austríaca y de las Juventudes Musicales de Viena, así como la Orquesta Sinfónica de Radio Austria bajo la dirección de Gerd Albrecht.

Este ciclo Fausto culminó con el estreno absoluto de la cantata «**Seid nüchtern und wachet**» —**Faust-Kantate**, una



obra creada por el compositor soviético Alfred Schnittke (nacido en 1934 de padre alemán) especialmente por encargo de la Sociedad de Konzerthaus en ocasión del 125 aniversario de la creación de la Wiener Singakademie. La cantata consta de diez partes que se ejecutan sin interrupción y no está basada en la obra de Goethe sino en la **Historia von Dr. Johann Fausten** (sic)... impresa y publicada en Francfort por Johann Spies en el año 1583. En esta obra para cuatro solistas vocales, gran orquesta y órgano Schnittke utilizó un lenguaje esencialmente tonal y ecléctico (sin excluir pasajes atonales), creando una forma de composición poliestilística. La obra, que contiene muchos efectos especiales logrados mediante aparatos electroacústicos (micrófonos, amplificadores, altoparlantes), co-

sechó un éxito rotundo e inusitado para una ciudad tradicionalista como Viena. Parte de este éxito fue posible gracias a la muy meritoria interpretación lograda por los solistas Carol Wyatt (contralto), Paul Esswood (contratenor) y Günter Reich (barítono), y por la Orquesta Sinfónica de Viena bajo la dirección de su titular Gennady Rohdestvensky, quienes pusieron con esta obra el punto final no sólo al ciclo Fausto, sino al Festival Musical en su totalidad.

ESPIRITUAL MOZART

Fueron varios los conciertos dedicados total o parcialmente a la música de Mozart. Aquí quisiera mencionar de manera muy particular el **Concierto para piano y orquesta en Do mayor, K 467**, interpretado por Rudolf Serkin y la Orquesta Filarmónica de Viena bajo la dirección de Claudio Abbado. Aquí se pudo asistir a uno de dichos conciertos, por cierto muy raros, que parecen trascender lo meramente musical para penetrar en un mundo más universal en el cual música y filosofía se aúnan, en el cual la parte puramente material de la música —esto es, técnica instrumental y aspectos concomitantes— dejan de tener importancia para cederle definitivamente el paso a su componente espiritual. Al hacer este pagnérgico quisiera confesar que la grabación realizada por Serkin/Abbado del **Concierto en Re menor K 466** con la London Symphony Orchestra (Digital-Stereo 2532 053 del sello Deutsche Grammophon) no me satisface plenamente, y aún cuando presenta un enfoque muy serio de la obra, no logra la plenitud alcanzada por el mismo binomio en este concierto vienés. Sólo resta esperar que la grabación de este **Concierto en Do K 467** realizada igualmente por la Deutsche Grammophon, y que está por salir a la venta, haya podido recoger, aunque sea parcialmente, una atmósfera musical tan inefable como aquella lograda en el Konzerthaus de Viena.

Menos trascendental, pero no obstante de elevado nivel fue la interpretación ofrecida al día siguiente por Murray Perahia, en calidad de director y solista, el **Concierto en Re mayor (Coronación) K 537**, junto a la English Chamber Orchestra, quien había iniciado el concierto bajo la dirección de Nicholas Kraemer con la **Sinfonía en Si bemol mayor «La Reine», Hob. I/85** de Haydn, y el **Concierto para oboe en Do mayor K 314**, de Mozart con la participación del oboísta Neil Black.

Otro muy interesante acontecimiento mozartiano fue el concierto ofrecido por la Sinfónica de Viena bajo la dirección de Nikolaus Harnoncourt, integrado por el **Concierto para fagot K 191**, interpretado por el excelente fagotista Milan Turkovic, la ópera «**El empresario**» **K 486** en versión concertante, y finalmente, la **Sinfonía en sol menor K 550**. Fue en esta última obra que resultó más evidente el muy poco ortodoxo enfoque que de la obra de Mozart tiene Harnoncourt, quien dice volver a las fuentes interpretativas y estilísticas, pretendiendo por lo tanto no descubrir un nuevo Mozart sino redescubrir Mozart tal cual fue en su época. El resultado es a la vez

apasionante, sorprendente y desconcertante. Todo el concepto de fraseo y articulación es replanteado por Harnoncourt. También sus «tempi» son diferentes y no creo que el tercer movimiento («Menuetto». «Allegretto») jamás haya sido ejecutado tan de prisa. Otro componente poco habitual es la repetición sistemática cada vez que aparece la barra de repetición en la partitura. No sé hasta que punto la obra se beneficia de ello ya que adquiere dimensiones desacostumbradas. La última repetición resulta francamente abusiva, cuando al llegar a los compases finales del «Allegro assai» Harnoncourt (¿o Mozart?) nos vuelve a sumergir en el difícil mundo en disolución tonal planteado por el comienzo del desarrollo. Sea como fuere, Harnoncourt plantea interesantes alternativas a la interpretación mozartiana contemporánea.

Terminaré esta breve reseña de los conciertos orquestales del Festival por el comienzo ya que los dos primeros no fueron dedicados ni al tema **Fausto** ni a Mozart. Efectivamente, la Orquesta Filarmónica de Viena ofreció en el concierto inaugural un programa compuesto por la **Segunda Sinfonía de Schubert** y por **La Vida de Héroe** de Richard Strauss, bajo la dirección de Lorin Maazel. Maazel también dirigió el segundo concierto de la Filarmónica con el **Concierto para piano, Op. 83**, de Brahms, magistralmente interpretado por Maurizio Pollini, seguido de una no menos excelente **Tercera Sinfonía en Mi bemol mayor «Héroe»** de Beethoven.

Los recitales del Festival en el Konzerthaus fueron iniciados por Daniel Ba-



Maurizio Pollini.

renboim con las **Sonatas Op. 10 núm. 3 y Op. 53** de Beethoven y una serie de **Paráfrasis de Wagner** compuestas por Liszt. A continuación, el violonchelista Yo Yo Ma ofreció una muy convincente interpretación de las **Suites 1, 3 y 5**, para dicho instrumento solo, de J.S. Bach. El piano, instrumento solista dominante, volvió con dos artistas de indiscutible nivel, la pianista argentina Martha Argerich con la **Toccata en Do menor BWV 911** de Bach, la «**Kreisleriana**», **Op. 16**, de Schumann; «**Gaspard de la nuit**», de Ravel y la **Sonata núm. 7, Op. 83**, de Prokofiev, y el italiano Maurizio Pollini con lo que fue el programa más

exigente del ciclo de recitales: la **Sonata Op. 1**, de Alban Berg; **Cinco Piezas para piano, Op. 23**, de Schoenberg; las **Variaciones para piano Op. 27**, de Anton Webern y finalmente, las gigantescas **Variaciones sobre un tema de Diabelli Op. 120**, de Beethoven. Creo que Pollini es uno de los muy pocos pianistas de la actualidad capaz de abordar semejante programa sin la menor flaqueza, sin el menor compromiso, entregándose en *cuerpo y alma* al servicio de esa causa denominada *La Música*. Exageraciones aparte, Pollini ya merecería el mayor respeto por la elección de este exigente e incómodo programa. El hecho de que además sea capaz de realizarlo con la mayor concentración y perfección pianística sólo puede ser enfrentado con admiración y agradecimiento, y a juzgar por la reacción del público, fue exactamente lo que ocurrió. Tras el único recital de «lieder» del Festival, ofrecido por Peter Schreier acompañado por Wolfgang Sawallisch, y cuyo programa estuvo integrado por obras de Hugo Wolf, Prokofiev y Schumann, fue nuevamente el piano quien cerró el ciclo, esta vez bajo las muy idóneas manos de Vladimir Ashkenazy quien brindó soberbias interpretaciones de las **Sonatas Op. 101 y 109**, de Beethoven, concluyendo con una serie de obras de Chopin.

EL FESTIVAL Y SUS HUESPEDES

El Festival de Viena propiamente dicho inició sus actividades musicales y teatrales invitando a la Opera de Frankfurt al teatro «An der Wien» con su versión escénica de **Los soldados** de Bernd Alois Zimmermann, bajo la dirección de Michael Gielen. **Los soldados** es una de las obras más importantes del escenario operístico contemporáneo. Fue estrenada en 1965 en la Opera de Colonia, bajo la dirección del propio Michael Gielen, y es, en cierta forma, la heredera espiritual de las dos grandes óperas de Alban Berg. Resulta imposible comentar esta obra en el marco de una nota dedicada a

todo un festival ya que una mera introducción a la misma exigiría demasiado espacio.

Otro importante huésped del Festival fue el Ballet del Teatro Bolschoi de Moscú que presentó dos espectáculos en el Teatro «An der Wien»: el **Lago de los Cisnes**, de Tchaikovsky y **Romeo y Julieta**, de Prokofiev. El Bolschoi es una compañía dotada de un cuerpo de baile muy homogéneo y disciplinado, con solistas de gran perfección técnica pero en la mayoría de los casos carentes de expresividad, y cuyas producciones son rayanas de un dudoso gusto *hollywoodiano*, digno del peor Walt Disney. Transcurridos los primeros diez minutos y disipada la admiración por la disciplina del conjunto, queda muy poco para regocijarse. Felizmente, la música de Prokofiev presenta bastante interés musical como para hacer tolerable un ballet dotado de muy escasas ideas interesantes. En cuanto al **Lago de los Cisnes**, media hora hubiese alcanzado. El resto fue mero aburrimiento. Tras haber visto ballets como los coreografiados por Béjart o las fenomenales producciones del American Ballet Theater, o aún las de John Cranko o John Neumeier (ballets de las Operas de Hamburgo, Stuttgart y Viena), las coreografías del señor Grigorovitch dejan bastante que desear. Ni los dudosos decorados de Virsaladse, ni los vestuarios de la compañía aportaron elementos positivos a las veladas.



Chaikovsky
(1840-1893).



Escena de «Los soldados», de Zimmermann, dirigida por Michael Gielen.

BRUSELAS

(BELGICA)

CONCURSO REINA ELISABETH MUSICALIDAD PRIVO SOBRE VIRTUOSISMO

Por Nicolas Koch Martin

La prueba de preselección de esta vasta competición cuatrienal se desarrolló en el Conservatorio de Bruselas. Ciento nueve pianistas venidos de veintiocho países participaron durante diez días a razón de dos sesiones por día. De ellos, solamente veinticuatro fueron capaces de pasar a la segunda prueba. Un hecho a señalar es que este año estuvieron ausentes los músicos soviéticos, polacos y checos. Húngaros y búlgaros, sin embargo, participaron. Y el maestro ruso Emil Gilels formaba parte del gran jurado de la prueba final...

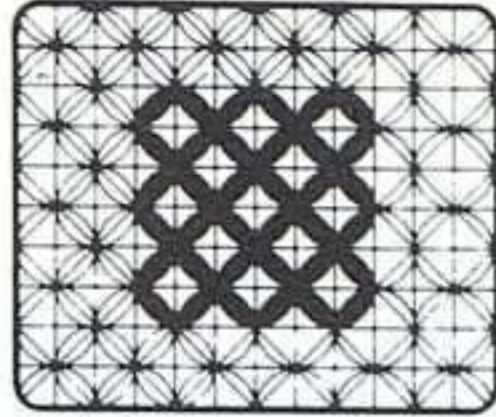
En la segunda prueba, los participantes tuvieron que ofrecer, entre cuatro obras, una inédita compuesta especialmente para el Concurso. Fue elegida **Miroirs**, de Daniel Capelletti. La obra de este compositor luxemburgués está escrita para piano y es una suite de temas con ocho sonidos como base, desarrollados en nueve variaciones. El joven compositor fue semifinalista del Reina Elisabeth en 1978 y obtuvo la «Medalla de Oro» en el Concurso Internacional de Monza (Italia) en el mismo año. Está premiado en el Concurso Jaen, en 1979 y ha dado ya numerosos conciertos en Bélgica, Francia, Holanda, Alemania y Suiza. Una de sus obras ha sido grabada en disco, la **Metzgerstein Sonate, Opus 6**.

La Reina Fabiola asistió a la prueba eliminatoria del primer grado en la que se escucharon recitales de veinte minutos, en los que cada participante tuvo que tocar cinco piezas: la **Sonata Op. 25, núm. 5**, de Muzio Clementi; algún **Estudio**, de Chopin y obras de Liszt, Debussy, Ravel, Rachmaninof, Scriabin, Mendelssohn, Stravinsky, Barber, Fauré, Balakirev o Beethoven. La obra obligada (**Sonata**, de Clementi) tuvo numerosos estilos interpretativos. Las obras de Chopin, Liszt y Debussy constituyeron los momentos más densos de cada recital. Asistimos a momentos en los que se pudo escuchar bella música, pero también a errores de ataque, excesos de velocidad, pedalización demasiado larga, fallos de memoria y signos de fatiga... Un americano, después de cometer muchas faltas, se levantó, saludó y se retiró y un candidato belga tocó todo su programa.

FONITGETRA

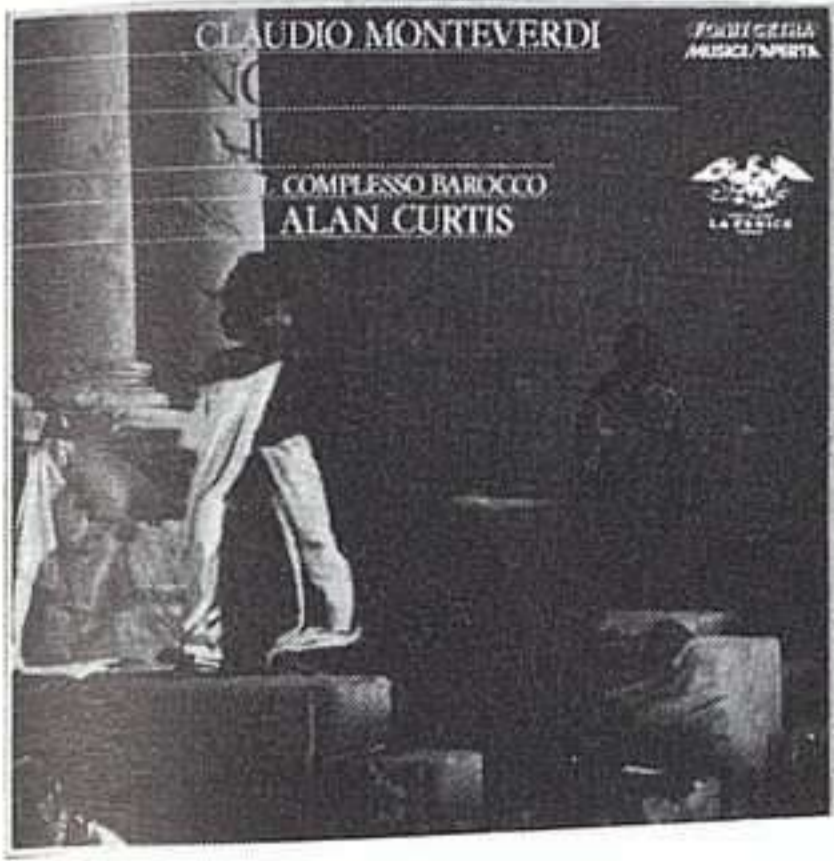
IMPORTACION Y DISTRIBUCION EXCLUSIVA
PARA ESPAÑA

ferysa



P.V.P. DE CADA LP DE ESTA SERIE
1.100 PTAS.

IN CANTO ROSSINI OGGI MUSICA APERTA



LMA 3008 (BOX 4 LP)

Claudio Monteverdi
L'INCORONAZIONE DI POPPEA
C. Balthrop, C. Watkinson, J. Nelson, A. Bierbaum, P. Ratic, H. Ledroit, G. de Mey, C. Gaifa, B. Holt, U. Cold, H. van der Kamp
Il Complesso Barocco
Direttore: **Alan Curtis**
(Registrazione dal vivo)



LMA 3007

CONCORSO MARIA CALLAS
Concerto dei vincitori
Cecilia Gasdia, soprano - **Annamaria Fichera**, mezzosoprano - **Nazzareno Antinori**, tenore - **Carlo Desideri**, baritono - **Simone Alaimo**, basso
Donizetti: *Anna Bolena* "Piangete voi, al dolce guidami" - Mascagni: *L'Amico Fritz* "Ed anche Beppe amo" - Bellini: *I Puritani* "Ah per sempre io ti perdo" - Cilea: *Adriano Lecocqueur* "Acerba volontà" - Rossini: *Barbiere di Siviglia* "La calunnia" - Verdi: *Attila* "Il sogno di Attila" - Mascagni: *Cavalleria Rusticana* "Voi lo sapete o mamma" - Verdi: *Falstaff* "Monologo di Ford" - Puccini: *La Fanciulla del West* "Ch'ella mi creda" - Bellini: *Norma* "Casta diva"
Orchestra Sinfonica e Coro di Milano della Rai
Direttore: **Pierluigi Urbini**
(Registrazione dal vivo)



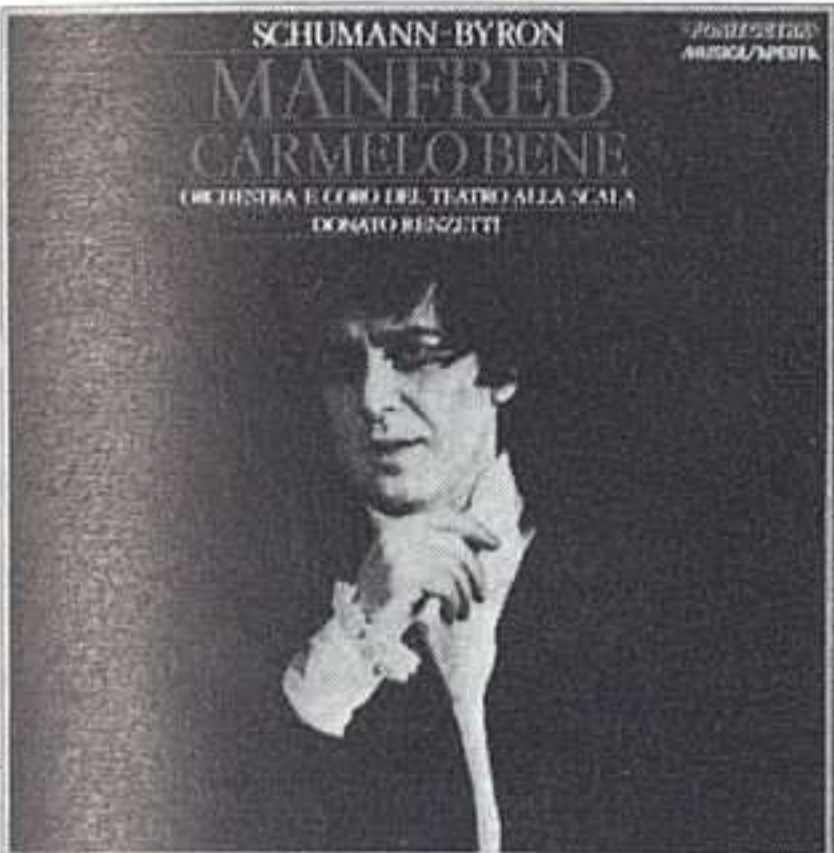
LMA 3010

Alexander von Zemlinsky
EINE FLORENTINISCHE TRAGÖDIE OP. 16
S. von Osten, W. Gotz, H. Jurgen Demitz
Orchestra del Teatro La Fenice
Direttore: **Friedrich Pleyer**
(Registrazione dal vivo)



LMA 3012 (BOX 3 LP)

Niccolò Piccinni
LA BUONA FIGLIOLA
M. Rinaldi, L. Aliberti, E. Ravaglia, R. Baldisseri, E. Zilio, U. Benelli, A. Corbelli, E. Dara
Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma
Direttore: **Gianluigi Gelmetti**
(Registrazione dal vivo)
Premio della Critica Discografica Italiana



LMA 3004 (BOX 2 LP)

Robert Schumann - George G. Byron
MANFRED
Protagonista: **Carmelo Bene**, con la partecipazione di **Lydia Mancinelli**
Silvia Baleani, soprano - **Wilma Borelli**, mezzosoprano - **Ennio Buoso**, tenore - **Carlo Del Bosco**, basso
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Direttore: **Donato Renzetti**
(Registrazione dal vivo)



LMA 3011 (BOX 3 LP)

Baldassarre Galuppi
L'ARCADIA IN BRENTA
I. Cavallini, H. Müller Molinari, L. Alva, A. Corbelli, E. Dara, L. Perasso, C. Vilalta
Orchestra da Camera del Teatro Regio di Parma
Direttore: **Claudio Gallico**
(Registrazione dal vivo)



LMA 3014 (BOX 2 LP)

Giacomo Puccini
LA RONDINE
C. Gasdia, A. Scarabelli, A. Cupido, M.R. Cosotti, A. Rinaldi, V. Cocchieri, G. Bertagna, S. di Ciommo, M. Berghi, I. Galgani, L. Gallmetzer, L. Follella, M.B. Caraffini
Orchestra Sinfonica e Coro di Milano della Rai
Direttore: **Gianluigi Gelmetti**
(Registrazione dal vivo)



LMA 3015

Giovanni Bottesini
MESSA DI REQUIEM
per soli, coro e orchestra
Yasuko Hayashi, soprano
Luisa Gallmetzer, mezzosoprano
Eleonora Jankovic, contralto
Carlos Montané, tenore
Robert Amis El Hage, basso
Orchestra e Coro di Milano della Rai
Direttore: **Pierluigi Urbini**
(Registrazione dal vivo)



LMA 3013 (BOX 3 LP)

Daniel François Esprit Auber
FRA DIAVOLO
L. Serra, M. Dupuy, D. Raffanti, N. Portella, A. Bertolo, O. Di Credico, G. Tadeo, S. Kalabakos, F. Luisi
Cambridge University Chamber Choir
Orchestra del Festival di Martina Franca
Direttore: **Alberto Zedda**
(Registrazione dal vivo)
Premio della Critica Discografica Italiana



LIC 9003

Fiorenza Cossotto
ARIE DI VERDI
Nabucco: "Ben io l'invenni... Anch'io dischiuse un giorno... Salgo già del trono aurato" - **Il Corsaro**: "Non so le tette immagini" - **Don Carlo**: "O don fatale" - **Ernani**: "Surta è la notte... Ernani, Ernani involami" - **Un ballo in maschera**: "Ecco l'orrido campo... Ma dall'arido stelo" - "Morro, ma prima in grazia"
Ivo Vinco, basso
Royal Philharmonic Orchestra, Ambrosian Singers
Direttore: **Nello Santi**



LIC 9005

Lucia Valentini Terrani
ARIE DI ROSSINI
Tancredi: "Oh patria! Di tanti palpiti" - **Otello**: "Assisa a piè d'un salice" - **Semiramide**: "Eccomi alline in Babilonia... Ah! Quel giorno ognor rammento" - **Maometto II**: "Non temer: d'un basso affetto" - **Il Barbiere di Siviglia**: "Una voce poco fa" - **La Cenerentola**: "Della fortuna instabile... Nacqui all'affanno e al pianto"
Orchestra Sinfonica e Coro di Torino della Rai
Direttore: **Alberto Zedda**



LIC 9001

MIC 9001

Luciano Pavarotti
PAGINE INEDITE DI VERDI
Simon Boccanegra: Preludio - **Ernani**: "Odi il voto" - **Attila**: "Oh dolore" - "Io la vidi" - **I Due Foscari**: "Dal più remoto esilio" - "Si lo sento Iddio mi chiama" - **I Vespri Siciliani**: "A toi que j'ai chérie" - **Aida**: Sinfonia
Orchestra del Teatro alla Scala
Direttore: **Claudio Abbado**
*Per gentile concessione della Decca

LIC 9004 (2 LP)

Marilyn Horne alla Scala
Registrazione dal vivo
Purcell: Sweeter than roses - **Anonimo**: Cloris sighed - **Handel**: da *Semele* Awake, Saturnia - *Ich liebe dich* - **Wolke der Wehmut** - **Bussied** - **Alvarez**: La partida - **Turina**: Farruca - **Montsalvatge**: Cancion de cuna - **Granados**: La Maja dolorosa - **Obradors**: El vió - **Rossini**: da *Semiramide* "Eccomi allin in Babilonia... Ah, quel giorno" - **Duparc**: L'invitation au voyage - **Extase** - **Le major de Rosemonde** - **Poulenc**: Le bestiaire - **Copland**: Simple gifts - *Shing a ring chaw* - *Long time ago* - *At the river* - **Donizetti**: da *Lucrezia Borgia* Brindisi - **Foster**: Beatful dreamer - *Jeanie with the light brown hair*
Martin Katz, pianoforte

LIC 9002

CORI ROMANTICI
Franz Schubert
Ständchen D 921 - Nachtgesang im Walde D 913 - Das Dorfchen D 641 - Gebet D 815 - Nachthelle D 892 - Ellen's Zweiter Gesang D 838 - Mirjam's Siegesgesang D 942
Lucia Popp, soprano
Ernesto Palacio, tenore
Antonio Beltrami, pianoforte
Coro del Teatro alla Scala
Direttore: **Romano Gandolfi**

LROD 1002

Gioachino Rossini
GIOVANNA D'ARCO E ARIETTE INEDITE
Giovanna D'Arco. Cantata a voce sola - L'ultimo ricordo - Se il vuol la mulinara - Canzonetta spagnuola - La passeggiata - Adieux à la vie - La pastorella - Addio di Rossini
Marilyn Horne, mezzosoprano
Martin Katz, pianoforte

LMA 3001 (BOX 3 LP)

Antonio Sartorio
L'ORFEO
S. Vartolo, P. Grigorova, G. Lesne, A. Higuera Aragon, A.W. Schultze, K. Spanier, H. Ledroit, P. Liendo, M. Antoniak, A. Baghrarian-Stuber
Voci e strumenti Clemencic Consort
Direttore: **René Clemencic**
(Registrazione dal vivo)

Nuestros discos se encuentran en los principales comercios especializados de todo el país. Servicio de envíos por correo, directamente a particulares (contra reembolso de su importe más 150 Ptas. de gastos): FERYSA. Apartado 151036 de Madrid. Recogida telefónica de pedidos: (91) 215 74 77.

ma con una lentitud imperdonable... Sin cometer el más mínimo tropiezo. ¡Otro americano desistió en el último momento! Los **Estudios y Baladas** de Chopín y las piezas trascendentales de Liszt fueron, sin embargo, bien desarrolladas por los más dotados.

Durante la segunda prueba el jurado eligió a veinticuatro aspirantes pertenecientes a nueve países. Las obras obligadas fueron un **Preludio y Fuga**, de Bach; la comentada **Miroirs**, de Daniel Capeletti, una **Sonata** de Beethoven y una obra de Chopín, Schumann, o Liszt, a elegir. Esta prueba constituyó un verdadero recital de cuarenta minutos, que puso duramente a prueba la energía de los candidatos. La original obra de Capeletti fue principalmente *recreada* por el americano Blumenthal, de la que hizo una versión muy *atlética* (lo primero es el virtuosismo... para los concursantes americanos). Su compatriota Buechner la tocó con más fluidez y relieve. Finalmente fue el búlgaro Vodenitcharov quien dio de los **Miroirs** la audición más clara, la más contrastada y su versión

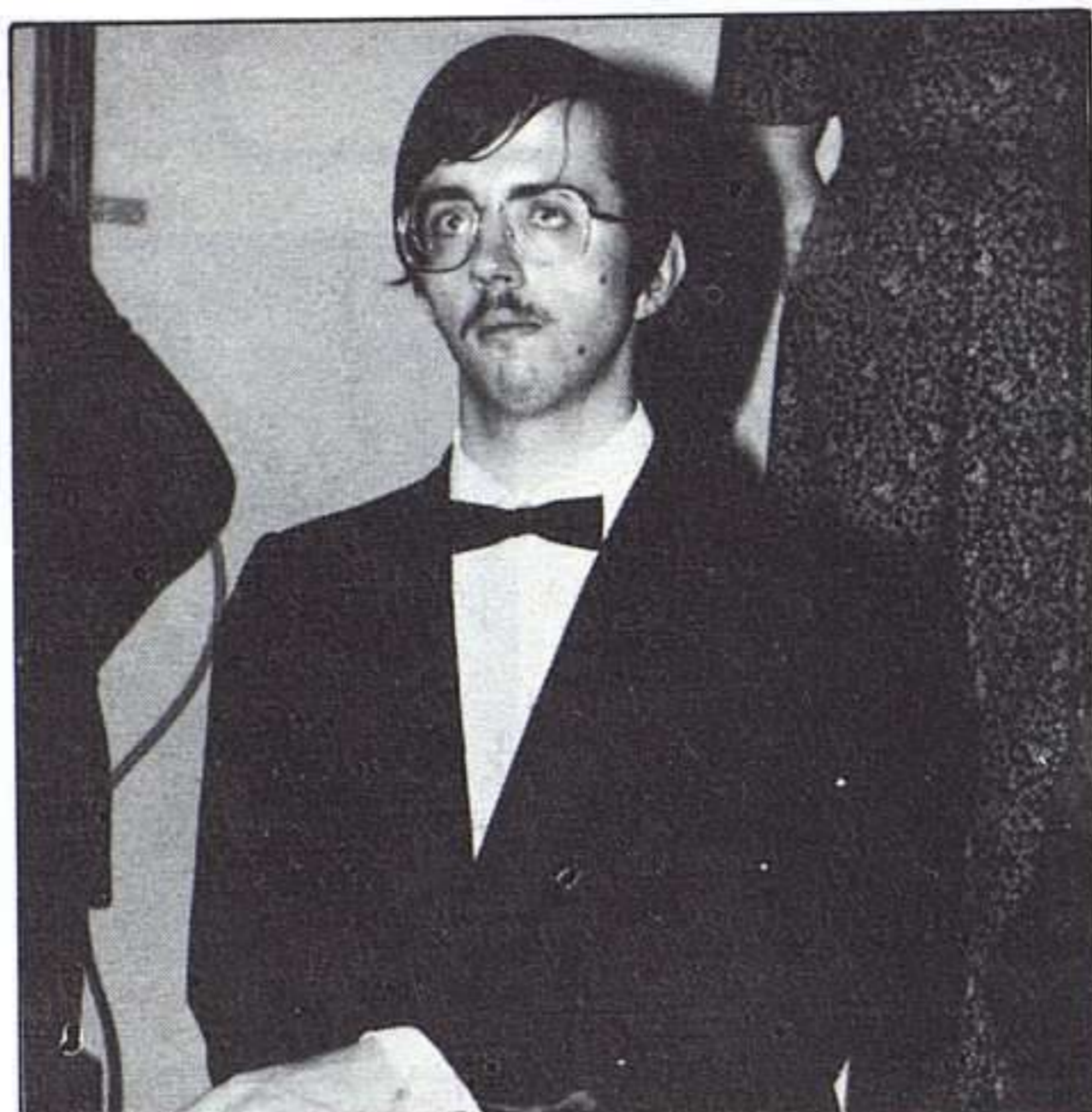


Daniel Capeletti, ganador del Concurso de Composición.

expresó claramente la arquitectura armónica de esta obra.

De los veinticuatro participantes de este semifinal, la gran sorpresa la dio se produjo por la eliminación de los americanos Wolfram, Mayer, Abromovic y Smith, que eran músicos de altos vuelos y ya concertistas. Tuvimos la impresión de que el jurado tomaba la decisión de defender doble todo *la música* y no el virtuosismo dactil. Los doce finalistas fueron: los americanos Blumenthal y Buechner; el holandés De Waal; los apátridas Edelman y Kuzmin; el alemán Manz; la brasileña Rodríguez; el turco Sermet, la japonesa Umene; el húngaro Vodenitcharov; el francés Volondat y el israelí Tsachor.

La proclamación de los ganadores del palmarés, en presencia de la Reina Fabiola suscitó las habituales manifestaciones de alegría y decepción, aunque no hubo ninguna protesta. Como siempre, el público tuvo sus preferencias, pero el jurado formado por diecisiete celebridades del piano (entre las que se encontraban Gilels, Firkusny, del Pueyo y Badura-Skoda), siguió la recomendación del presidente Traey de mantener el Reina Elisabeth como una competición *«antes que nada musical y no sola-*



Pierre Volondat, primer premio del «Reina Elisabeth».

mente de virtuosismo». Esta vez, los candidatos en apariencia más brillantes no se encontraron entre los primeros puestos. El jurado encontró *«demasiado técnicos»* y *«poco musicales»* a unos más que a otros que habían impresionado menos al público. Los americanos salieron perjudicados con esta decisión, el prestigioso Blumenthal tuvo que contentarse con el cuarto puesto y su colega Buechner fue relegado al noveno. Todos ellos provenían de la célebre Juilliard

LONDRES

(G.B.)

Covent Garden

RECONSTRUCCION DE «DON CARLOS»

Por Rafael Banús Irusta

Puede afirmarse que **«Don Carlos»** es la más conflictiva de las óperas de Giuseppe Verdi instaladas en el repertorio tradicional de los teatros y las firmas discográficas, ya que siempre se ofrece una versión incompleta, que no puede dar total idea de los planteamientos originales del compositor. En el Covent Garden, de Londres, se ha llevado a cabo una versión reconstruida, en la que se ha suprimido el ballet y se han añadido algunas partes ofrecidas como primicia.

Verdi comenzó a interesarse por el tema ya hacia 1850, pero no llegó a componer una ópera sobre el mismo hasta que la Gran Opera de París se la encargara como máximo espectáculo pa-

School of Music, el Conservatorio de Nueva York.

El francés Pierre Volondat fue proclamado vencedor del concurso, cosa que no esperaba. Tiene veintiun años y estudió en Orleans y en el Conservatorio de París. Es un joven muy reservado que recibió su victoria como petrificado y al saludar profundamente a la Reina y al público, su rostro quedó inexpresivo.

El alemán occidental Wolfgang Manz, que conquistó la segunda plaza, se mostró virtuoso y muy decidido y seguro en la primera prueba. En la final ofreció un **Carnaval**, de Schumann muy poético y con bellos momentos intimistas. En el difícil **Concierto inédito** de Devresse, Manz se jugó el todo por el todo y logró resistir mejor que otros la presión de la orquesta. El tercer laureado fue el búlgaro Vodenitcharov, proveniente del Conservatorio de Sofía, quien dio una versión del **Concierto** de Devresse más *literal* que el anterior, salvo en el último movimiento, de estilo jazzístico.

La clasificación final ocupó al jurado durante tres horas y media y produjo sorpresas entre los melómanos, ya que los vencedores no eran los favoritos. La gran sorpresa, sin embargo, lo constituyó la edad de los finalistas, el vencedor no tenía más que veintiun años, el segundo 22 y el tercero veintitrés, ¡los más jóvenes que han sido premiados nunca!

ra la Exposición Universal de 1867, siendo estrenada el 11 de marzo de ese año, en francés. Los problemas aparecen porque no existe una redacción definitiva firmada por el compositor. El estreno parisiense ya contenía algunos cortes efectuados por el maestro durante los ensayos, a causa de la gran duración de los mismos. Las sucesivas interpretaciones que tendrían lugar en otros teatros fueron abreviadas por los propios empresarios, ya que tenía una duración superior a la que ellos deseaban. Por otro lado, parece ser que el comportamiento de los cantantes que actuaron en el estreno también influyó en la reducción de la partitura (por ejemplo, las tensiones entre las dos divas, posible motivo para la supresión del dúo «Isabel»-«Eboli» en el Acto III, o la mediocridad del tenor, que le hizo tachar el aria del Acto V y reducir el dúo «Felipe»-«Carlos» en el Acto IV, cuyo motivo sería utilizado para el «Lacrimosa» de la **Misa de Requiem**).

La revisión total de la obra llegaría en 1883, con la reinstalación de algunas partes suprimidas en 1867, como el diálogo entre «Felipe» y «Rosa», en el que el rey introduce su sospecha de los amores entre «Carlos» e «Isabel» y la confesión de «Eboli» a «Isabel» de haber sido la amante de su esposo; a su vez, recompuso gran parte de la obra de modo más conciso. Así, el acto de Fontainebleau (Acto I) fue suprimido, y el aria de «Carlos» trasladada al principio del segundo acto (que, lógicamente, pasaba a ser el primero de la nueva versión). La resultante partitura es conocida como el **Don Carlo** italiano, de modo erróneo, ya que también fue compuesto en francés, y sólo traducida al italiano para su estreno en el Teatro alla Scala, el 10 de enero de 1884. Las interpretaciones que han tenido lugar últimamente en España (Barcelona, Bil-

bao, Oviedo) y otras tan ilustres como la de Karajan en Salzburgo han utilizado esta edición de 1883, en italiano. En otros lugares (Milán, Londres hasta ahora) se ha preferido otra solución: utilizar la tercera revisión de Verdi (1886), que unía el Acto I de 1867 con los cuatro actos de 1883, siempre en italiano.

A partir de un congreso verdiano que tuvo lugar en Verona y Parma en 1969, los musicólogos Ursula Günther, David Rosen y Andrew Porter trataron de los problemas que planteaban las diferentes versiones. Porter acudió, a continuación, a la Biblioteca de la Ópera de París, y vio la posibilidad de recuperar el material primitivo, que fue editado por Ursula Günther. Esta nueva edición ha sido puesta en escena en primer lugar en unas recientes representaciones del Covent Garden de Londres; con ello, el prestigioso coliseo británico ha sido el primero en lanzarse a favor de la *gran ópera* escrita entre 1866 y 1867, en el curso en el que el famoso teatro conmemora sus doscientos cincuenta años de existencia.

ALGUNAS PRIMICIAS EN LA VERSION DEL COVENT

Dos aspectos difieren de la idea primitiva; la supresión del ballet (norma del teatro parisiense en el que se estrenó, y que actualmente restaría coherencia dramática al espectáculo —aún así, la representación actual dura cerca de cinco horas—), y que en dos escenas se haya preferido la edición de 1883 (el dúo entre «Felipe» y «Posa» en el Acto II y la breve escena coral que cierra el Acto IV —que, originariamente, concluía con la muerte de «Posa»—). Algunas de las partes ofrecidas total o parcialmente como primicia son: en el Acto I, la introducción orquestal y una escena coral que expresa el lamento de los campesinos (referencia a la decadencia política y económica francesa, que llevará a que «Isabel» acepte casarse con «Felipe II»), el coro interno de los cazadores y la entrada de «Isabel», que consuela al pueblo hambriento; estos pasajes son básicos para edificar sobre ellos el complejo entramado argumental, y representan la primera aparición del querido tema verdiano de la dualidad entre la felicidad individual y el deber que exige el cargo social o político. Estas partes fueron ofrecidas anteriormente en una retransmisión televisiva desde el Metropolitan de Nueva York. En la escena primera del Acto II, encontramos una narración de los sucesos de Flandes a cargo de «Posa», y el subsiguiente dúo entre «Carlos» y él, en el que es introducido el llamado «*motivo de la amistad*»; esta escena tiene mayor desarrollo que en la edición de 1883. De gran novedad puede considerarse la primera escena del Acto III, reducida usualmente al terceto entre «Eboli» «Carlos» y «Posa», y que en esta ocasión fue precedido de tres pasajes: una breve danza, con una bella melodía para coro interno acompañado por mandolina (sirviendo de ambientación para las jornadas festivas ante la coronación oficial de «Felipe II»), una escena en la que «Isa-

bel» y «Eboli» intercambian sus máscaras (lo que prueba la confianza de «Isabel» en la otra mujer) y un aria de «Eboli», en la que expresa sus deseos de poder y amor, con lo que consigue una mayor delineación de su personaje.

La escena primera del Acto IV, sin duda la mejor de la ópera, y en la que la acción llega a su máxima tensión, obtiene —como toda la obra— una mejor lógica evolutiva y un mayor convencimiento en la expresión, gracias a la inclusión de un elegante discurso de reproche de «Isabel» hacia «Felipe» (en lugar de unas exclamaciones violentas y un tanto histéricas, menos acordes con la delicada naturaleza del personaje), a la más extensa confesión de «Eboli» y a la expansión del dúo femenino, en el que quizá nos encontremos con la esencia más íntima de ambos personajes. En la escena segunda del mismo cuarto Acto, encontramos el bellísimo dúo de «Felipe» y «Carlos», que contiene el ya aludido tema del «Lacrimosa» del *Requiem*. En toda la ópera no había aparecido tan directamente la relación entre padre e hijo, unida a la rivalidad amorosa y al problema político. Junto a estos aspectos concretos, la ópera tal como se ha representado en Londres adquiere una mayor globalidad y perfección, e, inevitablemente, los montajes citados anteriormente no eran más que una selección arbitraria, sintética y abreviada de la obra.

La postura de no querer considerar a este título como perteneciente a la tan denostada y criticable *gran ópera* francesa me parece erróneo, ya que el deseo principal del compositor era, para bien o para mal, triunfar en el famoso teatro francés, que suponía la cima de su época, con todas las virtudes y defectos que ello conllevaba. Personalmente, creo que con *Don Carlos* consiguió Verdi una superación del género, utilizando sus mismos medios y trascendiéndolos, hasta conseguir una partitura de gran valor dentro de unos esquemas que favorecían poco la originalidad y la convicción, tanto en los temas como en sus realizaciones.

Con este tema enlaza el de la utilización de la lengua francesa. La ópera fue escrita originalmente en este idioma, tanto en su primera versión como en la reedición definitiva. Por ello, tanto por ritmo como por acentuación, creo que es muy preferible utilizar la lengua original. Además, el propio estilo de algunos pasajes (por ejemplo, el lamento de los campesinos, o el aria que «Isabel» dedica a la «Condesa de Aremberg») acepta muy bien la fonética francesa, así como la expresión paulatina de unos sentimientos retenidos durante largo tiempo, y que son los móviles de las acciones individuales y colectivas. A pesar de estas puntualizaciones, no creo que sea tan grave el problema del idioma, ya que *Don Carlos* no es una obra homogénea, y está cargada de distintos planos, tanto por parte de Verdi como de las influencias que actúan sobre él, y donde, lógicamente, no faltan las italianas. A modo de anécdota, la dicción de los intérpretes que han actuado en las representaciones londinenses que estamos tratando, ha sido, en general, poco satisfactoria.

Otro aspecto curioso es el cambio de referencias geográficas con respecto

a la versión de 1883. Los lugares de la acción son Fontainebleau (I), Yuste (II y V) y Valladolid (III y IV) —sustituido en la otra versión por Madrid—.

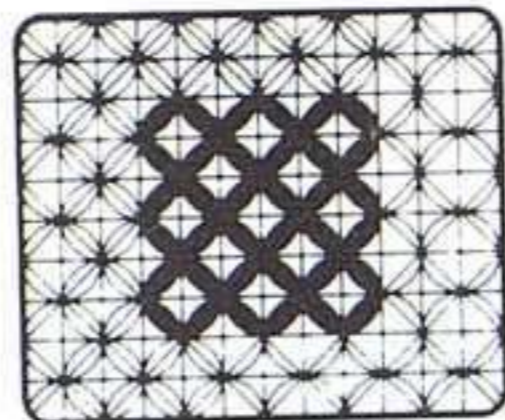
BERNARD HAITINK, SIN ALTIBAJOS

Pasemos a continuación a tratar del aspecto específico de la interpretación. Por encima de todo, hay que citar el nombre de Bernard Haitink, gracias al cual la representación distó bastante de ser una recuperación arqueológica y logró un auténtico valor real. La carrera operística del director holandés ha comenzado bastante tarde, pero ha llegado a este *Don Carlos* precedida de una gran experiencia como director musical del Festival de Glyndebourne (desde 1977), donde ha dirigido títulos de compositores que van desde el clasicismo vienés hasta nuestro tiempo. Se puede echar de menos en su interpretación la falta del nervio latino de un Abbado o, sobre todo, un Muti, pero, en cambio, encontramos el intento de inclinar la balanza hacia el lado francés (como pudimos ver en el tratamiento del color y de la atmósfera que aplica al acto de Fontainebleau, que recuerda sus antológicas versiones de compositores impresionistas), aunque en ningún momento se le puede tachar de excesivamente parcial. Otros pasajes, como la dignificación del acompañamiento de la ciertamente vulgar y pseudoexótica «Canción del velo», la complejidad expresiva de la introducción al monólogo de «Felipe», la belleza y nobleza con que es dicho el tema de la amistad —sin caer en la lentitud de Karajan— o la capacidad constructiva en un «auto de fe» absolutamente sólido y ejemplar, sin caer en el cerebralismo, no dificultaron la plasmación global, que no tuvo ningún altibajo. En el aspecto del sonido, consiguió un rendimiento importantísimo de la notable orquesta del teatro. El plano vocal, salvo excepciones, y el escénico estuvieron a inferior altura.

Entre los cantantes destacó especialmente Thomas Allen («Posa»), poseedor de una muy bella voz de barítono y de un exquisito fraseo, combinados con una gran vivencia del personaje. La escena de su muerte resultó el pasaje más brillante de la función, tanto por su inspirada actuación como por la emotividad del acompañamiento orquestal. Robert Lloyd fue un «Felipe II» en las antípodas de Christoff o Ghiaurov, cuyas encarnaciones pesan mucho a la hora de abordar el difícil personaje; el bajo inglés, con una voz —muy hermosa, en cualquier caso— más germánica que la de éstos, y un estilo interpretativo también muy diferente, consiguió una plasmación de gran categoría, pero, a mi juicio, no totalmente definitiva (estoy seguro de que mejorará con una mayor familiarización con el personaje y con el paso de los años). Ambos cantantes, Allen y Lloyd, consiguieron mucha mayor altura que el tenor Peyo Garazzi, «Carlos», poco musical y de escasa calidad vocal. El «Gran Inquisidor» de Joseph Rouleau no convenció por su exceso de teatralidad. John Tomlinson cumplió con creces su intervención como el «monje». En el plano femenino encontramos la interesante «Isabel» de la búlgara Stefka Evs-

SUPER OFERTA

ferysa



EMI-ODEON

SOLO VALEDERO HASTA EL 30 DE AGOSTO DE 1983



MOZART: Don Juan. Wachter, Schwarzkopf, Sutherland. C. y O. Filarmonía. Director, Carlo María Giulini. 165-000.504/07 (4 discos). P.V.P.: 2.800 Ptas.
P. SUPER OFERTA 2.400 ptas.



MOZART: La Flauta Mágica. Jerusalem, Gruberova, Popp. C. y O. de la Radiodifusión Bávara. Director, Bernard Haitink. EMI 167-043.110/12 (3 discos). P.V.P.: 2.250 Ptas.
P. SUPER OFERTA 1.900 ptas.



OFFENBACH: La Perichole. Berganza, Carreras, Bacquier. C. y O. del Capítol de Toulouse. Director, Michel Plasson. EMI 167-073.093/94 T (2 discos). P.V.P.: 1.500 Ptas.
P. SUPER OFERTA 1.300 ptas.



PUCCINI: Madama Butterfly. Callas, Gedda. C. y O. del Teatro de la Scala, Milán. Director, Herbert von Karajan. EMI 163-000.424/26 (3 discos). P.V.P.: 2.100 Ptas.
P. SUPER OFERTA 1.800 ptas.



EL ARTE DE VICTORIA DE LOS ANGELES. Grabaciones de ópera, canciones y zarzuela efectuadas entre 1949 y 1969. EMI 165-078.000/02 (3 discos). P.V.P.: 2.100 Ptas.
P. SUPER OFERTA 1.800 ptas.



VERDI: Aida. Caballé, Domingo, Cossotto. C. y O. Nueva Filarmonía. Director, Riccardo Muti. EMI 165-002.548/50 (3 discos). P.V.P.: 2.100 Ptas.
P. SUPER OFERTA 1.800 ptas.



VERDI: Nabucco. Ghiaurov, Obraztsova, Manuguerra. C. y O. Filarmonía. Director, Riccardo Muti. EMI 167-003.294/96 (3 discos). P.V.P.: 2.100 Ptas.
P. SUPER OFERTA 1.800 ptas.



WAGNER: Tristán e Isolda. HERBERT VON KARAJAN. EMI 1650.02.293-97 (5 Lps.) P.V.OFERTA: 3.795 Ptas.
P. SUPER OFERTA 3.250 ptas.



WAGNER: Lohengrin. René Kollo, Anna Tomowa-Sintow, Siegmund Nimsgern, Dunja Vejzovic, Karl Ridderbusch, Robert Kerns. Coro de la Opera Alemana, Berlín & Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan. EMI 167-043200-04 (5 Lps.) P.V.P.: 3.970 Ptas.
P. SUPER OFERTA 3.250 ptas.



WAGNER: El buque fantasma. Theo Adam, Anja Silja, Martti Talvela, Gerhard Unger, Ernst Kozub, Annelies Burmeister. Coro de la BBC. Nueva orquesta filarmónica. Director: Otto Klemperer. EMI 165000.104-6 (3 Lps.) P.V.OFERTA: 2.275 Ptas.
P. SUPER OFERTA 1.950 ptas.

La presente *super oferta*, sólo se puede adquirir empleando el sistema de venta por correo de FERYSA, para lo cual le rogamos dirija su pedido en sobre cerrado a:
FERYSA, Departamento de Venta por Correo. Apartado 151036 MADRID
Servicio de recogida automática de pedidos por teléfono: (91) 215 74 77
Se remite contra reembolso de su importe, más 150 Ptas. de gastos de empaquetado y envío.



WAGNER: Oberturas y preludios. SIR ADRIAN BOULT. EMI 065005.794 (1 Lp.) P.V.OFERTA: 760 Pts. P. SUPER OFERTA 600 ptas.



WAGNER: Los maestros cantores. HERBERT VON KARAJAN. EMI 165002.174-78 (5 Lps.) P.V.OFERTA: 3.795 Pts. P. SUPER OFERTA 3.000 ptas.



KARAJAN DIRIGE WAGNER: Vol I. EMI 065002.603 (1 Lp.) P.V.OFERTA: 760 Pts. P. SUPER OFERTA 600 ptas.



VERDI: Ballets de las óperas Las Vísperas Sicilianas, Macbeth y Aida. Orquesta Filarmonía. Director, Riccardo Muti. 065-003972. Digital. P.V.P.: 950 Pts. P. SUPER OFERTA 725 ptas.



KARAJAN DIRIGE WAGNER: Vol II. EMI 065002.604 (1 Lp.) P.V.OFERTA: 760 Ptas. P. SUPER OFERTA 600 ptas.



CARL ORFF: Carmina Burana. Arleen Auger, John van Kesteren, Jonathan Summers. Orquesta y Coros Filarmonía. Director, Riccardo Muti. 065-003.578. P.V.P.: 950 Pts. P. SUPER OFERTA 725 ptas.



RAVEL: Dafnis y Cloé (Suite n.º 2), Alborada del Gracioso, Bolero. Orquesta de Filadelfia. Director, Riccardo Muti. 067-043268. Digital. P.V.P.: P. SUPER OFERTA 725 ptas.



MAHLER: Sinfonía núm. 5; Adagio de la Sinfonía núm. 10. O. Filarmonía de Londres. Director, Klaus Tennstedt. EMI 167-003.440/41 (2 discos). P.V.P.: 1.500 Ptas. P. SUPER OFERTA 1.300 ptas.



Elisabeth Schwarzkopf: Los primeros años. Arias de Mozart; Arias y dúos de óperas; Música de operetas vienesas; Lieder y canciones. EMI 165-043.160/63 M (4 discos). P.V.P.: 2.800 Ptas. P. SUPER OFERTA 2.400 ptas.



GLUCK: Orfeo y Euridice. Baltsa, Gruberova, Marshall. Ambrosian Opera Chorus. O. Filarmonía. Director, Riccardo Muti. 167-043.266/67 T (2 discos). Digital. P.V.P.: 1.500 Ptas. P. SUPER OFERTA 1.300 ptas.



SCHUMANN: Escenas de Fausto. Fischer, Mathis, Fischer-Dieskau, Gedda. Coro de la Sociedad Musical del Estado de Düsseldorf. O. Sinfónica de Düsseldorf. Director, Bernhard Klee. EMI 167-046.435/36 T (2 discos). P.V.P.: 1.500 Ptas. P. SUPER OFERTA 1.300 ptas.



BELLINI: Los Puritanos. Caballé, Kraus, Hamari. Ambrosian Opera Chorus. O. Filarmonía. Director, Riccardo Muti. 167-003.922/24 (3 discos). P.V.P.: 2.100 Ptas. P. SUPER OFERTA 1.800 ptas.



BIZET: Carmen. De los Angeles, Gedda, Micheau. Coro General y Capilla de la Radiodifusión y TV Francesa. O. Nacional de la Radiodifusión Televisión Francesa. Director, Sir Thomas Beecham. EMI 165-010.680/82 (3 discos). P.V.P.: 2.100 Ptas. P. SUPER OFERTA 1.800 ptas.



DONIZETTI: Lucía de Lammermoor. Callas, Ferruccio, Tagliavini. C. y O. Filarmonía. Director, Tullio Serafin. EMI 165-000.509/10 (2 discos). P.V.P.: 1.400 Ptas. P. SUPER OFERTA 1.200 ptas.



MAHLER: Sinfonía núm. 10. O. Sinfónica de Bouremouth. Director, Simon Rattle. 167-007.347/48 (2 discos). Digital. P.V.P.: 1.500 Ptas. P. SUPER OFERTA 1.300 ptas.



MASSENET: Werther. Kraus, Troianos. C. y O. Filarmonía de Londres. Director, Michel Plasson. 167-003.704/06 (3 Discos). P.V.P.: 2.100 Ptas. P. SUPER OFERTA 1.800 ptas.

tatieva, con una voz de color excitante y de bastante cantidad, a la que convendría limar algunas asperezas como cantante, y la correcta «Eboli» de la húngara Livia Budai, que salió airosa de sus difíciles arias —lo que no es poco—, aunque sin alardes extraordinarios. El coro del Covent Garden, dirigido por el veterano John McCarthy, es un conjunto muy preparado, pero al que convendría que se incorporaran elementos jóvenes.

LA ESCENOGRAFIA DE VISCONTI, AVEJENTADA

La puesta en escena utilizada en esta ocasión fue la realizada en 1958 por Luchino Visconti, y que actualmente aparece avejentada en sus decorados, en total falta de consonancia con producciones de hoy. El movimiento es animado, con atención al detalle, pero el actual «regista», Christopher Renshaw, tampoco ha intentado nada fuera de lo común. Lo mejor resultó ser el bello vestuario, también de Visconti. La actitud de redescubrimiento de la Royal Opera quedó un tanto mermada por un montaje que debía haber sido reemplazado por otro más actual.



Visconti, cuya escenografía fue utilizada en la reconstrucción de «Don Carlos».

«LA FLAUTA MÁGICA»: COMPARTIDO AMOR POR MOZART

No es una novedad reconocer que Colin Davis es un gran director mozartiano, especialmente en el campo de la ópera, lo que ya había probado en varias grabaciones para la firma Philips. En el presente caso, no vimos en él una preocupación especial por conseguir un gran rendimiento de la orquesta o por realizar hallazgos originales; bastó con ver la cara de enorme satisfacción y sus gestos articularios (cantó toda la ópera, de principio a fin) para solidarizarnos con él y entrar en un mundo mágico. Su elección de «tempi» se inclinó hacia la rapidez —la alegría contagiosa e irresistible de las escenas cómicas, como el dúo de «Papageno» y «Papagena»—, pero

nunca con descontrol. No trató de buscar ninguna trascendencia en los coros solemnes o en el aria de «Sarastro». Se acercó a la obra con un espíritu infantil, capaz de maravillarse con lo que la obra tiene de cuento y algo menos con lo que posee de tratado teológico y filosófico, aunque tuvo una actitud más respetuosa que rebelde hacia este plano. La sensación que obtuvimos con su dirección fue la del artista deslumbrado por la enorme belleza intrínseca de la obra, que intentó recrearse en ella sin buscarse complicaciones, pero, por eso mismo, sin que una obra tantas veces escuchada se convirtiera en rutina.

La dirección musical chocó en buena medida con la puesta en escena de August Everding, que logra sus mayores méritos precisamente en las partes de mayor contenido masónico (y que son ofrecidas con una imaginería totalmente explícita, sin encubrimiento). El montaje es muy espectacular, lleno de efectos teatrales, y demuestra la gran eficacia del regista alemán; pero hay en él también un exceso de comicidad gruesa, especialmente en el diálogo, lleno de chistes añadidos, así como en la composición de los personajes de «Papageno» y «Monostatos», ambos a un pequeñísimo paso del exceso. Lo mejor del montaje estuvo en los bellísimos decorados de Jürgen Rose, autor también del vestuario (ambientado en la época de Mozart). No se prescinde de los tradicionales paneles utilizados como fondo, pero son utilizados con tanta eficacia y belleza plástica, que el diseñador consigue que los grandes medios con que ha sido realizado el montaje no hayan aniquilado la espontaneidad. Con este montaje se ha querido rendir un homenaje al pintor y arquitecto alemán Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), autor de unos originalísimos decorados para este «Singspiel», muchos de cuyos elementos son utilizados en la presente edición.

PREY, EL MEJOR «PAPAGENO»

El reparto vocal fue de gran categoría, aunque no totalmente homogéneo, ya que algunas voces brillaron mucho más que otras. En concreto, las de Lucia Popp y Hermann Prey. Es difícil encontrar un calificativo para el «Papageno» del barítono alemán; creo que, desde hace muchos años, no ha tenido rival. Su bellísima voz, poco apropiada para el «lied» y para algunos papeles de ópera, como el «Fígaro» de Rossini y, un poco menos, el de Mozart, parece que ha nacido para cantar al pajarero. Interpretativamente, aprovecha todos los recursos vocales —gracias a una sólida técnica que pasa desapercibida por la sinceridad juvenil que aporta al personaje— y escénicos, siendo capaz él sólo de mantener el interés en cualquier momento. Su prestación es digna de todos los elogios, especialmente después de tantos años de carrera.

Si Prey se lleva el premio absoluto con su «Papageno», la soprano checa, con una labor muy meritoria, no llega quizá a la superioridad sobre sus colegas como «Pamina», lo que puede explicar un momento muy bueno para el tipo de

voz que suele abordar este repertorio (ya que están, junto a la Popp, las Te Kanawa, Blegen, Cotrubas, Donath...). Lucia Popp tiene sus propias características, como todas ellas; la principal es, para mí, un gran encanto en el modo de cantar, una disposición natural para la belleza, un timbre homogéneo y brillante, que se desenvuelve con facilidad, siendo perfectamente audible en cualquier concertante; de todos modos, reconozco que siempre he tenido una inmensa debilidad por esta cantante, y todavía no he llegado a saber su secreto. No obstante, creo necesario algún repentino problema en la zona de paso, una cierta debilidad en el registro grave o una emisión un poco gutural (todo lo cual se olvida con sus maravillosos agudos y sobreagudos). En el plano interpretativo, siempre ha alcanzado un importante nivel, con gran capacidad para introducirse en el personaje.

Junto a ellos, el tenor Stuart Burrows repitió la correcta versión que ha grabado en disco con Solti, pero fue incapaz, a pesar de su correctísimo estilo y de su facilidad en el diálogo, de hacer de «Tamino» un personaje emotivo. Gwynne Howell no es una gran voz, ni siquiera un bajo profundo, condiciones básicas para «Sarastro», pero es un cantante de correcta escuela y enorme musicalidad. La «Reina de la Noche» de Zdzislawa Donat, muy correcta en las agilidades y de escaso volumen vocal, tuvo un planteamiento introspectivo antes que amenazante. El que Robert Tear cantase «Monostatos» debe calificarse, como poco, de auténtico lujo, en un artista tan completo como versátil. Günther Reich fue un discreto «orador». Mención especial merece la importante voz de Alberto Remedios, «primer hombre armado». Las «tres damas», equilibradas en cuanto al color específico de la voz, resultaron menos apropiadas en la práctica, ya que Anne Evans posee una importante voz, pero excesivamente dramática para Mozart, y la muy correcta Elizabeth Bainbridge está en pleno declive, quedando sólo el bonito y fresco timbre de mezzosoprano lírica de Diana Montague. Elizabeth Gale compuso una deliciosa «Papagena» por soltura escénica y completo cuidado en el canto. Los niños, un poco creditos, tanto vocal como visualmente. Como conclusión, lo más importante es que se haya podido disfrutar de un auténtico clima mozartiano, algo mucho más difícil de lo que parece.



Hermann Prey.

Libros y partituras



JAMBOU, Louis: Les Origines du Tiento. París: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982 (Collection de la Maison des Pays Ibériques, núm. 10). Folio menor, 235 págs.

El tiento es la forma más importante de toda la música española —mejor dicho, ibérica— para órgano, debido al altísimo número de composiciones de este tipo y a su valor artístico. Por eso ha sido muchas veces objeto de atención de los estudiosos de música, ya desde que, a mediados del siglo pasado, comenzó el interés por la música de épocas anteriores. Entre los estudios que se le han dedicado destacan particularmente dos del Prof. Kastner (1).

Y con todo, el tiento espera aún la gran monografía que se merece. O mejor, las monografías, porque es imposible abarcar en una todos los problemas que plantea. El primero de los dos trabajos citados del profesor Kastner tocó muchos de estos problemas, dándoles las soluciones que en aquel momento parecían más razonables, según lo que entonces se sabía; pero, precisamente por la amplitud de aspectos que estudia, no podía ser completo. Ni siquiera el segundo pudo profundizar suficientemente en los temas que toca, por la amplitud y dificultad de éstos y por lo limitado de la extensión del estudio.

En este contexto se enmarca el presente volumen. Originariamente constituyó la tesis doctoral del señor Jambou, defendida en la Sorbona de París bajo la dirección del profesor Jacques Chailley, en

1974. Pero la publicación actual difiere mucho de la tesis original: aparte de que ha sido condensada, con lo que gana en agilidad y claridad, el autor la ha rehecho completamente, según los numerosos datos que se han ido publicando sobre el tema después de la primera redacción y según los estudios del propio autor.

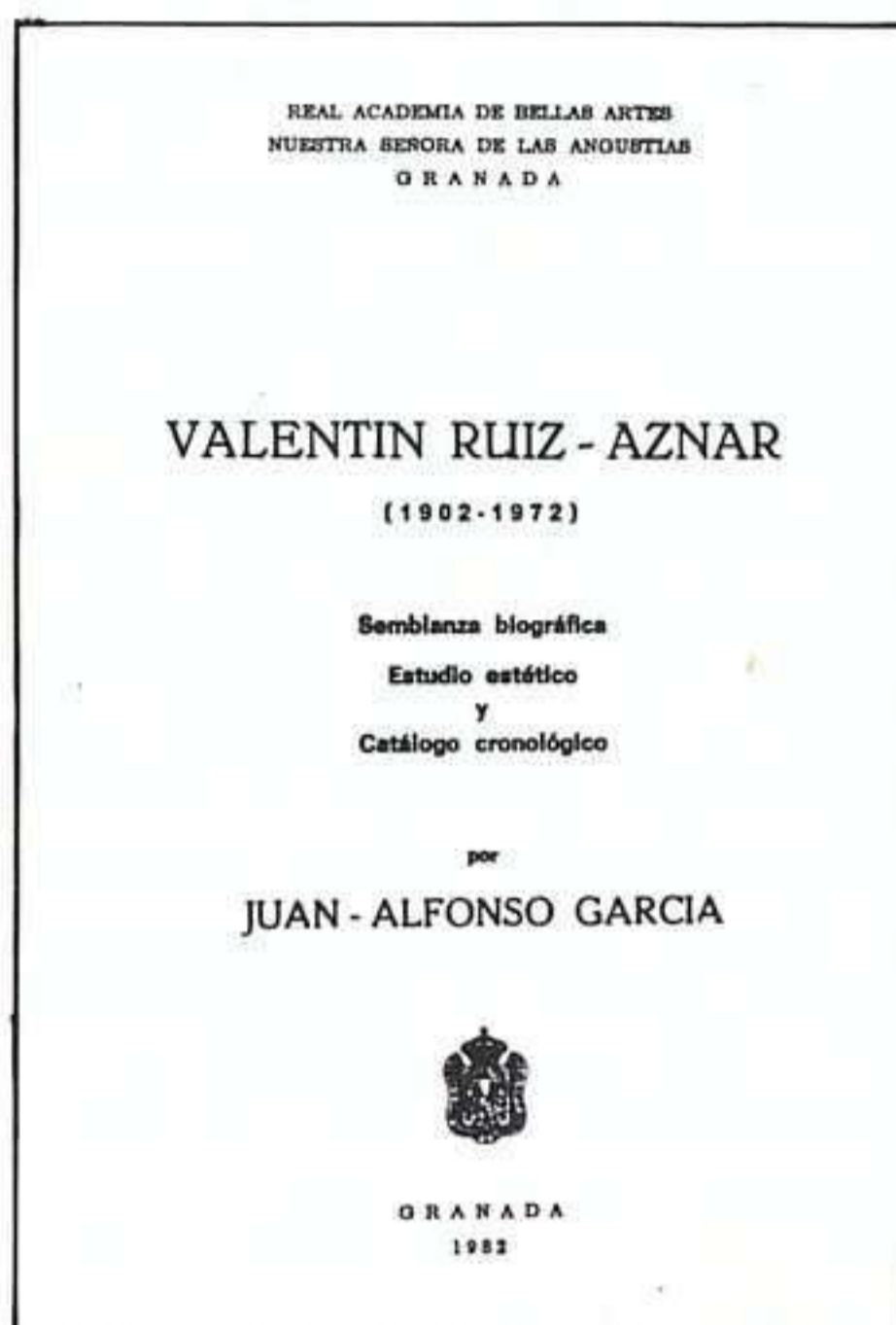
El resultado es una monografía que, sin lugar a dudas, hay que calificar como la más completa que hasta ahora se ha publicado sobre ese tema. Naturalmente, dado el objeto específico que estudia, que responde exactamente a su título, no toca apenas otros muchos aspectos del tiento, que ojalá encuentren estudiosos tan serios y competentes como el señor Jambou.

El cual parte del supuesto de que el tiento es una obra ligada, esencialmente, al concepto de *modo* (modo eclesiástico, se entiende, tal como se lo concebía en España en el siglo XVI). El libro está articulado en cinco partes: el tiento en los escritos de Cerone y Fuenllana, la teoría modal en España a mediados del siglo XVI, el tiento modal, el tiento en Milán y Mudarra, y el nacimiento del tiento organístico. Preceden varios preliminares, entre los que hay que destacar la «introducción» sobre «el concepto de tiento en los escritos de los musicólogos modernos». El volumen concluye con transcripciones de varios tientos hechas por el autor, aparte de los índices y bibliografía (muy completa y precisa, por cierto).

He hablado de la seriedad y competencia de este trabajo. Son, a mi juicio, sus cualidades más notables, junto con una documentación exhaustiva. Uno puede estar de acuerdo con las opiniones de Jambou o no estarlo —personalmente no lo estoy, como él muy bien sabe, del mismo modo que él no lo está con ciertas ideas más al respecto, ni las largas conversaciones que hemos mantenido para estudiar juntos estos puntos han logrado en nosotros una identidad de visión, lo que no impide que mutuamente sintamos un profundo respeto por los puntos de vista del otro—. Pero lo que no se podrá, de ahora en adelante, será pres-

cindir de este estudio, que, sin duda, marca un hito fundamental en la bibliografía de esa forma tan hispánica que es el tiento.—**JOSE LOPEZ-CALO.**

(1) Santiago KASTNER: *El Tiento*, en *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*, Lisboa, 1941, págs. 145-192; *Orígenes y evolución del tiento para instrumentos de tecla*, en *Anuario Musical*, XXVIII-XXIX, 1973-74, págs. 11-86.



Valentín Ruiz-Aznar (1902-1972). Semblanza biográfica, estudio estético y catálogo cronológico por Juan-Alfonso García. Granada: Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias, 1982. 147 págs., 4^o.

Sólo su profunda humildad impidió a don Valentín Ruiz-Aznar ocupar el honroso lugar que le correspondía en el panorama de la música española contemporánea. Fue esencialmente un compositor, más exactamente un compositor de música sagrada. Un compositor exquisito, formado en la escuela del Padre Otaño en Comillas, aquella escuela de gran solidez y al mismo tiempo de notables aperturas de miras, de un «progresismo» que aun hoy causa asombro —hacer estudiar a los seminaristas a Schoenberg y a Debussy en 1912 es algo que quizá pueda parecer increíble, y sin embargo así era...— para quien la técnica musical no tenía secretos; pero todo sometido a los dictados de una profunda religiosidad, al altísimo fin a que estaba destinada la

música que componía, el culto y gloria de Dios.

Gozó de la intimidad de muchos grandes músicos, el primero de ellos Falla, que lo distinguió siempre con una confianza extraordinaria. Por supuesto, no fue sólo don Manuel, sino otros muchos los músicos con quienes mantuvo relación epistolar, como prueba precisamente este volumen que comentamos, ya que está hecho básicamente sobre cartas de Ruiz-Aznar a otros músicos, o dirigidas por éstos a él.

Es éste uno de los mayores méritos de este exquisito volumen: la firmeza de su documentación. Una firmeza como no suele verse entre nosotros en ciertas biografías de músicos, una firmeza que no hace concesión alguna a las vaguedades que con tanta frecuencia se ven en ciertos escritos, ni a consideraciones genéricas que no dicen nada... No: en este libro todo es concreto, el autor aduce hechos, datos precisos, siempre perfectamente documentados. Y cuando tiene que expresar dudas sobre lo que realmente sucedió, o por qué sucedió, lo expresa abiertamente. Un hecho habla bien claro de la seriedad de esta biografía y estudio: sus 193 notas a pie de página, con citas de fuentes documentales, por lo común originales, de primera mano, así como la completísima lista cronológica de las composiciones del biografado y los apéndices documentales, en que se copian íntegros algunos documentos de particular importancia.

Y con todo, lejos de ser un libro pesado, se lee con auténtica fruición, por el elegante lenguaje en que está escrito, por los numerosos datos que se encuentran en cada página y por la amenidad con que el autor sabe narrar los hechos. Un buen número de fotografías, que recorren toda la vida de Ruiz-Aznar, añade todavía mayor interés a esta ya de por sí interesante biografía.

En la segunda parte —«Estudio estético»— muestra el autor, una vez más, su capacidad de análisis, a que nos tenía acostumbrados en aquellos magníficos artículos suyos en *Tesoro Sacro Musical*. Juan-Alfonso García sabe llegar hasta la verdadera esencia de una composición

musical que analiza y, a través de ella y de las demás, hasta el alma misma de un compositor. Y quizá la mayor alabanza que de estos análisis se pueda hacer es que uno, después de leerlos, no puede menos de exclamar para sí: efectivamente, así era tal o tal composición de don Valentín, así era su arte...—J.L.C.

LIBERMAN, Arnoldo: *Gustav Mahler o el corazón abrumado*. Madrid: Altolena Editores. (Cochabamba, 2, Madrid-16), 1982. 182 págs. 4º menor. Sin indicación de precio.

Este libro no es una biografía de Mahler. Pero es algo mucho más importante —biografías de Mahler hay varias, más o menos buenas, pero que son suficientes para conocer los hechos de su vida, y Federico Sopeña, en sus dos volúmenes sobre Mahler, da tablas cronológicas que pueden bastar perfectamente para ese fin—: es un acercarse al espíritu de ese compositor, de ese artista, que es una de las cosas más grandes que se pueden ser en este mundo —que fue Mahler. Un compositor, un artista, muy difícil de comprender. Difícil de comprender en su arte, en su música, pero mucho más en su alma, de la que nació esa música. Y sólo llegando al alma de este artista excepcional se podrá llegar a su música.

Pues bien: este libro ayuda como pocos a penetrar en el alma atormentada de Mahler. Se trata de un libro poco ortodoxo en su presentación, empezando por los enunciados de los «capítulos»: los titula «movimientos», y son cuatro, con estos títulos exactos: «El mandato secreto», «En la ciudad de los puntos suspensivos un mono judío busca a Dios», «Desde la estatura de un niño al naufragio metódico», «La misa nona»; siguen un «Postfacio» y un «Destino particular». Lo mismo se diga de una cosa aparentemente tan sin importancia —pero que creo que la tiene, en la mente del autor y, desde luego, para el modo cómo yo creo que se debe comprender este libro—, el texto apenas tiene puntos y apartes: está escrito todo seguido, como una sucesión de pinceladas que intentan retratar el mundo, más que interior, íntimo, de Mahler. Y aun habría que añadir, a este respecto, que lo que, de alguna manera, podría llamarse ordenación cro-

nológica de los materiales en torno a la vida del personaje, lo reserva para los «movimientos» 3º y 4º. Por supuesto, no hay una sola nota bibliográfica o crítica a pie de página; y sin embargo la erudición que rezuma el libro es impresionante, con una amplitud y una precisión de citas que suponen un estudio de muchos años.

Todo eso es, en cierto sentido, externo. Pero lo verdaderamente importante en este libro es lo *interno*: la visión que nos da del mundo interior mahleriano. Un mundo complejo, con mucho de anormal en varios aspectos importantes del alma humana. Un mundo, desde luego, difícil de entender. Como es difícil de entender su música, pero en los que merece la pena penetrar. Y a ello ayudará, sin duda, grandemente este libro. El autor le pone un subtítulo en la portada exterior (no en la interior): «*Búsqueda en cuatro movimientos*»; y en lo que podría ser llamado el prólogo, lo mismo que en el «*postfacio*», reconoce honradamente que no pretende agotar el tema Mahler ni hacer aproximaciones especulativas. Agotar el tema Mahler, desde luego, imposible; quien lo pretendiera estaba ya, con eso solo, demostrando una ignorancia total. Ni tampoco aproximaciones especulativas, sino un caudal de hechos, de datos, de citas de cartas, que, sin duda, constituyen uno de los libros más interesantes sobre Mahler.—J.L.C.

IX Festival de Música de Asturias. Centenario de Richard Wagner. Universidad de Oviedo, 1983.

Entre los homenajes a Wagner, para celebrar el centenario de su muerte —entre ellos el número monográfico que RITMO acaba de publicar y en el que se recensionaron cuatro importantes monografías sobre él y se anuncia la inmediata publicación de otra, también muy importante—, creo deber señalar esta publicación, de 115 páginas. Se trata del programa del Festival de Música que la Universidad de Oviedo ha organizado en mayo; pero en realidad es algo mucho más importante que el simple programa de actos, y ello aunque el Festival incluyera, como incluyó, la representación de *Lohengrin* por la Compañía del Teatro Nacional de Opera de Ostrava. Y es que, después

del programa, se incluye (págs. 60-115) un **Homenaje a Richard Wagner en el centenario de su muerte, 1883-1983**, que es el que



constituye el objeto del presente comentario.

La simple enumeración de los artículos que integran este homenaje es suficiente para dar cuenta de su contenido: Emilio Casares: **Wagner cien años después** (pp. 71-74); Josep Soler: **Mein Vater Parzival... ich bin Lohengrin** (pp. 75-78); Vidal Peña: **El «Tristán» y los peligros de Wagner** (pp. 79-81); Ramón Barce: **El espacio escénico de «Parsifal»** (pp. 82-86); Javier Barón Thaidigsman: **Los grabados de «Parsifal» de Rogelio de Egusquiza** (pp. 87-90); M^a Cruz Morales Saro: **Wagner y el modernismo** (pp. 91-94); José A. Gomez: **Wagner, Nietzsche, Schopenhauer: el maleficio romántico** (pp. 95-99); Angel Medina: **Claude Debussy ante la influencia wagneriana en Francia** (pp. 100-101); Adolfo Salazar: **Ricardo Wagner y Adolfo Hitler** (pp. 102-104); Emilio Casares: **Wagner y Asturias** (pp. 105-108). Estos estudios se complementan con unos **Testimonios** de varios autores sobre Wagner, la **Vida y obra de Richard Wagner a través de las fechas** y una breve relación bibliográfica y discográfica. Todo el texto está impreso a dos columnas de letra apretada, de modo que el contenido es, realmente, más extenso de lo que el número de páginas da a entender. Abundantes fotografías, todas en blanco y negro, muy bien escogidas y de gran variedad, avaloran esta serie de estudios. La presentación, en papel couché, es muy esmerada y todo el conjunto hace de esta colección de ensayos una muy digna contribución a la celebración de este centenario. Tan sólo sería de desear que se publicase de nuevo, en forma de libro accesible al público, puesto que en su forma actual sólo pudo ser adquirido por los asistentes al

Festival y por muy pocas personas más.—J.L.C.

ZACCARIA, Sante: **10 Organisti Italiani**. Roma, Associazione Italiana Santa Cecilia (Piazza S. Apollinare, 49, 00186 Roma), 1983. 4º, 95 págs.

Este librito recoge las semblanzas biográficas de diez organistas italianos que el autor había ido publicando en la revista de la Asociación Italiana de Santa Cecilia **Bollettino Ceciliano**. Son, por orden de publicación, Filippo Capocci, Remigio Renzi, Raffaele Manari, Luigi Bottazzo, Oreste Ravanello, Marco Enrico Bossi, Roberto Remondi, Ulisse Matthey, Pietro Alessandro Yon, Franco Michele



Napolitano. De cada uno de ellos se presenta la biografía y dos breves estudios, titulados «*el intérprete*» y «*el compositor*».

Las páginas dedicadas a cada compositor no son muchas, porque tanto las biografías como el doble estudio que hace de cada uno son muy sintéticas; pero, en cambio, son de un contenido muy denso. Se puede decir con toda verdad que en esas pocas páginas está todo lo esencial de cada uno de estos organistas-compositores. Abundantísima la bibliografía y la documentación, fruto, sin duda, de un estudio de muchos años. Finalmente, a cada biografía acompaña una descripción técnica completa de los principales órganos de que fue titular cada uno de los organistas que se estudian, o en los que tocó en ocasiones importantes. El todo, repito, documentadísimo.

Es evidente que este libro está destinado directamente a los músicos italianos, a quienes, sin duda, interesa-

rá grandemente. Pero creo que también a muchos de los músicos españoles podrá interesar, pues se trata de figuras de primera fila en la creación de un estilo de interpretación organística, así como de composición de música para órgano, que no se pueden ignorar. Que si en España se conoce sobre todo la escuela alemana —es decir, fuera de los barrocos o románticos, Max Reger y muy pocos compositores más— y la francesa —César Franck y también muy poco más—, la escuela italiana no le va en zaga a ninguna de esas dos escuelas, con unas características compositivas del todo originales y, desde luego, muy interesantes. Incluso el hecho de asistir, a través de este libro, a la transformación del órgano italiano, tal como había llegado hasta fines del siglo XIX, en los grandes órganos que actualmente llenan Italia, no dejará de tener interés para cuantos en España se interesan por el problema de la evolución de la técnica y la estética del órgano, y hasta para enjuiciar lo que en España se hace (o no se hace...) a este respecto.—J.L.C.

POMAR, Jaume: Raimon.
Ediciones Jucar, Colección Los Juglares, núm. 51. 224 páginas. Gijón 1983.

Después del sarampión que sufrimos en los últimos años 70, los cantautores están ocupando ya el puesto que deben y merecen en la sociedad democrática española. Quizás uno de los más importantes haya sido Raimon, y sería bueno que este valenciano de Xativa, que hoy cuenta cuarenta y dos años, nos ofreciera un nuevo trabajo discográfico para saber como responde a los *tiempos del cambio*. Algo hizo en el Poliorama barcelones en julio del 82, o en el Español de Madrid en la última primavera. Entonces, en esos denominados *recitales del cambio* se limitó a cantar poemas de autores como Ausias March o Espriu. Abandonó los himnos tipo **Digem no** o **Al vent**, que le convirtieron en abanderado de la transición política. Parece que Raimon ha cubierto una etapa; y además parece que la ha cubierto junto a muchos compañeros de canto. Otros, sin embargo, han evolucionado. El propio hecho que Raimon haya regrabado sus ciento dos canciones en un álbum antológico (**Raimon totes les can-**

cons Belter 1981. 10 discos) parece indicar que quiere hacer borrón y cuenta nueva. Puede haber otro motivo: el hacer más bellas unas canciones que antes había grabado sin medios económicos y sin el bagaje técnico adecuado. Pero de todas formas es un volver a empezar.

Jaume Pomar nos habla del Raimon que fue, de ese intérprete que pasó del grito desgarrado de **Digem no** a la belleza melódica de **Els matins a ciutat**, o de la adaptación del **Veles e vent**, de Ausias March. Su biografía es en realidad un complemento valiosísimo de la edición de **Raimon: poemas y canciones** que Manuel Sacristán publicara en 1976 (Ariel). Pomar ofrece análisis e interpretación. Sacristán nos dejó los textos con su traducción y la melodía de las canciones, transcritas por Laura Almerich. Ambos textos son fundamentales para comprender a Raimón, un cantante que prefirió aumentar el nivel de comprensión del público, en lugar de adoptar posturas populares y más sencillas. Raimon pasó del grito y del mamporro a la guitarra, a tener que sujetarse al dogmatismo métrico de los poetas. Y (ya a partir del último lustro) a realizar unas bellísimas melodías con unos arreglos magistrales en gran parte debidos a Manuel Camp.

Quien diga que Raimon no sabe música está muy equivocado, y quien diga que canta mal es que no ha oído sus discos. Su padre, presidente de la Banda Nova de Xativa le introdujo en el campo musical iniciándole en el conocimiento del oboe y del flautín. Luego se metió en un coro como tenor. Después le dió por rasguear la guitarra, y más tarde comenzó ya con cosas más sofisticadas.

Es cierto que hay una gran diferencia entre el primer Raimon de Edigsa y el que R.C.A. intentó convertir en superstar en 1979. A mí me gustaría saber como es el Raimon de hoy, de 1983. Su álbum antológico está magníficamente concebido, pero la mayoría de sus canciones son viejas. Antoni Ros Marbá y Manuel Camp han hecho unos arreglos soberbios, lo que nos permite gozar de unas canciones bellas que no fueron siempre grabadas correctamente. Hoy, con un gobierno socialista y con un cambio de la sociedad española, el silencio de Raimon es preocupante, pero no deja de ser un síntoma de un mal que afecta a muchos cantautores,

aunque otros (Serrat, Llach, Aute, Lertxundi, Cano...) hayan encontrado su salida en la música y los temas de su

entorno o de su propia comunidad.—J.M. LOPEZ DE HARO.

Cursos, becas y concursos

□ El Instituto de Estudios Bercianos de Ponferrada, en colaboración con la Filarmónica «Juan del Enzina» ha convocado el **Premio Nacional de Organo «Cristobal Halffter», para composición**. Las obras han de ser de una duración aproximada a diez minutos y el plazo de representación finaliza el 31 de agosto del presente año. El premio único es de 125.000 ptas. Información en el Instituto de Estudios Bercianos, paseo de San Antino s/n, apartado 113, Ponferrada (León).

□ El **Orfeo Lleidata** organiza del 16 al 27 de agosto en Cervera (Lérida) el **XX Curso Internacional de Música** bajo el patrocinio del Servei de Música de la Generalitat. Hay tres especialidades: Dirección Coral (Erwin List), Técnica Vocal/Interpretación (Helmuth Lips), Conjunto Instrumental / Orquesta (Francesc Llongueras y Manfred Kroh). El trabajo en común para todos los cursos este año versará sobre la **Missa Nelson**, de Haydn, obra que se interpretará en el concierto de clausura. Los interesados pueden dirigirse al Orfeo Lleidata, c/ Bisbe Torres, 2. Lérida. Teléfono (973) 270 835 (de 19 a 21 horas).

□ En Valencia, el 24 y 25 de septiembre, tendrán lugar las pruebas trimestrales del **Concurso Permanente de Jóvenes Intérpretes** que organiza Juventudes Musicales. En esta ocasión está dedicado a instrumentos de viento-madera, viento-metal y percusión. Sólo podrán tomar parte en él los menores de 25 años. Los galardonados con los primeros premios de este concurso, que se desarrolla a lo largo de todo el año, podrán participar en los Con-

ciertos Europeos que organiza la Unión Européenne des Concours Nationaux de Musique pour la Jeunesse. Información en Juventudes Musicales de España. C/ Muntaner, 182, 2º 1ª esc. izqu. Barcelona-36. Teléfono: (93) 239 30 09.

□ El Ministerio de Cultura ha convocado sus tradicionales **premios para editoras musicales**, correspondientes al año 1983. Los premios se emplearán en la compra de ejemplares de las obras ganadoras del concurso. Los campos son: obra más destacada en el campo de la enseñanza y de la pedagogía musical y la obra editorial más sobresaliente en el campo de la creación musical. Podrán presentarse editoras de música que se encuentren inscritas en el registro de la Dirección General del Libro y Bibliotecas, con obras editadas en España desde el 1 de noviembre de 1982 al 31 de 1983. Dirigirse a las delegaciones del Ministerio de Cultura de cada provincia.

□ El **Premio «Valentino Bucchi» para jóvenes intérpretes y compositores** se desarrollará en Roma durante el mes de noviembre. Hay varias modalidades: violoncelo, cuarteto de cuerda, composiciones para violoncelo y composición para cuarteto de cuerdas. El plazo de inscripción se cierra el 15 de septiembre. Información e inscripciones en la Secretaría del Premio «Valentino Bucchi». Associazione Musicale Valentino Bucchi, vía Ubaldo Peruzzi 20, 00139 Roma. Teléfono (06) 817 56 87.

□ Del 16 al 30 de agosto habrá en Cullera (Valencia) un **Curso Internacional de Música**, Organizado por la Sociedad Musical Instructiva «Santa Cecilia», de la localidad valenciana. Contará con

los profesores José María Ortí (trompeta), Pedro Iturralde (saxofón), Pedro Corostola (violoncelo) y Víctor Martín (violín). Los no titulados podrán ser admitidos en calidad de oyentes. Los participantes más sobresalientes del curso darán conciertos durante la próxima temporada en Cullera y Valencia y contarán con futuras ayudas económicas. La fecha límite de inscripción es el 1 de agosto. Información en la Sociedad Musical Instructiva «Santa Cecilia». Primer Curso Internacional de Música «Ciudad de Cullera», Carrer del Riu, 7. Cullera (Valencia). Teléfono: (96) 152 01 11.

□ L'Ensemble Intercontemporain de París necesita un **clarinetista para tocar como solista y en conjunto**. El concurso está abierto a intérpretes de todas las nacionalidades y la fecha límite de presentación de instancias es el 12 de septiembre. Las audiciones se realizarán el 22, 23 y 24 de septiembre y el contrato comenzará a tener efecto a partir del 1 de octubre sobre la base de 72 horas de trabajo mensuales. Enviar candidaturas a Ensemble Intercontemporain (Auditions). 9, rue de l'Echelle. 75001 París. Teléfono: 261 56 75.

□ El Centro Europeo para la Investigación Musical que tiene su sede en Metz (Francia), organiza un **curso de composición** cuyas inscripciones están abiertas hasta el 15 de septiembre. El curso será impartido por los profesores: Claude Lefebvre (análisis y composición) y Mesias Manguahsca (composición electroacústica). Habrá un curso complementario de los profesores: Jean-Marc Weber (sintetizador), François Pinot (informática y música) y Gilbert Rose (taller instrumental). La edad máxima son 30 años y hay posibilidad de obtener una beca. Información en el Centro Europeen pour la Recherche Musicale. Hotel de Ville F-57000 Metz. Francia. Teléfono: (8) 775 14 88.

□ El **Festival de Música de Besançon (Francia) organiza este año dos cursos de interpretación**. Dentro del ciclo de música barroca del Festival, se desarrollará un curso de canto dirigido por Arleen Auger, del 15 al 12 de septiembre. Dentro del ciclo de música contemporánea habrá un curso impartido por Claude Helffer en las mismas fechas. Los interesados de-

ben escribir a Marie Agnès Faure. 32, rue Coquilliere F-75001 París. Francia. O al mismo Festival de Besançon, 2d rue Isenbart. 25000 Besançon. Francia. Teléfono: (81) 80 73 26.

□ El **Concurso Internacional de Composición Musical de Opera y Ballet**, que se desarrolla en Ginebra (Suiza) contará este año con un premio dedicado a Ernest Ansermet, con motivo del centenario de su nacimiento. Se admiten composiciones inéditas para orquesta o ballet, con o sin argumento y podrán ser para gran orquesta y (opcional) banda magnética. El plazo de admisión se cierra el 31 de agosto. Información en el Concours International de Musique 1983. Maison de la Radio, case postale 233 66, boulevard Carl-Vogt. CH-1211 Geneve 8. Suiza. Teléfono: (022) 29 23 33.

□ El **XVI Concurso Internacional de Guitarra Clásica «Ciudad de Alejandría»**, estará dedicado a Mauro Giuliani. La modalidad es de la guitarra solista con o sin orquesta y la fecha máxima de inscripción el 15 de septiembre. Información en la Secretaría del Concurso. Conservatorio Musical A. Vivaldi, vía Parma 1. I-15100 Alessandria (Italia). Teléfono: (0131) 53 363. O dirigiéndose al Presidente del Concurso Dott. Michele Pittaluga. Piazza Garibaldi 16, I-15100 Alessandria (Italia). Teléfono: (0131) 53 170.

□ El **Concurso Internacional de Piano y Violín «Marguerite Long-Jacques Thi-baud»** se desarrollará en dos fases: la primera, dedicada al piano, en noviembre de 1983 y su fecha límite de inscripción es el 15 de agosto. La segunda fase, dedicada al violín, será en noviembre de 1984 y su admisión caduca el 15 de agosto de 1984. Los premios tienen una cuantía total de doscientos mil francos franceses. Dirigirse a la Secretaría del Concurso. 32, Avenue Matignon. F-75008 París. (Francia). Teléfono: 266 66 80.

□ En Toulouse (Francia) habrá un **Concurso Internacional de Canto** cuya fecha límite de inscripción es el 15 de septiembre y el límite de edad es de 33 años. Información en el Secretariado del Concurso, Théâtre du Capitole. F-31000 Toulouse (Francia). Teléfono: 23 21 35.

□ El **XXX Premio «Cittá di Trieste» está convocado para composiciones sinfónicas para flauta y orquesta**. No tiene límite de edad, pero las inscripciones no han de ser hechas más tarde del 10 de septiembre. Para el próximo año el Concurso estará dedicado a obras para voz solista y orquesta. Información: Premio «Cittá di Trieste». Palazzo Municipale. Piazza dell'Unitá d'Italia. I-34100 Trieste (Italia). Teléfono: 73 68.

□ En Lieja (Bélgica) tendrá lugar el **Concurso Internacional de Canto Lírico de Verviers**, del 19 al 25 de septiembre. El último día de inscripción es el 31 de agosto. Inscripciones en el Secretariado del Concurso. Opera Royal de Wallonie. Théâtre Royal de Liege, rue des Dominicains 1 B-400 Liège (Bélgica). Teléfono: (041) 23 59 10.

□ En la localidad chilena de Viña del Mar, del 19 al 27 de noviembre habrá un **Concurso Internacional de Ejecución Musical** dedicado este año a la disciplina guitarrística. El último día de inscripción es el 1 de septiembre. En 1984 este premio estará dedicado al canto y al año siguiente, al violín. Información en la Dirección del Concurso, casilla 4-d. Viña del Mar (Chile). Teléfono: 806 33.

□ El Institut Andorrá d'Estudis Musicals organiza su tercera edición de las **Academias de Verano dedicada a la Música de Cámara**. Los profesores son Joan Lluís Bergnes (música de cámara), Gerard Claret (violín), Lluís Claret (violoncelo), Willy Freivogel (flauta), Albert Giménez-Atenelle (piano) y Michel Peus (piano). El curso se desarrollará del 29 de agosto al 10 de septiembre. Información e inscripciones: Plaça del Poble s/n. Andorra la Vella. Teléfono: 22242.

□ En el Conservatorio Superior de Música de Sevilla habrá, del 19 al 30 de septiembre un **Curso de Guitarra impartido por Abel Carlevaro** a dos niveles: medio y superior. Los derechos de inscripción son de cinco mil pesetas para alumnos activos y tres mil para oyentes. El plazo se cierra el 18 de septiembre. Inscripciones en la Cátedra de Guitarra. Conservatorio Superior de Música, c/ Jesús del Gran Poder, 49. Sevilla - 2. Teléfono: 387307.

□ La Diputación Provincial de Lérida convoca el **I Premio «Emili Pujol» de Investigación Musical** cuyo plazo de presentación de trabajos expira el 30 de septiembre. Se ofrece un premio único de cien mil pesetas al mejor trabajo en el campo de la musicología sobre temas iler-denses (historia, biográfica, tradiciones orales, estética, sociología musical, técnica, transcripciones de música, etc.). Admisión de originales en la Secretaría General del Instituto d'Estudis Ilerdencs (Servei de Cultura de la Diputació), Plaça de la Catedral, s/n, Lleida. Teléfono 26 90 49.

□ El Ministerio de Cultura y Comunicación ha convocado un **concurso de trabajos con las cuatro temáticas siguientes: 1) Importancia de la informática en la difusión cultural, 2) Problemática actual del arte lírico, 3) Influjo de la publicidad y de las industrias del ocio y del consumo sobre la juventud y 4) La edición sonora como vehículo de difusión cultural**. Los trabajos han de tener una extensión entre 200 y 300 folios de treinta líneas a doble espacio y el plazo máximo de admisión será el 30 de septiembre. El premio para cada uno de los apartados es de medio millón de pesetas. La presentación de trabajos ha de hacerse en el Registro General del Ministerio de Cultura. Madrid.

Rogamos encarecidamente a los organizadores de cursos, concursos y becas musicales que nos hagan llegar las convocatorias de las mismas con la suficiente antelación como para ser reflejados en esta sección de la revista. Muchas de estas convocatorias llegan a nuestra redacción pocos días antes de la celebración de los cursos, o, incluso, cuando ya se ha cerrado el plazo de inscripción. Para mejor información de nuestros lectores y mayor participación de los interesados, rogamos a todos los organizadores que nos hagan llegar las bases con tiempo, estén o no editadas, pues al ser nuestra revista de periodicidad mensual no podemos reflejar muchos de estos cursos con la debida antelación.

ESPAÑA

ORQUESTA SINFONICA Y CORO DE RTVE (Avance de programación)

6 y 7 de octubre.— Mahler: **Sinfonía núm. 5**. Director, Odón Alonso.

13 y 14 de octubre.— Teleman: **El día del Juicio Final**. Cubeiro, Rivas, Porrás, Blancas. Coro de RTVE. Director, Enrique García Asensio.

20 y 21 de octubre.— Haydn: **Sinfonía núm. 104 en Re mayor, «Londres»**. R. Strauss: **Así hablaba Zaratustra, Op. 30**. Director, Ferdinand Leitner.

27 y 28 de octubre.— Bartók: **Concierto núm. 2 para piano y orquesta**. Liszt: **Misa solemne de Esztergom** Achúcarro (piano). Coro de RTVE. Director, Gómez Martínez.

3 y 4 de noviembre.— Beethoven: **Coriolano (obertura)**. **Triple Concierto en Do mayor, Op. 56 para violín, violoncelo y piano**. **Sinfonía núm. 5**. León (violín), Corostola (violoncelo), Rego (piano). Director, Gómez Martínez.

10 y 11 de noviembre.— A. Soler: **Miserere a 8, para solistas, doble coro y orquesta**. Mendelssohn: **Athalia, Op. 74, para solistas, coro y orquesta**. Coro de RTVE. Director, Pascual Ortega.

17 y 18 de noviembre.— Cerverelló: **Fantasia concertante para violín y orquesta**. Debussy: **Nocurnos**. Rachmaninoff: **Sinfonía núm. 2**. Director, Max Bragado.

24 y 25 de noviembre.— Ruvellat: **Tres danzas de «La noche de los mayas»**. Schumann: **Concierto en La menor para piano y orquesta**. Tchaikovsky: **Sinfonía núm. 5**. Rafael Orozco (piano). Director, Luis Herrera de la Fuente.

1 y 2 de diciembre.— García Abril: **Celebidachiana. Cadencias, para violín y orquesta**. **Cántico della Pietá**. Victor Martín (violín). Coro de RTVE. Director, García Asensio.

8 y 9 de diciembre.— Pínkhan Christmas Cantata. Buxtehude: **Ihr lieben Christien**. Des Pres: **Absalom**. Purcell: **Music for Queen Mary II**. Lassus: **Porvidebam Dominum**. J. S. Bach: **Jesu nun sei gepreiset**. Schubert: **Mirjam's siegesgesang**. Schumann: **Drei Gedichte**. Brahms: **Ziegeunerlieder**. Grupo de metales de la Orquesta de RTVE. Coro de RTVE. Piano solista. Director, Pascual Ortega.

15 y 16 de diciembre.— Bach: **Oratorio de Navidad**. Armstrong, Finnie, Silla, Malta. Escolanía de Ntra. Sra. del Recuerdo. Director de la Escolanía: César Sánchez. Coro de RTVE. Director, Odón Alonso.

12 y 13 de enero de 1984.— Szymanowski: **Concierto núm. 2, Op. 61, para violín y orquesta**. Montsalvatge: **Poema concertante para violín y orquesta**. Beethoven: **Concierto en Re mayor para violín y orquesta**. Szeryng (violín). Director, García Asensio.

19 y 20 de enero.— Haendel: **Concierto para órgano y orquesta, Op. 7 núm. 4**. C. Halffter: **Fantasia sobre una sonoridad de G. F. Haendel**. Sibelius: **Sinfonía núm. 7**. C. Halffter: **Pinturas negras**. Heslbock (órgano). Director, Cristóbal Halffter.

26 y 27 de enero.— Balada: **Pasodoble**. Mozart: **Sinfonía núm. 35, «Haffner»**. Bartók: **Concierto para orquesta**. Director, Theo Alcántara.

2 y 3 de febrero.— Chopín: **Concierto núm. 1 en Mi menor para piano y orquesta**. Debussy: **Tres Imágenes**. Pérez de Guzmán (piano). Director, García Navarro.

9 y 10 de febrero.— Cano: **Dionisiaco**. Beethoven: **Concierto núm. 5 en Mi bemol mayor, Op. 73, para piano y orquesta**. A. Berg: **Suite lírica**. R. Strauss: **Suite de «El Caballero de la Rosa»**. José Francisco Alonso (piano). Director, Odón Alonso.

16 y 17 de febrero.— Wagner: **Lohengrin (versión de concierto)**. Solistas sin especificar. Coro de RTVE. Director, Franz Paul Decker.

23 y 24 de febrero.— Rodríguez Albert: **Música para un homenaje**. Mozart: **Concierto núm. 24 en Do menor, KV 491, para piano y orquesta**. Tchaikovsky: **Sinfonía núm. 4**. Alicia de Larrocha (piano). Director, Gómez Martínez.

1 y 2 de marzo.— Schumann: **Obertura, Scherzo y Finale**. Martinu: **Concierto para dos violines y orquesta**. Dúo concertante para dos violines y orquesta. Dvorak: **Sinfonía núm. 9**. Muis Mitcha y Martha Carfi (violines). Director, Gómez Martínez.

8 y 9 de marzo.— Monteverdi: **Vespro della Beata Virgine**. Solistas sin especificar. Coro Itxas Soñua de Lekeitio. Director del Coro, Gorka Sierra. Coro de RTVE. Director, Odón Alonso.

15 y 16 de marzo.— **Obra concurso de la Orquesta de RTVE**. Webern: **Seis piezas para orquesta**. Stravinsky: **El pájaro de fuego**. Director, Stanislaw Skrowaczewski.

22 y 23 de marzo.— Olavide: **Estigma**. Mahler: **Des Knaben Wunderhorn**. Solistas sin especificar. Director, Arturo Tamayo.

29 y 30 de marzo.— Blanquer: **Sinfonía Coral**. Stravinsky: **La consagración de la primavera**. Coro de RTVE. Director, García Asensio.

XXXII FESTIVAL DE OPERA DEL PAIS VASCO DE LA A.B.A.O. (Teatro Coliseo Albia, de Bilbao)

2 de septiembre.— Gounod: **Romeo et Juliette**. Kraus, Masterson, Massard, Thau, A. González. Orquesta Sinfónica de Euskadi. Director, Paul Ethuin.

4 de septiembre.— Verdi: **I due foscari**. Zampieri, Scano, Bruson, Tomaello. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director, Gianfranco Rivoli.

6 de septiembre.— Massenet: **Manon**. Masterson, Vanzo, Massard, Thau. Orquesta Sinfónica de Euskadi. Director, Paul Ethuin.

8 de septiembre.— Verdi: **Macbeth**. Dimitrova, Bruson, Mauro, Kang Byung, Woon. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director, Gianfranco Rivoli.

10 de septiembre.— Puccini: **Manon Lescaut**. Zampieri, Mauro, Ariño, Pecchili. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director, Charles Vanderzan.

12 de septiembre.— Verdi: **Nabucco**. Dimitrova, Bruson, Scano, Woon, Pecchioli. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director, Urbano Ruiz Laorden. Director de Escena de todas las representaciones, Diego Monjo. Coro de la A.B.A.O. Director, Juan José Larrinaga.

REAL COLISEO CARLOS III (San Lorenzo de El Escorial, Madrid)

12 al 15 de agosto.— Ballet Clásico de Zaragoza. Directora, María de Avila.

16 al 20 y 23 al 27 de agosto.— V Curso de Música Barroca y Rococó.

GREC 83 (Jardins de l'Hospital, Barcelona)

10 de agosto.— Obras de Schumann, Chopín, Poulenc, Mompou, Listz, Massenet, Donizetti, Puccini, Sutermaister y Beethoven. Molero (piano), Moller (piano), Comas (tenor), Rico (piano), Arroyo (clarinete), Aubert (violín), Perramons (violoncelo), Pons (piano).

15 de agosto.— Obras de Schumann, Chopín, Mendelssohn, Pahissa, Granados, Albéniz. Nuria Fabregas (piano).

17 de agosto.— Obras de Schmitt, Ibert, Villalobos, Saint-Saëns, Arnold, Milhaud. Grupo Montmartre.

22 de agosto.— Obras de Beethoven, Stravinsky y Brahms. Oguchi (violín), Ribera (piano).

24 de agosto.— Obras de Mozart, Brahms y Haydn. Solistas de Salzburgo.

29 de agosto.— Big Band de «l'Aula de Música Moderna i Jazz».

31 de agosto.— Obras de Schumann, Brahms y Wieck. Demus (piano).

XI FESTIVAL DE MUSICA (Ciudadella de Menorca)

13 de agosto.— Adriansen: **Canción inglesa y Alemana**.

Falckenhagen: **Sonata núm. 2 en Mi mayor**. D. Scarlatti: **Dos Sonatas**. Sor: **Variaciones sobre un tema de Mozart, Op. 9**. Conge: **Impressions**. Satie: **Gnosienne núm. 1**. Gurdjieff-Hartmann: **Tres Danses Derviches**. Mompou: **Canço i dansa núm. 3**. Brouwer: **Tarantos**. Tárrega: **Tres piezas**. Narciso Yepes (guitarra).

15 de agosto.— Martín Codax: **Siete Cántigas de Amigo**. Alfonso X El Sabio: **Cuatro Cántigas de Santa María**. Anónimo: **Cuatro canciones del Cancionero de la Colombina**. **Seis Canciones del Cancionero de Palacio**. New London Consort. Director, Philip Pickett.

22 de agosto.— Mozart: **Divertimento en Re mayor, K. 136**. Elgar: **Serenata en Mi menor, Op. 20**. Britten: **Sinfonía simple**. Tchaikovsky: **Souvenir de Florence, Op. 70**. Guildhall String Ensemble of London.

29 de agosto.— Purcell: **Chacona**. Warlock: **Suite Capriol**. Josep Soler: **Danae**. Vivaldi: **Las cuatro estaciones**. The Serenata of London. Director, Nigel Kennedy.

X FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA (Mahon, Menorca)

9 de agosto.— Obras de Sibelius, Lindberg, Bach, Walther, Salonen y Mendelssohn. Maija Hytjaninen (órgano).

11 de agosto.— Obras de Buxtehude, Pachelbel, Boehm, Bach, Cabanilles Stanley, Valieri y Beethoven. Adriana Albertini (órgano).

16 de agosto.— Obras de Cabanilles, Correa, A. Scarlatti, Stanley, Bach, Mozart, Mendelssohn y Alain. Jordi Figueras (órgano).

21 de agosto.— Obras de Buxtehude, Grigny, Pachelbel, Bach, Messiaen. Gottfried Holzer (órgano).

23 de agosto.— Obras de Muffat, Mozart, Haydn, Franz, Kropfreiter y David. Gottfried Holzer (órgano).

30 de agosto.— Obras de Couperin, Bach y Alain. María Teresa Martínez (órgano).

1 de septiembre.— Obra completa para órgano de Brahms. María Teresa Martínez (órgano).

5 de septiembre.— Conferencia de Angel F. Mayo: **Wagner, cien años después**.

8 de septiembre.— Proyección de películas sobre Wagner. Comentarios: Angel F. Mayo.

XIII CICLO ESTIVAL DE MUSICA Y DE ORGANO (Santuario de la Bien Aparecida, Marrón-Ampuero, Cantabria)

14 de agosto.— Obras de García, Guastavino, Halffter, Antonio José, Dúo Vital, Barja y Larrauri. Coral Salvé de Laredo. Director, J. L. Ocejón.

15 de agosto.— Polifonía del Renacimiento y del Barroco. Coral de Santander. Directora, Lynne Kurzeknabe.

21 de agosto.— Madrigales ingleses Música coral inglesa del siglo XX. The Aire Valley Singers. Director, David Bryan.

28 de agosto.— Antonio Soler: **Conciertos para dos instrumentos de tecla**. Bernhard Branchili (clave). Esteban Elizondo (órgano).

10 al 20 de agosto.— VI Festival Internacional de Jóvenes Organistas.

RADIO NACIONAL DE ESPAÑA (RADIO 2)

SELECCION DE PROGRAMAS PARA EL MES DE AGOSTO

Día 1
15,35.—Festival de Bayreuth. **Par-sifal**. Estés, Salminen, Sotin, Levine.
24,00.—Programa Borodín.

Día 2
16,00.—Grandes directores. Claudio Abbado.
23,30.—Concurso Internacional de Piano «José Iturbi». Patrick O'Byrne.
24,00.—Programa Bizet.

Día 3
9,50.—Festival de Salzburgo. Brahms: **Concierto núm. 1 para piano**. Mussorgsky: **Cuadros de una exposición**. Sinfónica de Londres. Askhenazi. Abbado.
19,00.—Miércoles musicales. El arpa y el violín.
23,35.—Concurso José Iturbi. P. O'Byrne.
24,00.—Programa Orlando di Lasso.

Día 4
7,05.—Concierto Barroco. Stoelzel: **Sonata para violín, oboe, trompa y continuo**. Conjunto de Música de Stuttgart. A. Scarlatti: **Stabat Mater**. Freni, Berganza. O. de Cámara Paul Kuentz. Mackerras.
17,00.—Grabaciones de ayer. Ravel: **Gaspard de la nuit**. Miroirs. Casadesus.
19,15.—Festival de Salzburgo. Bruckner: **Sinfonía núm. 8**. Filar-mónica de Viena. Maazel.
23,40.—Concurso Iturbi. Erns.
24,00.—Programa Ibert.

Día 5
24,00.—Programa Donizetti.
1,01.—Jazz Internacional.

Día 6
9,30.—Concierto del sábado. Schubert: **Sinfonía trágica**. Filar-

mónica de Israel. Mehta.
15,30.—Aniversario del naci-miento de Brahms.
17,30.—Una hora de música «Als quatre vents».
23,00.—Biografía de Orquestas. Gewandhaus.
24,00.—Programa A. Scarlatti.

Día 7
8,00.—Tres solistas. Claret (cello), Brain (trompa), Anda (piano).
17,50.—Música y palabra. Música del Himalaya.
18,55.—Festival de Salzburgo. Beethoven: **Fidelio**. Krause, Adams, King, Marton. Maazel.
24,00.—Programa Honegger.

Día 8
8,00.—Dos siglos de música. R. Strauss: **Muerte y Transfigura-ción**. Karajan.
13,00.—La zarzuela y sus auto-res. Chueca: **Agua, azucarillos y aguardiente**. La alegría de la huerta.
19,15.—Festival de Salzburgo. Ros-sini: **Stabat Mater**. Norman, Baltsa, Araiza, Estés. Muti.
24,00.—Programa Dvorak.

Día 9
16,00.—Grandes directores. Clau-dio Abbado.
20,00.—Músicos españoles. Ol-mos, Soler, de Pablo.
23,35.—Concurso Iturbi.
24,00.—Programa A. Soler.

Día 10
12,00.—Concierto del mediodía. Mozart: **Cuarteto con piano en Sol**. Cuarteto Brahms. Bartók: **Cuarteto núm. 1 en La menor**. Cuarteto Tatrai.
19,00.—Miércoles musicales. La viola. El piano de Chopín.
24,00.—Programa Vaughan-Wi-lliams.

Día 11
9,50.—Festival de Salzburgo.
19,00.—Opera breve. Mozart: **El empresario**. Moll, Schrier, Auger. Bohm.
24,00.—Programa Buxtehude.

Día 12
9,35.—Selecciones de Radio 2. Bach: **Invencciones a dos voces**. Bartók: **Música para cuerda, percusión y celesta**. Haitink.
22,05.—Intercambio internacio-nal. Radio Bremen. Pro Música Nova.
24,00.—Programa Palestrina.

Día 13
8,00.—Tres solistas. Robles (arpa), Kempff (piano), Szering (vio-lín).
9,50.—Festival de Salzburgo. Mo-zart: **Sinfonía núm. 41**. Bruck-ner: **Sinfonía núm. 9**. Sawallisch.
24,00.—Programa Saint-Saens.

Día 14
10,00.—**Cantatas**, de J.S. Bach.

12,30.—Laúd y vihuela.
21,00.—La ópera. Mascagni: **El amigo Fritz**. Freni, Pavarotti, di Bella, Sardinero. Gavazzeni.
24,00.—Programa Szymanovsky.
2,00.—La voz con instrumentos. Prokofief: **El patito feo**. Resnik. Stokovski.

Día 15
10,45.—Festival de Salzburgo. Brahms: **Requiem alemán**. Hen-dricks, Van Dam. Karajan.
19,00.—Lunes musicales. El pia-no expresionista. El «lied» mascu-lino.
24,00.—Programa Josquin Des-pres.

Día 16
10,30.—La música en el tiempo. España 1880-1980.
16,00.—Grandes directores. Clau-dio Abbado.
24,00.—Programa Gluck.

Día 17
11,35.—Los otros instrumentos. Nieto: **Concierto para quinteto de jazz y orquesta**. Bas, Iturralde, Moro, Thomas, Nieto. Alonso.
19,00.—Miércoles musicales. Las ondas Martenot.
24,00.—Programa Beethoven.

Día 18
19,00.—Opera breve. Respighi: **María egipciaca**. Gulín, Casao, Chi-You, Marcos, Blancas. García Asensio.
22,00.—Festival de Salzburgo.
0,15.—Programa Verdi.

Día 19
11,35.—Los otros instrumentos. Stravinsky: **Octeto para instru-mentos de viento**. Dutoit.
17,00.—Grabaciones de ayer. Poulenc: **Concierto campestre**. Stokowski. Debussy: **Prosas líri-cas**. Teyte, Moore, Cortot.
24,00.—Programa Busoni.

Día 20
8,00.—Tres solistas. Magaloff (piano), Peyer (clarinete), Walevs-ka (cello).
17,30.—Una hora de música «Als quatre vents». Trío de Barce-lona.
24,00.—Programa Dallapiccola.

Día 21
16,00.—Aproximación a la músi-ca.
19,45.—Festival de Salzburgo. «Lieder» y arias españolas. Loren-gar, Domingo. García Navarro.
22,05.—La ópera. Britten: **Peter Grimes**. Watson, Pears, Pease, Kelly, Britten.
24,00.—Programa Chostakovich.
1,01.—Gregoriano.

Día 22
19,15.—Festival de Salzburgo. Prokofief: **Concierto núm. 3 para piano**. Weisseberg. Beethoven:

Sinfonía núm. 7. Ozawa.
22,05.—Intercambio internacio-nal. Festival de Flandes. 1982.
24,00.—Programa Meyerbeer.

Día 23
10,30.—La música en el tiempo. España. 1880-1980. Paderevski, Albéniz, Tárrega.
12,00.—Concierto del mediodía. Brahms: **Danzas húngaras**. Dúo Kontarsky.
24,00.—Programa Anton We-bern.
1,01.—Jazz Internacional.

Día 24
19,15.—Festival de Salzburgo. Mahler: **Sinfonía núm. 3**. Quivar, Mehta.
24,00.—Programa Gesualdo.

día 25
14,00.—Contrastes. Bach: **Parti-ta núm. 2**. Leonhardt. Ligeti: **Ramificacions**. Dubois.
22,00.—Festival de Salzburgo. Webern: «**Lieder**». Schoenberg: **Pierrot lunaire**. Grist, Silja. Cer-ha.
0,15.—Programa Bellini.

Día 26
19,00.—Una hora desde el Royal Albert Hall, de Londres.
24,00.—Programa Bruckner.

Día 27
22,00.—La zarzuela. Chueca-Val-verde: **La Gran Vía**.
24,00.—Programa Reger.
2,00.—El concierto con solista y la sonata. Mozart: **Concierto para piano núm. 26**. Maag. Beethoven: **Sonata para piano núm. 8**. Gilels.

Día 28
8,00.—Tres solistas. Du Pré (ce-llo), Benedetti-Michelangeli (pia-no), Kogan (violín).
11,00.—Biografía de Orquestas. La Orquesta Cleveland.
21,00.—La ópera. Berlioz: **Bea-triz y Benedicto**. Eda-Pierre, Bak-ker, Wats, Teal, Allen. Davis.
24,00.—Programa Debussy.

Día 29
19,45.—Festival de Salzburgo. Mahler: **Sinfonía núm. 7**. Levine.
24,00.—Programa Guillaume de Machaut.

Día 30
11,35.—Los otros instrumentos. Instrumentos mecánicos del Fes-tival de Arosa.
20,00.—Músicos españoles. Fa-lla, Iñiesta, Conrado del Campo.
24,00.—Programa Pachelbel.

Día 31
17,00.—Grabaciones de ayer. De-bussy: **Childran's corner**. El autor al piano. Brahms: **Doble concier-to**. Thibaud, Casals, Cortot.
19,00.—Miércoles musicales. So-natas violinísticas.
24,00.—Programa Britten.

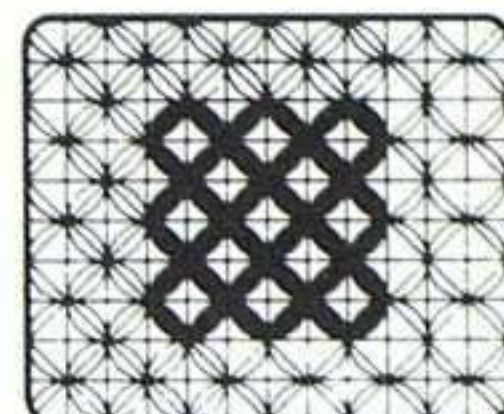
TRANSPORTES ANTONIO GONZALEZ

PIANOS Y ORGANOS
...ES NUESTRA ESPECIALIDAD CAMIONES
DE TRANSPORTE PARA TODA ESPAÑA

PUERTO DE LUMBRERAS - 16
TELEF.: 777 81 44
MADRID - 31



ferysa



«EL ANILLO»
DE
1950,
EN LA SCALA
DE MILAN



Centenario
Richard Wagner
1883-1983

LA HISTORICA
INTERPRETACION
DE
WILHELM
FURTWÄENGLER

FONT CETRA

IMPORTACION

WAGNER: Gotterdammerung. M. Lorenz, J. Hermann, L. Weber, A. Pernerstorfer, K. Flagstad, H. Konetzni, E. Hoengen, M. Weth-Falke, M. Kenney, M. Gabory, S. Wagner. Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Direttore: Wilhelm Furtwängler. Milano, 4 aprile 1950. FE 40 (BOX 5 Lps.). P.V.P.: 4.975 Ptas.

WAGNER: Das Rheingold. F. Frantz, A. Mattiello, G. Treptow, J. Sattler, L. Weber, A. Emmerich, A. Pernerstorfer, P. Markwort, E. Hoengen, W. Wegener, M. Weth-Falke, M. Garory, M. Kenney, S. Wagner. Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Direttore: Wilhelm Furtwängler. Milano, 4 marzo 1950. FE 37 (BOX 3 Lps.). P.V.P.: 2.985 Ptas.

WAGNER: Die Walkure. G. Treptow, L. Weber, F. Frantz, H. Konetzni, K. Flagstad, E. Hoengen, W. Wegener, I. Steingruber, D. Schmides, P. Datic, K.M. Crkal, M. Kenney, M. Weth-Falke, S. Wagner. Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Direttore: Wilhelm Furtwängler. Milano, 9 marzo 1950. FE 38 (BOX 5 Lps.). P.V.P.: 4.975 Ptas.

WAGNER: Siegfried. S. Svanholm, P. Markwort, J. Hermann, A. Pernerstorfer, L. Weber, E. Hoengen, K. Flagstad, J. Moor. Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Direttore: Wilhelm Furtwängler. Milano, 22 marzo 1950. FE 39 (BOX 5 Lps.). P.V.P.: 4.975 Ptas.

Nuestros discos se encuentran en los principales comercios especializados de todo el país. Servicio de envíos por correo, directamente a particulares (contra reembolso de su importe más 150 ptas. de gastos): FERYSA. Apartado 151036 de Madrid. Recogida telefónica de pedidos: (91) 215 74 77.

CON NOMBRE PROPIO



André Previn.

André Previn, titular de la Real Orquesta Filarmónica de Londres sufre una dolencia artrítica en los pies y ha debido cancelar sus próximas actuaciones. Joshua Rifkin tuvo, por esta razón, que sustituir a **Previn** al frente de la Orquesta Inglesa de Cámara en el Festival de Chichester. La secretaria de **Previn**, **Angela Taylor** ha comunicado que el director de origen berlinés «*está sumido en un constante dolor y tendrá que ser operado*». **Previn** comenzó su carrera como pianista de jazz y compositor de bandas sonoras de películas. De 1968 a 1979 estuvo al frente de la Orquesta Sinfónica de Londres y actualmente compartía la dirección de la Orquesta Filarmónica de Londres y la Sinfónica de Pittsburg. Tiene 53 años.

El trompeta de jazz **Harry James** ha fallecido en Las Vegas (Estados Unidos) víctima de un cáncer. **Harry James** tenía 67 años y desde los años 30 estaba al frente de su propia Big-band. Estuvo casado con la actriz **Betty Grable**, que falleció hace diez años. El grupo de **Harry James** conoció en los últimos años un recuperación de su antigua popularidad. Su últi-

mo recital lo ofreció en Los Angeles el pasado 26 de junio.

La violinista soviética **Victoria Mullova** y su habitual acompañante, el pianista **Wachtang Sordania** han pedido asilo político en Suecia. Aprovechando una gira artística por Finlandia los dos músicos alquilaron una avioneta deportiva que les trasladó a Estocolmo. Para no despertar sospechas, abandonaron en el hotel de Helsinki en el que se alojaban junto con otros músicos un «stradivarius» auténtico y todo su equipaje. En la capital sueca, **Mullova** (que fue Premio Sibelius y Premio Tchaikovski) ha declarado que su desertión estaba basada en motivos artísticos y no políticos, ya que «*una vez que un músico se consagra, las autoridades respectivas le relegan para dedicarse a hacer surgir una nueva figura, y yo no quiero ser olvidada por el público*».

Plácido Domingo actuó en la despedida de los escenarios de su madre **Pepita Embid**. Los **gavilanes** es la obra preferida de **Pepita Embid** y la que ha elegido como última actuación de su carrera. **Plácido Domingo** y **Pepita Embid** interpretaron esta obra junto a la también española **Irán Eory**. Actualmente, **Domingo** está rodando una versión cinematográfica de la ópera **Carmen**, de Bizet en la localidad malagueña de Ronda. A Málaga regresará el cantante español, tras su actuación en Méjico en la despedida de los escenarios de su madre.

El compositor y director de origen polaco **Panufnik** acaba de cumplir los setenta años. **Andrei Panufnik** vive en Inglaterra desde 1954 y sus actividades musicales se extienden a la dirección musical de la Orquesta Sinfónica de Birmingham. Su composición **Sinfonía Sacra** ha sido recientemente estrenada por la Orquesta Sinfónica de Chicago, dirigida por **Solti**. La última de sus obras, **Sinfonía Votiva**, encargo de la Orquesta Sinfónica de Boston, fue estrenada por Seiji Ozawa en 1982.

El pintor vasco **Ignacio Zuloaga** ha sido objeto de un concierto-homenaje por parte

del **Orfeón Donostiarra**. En el Patio de Armas del Castillo de Pedraza, que el pintor compró y tuvo como estudio, el **Orfeón Donostiarra** ofreció un concierto cuya recaudación se utilizará para la reconstrucción de la Iglesia de Santa María, de estilo románico y muy próxima al castillo.

El músico alemán **Werner Egk** ha fallecido en Baviera a los 82 años. **Egk** era un importante creador de música escénica, tanto operística como de ballet. Dirigió la Orquesta de la Radio Bávara desde 1930 a 1933 y la Opera Estatal de Berlín de 1936 a 1940. Su posición política se concentró en la defensa de los derechos humanos y su ópera **Peer Gynt** fue prohibida por los nazis, por su sátira al régimen. Entre sus obras más importantes se cuentan el ballet **Abraxas** (1947-48), **Circe y el violín mágico** (1948) y **Casanova en Londres** (1969). Como pedagogo destacó al frente de la Hochschule für Musik de Berlín.

Joan y Ricardo Lamotte de Grignon han sido homenajeados por la **Banda Municipal de Barcelona** en un concierto celebrado en la Plaça del Rei de esta ciudad. La agrupación actuó, con la soprano **María del Angels Miró**, interpretando **Nupcial y El rusc**, de Ricardo Lamotte y **Scherzo sobre un tema popular y Cinco canciones**, de Joan Lamotte. La **Banda Municipal** fue dirigida por **Albert Argudo**.

Tomás Ríos Obelleiro, compositor de música popular, violinista y animador musical, ha fallecido recientemente en una clínica madrileña. **Tomás Ríos** debutó en La Habana como violinista, poniendo música a películas mudas. En la misma ciudad formó una orquesta con la que actuó en Nueva York. A su vuelta a España contrajo matrimonio con la bailarina Pilar López. Fue colaborador de RITMO y su contribución a la difusión de la figura de Antonia Mercé, «La Argentina», fue decisiva. Gran divulgador del baile clásico español, adquirió popularidad a través de un programa musical de Radio Madrid, durante los años cincuenta.

ESTRENOS

DUO VITAL: Sinfonía. Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Soviética. Orfeón Donostiarra. Plaza Porticada de Santander. XXXII Festival Internacional de Santander. 31 de julio.

JOSE GARCIA ROMAN: Berakot. Coro Nacional de España. Director, Enrique Ribó. Auditorio «Manuel de Falla». Victor Martín (violín). Festival de Música y Danza de Granada. 6 de julio.

WILLY MORTIER: Manhattan Rhapsody (para quinteto de cuerda). Bruselas, 26 de abril de 1983.

DANIEL CAPELETTI: Miroirs. Concurso Internacional Reina Elisabeth. Bruselas, 9 de mayo de 1983.

MAURICIO KAGEL: Intermezzo (1983). Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart, Schola Cantorum de Stuttgart. Director del Coro, Clytus Gottwald. Director, Mauricio Kagel. Stuttgart, 18 de mayo.

TADEUSZ BAIRD: Szenen. Dohler, Hofsmann. Orquesta Sinfónica de Berlín. Director, Günther Herbig. Berlín, 2 de mayo.

JOHN CAGE: The Seasons. Orquesta de Württembergischen Staatstheaters. Director, Denis Russel Davies. Stuttgart, 3 de julio.

GEORGE CRUMB: Ancient voices of children. Barbara Martín, Erik Remmers. Solistas de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Zubin Mehta. Berlín, 13 de junio.

ANGEL BARJA: Placatum Jeremiae. The Scholars. Semana de Música Religiosa de Cuenca. 30 de marzo.

ANGEL BARJA: Flencias. Coull String Quartet. Festival Internacional de Santander. 17 de agosto.

JUAN A. GARCIA: Epitafios granatenses. Coro Nacional de España. Director, Enrique Ribó. XIII Ciclo Festival de Música Coral y de Organo. Santuario de la Bien Aparecida (Cantabria). 7 de agosto.

REUNION DE JUVENTUDES MUSICALES DEL MUNDO

Por primera vez se celebra en España la reunión anual de Juventudes Musicales del mundo. En la Universidad de Cervera se han reunido más de cien jóvenes procedentes de veinticuatro países de Europa, Asia y América, con el fin de seguir un curso de perfeccionamiento bajo la dirección del director Antoni Ros Marbá. En estos encuentros anuales se forma la Orquesta Mundial de Juventudes Musicales, por medio de la selección de los más aventajados jóvenes intérpretes. Al mismo tiempo, se facilitan las actuaciones de los cursillistas, que este año se desarrollaron, concretamente, en el Teatro de la Pasión de Cervera; en el Teatro Grec, de Barcelona y en la Seu Vella, de Lérida.

ESTATUTOS DE LA ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA

Los nuevos Estatutos, pactados entre los músicos y la administración, que regirán la Orquesta Ciudad de Barcelona fueron examinados en un pleno del ayuntamiento de la Ciudad Condal. Según estos Estatutos, la Orquesta Ciudad de Barcelona estará integrada por 110 músicos, de los que 65 serán funcionarios y el resto contratados. Ahora hay 70 funcionarios, 11 contratados y 2 con contratos especiales con el Ayuntamiento. La nueva disposición pretende lograr una estabilidad, al tiempo que permite una cierta agilidad por el alto porcentaje de músicos contratados. Los Estatutos señalan, además, que los músicos extranjeros no podrán exceder del diez por ciento del total.



SEMANA INTERNACIONAL DE MUSICA EN VIVO: UN FRUSTRADO INTENTO DEL SINDICATO DE MUSICOS

El pasado veintiocho de junio se celebró en el Círculo Catalán de Madrid un concierto integrado en el ciclo que el Sindicato Profesional de Músicos Españoles (SPME) programó para la Semana Internacional de Música en Vivo. La primera parte del acto estuvo a cargo de Gerardo Arriaga, guitarra, con piezas de Milán, Ferrer y Weiss. En la segunda parte Enrique Ferrández y Francisco Luis Santiago, dúo de violoncello y piano, nos ofrecieron obras de Beethoven, Fauré y Schumann.

A través de la **Fantasia núm. 1** de L. Milán pudimos darnos cuenta que Gerardo Arriaga tiene una buena técnica, lo que le permite afrontar las obras sin ningún problema. Semejante impresión nos causó la lectura de las **Tres Sonatas**, de J. Ferrer, y de la **Suite núm. 25**, de Weiss. En ellas, Arriaga desarrolla el complicado contrapunto con acierto y resuelve las dificultades con bastante seguridad. Observamos, eso sí, que no consigue sacarle a su instrumento toda la belleza tímbrica que éste encierra. Por ello las versiones resultan un tanto planas, a veces diríamos que grises. Por lo demás su recital estuvo muy bien servido.

Ya en la segunda parte Francisco Luis Santiago y Enrique Ferrández nos ofrecieron las **Variaciones sobre un tema de Judas Macabeo** de Beethoven, obra que expusieron con gusto pero sin fuerza. El dúo está bien formado pero a veces hay diferencia de criterio entre los instrumentos. El piano es buen solista y mejor acompañante. Al cello quizá le

falte estilo y originalidad. La **Elegía Op. 24** que interpretaron fue compuesta por Fauré en 1883 y posteriormente orquestada en 1901. Se trata de una bella pieza especialmente «cantabile» y sin rasgos de virtuosismo, donde reconocemos al Fauré romántico, al primer Fauré. La versión fue correcta, bella, pero poco intimista. Tras ella vinieron las **Fantasiestücke** de Schumann. La lectura de Ferrández-Santiago fue justa, tanto en la expresión como en el contenido.

Cabe señalar que la iniciativa del SPME, si bien ha de ser aplaudida, ha resultado un tanto frustrada por la escasa estructura publicitaria de la que se la ha dotado. El concierto al que asistimos presentaba un público heterogéneo formado a partes iguales por socios del Círculo Catalán, amigos de los artistas y un buen grupo de personas que habían leído en un periódico madrileño el anuncio de un concierto de la O.R.T.V.E. Iniciativas como ésta han de ser apoyadas sin reservas, aunque es deseable una mayor profesionalidad a la hora de la programación.—
FELIX PALOMERO.



Cuarteto de cuerda de la Butler University.

GIRA ESPAÑOLA DE LOS ALUMNOS DE LA BUTLER UNIVERSITY

El Indianápolis International Summer Strings Program ha consistido en una gira por España de tres cuartetos de cuerda formados por alumnos aventajados de la Universidad de Butler, en Estados Unidos. Estos conjuntos instrumentales presentaron composiciones propias en actuaciones en diversos lugares de Cataluña, incluido el barrio gótico bar-

celonés. La originalidad de la enseñanza musical en la Butler University está basada en el trabajo continuado e intensivo de los alumnos en agrupaciones de cámara, para las que, además, realizan composiciones. Los músicos que han actuado en esta gira española fueron: Brown (violín), Abel (violín), Grossman (viola), Beadell (cello), Jones (viola), Chosy (violín), Miley (viola), Askar (cello), Dozier (violín), Baltzer (violín), Johnston (viola) y Cones (cello). La gira estuvo organizada por el Trío Concerts, de Barcelona.

ASOCIACIONES DE AMIGOS DE LA OPERA SE UNEN EN FEDERACION

El Primer Simposio Nacional de la Lírica en España, organizado por la Fundación de Arte Lírico ha dado como primer resultado la creación de una Federación de Asociaciones de Amigos de la Opera. Las agrupaciones de varios puntos de España se reunirán el mes de diciembre próximo en asamblea para fijar la organización de esta Federación y para leer una serie de ponencias acerca de distintos aspectos de la lírica mundial. El Simposio de Arte Lírico tuvo lugar en el Castillo de Manzanares el Real, cedido por la Comunidad Autónoma de Madrid y su finalidad principal ha sido la de facilitar la difusión, promoción y defensa del fenómeno lírico, no como espectáculo para minorías elitistas, sino para incorporar al público a este fenómeno cultural.



El Consejo de Administración de la S.G.A.E., tras la visita Real.

EL CONSEJO DE ADMINISTRACION DE LA S.G.A.E RECIBIDO POR EL REY

El pasado 23 de junio, Su Majestad el Rey recibió en el Palacio de la Zarzuela al Consejo de Administración de la Sociedad General de Autores de España. Don Juan Carlos departió amablemente con todos los consejeros, interesándose por sus actividades artísticas y la problemática profesional de los autores. El Presidente de la S.G.A.E., Juan José Alonso Millán, dirigió al Rey unas palabras en las que mencionó la desaparición del maestro Moreno Torroba como causa de reestructuración en el Consejo de Administración de la S.G.A.E. y las intenciones de la Sociedad de Autores de ser «*abanderada de una baza tan importante del mundo de la cultura como es la vigilancia y control de los derechos económicos y morales de los creadores intelectuales*».

Escuela de Música Antigua



NUEVA ESCUELA DE MUSICA ANTIGUA EN BARCELONA

En Barcelona ha sido recientemente abierta una Escuela de Música Antigua, la primera en su especialidad que existe en España. La línea pedagógica seguida por esta nueva escuela se basa en dos aspectos: el introductorio, para alumnos noveles y el superior y especializado. Las enseñanzas cubren toda la instrumentación antigua, desde el violín barroco hasta la organografía musical, el bajo continuo, el laúd y otras disciplinas para el estudio de la música de la Edad Media y el Renacimiento. Además de las clases impartidas por especialistas en cada materia, la nueva Escuela organizó su primer curso monográfico de flauta de pico que impartió la profesora Marijke Miessen, durante el mes de julio. La Escola d'Arts Musicals Luthier comenzó así su andadura en esta especialidad de la música antigua.

GABRIEL VERKOS, MEDALLA DE PLATA DE BELLAS ARTES

Gabriel Verkós ha recibido a título póstumo la medalla de plata de las Bellas Artes. Donostiarra ilustre, desde muy joven vivió para el arte. Las primeras lecciones las recibió de su madre. Fue alumno del maestro Larrocha en San Sebastián, marchando más tarde a Madrid para continuar sus estudios con el maestro Ruiz Casaux. Siendo estudiante y a pesar de su juventud, le nombraron por aclamación, solista de la Orquesta del maestro Lasalle y formó parte del Cuarteto Piedra y del Quinteto Hispania. En 1938 dió un recital en Bilbao, ciudad a la que dedicó gran parte de su vida. Unos meses después fue nombrado solista de la Orquesta de Bilbao y meses más tarde titular de las cátedras de Violonchelo, Contrabajo y Mú-



«*Aunque parezca mentira no hay nada más pacifista que un cuerpo del Ejército alemán. Se trata del Cuerpo Protocolario de Música cuyo lema podría ser «Haz la música y no la guerra». Su preparación para posibles conflagraciones bélicas no pasa de la de un Cuerpo Sanitario Auxiliar y su actividad consiste en saberse de punta a cabo los himnos nacionales de todos los países. Los maestros de la Banda Protocolaria (que acaba de cumplir los veinticinco años de existencia) temen especialmente las visitas de políticos sudamericanos; sus himnos son los más largos y desconocidos y, a veces, para no meter la pata el director de la banda tiene que telefonar al embajador correspondiente y cantarle bajito al oído el himno en cuestión. Sus actividades no se limitan a los conciertos oficiales y recibida de personalidades, sino que cualquier ciudadano de la República Federal Alemana puede alquilar la Banda en sus días libres y llevársela, por ejemplo, a amenizar el cumpleaños de los nenes, o a la celebración de unas Bodas de Oro. Así, por el módico precio de 30.000 marcos (casi un millón de pesetas) uno puede desafiar a los maestros del Ejército alemán a que interpreten el himno oficial de Liechestein, o de Andorra la Vella, sin ir más lejos.*

Ochenta veces, ochenta, tuvo que salir a saludar Plácido Domingo tras la representación de «La Bohème», de Puccini, en el escenario de la Opera de Viena. Los aplausos, es curioso, duraron lo mismo que los dos últimos actos de la ópera: una hora y cuarto. Domingo, plusmarquista en estas lides, acaba de batir su propio récord de salidas y entradas al escenario. Suponemos que, a la salida, habría tiros por refrescarse las manos.

Se cuenta que Haydn compuso la «Sinfonía de los adioses» para resolver un problema laboral. Los músicos que estaban entonces al servicio del Príncipe Esterhazy y bajo la dirección musical de Haydn deseaban tener un poco de descanso, pero no se atrevían a pedirlo directamente al Príncipe. A Haydn se le ocurrió componer la «Sinfonía de los adioses» en la que comienza la orquesta completa y los músicos van abandonando poco a poco el escenario cuando acaba su parte. Al final, queda solo el director con dos violines. En la primera audición, el Príncipe contempló cómo cada músico iba apagando la luz que iluminaba su atril y se marchaba. A Esterhazy le hizo gracia la broma y accedió al descanso solicitado por los músicos de manera tan elocuente.

sica de Cámara. Formó una Orquesta de Cámara con sus alumnos del Conservatorio, entre los que se encuentra Félix Ayo.

También fundó la Orquesta de Cámara de Bilbao y el Trío de Cámara, con el que ganó el Primer Premio Nacional de Música de Cámara.

En 1955 le nombraron

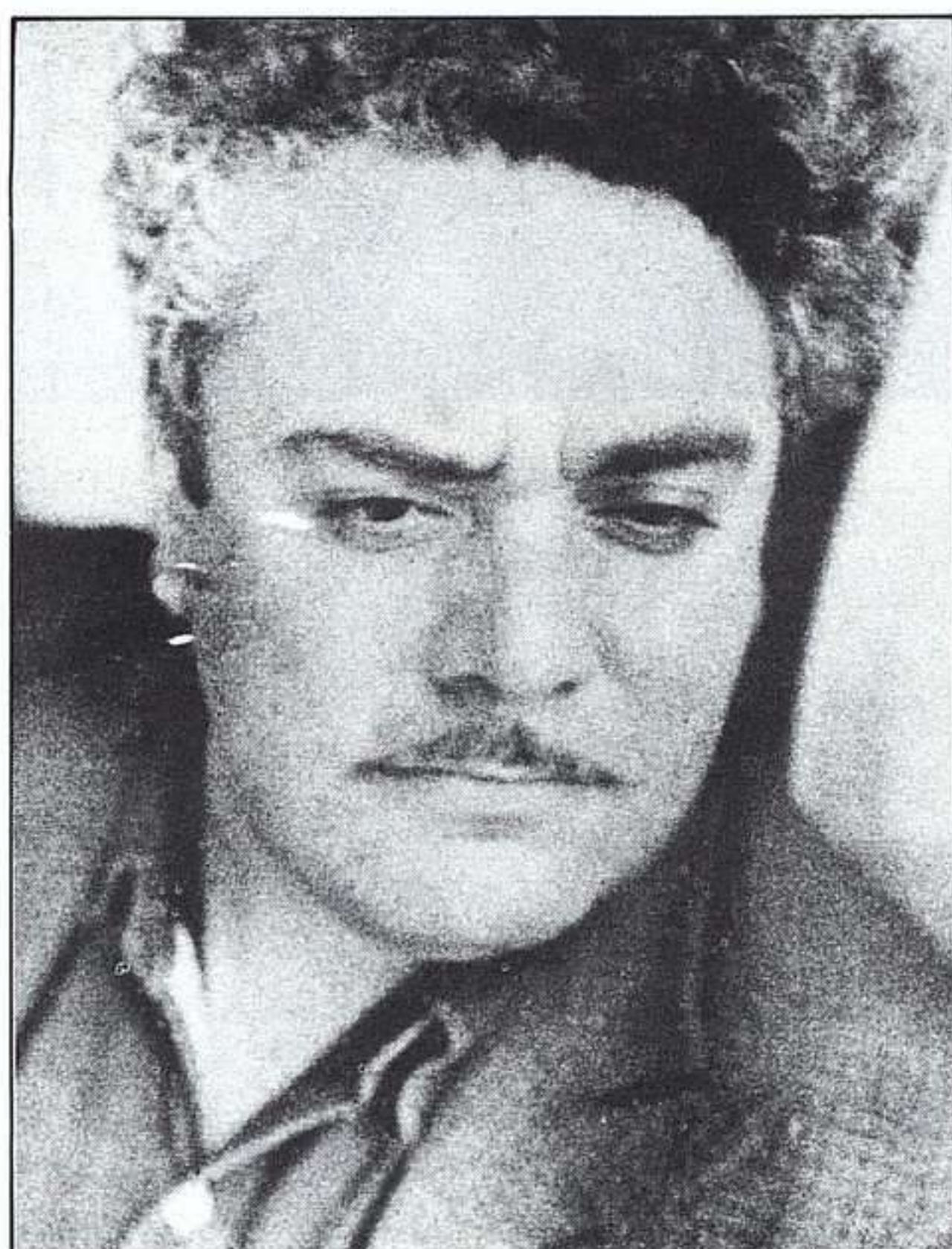
Director del Coro Easo, de San Sebastián y colaboró con el famoso Coro Maitea y el Orfeón Donostiarra.

Durante cuatro años fue Secretario y dos años Subdirector del Conservatorio bilbaíno.

En 1972 le concedieron la Cruz de Alfonso X el Sabio y en 1977 las Palmas Académicas de Francia.

Músicos del siglo XX

SILVESTRE REVUELTAS



Por Ramón Barce

VIDA Y OBRA

Por estas páginas han pasado compositores americanos como Villa Lobos, Eduardo Fabini, Carlos Chávez o Alberto Ginastera. En todos ellos, y en diferente medida según sus circunstancias cronológicas y su idiosincrasia, aparece como constante estética e ideológica el conflicto entre la tradición popular autóctona y la evolución musical europea. Este conflicto es común a todos los países

americanos con larga historia precolombina, y en cada uno de ellos cobra matices distintos y peculiares. De una manera u otra, la música americana, iniciada como una mera continuidad del legado cultural de los colonizadores europeos —especialmente españoles—, comenzó en el siglo XIX a mostrar unos perfiles de originalidad, perfiles definidos siempre por la aportación indigenista. Quizá el momento culminante de esa integración tiene lugar alrededor de la segunda y tercera décadas de nuestro siglo, coincidiendo también con una masiva valoración universal de las músicas populares americanas.

Es quizá el mexicano Silvestre Revueltas la figura más dramática, original y sorprendente de ese momento culminante. Nació en 1899 en un pueblecito de Durango. Estudió violín y composición en diversas ciudades mexicanas y luego en Estados Unidos. La vida de Revueltas está marcada por su vitalidad desbordante, por su calor emocional, por su entusiasmo revolucionario y por el alcoholismo, que le llevará a ser varias veces internado en una clínica (de cuya circunstancia nos quedan unos textos literarios del propio compositor extraordinariamente lúcidos y expresivos) y que determinará su temprana muerte, en México D.F., en 1940.

Dirigió con Chávez la Orquesta Sinfónica de México durante varios años. También actuó como violinista. En 1937 viajó a Europa, pasando varios meses en España en plena guerra civil. Aquí dirigió varios conciertos donde dio algunas obras suyas, en Barcelona, Valencia y Madrid (por ejemplo, el **Homenaje a García Lorca**). Su obra de creación no es muy extensa, pero tiene el especial atractivo de lo popular sentido de manera muy directa y sin embargo muy personal. Como dice Alejo Carpentier, «*Revueltas fue el creador de una música que hizo pensar mucho a los compositores americanos por la autenticidad de su acento.*» Lo que Mayer-Serrallama llama «*realismo mestizo*» es en Revueltas una identificación popularista sin resabios neoclásicos: así aparece desde sus primeras obras orquestales, en **Cuauhnáhuac** (1930), hasta su más elaborada y conocida página, **Sensemaya** (1938), inspirada en el poema de Nicolás Guillén. Elementos vanguardistas —tales como una a veces complicada rítmica, o pasajes politonales— conviven fluidamente en su obra con sonos mexicanos y con fórmulas de tonadas populares y callejeras del mariachi. La síntesis se produce gracias a una personalidad única, pintoresca y tumultuosa, que es sin duda una de las más atractivas de toda la música de América.

OBRAS

Orquesta:

Cuauhnáhuac (1930).
Janitzio (1933).
Danza geométrica (1934).
Caminos (1936).
Sensemayá (1938).

Grupos de cámara:

Tres cuartetos de cuerda (1930-31).
Tres piezas para violín y piano (1932).
Ocho por radio, octeto (1933).
Homenaje a García Lorca, para pequeña orquesta (1936).

Obras para voz:

Dos canciones para voz y grupo, texto de Nicolás Guillén (1938).
Siete canciones para voz y piano, textos de García Lorca (1938).



BIBLIOGRAFIA

MAYER-SERRA, Otto: *Silvestre Revueltas y el nacionalismo musical en México*, en *Boletín Latinoamericano de Música*, V, 2, Montevideo, 1941.

CONTRERAS, Guillermo: *Silvestre Revueltas, genio atormentado*, México, 1954.

REVUELTAS, Rosaura: *Los Revueltas*, México, 1979, págs. 50-122. (Incluye una importante selección de textos del compositor: poemas y páginas de su Diario).

CARPENTIER, Alejo: *Ese músico que llevo dentro*, La Habana, 1980. (En los tres volúmenes hay referencias a Revueltas).

MARINELLO, Juan: *Imagen de Silvestre Revueltas*. La Habana, 1966.

VARIOS: *Silvestre Revueltas*, Col. «Testimonios del Fondo». México, 1975. (Trabajos y poemas de Roberto López Moreno, Eugenia Revueltas, José Revueltas, Juan Marinello, Efraín Huerta, Leopoldo Borrás, Carlos Pellicer, Juan Helguera, Tomás Mojarro, Juan de la Cabada, Alfonso del Río, Sergio Armando Gómez, Alfredo Cardona Peña, Carlos Illescas, Pablo Neruda, Abigaíl Bohórquez y Jerónimo Baqueiro Foster).



Directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

BILBAO TRADING, S. A.

Marqués del Puerto, 9.
Teléfonos 415 52 55-415 52 44.
BILBAO-8

BILBAO TRADING, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfs. 637 10 04-08-012.
LAS ROZAS (Madrid).

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

Instrumentos
musicales

Garijo

Primeras marcas.
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13.
NUEVO LOCAL
c/. Espejo, 4
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51
MADRID-13

HAZEN DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS, S.A.

Carretera de La Coruña, Km. 17,200
Tifs.: 637 10 04-08-12
LAS ROZAS DE MADRID (Madrid)

JORQUERA PIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades
de Concierto.
Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfonos 319 60 96-310 69 12.
BARCELONA-3.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

MAXPER, S. A.

Carretera de Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

POLIMUSICA, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1.
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.



RUY-DIAZ

Pianos y organos europeos,
japoneses y americanos.
San Bernardo, 108.
Teléfono 445 97 99. MADRID-8.

VELLIDO, S. A.

Gran Vía, 77.
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

VIETRONIC, S. A.

Bolivia, 239.
Teléfono: 307 47 12.
BARCELONA-20.



ROIG - SEDILES

Instrumentos de música y partituras.
C/ de los Reyes - 5
Teléfono: 232 29 95
MADRID-8

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

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

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

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 MUSICALES**

Pianos y Organos.
Central: Carretería, 13. telf. 222972-79.
MALAGA.
Sucursal: Virgen del Pilar, 21.
MARBELLA.

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

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.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

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.

FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO, S.A.

Agujas Diamante y Zafiro, Fonocápsulas
Cerámicas Cristal y Magnéticas. Micró-
fonos y Microcápsulas. Cascos Auricu-
lares Dinámicos, Ferrita y Samarium Co-
balto. Accesorios y Cables de Conexio-
nes.
Fábrica: Calle Alta, 58. P.O. Box 348.
Telf.: 942 - 370 816/239 766.
Telex: 35930 MSFI E.
SANTANDER - España.

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	83
BASF	31
BILBAO TRADING	84
CASA DAMAS	47
CONF. CAJAS DE AHORRO	52
HAZEN	2, 22
PHILIPS	19
POLYDOR	4
SONIMAG	34
T.A. GONZALEZ	74
FERYSA	54, 63, 66, 67, 75



La mayor
organización
al servicio de la música

PIANOS

Bechstein
Dietmann

RIPPEN

HORUGEL

Kemble

OTTO BACH

SAUTER

TOYO

ORGANOS

HOHNER

GRANADA

 **JEN**

 **LOWREY®**

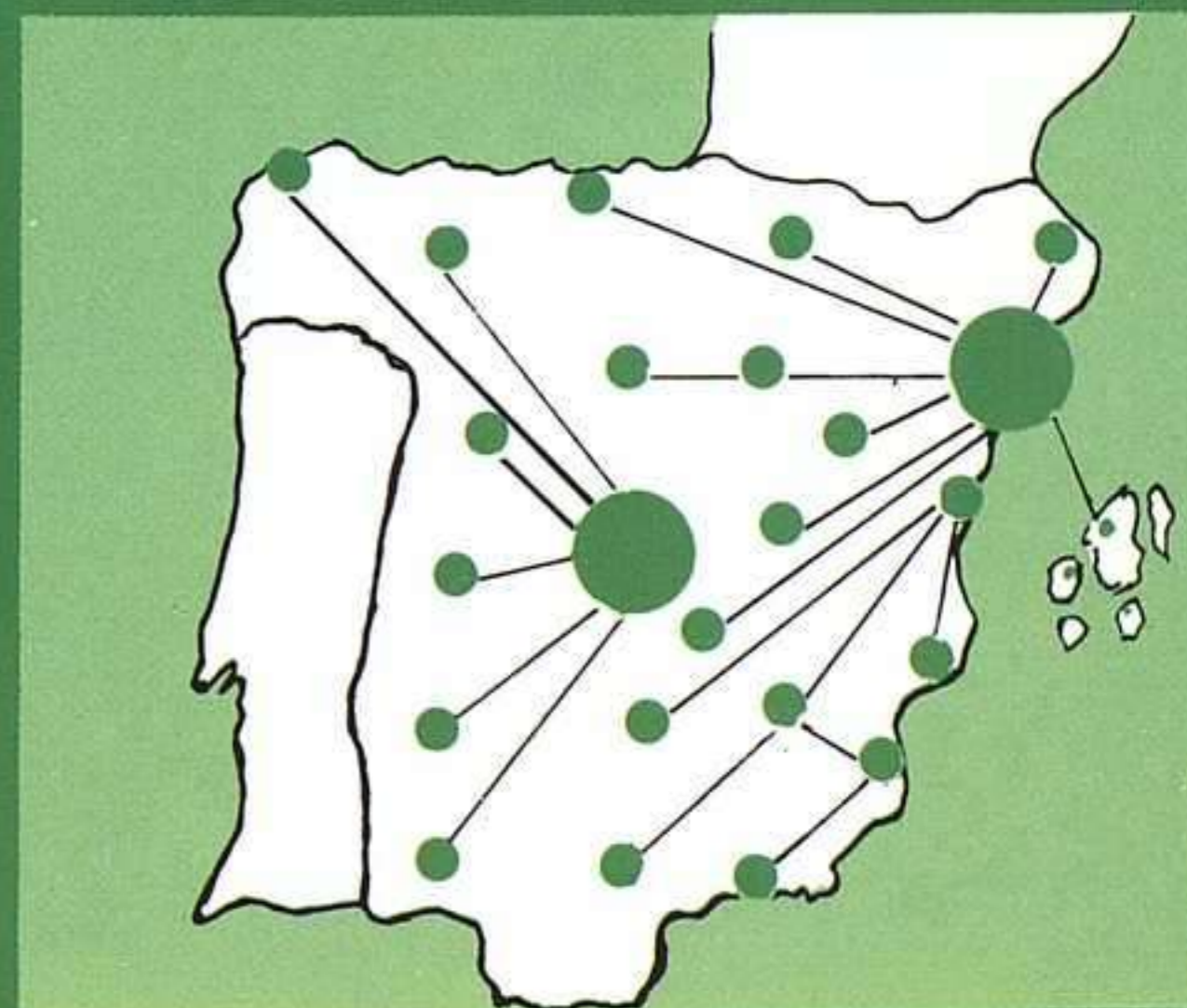
viscount®

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 Reinosa Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria
Zaragoza