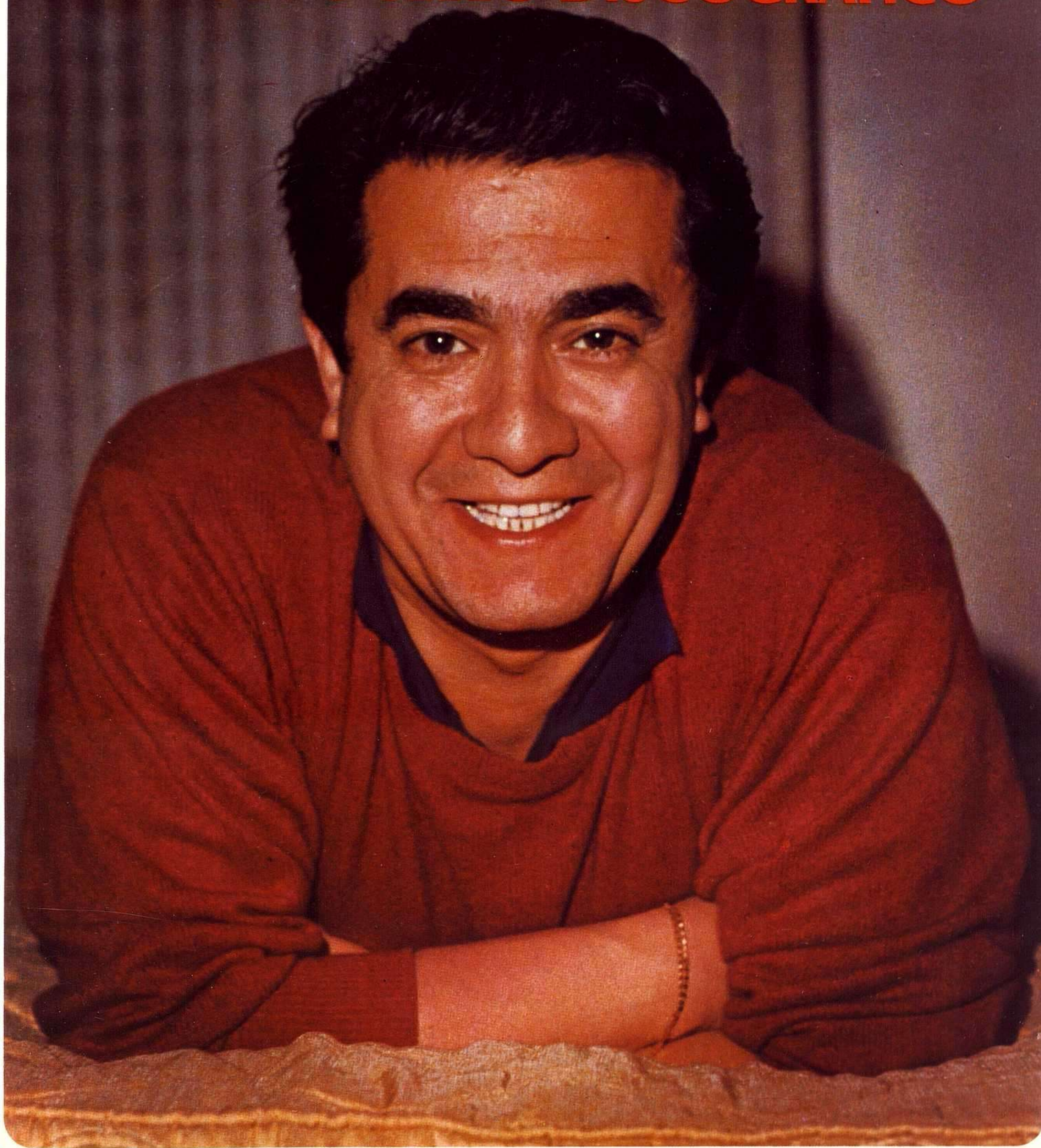


RITMO

AÑO LII • NUM. 517 • DICIEMBRE 1981 • PRECIO: 275 PTAS.

**GIUSEPPE DI STEFANO PRESENTA
SU NUEVO SELLO DISCOGRAFICO**



YAMAHA

prestigio y calidad
en la más amplia gama
de instrumentos musicales



Importador:

HAZEN

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

RITMO

AÑO LII • NUM. 517
DICIEMBRE 1981

FUNDADA EN 1929
AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

Fundador:

Fernando Rodríguez del Río.

Director:

Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector:

Ramón Barce.

Jefe de redacción:

Amelia Die.

Consejo de Dirección:

Angel Carrascosa (sección de discos).

Manuel Chapa Brunet.

Santiago Martín Bermúdez.

Arturo Reverter.

Redactores y colaboradores:

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

Diagramación:

Antonio Roca.

Fotografías:

Pedro Guardón y Agustín Muñoz.

Corresponsales:

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

Director Comercial:

Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad:

José María Ketterer (**Madrid**).

Jordi Padrol (**Barcelona**).

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

Redacción y Administración:

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

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

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

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

Sumario

EDITORIAL

Joaquín Homs

5

CARTAS

6

ENTREVISTA

Miguel del Barco: «El Conservatorio no debe salir del Real»

7

INTERPRETES

Harnoncourt, buscador de tesoros

11

ENSAYO

Georg Philipp Telemann (1681-1767)

14

REPORTAJE

Intrusismo en la enseñanza musical

24

La Organología, en conflicto

27

HISTORIA

El saxofón

33

PEDAGOGIA

El «Método Wuytack»

37

MUSICA

CONTEMPORANEA

Joaquín Homs

43

DISCOTECA BASICA

La «Sinfonía Fantástica», de Berlioz

44

RINCON

DEL COLECCIONISTA

El silencio de Toscanini

47

CRITICA

DISCOGRAFICA

48

DISCOS

CRITICADOS

64

DON TADDEO

IN BARCELONA

El Festival Internacional, en declive

66

DE MADRID AL CIELO

Comienza la temporada con «Oratorios»

72

PUBLIREPORTAJE

Giuseppe Di Stefano

77

PAIS MUSICAL

80

DISCOS EDITADOS

87

CARTELERA

89

CURSOS, BECAS Y CONCURSOS

90

NOTICIAS

91

MUSICOS

DEL SIGLO XX

Isaac Albéniz

95

EN NUESTRO PROXIMO NUMERO

POLITICA MUSICAL

Proyecto para un nuevo Plan de Estudios de los Conservatorios.

REPORTAJE

El luthier y sus secretos.

DISCOTECA BASICA

La obra de Antonio de Cabezón.

ENSAYO

La Harmonik, una nueva ciencia.

EL MEJOR SONIDO PARA LA MEJOR MUSICA

MASTER SOUND

CBS

GRABACION DIGITAL

"Las mejores grabaciones digitales hasta ahora..." *San Francisco Examiner*

"Una maravillosa claridad de textura y exposición de detalles; una potencia sonora capaz de hacer temblar sus ventanas (y las relaciones con sus vecinos)" *Newsweek*

"La serie mastersound tiene un lugar destacado entre las mejores producciones de la historia del disco". *The New York Times*

"La calidad sonora de estas grabaciones satisfará a los más exigentes de la música y del sonido"
Complete Buyer's Guide To Stereo/HI-FI Equipment

"La cumbre de la grabación y el proceso digital... una sensación en nuestro mundo de la Alta Fidelidad". *Audio*



STRAVINSKY PETROUCHKA
Filarmonica de Nueva York
Zubin Mehta
D 35823



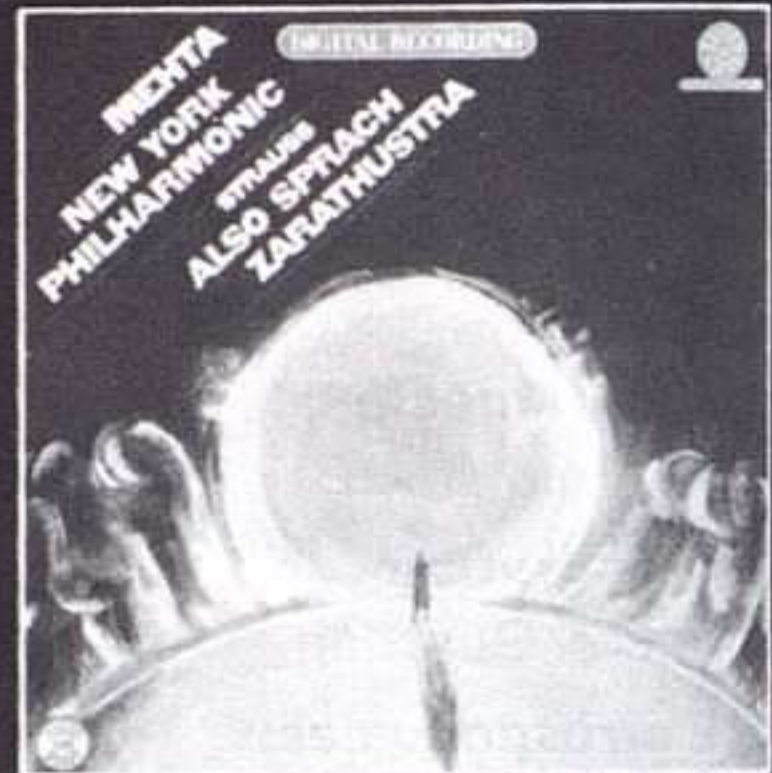
HAYDN MISA TERESIANA
Orquesta Sinfónica de Londres y coros
Leonard Bernstein
D 35839



GRANDES EXITOS DE 1790
BEETHOVEN PARA ELISA MOZART
MARCHA TURCA BOCCHERINI MINUETTO...
Filarmonia Virtuosi de Nueva York
Richard Kapp
D 35858



BOCCHERINI QUINTETOS Nos. 4 y 5
GUASTAVINO JEROMITA LINARES
London String Quartet
John Williams, guitarra
D 36671



R. STRAUSS ASI HABLABA ZARATUSTRA
Filarmonica de Nueva York
Zubin Mehta
D 35888



TCHAIKOVSKY
CONCIERTO PARA PIANO N.º 1
Emil Gilels
Filarmonica de Nueva York
Zubin Mehta
D 36660



BEETHOVEN SINFONIA N.º 5
SCHUBERT SINFONIA INACABADA
Filarmonica de Viena
Lorin Maazel
D 36711



BACH CONCIERTO PARA 2 VIOLINES
VIVALDI CONCIERTO PARA 3 VIOLINES
MOZART SINFONIA CONCERTANTE
PARA VIOLIN Y VIOLA K 364
Isaac Stern, Pinchas Zukerman
Filarmonica de N. York - Zubin Mehta
D 36692



BRAHMS
CONCIERTO PARA PIANO N.º 1
Lazar Berman
Orquesta Sinfónica de Chicago
Erich Leinsdorf
D 36850



RAVEL
SHEHERAZADE
Dos melodias populares griegas
Dos melodias hebreas - Canciones malgaches
Frederica von Stade
Orquesta Sinfónica de Boston
Seiji Ozawa
D 36665



ROSSINI-RESPIGHI
LA BOUTIQUE FANTASQUE (Ballet completo)
Sinfónica de Toronto
Andrew Davis
D 35842



VERDI REQUIEM
Montserrat Caballé, Plácido Domingo
Música Sacra Chorus - Filarmonica de N. York
Zubin Mehta
D2 36927 - 2 LP.



VIVALDI LAS CUATRO ESTACIONES
St. Paul Chamber Orchestra
Pinchas Zukerman, director y solista
D 36710



MOZART
CONCIERTOS PARA PIANO 17 Y 18
English Chamber Orchestra
Murray Perahia, director y solista
D 36686



ECOS DE ESPAÑA
ALBENIZ GRANADA, ASTURIAS,
SEVILLA, MALLORCA, CORDOBA,
TORRE BERMEJA, CADIZ,
ZAMBRA GITANA, TANGO.
John Williams, guitarra
D 36679

DISCOS DE IMPORTACION · EJEMPLARES LIMITADOS

JOAQUIM HOMS

En agosto, cumplió setenta y cinco años el compositor barcelonés Joaquim Homs. Los periódicos de Barcelona recordaron en su día la efemérides y señalaron la significación de la obra del compositor. Así, Xavier Montsalvatge escribió en *La Vanguardia*: «*De Joaquim Homs no conocemos más que una mínima parte de su obra, cuyo catálogo es impresionante... ¿No habría llegado ahora el momento de promocionar una mayor divulgación de esta música, parte de la cual representaría un descubrimiento? A Joaquim Homs se le debe un reconocimiento más tangible de su valía y de su perseverante y fecunda labor creadora, llevada a cabo, hasta cierto punto, en solitario*».

En Barcelona y Madrid, se han programado algunas obras de Homs recientemente, como el estreno del *Impromptu* para violín y piano por el dúo Claret-Escribano, del *Duet per a flauta y guitarra* por Dolores Serra y Fernando Quiroga, o como la ejecución, por la Orquesta de RTVE, de su *Sinfonía breve*. Pero la amplia e importante producción de Homs merecería de un esfuerzo nacional para darse a conocer por toda nuestra geografía. La música de Homs, basada en el dodecafonismo, representa, sin duda, la mayor aportación española en ese terreno, junto con la de su maestro y amigo Roberto Gerhard. Un espíritu fuertemente intimista y contemplativo como el de Homs tenía, necesariamente, que teñir de hondura emotiva una técnica que puede, a veces, convertirse en una fórmula mecánica (¿y qué técnica o estilo pueden salvarse de ese posible escollo?). Como señala en *Avui* Josep Casanovas, «*Homs va mostrar sobretot que les tècniques més abstractes en aparença, titllades d'eixorques geometries, eren totalment compatibles amb l'exercici simultani del sentiment*».

Homs es un compositor lúcido en este sentido. En sus escritos, ha expresado bien

esa síntesis de estilo y de sentimiento, así como la aparición en sus obras, teóricamente tan abstractas, de evocaciones simbólicas. En 1974, en la revista *Sonda*, Homs escribía, a propósito de su *Música para once a la memoria de Joan Prats*: «*Al final de la obra, los breves motivos melódicos iniciales quedan reducidos a su más pura esencia, evocada de lejanas inflexiones de canto gregoriano o popular, tan estimados de mi amigo Joan Prats*». En una entrevista publicada en *La Calle* (abril de 1980), decía: «*Mi música no puede ser nunca puramente cerebral ni fruto exclusivo del sentimiento o la sensibilidad. El acto inicial de la creación artística puede brotar indistintamente del instinto o de la inteligencia, pero la gestación de toda obra humana requiere necesariamente el concurso de ambas fuerzas vitales para desarrollarla y para alcanzar la máxima capacidad de comunicación, que constituye su principal razón de ser*».

En el artículo que Homs ha escrito para *RITMO*, y que aparece en este mismo número, el lector podrá comprobar, una vez más, cómo el compositor catalán concibe la creación artística: como una expresión vivencial que gana abstracción a través de la elaboración sonora, pero sin perder nunca de vista esos contenidos emocionales que, de una manera u otra, están siempre presentes en la intención de la obra.

A lo largo de toda la producción de Homs —ciento cincuenta obras—, como un hilo conductor, corre el esfuerzo por lograr una comunicación: algo que el oyente percibe y con lo que se identifica. La obra de Homs es, pues, un mentís al tópico de una música actual, fría y deshumanizada. Y es, también, un ejemplo de continuidad estilística: de cómo —al igual que los clásicos—, una vez elegido un camino, se puede ser siempre fiel y al mismo tiempo diverso.

Cartas

Me dirijo a ustedes con el ruego de que rectifiquen la noticia publicada en el número 515, sección «Con nombre propio» de esa revista, sobre el nombramiento como director titular de la Orquesta Sinfónica de Málaga, al Sr. Calleia, por ser totalmente falso tal nombramiento. El puesto de director titular, vacante desde el año pasado por mi dimisión, a causa de disconformidad con la conducta antirreglamentaria de la Junta de Gobierno, requiere la celebración de un concurso de méritos entre los posibles candidatos al mencionado puesto, que no ha sido posible celebrar, por falta de público conocimiento y ausencia de solicitudes para su cobertura.—**PEDRO GUTIERREZ LA PUENTE (Málaga)**.

Me dirijo a ustedes para hacer una protesta sobre una gran ausencia en la programación de nuestras dos orquestas (O.N.E. y R.T.V.E.). Estoy refiriéndome a la ausencia *total* de la música de Richard Wagner. ¿Cómo es que nunca se interpreta ninguna obra de este genio alemán? La única vez que hubo ocasión de oír algo, fue la temporada pasada, bajo la dirección de J. López Cobos. Pero los precios eran demasiado elevados para la economía de muchos, entre los que me incluyo.

Wagner tiene grandes obras orquestales, comenzando por las oberturas de sus óperas (**Tannhäuser**, **Los Maestros Cantores**,...) y transcripciones orquestales («Marcha fúnebre» de **Sigfrido**...). Quiero que esta carta sea un llamamiento a nuestras dos orquestas para que no tengan a Wagner en el «baúl de los recuerdos». Así mismo quiero hacer un llamamiento a los señores abonados: cuando no asistan a un con-

cierto, dejen su entrada en taquilla o véndala a alguien que le interese; es deprimente ver sitios vacíos, sin posibilidad de ocuparlos.—**IGNACIO MONTEAGUDO SANCHEZ DE MOVELLAN (Madrid)**.

Nos hemos percatado los suscriptores de cierto cambio de aire en la nueva diagramación y contenido de RITMO desde el ejemplar 510. ¡Ya era hora! En ese mismo número me remito a la carta del lector de San Hipólit de Voltregá. Resume y esboza bastante bien lo que cabría esperar de una revista musical actualizada digna de su oficio: historia, análisis profesionales, organología, pedagogía, musicología, ensayo... y no únicamente el *diario hablado* —mensuario más bien— en que os estabais desarrollando, con una casi exclusiva dependencia del mundo operístico. Que conste que información y ópera deben ser dos secciones atendidas por la revista, pero no tan desproporcionadamente como lo veníais haciendo. Todos los demás gatos nos quedábamos escaldados después de leerlos cada mes. ¡Qué palizas nos habéis dado! ¡Qué aguante hemos tenido! Ahora creo que utilizáis más posibilidades de mostraros en contacto con la amplia y diversa realidad musical «*que está cociéndose*». Haréis bien en trabajar por ella. España se despereza ¡por fin! cultural y políticamente. Los que no se den cuenta, van de espaldas. No perdáis vosotros ese tren. Apuntaos decididamente al pluralismo musical, estad en todas partes, llamad a todo el que tenga algo válido que decir, «*aunque no sea amigo de vuestro gusto particular*», situaros estratégicamente en medio de todos los debates. ¡Haced ruido! ¡Sacudid el ambiente de la música!—**SABAS DE HOCES (Madrid)**.

Ante la publicación de la discografía de Bartók y la subsiguiente petición de ayuda por parte de Pérez de Arteaga, en el caso de existir alguna omisión, me he puesto al trabajo. La conclusión que he sacado de la recopilación es que si en la anterior sobre Moussorgsky se merecía un sobresaliente, en ésta la Matrícula de Honor no se la quita ni el más pintado.

Con todo, he podido detectar un par de ausencias. Otros con más y mejor material que yo seguramente podrán ayudar más. En cualquier caso, no creo que la sangre consiga alejarse mucho del lugar de la pelea.

Las omisiones constatadas han sido estas:

Música para Cuerda, Percusión y Celesta. Dos Retratos Op. 5. Joseph Skorepa, violín. Orquesta Filarmónica Eslovaca. Director: Ladislav Slovak. Zafiro-Opus Records ZL 334.

El Castillo de Barbazul. Otto Wiener (bajo), Ilona Steingruber (mezzosoprano). Orquesta Sinfónica de Viena. Director Herbert Häfner. Vox OPL 100, 1962 (cantado en alemán).

La primera ausencia apareció comentada en RITMO en el número 513 (pág. 40) por Santiago Martín Bermúdez. Supongo que el hecho de no haber aparecido en la relación se deberá a lo reciente de su publicación aquí, aunque ésta se haya realizado dentro del plazo límite establecido por el artículo (agosto de 1981).

La segunda la he visto en el libro **II Teatro Del'Opera in Disco** de Rodolfo Celletti (pág. 16), donde el calificativo de «cattiva» nos da idea de que no anduvieron muy finos los intérpretes cuando grabaron este álbum.—**ANTONIO FUENTES MIRANDA (Ubeda, Jaen)**.

El extremeño Miguel del Barco está siendo un polémico director del Conservatorio de Madrid: algunos le apoyan casi incondicionalmente, otros le atacan con la misma fidelidad. Miguel del Barco es organista y accedió a la máxima responsabilidad del Centro madrileño después de haber sido director del Conservatorio de Sevilla, pedir el traslado a Madrid, donde fue Jefe de Estudios y haberse presentado a una elección a Director inusitada hasta aquél momento. Del Barco tiene ahora planteados gravísimos problemas. Unos son comunes a toda la enseñanza musical: la calidad, la masificación, la falta de medios, la precariedad de los profesores, la equiparación de títulos. Otros son particulares de este Centro, y el más grave de ellos, la posible ubicación de la ópera madrileña en el recinto del Teatro Real que actualmente ocupa, en parte, el Conservatorio.

MIGUEL DEL BARCO: «EL CONSERVATORIO NO DEBE SALIR DEL REAL»

Por Amelia Die

AMELIA DIE.—Hace casi tres años que accediste a la dirección del Conservatorio y es hora de que hagas un balance de tu gestión ¿Has cumplido las líneas programáticas que te propusiste entonces?

MIGUEL DEL BARCO.—Aquellas que estaban en manos de la Junta del Conservatorio se han realizado todas. Para las demás hemos allanado el camino, así la nueva Junta, cuando la haya, se encontrará con las bases puestas. La primera de ellas era la equiparación de las enseñanzas académicas del Conservatorio con otras de su mismo nivel. Se ha trabajado intensamente en este sentido y hace pocos días el Ministro de Educación me ha dicho que el asunto iba hacia adelante.

A. D.—Tú dijiste no ser partidario de que esta equiparación se hiciera por medio del acceso directo de las enseñanzas musicales a la Universidad.

M. del B.—Lo que ocurrió fue que cuando se discutió la Ley de Enseñanzas Artísticas hubo diferencia de criterio entre dos Conservatorios (los de Sevilla y Madrid) y el resto. Nosotros subrayamos el aspecto positivo de esta Ley, pero creímos que estaba todavía en el aire y que era mejor acogerse a otra ya vigente, como es la Ley General de Educación. La tramitación de la Ley de Enseñanzas Artísticas tuvo un parón, se dijo entonces que provocado por los Conservatorios de Madrid y Sevilla, pero no es cierto. Los técnicos que la examinaron dijeron que era prácticamente irrealizable, pues suponía un incremento enorme del gasto público. Aparte de mi consideración positiva general, hay aspectos con los que

no estoy de acuerdo. Por ejemplo: cada vez que se enuncia a *la Música* como asignatura, se añade y *Canto*. Me parece una barbaridad y no porque esté en contra de la Directora de la Escuela Superior de Canto, Rodríguez de Aragón, sino porque creo que aunque esta Escuela tenga su autonomía, no significa que aparezcan las dos materias independientes en la Ley. Me parece una arrogancia de la Escuela Superior de Canto.

A. D.—Si entrara en vigor la Ley de Enseñanzas Artísticas, ¿en qué condiciones quedaría el Conservatorio?

M. del B.—Se produciría un equiparamiento de la titulación superior de los Conservatorios con las licenciaturas. En este sentido tiene grandes ventajas. La Ley tiene una meta clara, pero yo no veo los medios para alcanzarla. Temo mucho que se le dé la misma importancia a la Música que a cualquiera de las Artes Aplicadas, sin que yo tenga nada contra ellas. Todos sabemos de la incidencia de la enseñanza musical en la educación de niño. Podría darse el caso, con esta Ley, de que un profesor optara por enseñar Cerámica en lugar de Música. Esto sería absurdo.

A. D.—Se puede hablar de muchos y variados temores sobre el hecho de convertir a la Música en una carrera universitaria ¿cuáles son los tuyos?

M. del B.—Creo que el Conservatorio debe quedarse con su autonomía. Lo ideal sería que fuera un centro superior donde se impartieran títulos homologables a los universitarios.

A. D.—¿Como las Escuelas Técnicas Superiores?

M. del B.—Exacto. La enseñanza de la Música no encaja con el tipo de enseñanza que se da en la Universidad.



Fotos Antonio Roca.

A. D.—Otra de tus medidas programáticas fue la reforma de los planes de Estudios.

M. del B.—Si, concretamente la separación adecuada de los distintos grados de enseñanza: elemental, medio y superior. He pedido a los profesores que me hicieran informes sobre las contradicciones que existen en el Plan de Estudios, porque hay asignaturas que se mezclan en los distintos grados. Puedo asegurar que esta reforma se ha hecho ya en aspectos muy concretos; hay cosas que no tienen ni pies ni cabeza. Estamos ahora tratando de hacer la reforma definitiva y yo tengo sobre mi mesa los informes de los profesores.

A. D.—¿Cómo has resuelto, si lo has hecho, el problema de la masificación?

M. del B.—Está bastante solucionado, aunque con dificultad. Diré que los peores días de mi vida son los que está abierta la matrícula. He recibido llamadas de personalidades, de amigos, rogándome que matriculara a su hijo, yo puedo asegurar que no ha entrado nadie fuera del cupo. Y además de limitar las matrículas hemos puesto difíciles pasos de grado.

A. D.—Bajo el punto de vista de los que no se pueden matricular es un problema tremendo, sobre todo teniendo en cuenta que en este país no se puede estudiar Música más que en los Conservatorios.

M. del B.—Pero si tengo un Centro con diez aulas, por ejemplo, y en cada una de ellas me caben diez alumnos, ¿qué voy a hacer? En este Conservatorio hay matriculados seis mil y pico de estudiantes y no podemos meter más. Durante algún tiempo, por ser condescendiente, he accedido a meter a más alumnos pero, ¿qué ocurría?, que venían los padres de los niños a quejarse de que sus hijos no tenían más que cinco minutos de clase. Como de mí no depende el aumento de la dotación para profesores y aulas, sino que depende de Educación y Ciencia, no tengo más remedio que hacerlo de esta manera.

A. D.—¿Existe entonces el «número clausus»?

M. del B.—Si, y hay que convencerse de una vez que este Conservatorio es para formar profesionales. Al profesor le paga la Administración y ella tiene que hacer honor a su nombre administrando el dinero de los españoles, a base de facilitar un profesorado de calidad y de formar a los músicos que la sociedad requiere.

A. D.—Eso se podía hacer si existiera una enseñanza musical primaria aceptable.

M. del B.—Pero el que no exista no es culpa del Conservatorio. Harto estoy de instar a la Administración para que lo solucione. Mi meta actual es llevar la Música a las Escuelas. Yo te puedo asegurar que el propio Presidente del Gobierno piensa que es absolutamente necesario resolverlo, y que conste que no soy de ningún partido, la prueba de ello es que mi Junta directiva es un abanico de opciones políticas. Esto está dentro de la reforma de la enseñanza musical de la que el Conservatorio es sólo una parte.

A. D.—Una vez que los alumnos ya están matriculados oficiales existe otra selectividad, ¿cómo se está llevando a cabo? Tengo entendido que en el examen del primer trimestre se les va a exigir todo el programa excepto la obra obligada ¿Qué criterios se van a seguir para realizar esta selectividad?

M. del B.—El examen puede ser que exista, pero lo verdaderamente decisivo para aceptar a un alumno va a ser su historial. El criterio que se seguirá será el propio de cada profesor. Teóricamente un maestro puede decidir en tres meses quién tiene condiciones y quién no. En este Conservatorio hace mucho tiempo que el examen dejó de ser definitivo. Precisamente, esto es lo malo del alumno libre: que se juega todo a una sola carta.

A. D.—Quizá en los niveles medios y superiores la selectividad es posible, pero en los niveles elementales es muy difícil decirle a un alumno que no va a ser músico.

M. del B.—En los niveles superiores no existe la selectividad y en cuanto a los inferiores no es que se le diga que no puede ser músico, yo diría más, muchos de los que no pasan las pruebas de selectividad probablemente serán mejores músicos que los que las pasan. Ahí

está el acierto del profesor para explicarle al estudiante que no es que no sirva para la música, sino que no ha sobrepasado esas pruebas. Si los jóvenes tuvieran la debida atención musical en la EGB el problema dejaría de existir. Estamos aún dentro de un estatus injusto y no sé si un gobierno, de cualquier signo, estaría en condiciones de hacer frente a todas las necesidades musicales de este país. Las deficiencias no son efecto de cuarenta años, sino de doscientos cincuenta.

A. D.—¿Por qué hay esa enorme cantidad de suspensos en los exámenes libres? A veces la proporción de aprobados es menor del cinco por ciento.

M. del B.—Es verdad que se exige mucho en el Conservatorio de Madrid. porque vemos que, por mucho que se exija, sigue sin haber buenos profesionales y la prueba es que las orquestas nuevas no cubren sus plazas. Hasta ahora todos los Conservatorios, excepto el de Madrid, han sido un poco el *coladero* y es muy triste. Es triste que un alumno libre que no se haya esforzado en absoluto tenga un aprobado.

A. D.—¿Se tiende a eliminar la enseñanza libre?

M. del B.—No, en absoluto. Lo que se tiende es a eliminar muchos alumnos libres que tienen el típico profesor particular que les engaña diciendo: «*la niña es estupenda*», cuando no lo es. Yo he visto exámenes libres en los que los padres y profesores de un alumno salían diciendo: «*si no le dan el sobresaliente a él, no se lo dan a nadie*» y la verdad es que había hecho un examen vergonzoso.

A. D.—Ya sé que existe ese tipo de gente, pero también existe, y mucho, la gente que no se ha podido matricular oficial porque en lugar de llegar a la cola de matrícula a las tres de la madrugada, ha llegado a las cuatro y aquellos que se ven obligados a pagar a un profesor particular y a examinarse libre.

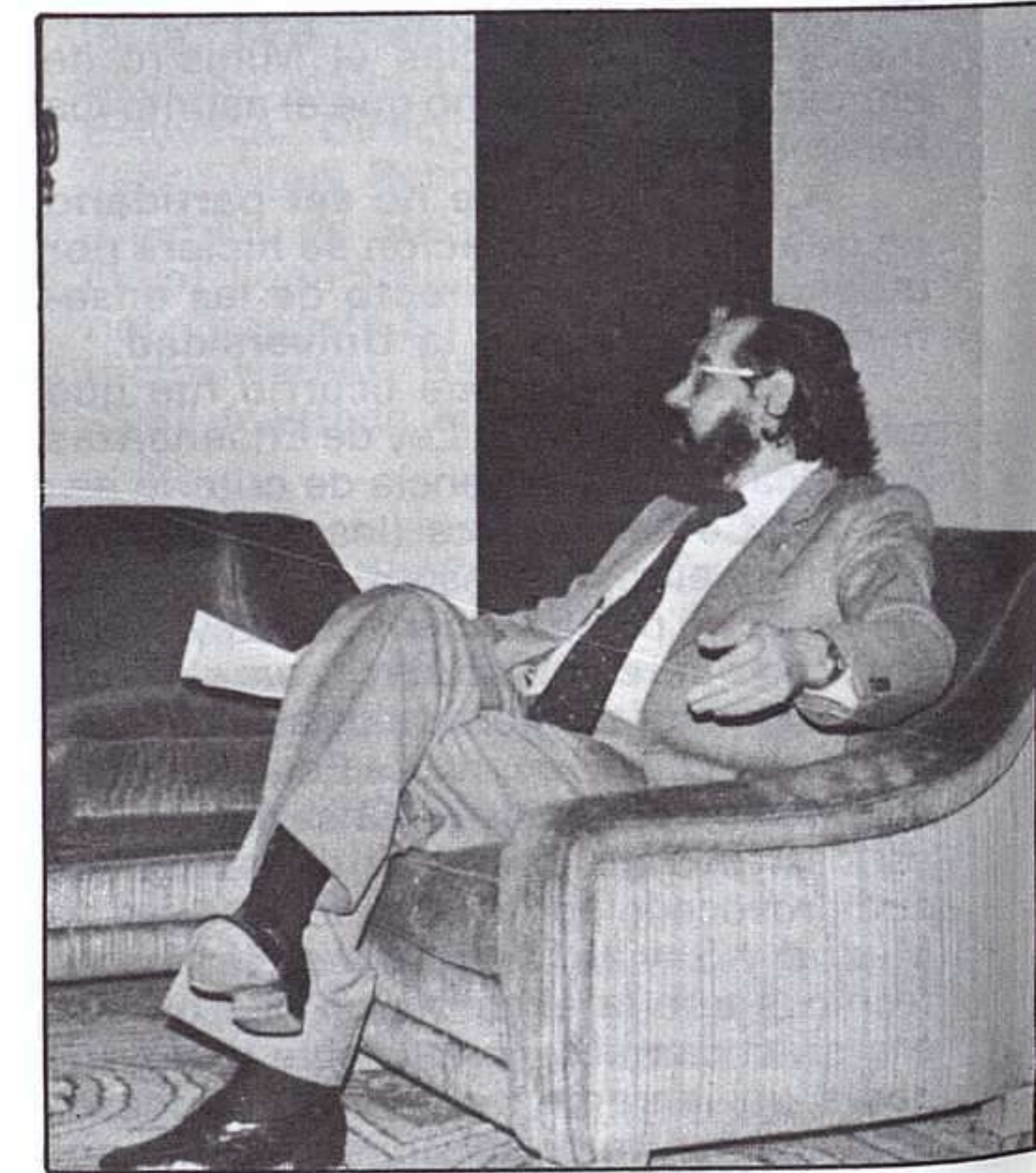
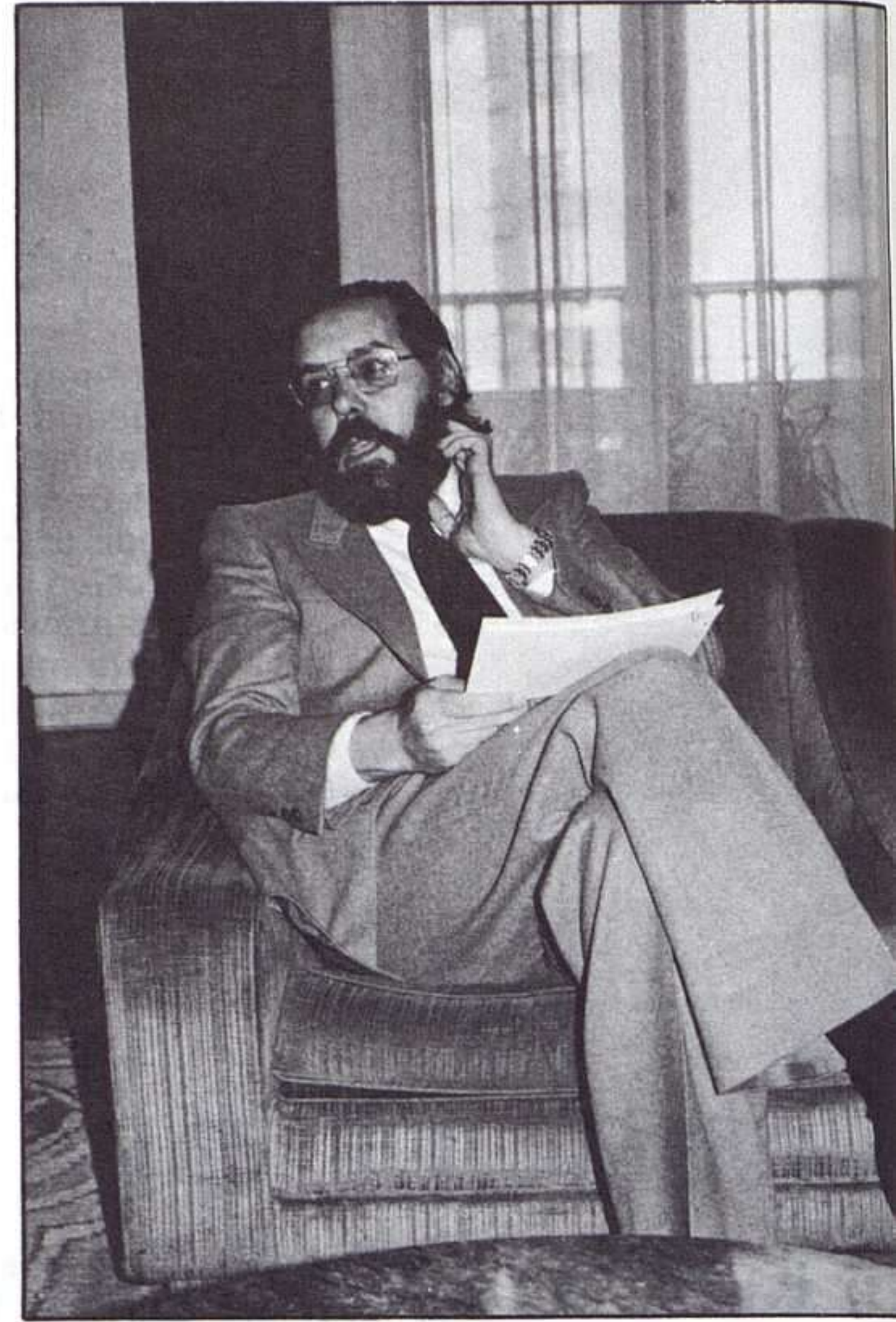
M. del B.—Pero es que no tiene solución ¿Tú cómo lo arreglarías? Te pido un consejo...

A. D.—Yo no lo tengo que arreglar, tienes que solucionarlo tú.

M. del B.—Aparte de protestar ¿qué haces?, ¿cierras el Conservatorio? Yo lo he tenido cerrado durante algunos meses y ya se sabe la gravedad de esto. No solamente no tengo la solución a este problema, sino que creo que no me corresponde. Mi obligación no es que se matriculen los más posibles, eso es materia de instancias superiores. Lo veo muy claro. Este problema tiene culpables y responsables y, por supuesto, no están a nivel de directores de Conservatorios.

A. D.—¿Hay responsables concretos?

M. del B.—Es que los responsables vienen encadenados. No se ha hecho una política educativa musical desde hace mucho tiempo. La música se ha considerado un *superlujo*. ¿Cuántas orquestas hay en España? ¿cuántos puestos de trabajo para los músicos? Lo que sí he hecho es alentar todo lo que sea iniciativa privada, por ejemplo darles toda clase de facilidades a las Academias reconocidas, siempre que me garanticen puestos para profesores titulados y alum-



nos. Ahora la gente pensará que yo tengo una Academia, pues no la tengo ni la tendré. Además, no doy clases particulares.

A. D.—Hay un problema desde hace tiempo: la masificación en instrumentos como guitarra y piano y la falta de estudiantes de otras materias como cuerda y metal, ¿qué opinas de esto?

M. del B.—Ahora tenemos la satisfacción de contar con más de cincuenta alumnos en la asignatura de viola, lo que nos obliga a poner un profesor más. Hace dos años y medio había dos alumnos de viola.

A. D.—Pero ¿por qué crees tú que la gente se pone a estudiar piano y no clarinete, por ejemplo?

M. del B.—Porque no existe una orientación profesional. Hace unos días, hemos pedido a los profesores de enseñanza elemental de piano que pregunten a sus alumnos quiénes se piensan dedicar a él y quiénes lo necesitan para otras materias, como por ejemplo Musicología o Composición. De esta manera pretendemos hacer dos programas de piano distintos, lo que no significa que no exista el trasvase entre ambos.

A. D.—En una entrevista que concediste a RITMO al acceder a tu puesto de director dijiste que ibas a crear un departamento de orientación profesional ¿qué ha sido de él?

M. del B.—Es una cosa que todavía no se ha creado. No se puede hacer todo en dos años. La verdad es que me he dado cuenta de que un departamento, como tal, no tiene mucho sentido. Es mejor que en las clases de solfeo se oriente a los alumnos y que por ellas pase mensualmente un instrumentista que les enseñe en qué consiste su materia. Eso aún no se ha hecho, pero se hará y será más efectivo que un departamento de orientación, como tal.

A. D.—Un punto muy conflictivo ha sido el problema de los Profesores No Numerarios.

M. del B.—Ahora todos los contratados han dejado de serlo y son profesores interinos. Tengo que decir en honor de la verdad que el Ministro de Educación prometió dos cosas y las ha cumplido. Una era la creación de la Subdirección General de Enseñanzas Artísticas y otra las ciento cincuenta y seis plazas de profesores interinos.

A. D.—Aquello quedó, al final, algo confuso, parecía que querían acceder sin oposiciones a la plaza fija, ¿es así?

M. del B.—Ese es un problema que ningún partido político es capaz de resolver hoy día en España. Lo digo sinceramente, yo no soy partidario de las pruebas. Hay personas a las que se les ha ido renovando el contrato durante diez o doce años, lo que supone una confianza en ellos por parte de la Administración. Me parece ocioso que tengan que demostrar si saben enseñar o no. Para eso se les contrata un año y al siguiente se decide la renovación. Supongo, en fin, que esto es una cosa insuperable, y un problema que no sólo afecta a los docentes sino a toda la Administración.

A. D.—Y, ¿cómo se ha podido plantear y, en tu caso, apoyar algo que se consideraba de antemano imposible? ¿no es demagógico?

M. del B.—Ellos no dijeron que iban a acceder a la plaza sin oposiciones, sino que consideraban suficiente prueba el estar diez o doce años en la docencia. Actualmente el sistema vigente en España es el de oposiciones y eso tardará mucho en desaparecer. El problema de los P.N.N. me ha llevado a mí a ponerme incluso frente a posiciones de un grupo importante de numerarios, pero sigo diciendo, y no es demagogia, que este problema hay que abordarlo con sensibilidad, y que no estoy de acuerdo en que se les someta a pruebas. Ahora, dentro

de lo malo, escojo lo menos malo, me refiero a que hace cinco años, cuando se planteó por primera vez este problema se les sometió a una prueba muy racional, como era la realización de una clase pública. Quizá ellos, ya cogido el último vagón de este tren, deben, como mal menor y como solución justa, someterse a unas pruebas que no sean superiores a éstas a las que se sometieron otros en su día. De cualquier forma, puedo asegurar que durante mi mandato no ha entrado un solo contratado que no fuera propuesto por comisiones y ratificado por la Junta y el Director, previo sondeo de su compatibilidad.

A. D.—Otra de sus líneas programáticas era la reforma del reglamento del Conservatorio, ¿se ha hecho?

M. del B.—No hemos hecho una reforma, digamos, oficial, pero sí hay un funcionamiento nuevo. La reforma está hecha en la práctica, hoy día tenemos gran movilidad.

A. D.—Pero todavía está vigente el Reglamento Antiguo, ¿no?

M. del B.—Hay un Reglamento de 1966 que se observa en su mayoría. Me refiero a las normas de régimen interno, esas sí se han cambiado.

A. D.—¿Cómo se ha resuelto vuestra forzada salida de los Institutos de Bachillerato? ¿habeis conseguido aulas para impartir los primeros cursos de solfeo e instrumentos?

M. del B.—Hasta ahora se han conseguido algunos Colegios de EGB y el centro de enseñanza de la calle Amanié, que será un centro elemental autónomo y se pondrá en funcionamiento en diciembre. Pero yo no considero que se haya cumplido este propósito; los centros de Bachillerato que actualmente nos ceden sus aulas no son idóneos para dar las clases. Hay sitios donde cada día han de poner y quitar la pizarra, donde destrozan los pianos, donde necesitan encender las luces a última hora de la tarde y esto le está costando mucho dinero al Conservatorio. Las clases de Música han de tener unas condiciones distintas a las de EGB.

A. D.—¿Sigue sin funcionar la Orquesta del Conservatorio?

M. del B.—Ayer estuve reunido con la comisión que se encarga de la Orquesta. Vamos a contratar a un profesor para formarla. Se ha solicitado a los alumnos que se inscriban, los que estén interesados, y estamos esperando estas inscripciones.

A. D.—Yo recuerdo aquella primera orquesta en la que los alumnos eran una minoría.

M. del B.—Aquello no era una Orquesta del Conservatorio. Entonces había un millón y pico de pesetas que daba el Ministerio y se contrataban profesionales. Ahora no hay subvención ninguna, sólo una cantidad para partituras, fotocopias y otras cosas de seiscientos mil pesetas. Esta orquesta va a ser exclusivamente de alumnos del Conservatorio.

A. D.—Otro asunto que yo quería tratar es el de los sobres de matrícula.

M. del B.—Sí, bueno...

A. D.—Parece que son más caros que los de las matrículas de la Universidad y que además éste año se han vendido en el mercado negro a miles de pesetas.

«En el Conservatorio de Madrid hay «numerus clausus»





M. del B.—Es un asunto que no me interesa. Los sobres nos sirven para sacar algún dinero para actos culturales. Por otro lado, ya se sabe que existe la picaresca. Los sobres son una pequeña contribución del alumno, porque la matrícula por asignatura cuesta ciento cincuenta pesetas, cantidad ridícula. Pero este es un problema sin importancia, no quiero hablar de él.

A. D.—Te voy a plantear otro problema que sí me parece importante y es que a corto o largo plazo este edificio va a utilizarse enteramente para Teatro de la Ópera, ¿qué va a ocurrir entonces con el Conservatorio?

M. del B.—A mí me preocupa y voy a poner toda la resistencia posible para que no ocurra, no porque esté en contra de la ópera, sino porque estoy a favor de la enseñanza. Me molestaría mucho que, una vez más, intentaran despojar al Conservatorio de algo a lo que tiene todo el derecho, porque este edificio es Patrimonio Real, no pertenece al Ministerio de Cultura. El Conservatorio está aquí desde 1851 y compartió este edificio con la ópera italiana. Luego salió de aquí, pero también lo hizo la ópera.

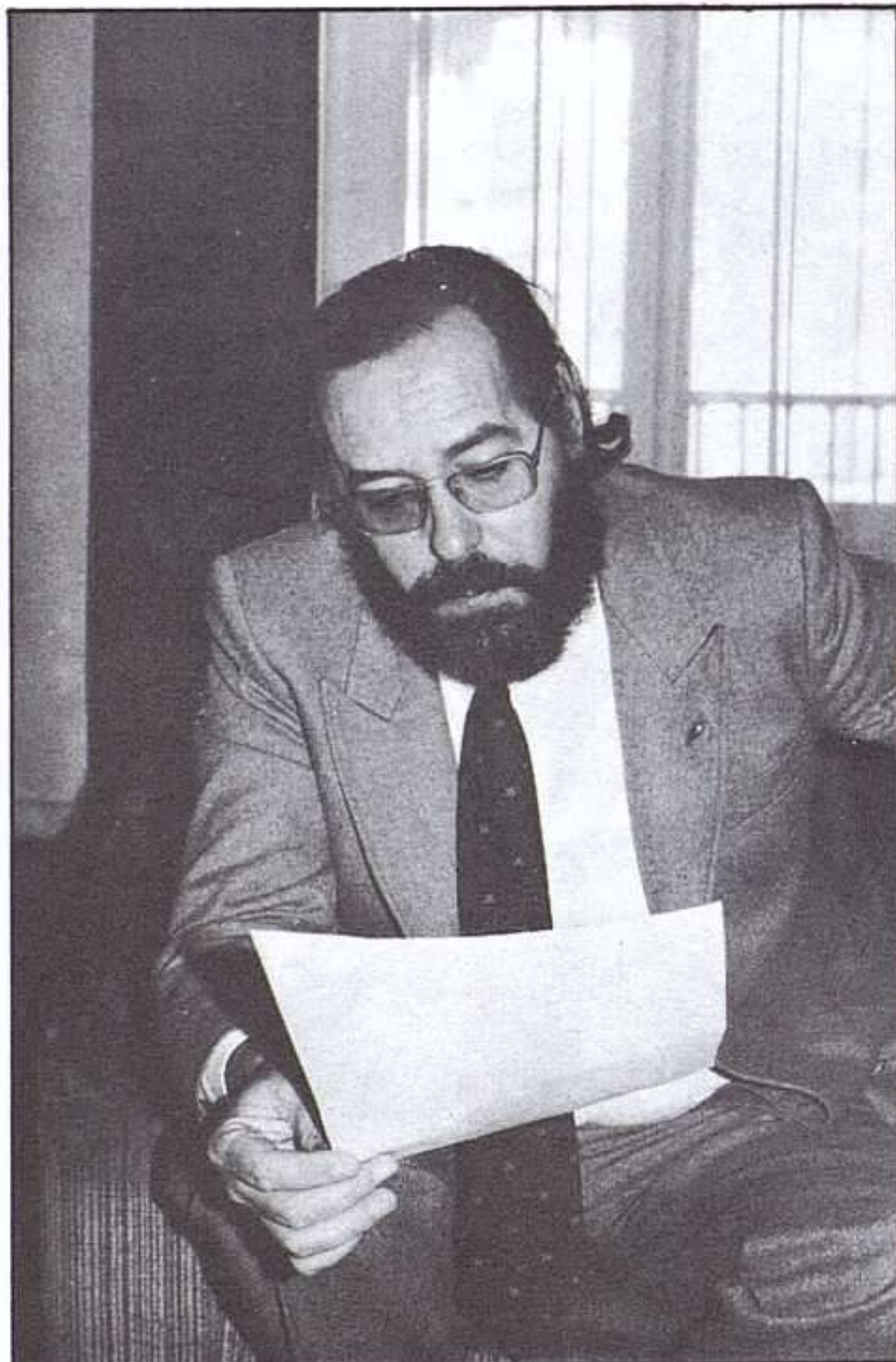
A. D.—Tu vas a oponer resistencia y supongo que no estás solo, pero, de alguna forma, la ubicación de la ópera en el Teatro Real ya está cantada, es prácticamente un hecho. Entonces, mi pregunta es si el Conservatorio tiene ya previsto otro edificio.

M. del B.—Tuve una conversación con el Director General de la Música y opinó que el Conservatorio Superior no debería salir de aquí; yo le dije que no era solamente asunto del Ministerio de Cultura, sino también de el de Educación. Lo que tiene que haber es un acuerdo entre ellos. Voy a ofrecer toda mi resistencia, porque me parece un atentado, un despojo y un proyecto descabellado.

A. D.—¿Es verdad que ya hay terrenos para el nuevo Conservatorio?

M. del B.—A mí no me han dicho nada, y si es verdad lo considero muy poco elegante por parte de las autoridades académicas. Tienen que saber que buena parte de la responsabilidad de la enseñanza musical en España ha recaído en los directores de los Conservato-

rios. Supongo que la nueva Subdirección General de Enseñanzas Artísticas se tomará la cosa muy a pecho y defenderá nuestra postura. Puede ser que las autoridades académicas me consideren un cero a la izquierda, pero la sociedad madrileña no lo cree así. Si se hace así el despojo de la noche a la mañana, como se hizo con la Escuela Superior de Canto, los que van a quedar mal son los que lo hacen. No sé absolutamente nada, sólo lo que leo en la Prensa, y te puedo enseñar una carta que escribí al Ministerio de Cultura el día que vi las primeras declaraciones del Director General de Música en el diario *Ya*. Pero que no canten mucha victoria, porque los elegidos a dedo pueden no estar en estos puestos mañana. A mí no me han elegido a dedo. Y mira que voy a tocar en el Teatro Real, pero no me importa, si me dicen que anulan mi actuación por estas declaraciones me da exactamente lo mismo.



Echarnos de aquí sería un atentado

A. D.—Este asunto es muy grave, porque cuando la Escuela Superior de Canto se puso en el edificio de la calle San Bernardo, Madrid estuvo unos meses sin Conservatorio, pero ahora puede ser cosa de años, porque el edificio entero del Teatro Real lo van a necesitar, desde luego.

M. del B.—Hablan con excesiva ligereza. Esto es Patrimonio Real y el Ministerio de Cultura está tan de prestado como nosotros. No digo que tendrán que pasar por encima de mi cadáver, pero la verdad es que lo pienso.

A. D.—Como última pregunta quería plantearte cómo ves tú la enseñanza musical en España.

M. del B.—Muy mal, muy mal. Dirás que yo soy un poco responsable de ello, pero no puedo hacer de dos duros dos millones de pesetas. La enseñanza está mal y las causas no son tanto académicas como extramusicales. ¿Cómo pueden funcionar unas clases de EGB sin aulas, sin condiciones de enseñanza y rompiendo un piano cada día. Porque el Conservatorio no es solamente el edificio donde estamos ahora y de donde pretenden echarnos, para poner la ópera. Creo que antes de gastar el dinero en la ópera había que gastárselo en enseñanza musical. Haré toda la resistencia posible, porque esto va a traer cola. Luego dicen que yo hablo; no soy el doctor Cabeza, pero hasta ahora he dicho siempre lo que he querido, no he hipotecado mi libertad. Todos me preguntan qué va a ocurrir y no lo sé. ¿Cómo puede así estar bien la enseñanza musical? He mejorado en Madrid lo que es susceptible de mejorar, creo que el Conservatorio se ha desclasificado, se ha democratizado mediante la participación de profesores y alumnos, el claustro tiene ahora poder decisorio, yo me he autorrecortado atribuciones y todo funciona así mucho mejor. ¿Has visto algún cartel en el edificio alusivo al director?; aquí parece que no hay director, no intervengo prácticamente en nada. Pero esto es sólo una pequeña parte de toda la enseñanza musical.

A. D.—¿Te volverás a presentar al cargo de director del Conservatorio?

M. del B.—No, en absoluto, terminaré este año mi mandato y puedo asegurar que no vuelvo a presentarme.

HARNONCOURT, BUSCADOR DE TESOROS



Por Santiago Martín Bermúdez

«Estamos lejos de considerar esta nueva interpretación como un retroceso al pasado, antes al contrario; como una tentativa de desligar esta admirable música antigua de la sonoridad sinfónica clásica y de obtener, por medio de las propiedades características de los instrumentos antiguos, una interpretación verdaderamente moderna».

(N. Harnoncourt, a propósito de las **Cantatas** de J. S. Bach)

Nikolaus Harnoncourt y el *Concentus Musicus* de Viena han actuado por vez primera en España, concretamente en Barcelona, ofreciendo dos conciertos de enorme interés. En primer lugar el *Concentus* dió obras de Handel, Pergolesi, Rameau y Bach, y al día siguiente repitió estos dos últimos junto a Purcell. No es el momento de reseñar tan importantes conciertos, que serán sin duda comentados por nuestros colegas catalanes, con la importancia que merecen, en su sección «Don Taddeo in Barcellona».

La presencia de este grupo en nuestro país no es habitual, acaso porque la preferencia del público prescinda de

cualquier tipo de novedad —lo mismo si es gratuita o «snob» que si es el fruto de una búsqueda profunda y de auténtica raíz artística. Por eso, la presencia del público es también poco habitual. De ahí que a más de uno, del lado de aquí y del lado de allá, le sorprendiera que una espontánea excursión de melómanos visitara el «Palau» par ver a Harnoncourt «cuando los conciertos buenos empiezan más tarde».

Cualquiera que haya oído al *Concentus Musicus* de Viena que dirige Harnoncourt no dejará de notar al menos una pequeña serie de características: un sonido propio (esto es, un *mundo sonoro* distinto, peculiar, creación de ese grupo): una especialísima concepción del fraseo y la acentuación, incluso del valor específico de las notas; un antirromanticismo que nada tiene que ver con el capricho —parece mentira que aún hoy haya que explicar esto—, sino con la búsqueda de la autenticidad de la partitura, arrinconada en anteriores visiones edulcoradas o adulteradas; una huída, por consiguiente, de la concepción *gran orquesta*, de la grandiosidad e intensidad psicologistas, del emparentamiento sinfonista que con propósito deliberado o latente mantenían los *maestros* pre-harnoncourtianos; una utilización, también consecuente, de instrumentos ori-

ginales, al margen de los heredados de la música decimonónica, cuya *tendencia* tímbrica es ajena a la música barroca e incluso clásica; una belleza, sin embargo, profunda y renovadora —Harnoncourt se corrige a sí mismo de una interpretación a otra— que no da margen al conformismo, sino a la aventura de buscar nuevos mundos sonoros; un colorido musical, en fin, fruto de un rigor puesto al servicio del arte.

A esto había que añadir una vocación musicológica *rescatadora* del tesoro musical antiguo, que se plasma en la reedición o reconstrucción de partituras, ya que el material que se conserva responde a criterios menos estrictos que los actuales, con la consiguiente ausencia de instrumentación (como en Monteverdi) e incluso de distribución de las voces (caso del **Arte de la fuga**). Esta manera de hacer música no puede por menos de ofender los oídos demasiado hechos a las letanías románticoides, que acusan al *Concentus* y a otros grupos similares de *caprichosos* por la utilización de los instrumentos originales, de *arbitrarios* por su sonido, de *extravagantes* por el afán de marcar diferencias con respecto a otras interpretaciones que para el *Concentus* —y explican por qué— acusan modorra, conformismo, rutina, o, al menos, escasez (de profundización, de musicalidad, de talento, se entiende): compárese, si no, las **Estaciones** vivaldianas del *Concentus* con cualquier otra, y acúdase entonces a las *bonitas* interpretaciones del Barroco de los Musici o los Karl Richter. ¿Qué quedará de ellos cuando el mal gusto impuesto al público se modifique? Tengamos en cuenta que *modificar* tiene que ver con *moda*, como recordaba Ortega. ¿Hay acaso algo más humano que la moda, que la modificación, es decir, la historia? En este sentido, estos intérpretes *conformistas* pasarán de moda. Incluso si, como Richter, tienen la mala suerte de grabar una **Pasión** con tan escaso sentido: ¿no bastaba acaso con la primera?

¿Hasta qué punto tendencias aparentemente divergentes de Harnoncourt, como las emprendidas en la forma de encarar el Barroco y el Clasicismo por parte de los Leppard o los Marriner, no deben su impulso a iniciativas creadoras como la del *Concentus*? Y si no, ¿en qué medida estos artistas no acometen su repertorio por mantener convicciones de origen semejantes a las de Harnoncourt, es decir, por considerar las vías tipo Richter o tipo Münchinger, por poner sólo dos ejemplos, como vías muertas? Por lo demás, el mantenimiento de la instrumentación moderna. ¿no les impedirá una interpretación auténticamen-



Concentus musicus Wien

El Concentus Musicus de Viena.

te *de hoy*, actual, moderna, al contrario que al Concentus Musicus?

HARNONCOURT Y SUS IMPOSIBLES RIVALES

Aclararé desde ahora mismo que soy gran admirador de Leppard e incluso de Marriner. Remito al lector a una reseña mía a propósito del registro realizado por el primero del monteverdiano **Retorno de Ulises a la patria** (RITMO número 506, págs. 33 y 34). Se comparaban allí las diferentes e interesantes maneras de entender y reconstruir la misma obra por parte del británico y del austríaco. Leppard y Harnoncourt abordan mediante sus diferentes y rigurosas estéticas la recuperación de los grandes autores del Barroco. En cuanto a Richter es de lamentar cómo la miope y machacona política de una gran multinacional fonográfica, Polydor, ha conseguido oponerle a la labor investigadora e interpretativa del Concentus de Harnoncourt. Oposición desde luego ajena a las intenciones personales del músico recientemente fallecido. Richter era un músico que, como Harnoncourt, acudía al instrumento y a la dirección, desde luego. Pero Harnoncourt, a diferencia de Richter, considera que sobre Bach hay aún mucho por descubrir, que el Bach (y tantos otros autores, por ejemplo, Händel) que se ha dado hasta ahora es, al menos, insuficiente y,

desde luego, alterado. Para Richter la cuestión era muy diferente. Heredero de una tradición, realizaba a Bach con una instrumentación contraria al original y, sin embargo, le daba un empaque antiguo y rigorista que le hacía parecer a menudo como *rancio*, con la sola respetabilidad de lo añejo, sin el elemento palpitante de *lo vivo*. Sólo le quedaba un elemento lujurioso, la utilización de formidables solistas, especialmente en lo vocal. A todo ese mundo suele renunciar Harnoncourt cuando encara un oratorio de Händel o una cantata de Bach. Pero es que, además, Harnoncourt renuncia al equivoco de *embellecer* a un compositor barroco. Y así, mantiene las disonancias donde las hay, en lugar de resolverlas, porque es consciente de lo que cualquier estudiante sabe: que la escala temperada es una adquisición paulatina de los siglos y que la música anterior a esa conquista no puede darse según la perspectiva paternalista de nuestra concepción netamente tonal. Algún crítico más aficionado al «bel canto» que a la belleza de ciertos cantos ha criticado desde esa perspectiva —desconociéndose, como toda ideología se desconoce— las interpretaciones corales de Harnoncourt: los niños vieneses, ejemplo de renuncia al divismo impropio que las multinacionales imponían a Richter; o la experta soprano que daba nota *falsa allí* donde la había.

El enfrentamiento Richter-Harnoncourt, que lo sería en todo caso de dos

concepciones —conformista frente a musicológica— de la interpretación musical, con todo lo imposible que pueda parecerse, se ha producido por una suerte de fallida operación de marketing. Veamos. Los discófilos se habrán sorprendido la pasada primavera por la aparición, bajo el sello Archiv-Privilege, de un disco del Concentus Musicus de Viena que fue grabado en 1964 y comercializado el año siguiente. Tan sólo grabó ese grupo otro disco para Archiv. La clave hay que buscarla en la dirección de ese sello de Polydor que, a la sazón, retiró su confianza a los proyectos musicológicos de Nikolaus Harnoncourt y se la renovó a lo que entonces se consideraba un *valor* seguro (en el sentido bursátil, claro), a Karl Richter. Para suerte de melómanos inconformistas, desconfiados de la ilusoria adquisición de *lo definitivo*, Harnoncourt y su grupo comenzaron a grabar pronto con Telefunken. Y siguieron ofreciendo sus búsquedas de lo sonoro, y siguieron investigando; escribiendo, buscando instrumentos originales, tocando con ellos... Y con su arsenal musicológico han llegado incluso a esta tierra conservadora, reaccionaria, autocontempladora de ombligos, y hemos empezado a oírles. Harnoncourt, de cincuenta y un años, hace ya varios que ve sus esfuerzos coronados por el éxito ante la crítica (al menos, la independiente) y ante un público que, desde luego, no es mayoritario —en música culta o clásica nunca hay público mayoritario, ni entre los *gastrónomos* ni entre los *rebeldes*.

HOLSCHNEIDER VERSUS HARNONCOURT

Pero en 1965 las cosas no estaban nada claras. Según cuentan las crónicas, Andreas Holschneider, uno de los máximos responsables de Archiv en aquel entonces, le decía a todo el que quería oírle que Harnoncourt era un caso acabado, un «bluff» que apenas duraría dos años. Seis o siete años después parece ser que aún lo decía con cierto aplomo. Hoy día se refiere a Harnoncourt con alguna emoción en la voz. A todo esto, Richter grabó una segunda **Pasión según San Mateo** —ahí están los resultados—... y murió a comienzos de este mismo año. Por lo demás, Holschneider, desde el pasado mes de septiembre, ha accedido a la vicepresidencia de Polygram Internacional, Archiv se ha mantenido también al margen de la interesantísima labor creativa de los Deller o los Clemencic, refugiados bajo el

brazo benéfico de Harmonia Mundi, que ha publicado la **Suites para violoncello solo** de Bach interpretadas por Harnoncourt, demostrando qué hermosas piezas son éstas. Sin embargo, Archiv ha matizado su postura en los últimos tiempos. No a los Harnoncourt —al menos de momento, acaso hasta que sean completamente *comerciales*—, pero sí a las *vías medias*. Alguna de ellas ha sido señalada en estas mismas páginas, concretamente por Domingo del Campo, como *problemática* («el mejor ejemplo de esta «aura mediocritas» es el director Hans-Martin Schneidt», comenta del Campo en el número 508 de RITMO, página 45). Directores como Schneidt y otros que, a la ligera (caso Malgoire) pretenden seguir el camino de Harnoncourt, se aprovechan de las vías abiertas por el Concentus, pero rechazan su compromiso musicológico, su rigor interpretativo, su difícil estudio de las partituras, su buceo en el tiempo y su elaboración de una teoría y una praxis para una música que, debemos confesarlo, creíamos conocer con harto error por nuestra parte.

Mientras tanto, los ataques a Harnoncourt no cesan, al tiempo que se tapan mezquinamente las vías de agua abiertas en el imposible barco de las interpretaciones barrocas tradicionales o en las paupérrimas *vías medias*. Por eso, cuando Harnoncourt se ha atrevido con Mozart y ha grabado el más bello y experimental *Idomeneo* que hayamos podido escuchar —incluido el bello de Hager (por radio), incluidos el estimable primero de Colin Davis y su estimabilísimo segundo, incluido también el im-



presionante de Fricsay— la artillería de algunos críticos *serviciales* ha apuntado contra los vieneses, enfrentándoles tontamente a un Hager que no necesita tan envenenado regalo ni nada tiene contra aquéllos. Del mismo modo que las vías de Leppard o Marriner no deben ser enfrentadas a la de Harnoncourt, tampoco deber serlo la de Hager, que nos está recuperando, a menudo muy bien, el Mozart juvenil. Por suerte, buena parte de la crítica internacional se resiste a recibir *inspiraciones* anti-Concentus y alaba su trayectoria y sus resultados. Por eso hay que preguntarse ¿a qué vie-

ne alguna encendida preferencia de la reciente *Finta giardiniera* del Mozarteum al *Idomeneo* tan justísimamente premiado en Montreux? Los mozartianos amodorrados se quejan de éste, pero no los verdaderos mozartianos. Por eso, los beethovenianos auténticos se alborozan cuando se les ha sugerido la posibilidad de un Beethoven rescatado por Harnoncourt. ¿Será posible? Mientras tanto, escuchemos esas trompas sin pistón en un *Idomeneo* genial, rudo y diferente. El futuro es Harnoncourt. El resto es silencio.

alfa-yébenes, s. l.

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

SE SIRVE A PROVINCIAS

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



GEORG PHILIPP TELEMANN

1681-1767

Georg. Philipp. Telemann.
Haw. Vago. L. i. St.

Por Gerardo Queipo de Llano
Onaindia

«A Lulli is renowned; Corelli one may praise; but Telemann alone has above mere fame been raised.»

Johann Mattheson (1740).

Comenzar este pequeño trabajo con una frase altamente elogiosa de Telemann es hacer justicia a quien, tras conocer fama y gloria durante su larga existencia, cayó durante cerca de doscientos años en el olvido, la mezquindad, y la frustrante cultura musical de generaciones.

Ahora, cuando en Alemania y en gran parte de Europa se celebra con la brillantez que se merece el compositor (señalemos que en España el acontecimiento ha pasado casi desapercibido, salvo honrosas excepciones), RITMO quiere aportar en la medida que nos ha sido posible una fuente de conocimiento de un trascendente creador musical y acercar a nuestros lectores la figura de un compositor que sólo en los últimos años empieza a comprenderse en su integridad.

Una publicación recientemente aparecida en nuestro país, finalizaba el esbozo biográfico de Telemann con las si-

guientes palabras: «Antes, la obra de Telemann ahogaba a la de Bach. Hoy, pasados dos siglos, la obra del maestro de Eisenach empalidece y apaga con su deslumbrante fulgor la producción de su rival de antaño. Le perdió a Telemann, para ganarse el aplauso y la consideración de la posteridad, su inspiración fácil, la superabundancia de su «opus» y el hecho de que escribía con premura la mayoría de sus obras para cumplimentar rápidos encargos. Debe reivindicarse esta alta figura del siglo XVIII. La corrección de su estilo y la gracia de su arte contrapuntista lo merecen».

Esta larga frase expresa con toda claridad la ambivalencia con que aún en 1981 se examina la obra y la figura de Telemann. Se le compara con Bach, de otro lado se reivindica su figura, y se señalan los clásico tópicos sobre su producción, numerosa, fácil etc... Quede constancia desde ya, que una obra de la inmensa categoría de la de Telemann no puede despacharse con cuatro lugares comunes. Por ello señalamos como acontecimientos enormemente positivos los últimos esfuerzos realizados en Europa para centrar la figura del compositor en sus términos justos y exactos. Se comienza a hacer justicia.

De especial interés son los libros publicados por el Profesor Richard Petzoldt: **Georg Philipp Telemann, ein mu-**

siker aus Magdeburg, 1959 y **Georg Philipp Telemann Leben und Werk**. Leipzig 1967, Traducción inglesa. Londres 1974. En ellos aparece Telemann, como músico y como hombre en su verdadera dimensión. Estos trabajos son la culminación de investigaciones de varias generaciones de estudiosos y ensayistas.

La Editorial Ricordi de Buenos Aires publicó en el año 1955 una colección de escritos de Romain Rolland bajo el título genérico de **Viaje musical al pasado**. El capítulo V de esta obra lleva por rúbrica: **La autobiografía de un ilustre olvidado. Telemann rival afortunado de J.S. Bach**. De este interesante artículo extraemos el siguiente párrafo: «La historia es la más parcial de las ciencias. Cuando se apasiona por un hombre, lo ama celosamente, no quiere oír hablar más de los otros. Desde el día en que se reconoció la grandeza de J.S. Bach, todo lo que era grande en su época se ha convertido en menos que nada. Apenas si se perdona a Haendel la impertinencia de haber tenido tanto genio como Bach y mucho más éxito. Los demás han vuelto al polvo, y más que todos Telemann, a quien la posteridad ha hecho pagar la insolente victoria que obtuvo sobre J.S. Bach. Ese hombre, cuya música era admirada en todos los países de Europa desde Francia a Rusia, y a quien Schubart llamaba «el

maestro sin igual», a quien el severo Mattheson declaraba ser el único músico que estaba por encima de todo elogio, está hoy olvidado, desdeñado. Ni siquiera se procura conocerlo. Se le juzga por decires, por palabras que se le han atribuido y cuyo sentido nadie se toma el trabajo de comprender. Ha sido inmolado al celo piadoso de los bachistas, como Bitter, Wolfrum, o nuestro amigo A. Schweitzer, que no comprende que J.S. Bach haya transcrito de su puño y letra cantatas enteras de Telemann».

Texto revelador escrito en 1955. De su lectura se desprenden varias e importantes cosas. En primer lugar, que en 1955 se consideraba a Telemann un músico desdeñado y olvidado. En segundo lugar, que gran parte de los amantes de la obra de Bach habían propiciado un desprecio olímpico por el maestro de Magdeburg. Y en tercero, que hombres del saber y preparación culturales de R. Rolland, reclamaban un puesto para Telemann entre las mayores glorias musicales europeas.

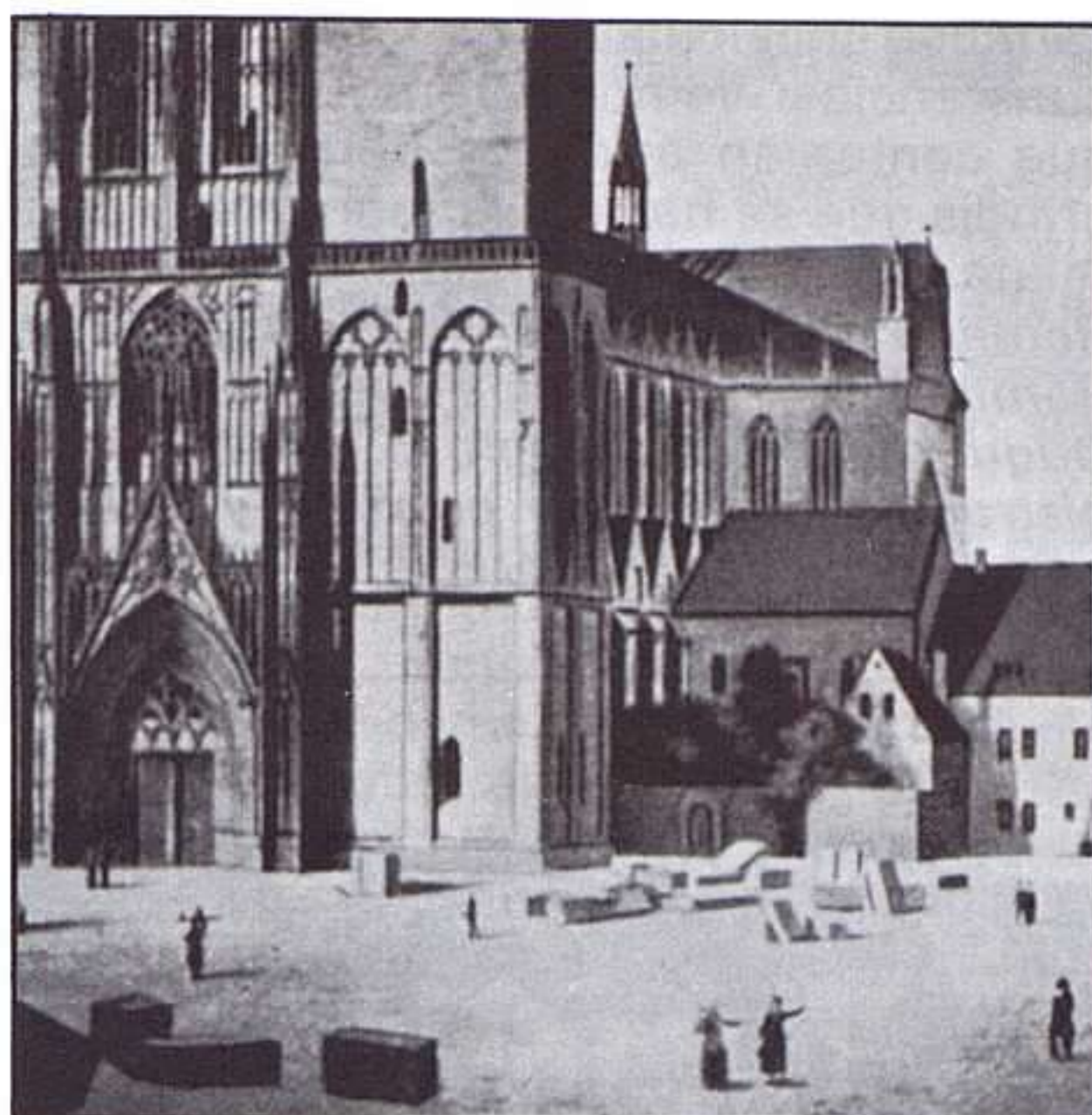
Hoy, en 1981, insistimos, la situación ha cambiado, pero conociendo el mundo musical español, entendemos que la celebración en este año del tercer centenario de su muerte es ocasión más que propicia para dejar claro de una vez por todas quién fue Telemann, cuál su mensaje cultural, y cuál su vigencia en la sociedad presente.

BREVE APUNTE BIOGRAFICO

La injusta valoración y el precario conocimiento de Telemann se entienden aún menos cuando se constata el enorme caudal de datos que poseemos sobre su vida y obra. El propio compositor tuvo el cuidado de escribir tres autobiografías en distintas épocas de su vida: en 1718, en 1729 y en 1739. Se trata de su propia contribución personal para los primeros **Diccionarios e Historias de la Música** publicados por Walther y Mattheson. De estos relatos hemos obtenido un extracto para reflejar en breves líneas tan larga y fructífera existencia.

Nacido el 14 de marzo de 1681 en Magdeburg, Georg Philipp Telemann procedía de una de aquellas familias de párrocos protestantes cuyos hijos *malogrados* en el sentido de que no habían compartido la tradicional vocación paterna, dejaron una huella decisiva en la historia cultural del siglo XVIII.

Apenas cumplidos los tres años, falleció su padre, quedando así bajo la educación de su madre, que a pesar de su carácter inseguro permitió que las facultades de su hijo, en esa época, se desarrollaran libremente. Facultades ciertamente asombrosas desde un principio y que se podrían resumir en su extraordinario don de percepción y su temperamento inquieto. Muy temprano reveló una notable facilidad para toda clase de cosas: latín, griego, música... Sus vecinos se divertían oyendo al pe-



La catedral de Magdeburg, ciudad natal de Telemann.

queño que tocaba el violín, la cítara y la flauta. Rasgo excepcional entre los músicos de su tiempo era su afición por la poesía alemana. Siendo muy joven aún, fue elegido suplente por el «chantre», para las lecciones de canto. Recibió enseñanzas de clave, pero no tenía paciencia, su maestro era un organista de estilo arcaico y el pequeño Telemann no sentía excesivo respeto por el pasado. Esta será una de las claves de su creación musical.

Es característico que Telemann en su infancia se dedicara a probar suerte con los más diversos instrumentos y también en la composición. Así mismo lo es el hecho de que aprendiera más mediante la copia y estudio de composiciones ajenas que en el aprendizaje metódico tradicional. De este modo, y a una temprana edad, Telemann sentó los cimientos de su preferencia por el experimento y de su tendencia a la síntesis de los más diversos estilos.

Sin embargo, tanto su madre como sus educadores consideraron arriesgado el hecho de que el joven, impresionable y obstinado, pudiera transformar en profesión su incoercible inclinación a la música. Por ello, en el año 1694 fue enviado a Zellerfeld im Harz. Allí su mentor, Kaspar Calvor, en contra de las intenciones familiares, fomentó su talento musical mediante sólidas lecciones teóricas.

Una breve estancia en el Liceo de Hildesheim propició el primer encuentro de Telemann con la música *moderna* de la época, y, sobre todo, con el estilo operístico francés, al asistir a algunas representaciones de la ópera de la corte de Hannover y Wolfenbüttel.

De regreso a Magdeburg en el año 1701, realiza a los veinte años de edad el examen final de su formación escolar y se matricula en Leipzig para estudiar jurisprudencia, siguiendo los deseos de sus allegados. Allí ocurrió un hecho trascendental en la vocación musical del maestro. Viajando a la universidad, en Halle, conoció a Haendel. Los dos jóvenes se hicieron amigos y probablemente fruto de aquella amistad comenzó a nacer en Telemann el inequívoco deseo de dedicarse plenamente a la música. Aún habrían de pasar algunos años para que lo hiciera, pero aquella amistad le dejó una profunda huella. Tras conseguir la



La amistad con Haendel fue trascendental para la formación de Telemann.

autorización materna para seguir la carrera musical, Telemann encontró su primer competidor en el célebre compositor Kuhnau, quien en principio se indignó ante el hecho de que se hubiese encargado a un estudiante de derecho que escribiese cada quince días una composición para la Iglesia de Sto. Tomás, de la cual él era el «chantre».

En 1704, Telemann fue elegido organista y maestro de capilla en la Neue Kirche con la mención especial de que podría, en caso de necesidad, dirigir también el coro en la Iglesia de Sto. Tomás «y que se tendría así a mano a una persona capaz, cuando ocurriera un cambio». Lo que en realidad se quería significar era: «Cuando el señor Kuhnau muriese», ya que él mismo era débil de salud y se contaba con su muerte próxima, lo que no ocurrió hasta el año 1722. Para acabar de exasperar a Kuhnau, Telemann logró hacerse con la dirección de las óperas. Y todos los estudiantes se fueron tras él, atraídos a la vez por su joven renombre y por el teatro. Kuhnau llegó a formalizar una protesta oficial que le fue deshechada.

Como Rolland afirma con gracia y utilizando términos ajedrecísticos: «Así, desde el comienzo de la carrera Telemann tenía en jaque al glorioso Kuhnau, antes de hacerle dama con el peón a J.S. Bach».

En 1705 Telemann fue llamado a Sorau, ciudad situada entre Frankfurt del Oder y Breslau, como «Kapellmeister» del Conde von Promnitz. El conde acababa de regresar de Francia y gustaba de la música francesa. Telemann se puso a escribir Oberturas Francesas; con la pluma en la mano leyó las obras de Lulli, Campra y otros maestros franceses. El mismo confiesa: «Me consagré casi enteramente a este estilo, de modo que en dos años compuse hasta doscientas oberturas». Además del estilo francés, Telemann aprendió en Sorau el estilo polaco, especialmente en su veta popular.

De Sorau pasó Telemann en 1709 a la corte de Eisenach, donde se encontró también con un ambiente musical penetrado en influencias francesas. Allí entró en relación con J.S. Bach, de uno de cuyos hijos, Felipe Manuel, fue padrino

en 1714. Se vinculó también con el poeta Neumeister, uno de los libretistas preferidos de J.S. Bach. Finalmente, en Eisenach se produjo un suceso que repercutió seriamente sobre su carácter. A principios de 1711 perdió a su joven esposa, con quien había contraído matrimonio dos años antes, en Sorau. La profunda impresión que le produjo esta pérdida la plasmó en una larga pieza en verso titulada: «*Pensamientos poéticos, con que quiso honrar las cenizas de su amada de todo corazón Luisa, su marido abandonado, Jorge Felipe Telemann, 1711*». Este pequeño poema, de una sentimentalidad ingenua y arrebatada, está lleno de una tierna emoción.



El palacio de Frauenstein, donde Telemann fundó un «Collegium Musicum».

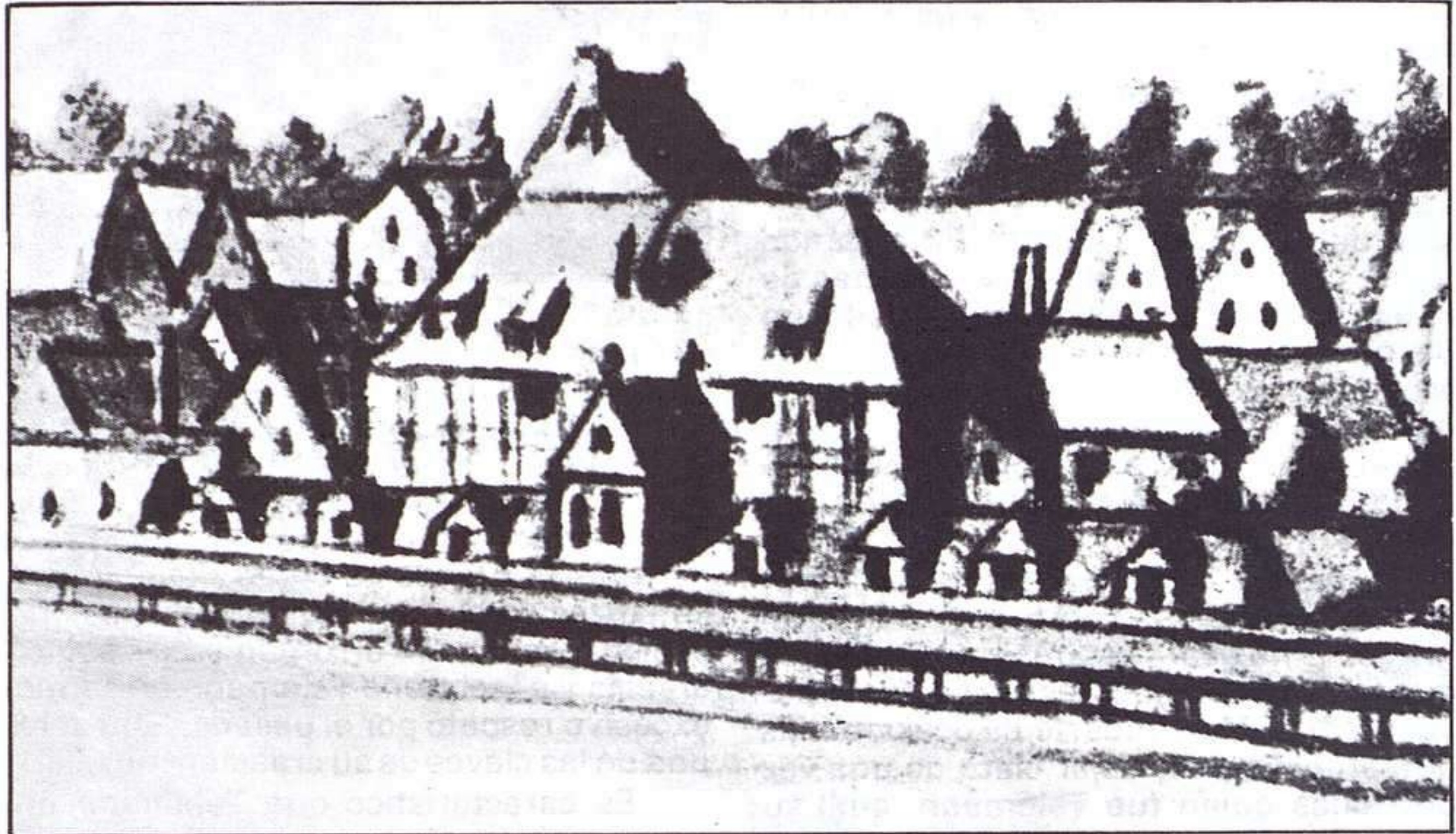
En cualquier caso, la enorme vitalidad de Telemann, sus ansias de vivir, le llevaron a contraer nuevo matrimonio tres años más tarde, con una mujer que le proporcionó innumerables sinsabores.

En el año 1712 se traslada a Frankfurt del Main, donde fue nombrado «Kapellmeister» de diversas iglesias. Asimismo aceptó el curioso empleo de intendente y administrador general de una noble sociedad de Frankfurt; en ella debía ocuparse de todo, menos de música; dirigía las finanzas, organizaba banquetes, tenía un «Tabaks Kollegium», etc... Este trabajo le permitió formar parte del círculo más distinguido de la ciudad y fundó allí, en 1713, un gran «Collegium Musicum», que se reunía todos los jueves en el palacio de Frauenstein, para recreo de sus miembros y a fin de contribuir al perfeccionamiento de la música. Estos conciertos no eran cerrados, sino todo lo contrario, llegándose incluso a invitar a personalidades extranjeras. Telemann escribió para este «Collegium» obras para violín sólo, para violín y clave, trios para violín, oboe, flauta; cinco oratorios sobre la vida de David, varias Pasiones, entre ellas una sobre el famoso poema de Brockes, cuyo estreno, en 1716, constituyó un verdadero acontecimiento; del mismo modo compuso una

cantidad incalculable de música de circunstancias; veinte serenatas de boda, que contenían arias en honor de cada brindis que se hacía. El propio Telemann relata el orden de los brindis. «1.—A.S.M. *Romana Católica*. 2.—*A la emperatriz Romana*. 3.—*Al Príncipe Eugenio*. 4.—*Al Duque de Marlborough*. 5.—*A los Magistrados*. 6.—*A una próxima y buena paz y al comercio floreciente*. 7.—*A la*

creó un «Collegium Musicum» y organizó conciertos públicos, que han llegado hasta nuestros días.

En el año 1728 fundó el primer diario musical publicado en Alemania: **Der Getreue Musik-Meister**, en el que figuraron obras propias y de otros compositores contemporáneos, como Pisendel, Zelenka, Goerner, y un **Canon a cuatro voces** de J.S. Bach.



Cuadro de la Opera de Hamburgo.

joven esposa. 8.—*Al señor marido*. 9.—*A la feliz pareja*.»

Era la época de las guerras contra Luis XIV, y se estaba muy cerca de la paz. Telemann escribió una cantata para la celebración del final de las hostilidades el 3 de marzo de 1715. Escribió otra para la victoria del Emperador en Semlin y en Peterwardein.

En 1721 se trasladó a Hamburgo, donde fue nombrado «Kapellmeister» en el «Johanneum». Fue en esta ciudad donde Telemann encontró finalmente una vinculación sólida, una situación que conservó durante casi medio siglo, hasta su muerte. La labor en la ciudad jansenista fue enorme, y a la misma se entregó el maestro con una vitalidad asombrosa, correspondida por los brillantes frutos obtenidos. Estaba encargado de la instrucción en el «Gymnasium» y en el «Johanneum», dando lecciones de canto e historia de la música prácticamente a diario. Tenía que escribir música para las cinco iglesias principales de Hamburgo. Era director de música de la ópera de la ciudad. Además Telemann hubo de soportar las intrigas y rencillas de los cantantes de la Opera que recuerdan sin duda, a los problemas sufridos en Londres por Haendel. Se llegaron a hacer públicos sus infortunios conyugales, y la afición de su mujer por los oficiales suecos.

En cualquier caso su vena musical parece que no se vió afectada por tales cuestiones, ya que de esta época datan una serie de óperas cómicas chispeantes, llenas de invención y buen humor. Todo ello no le bastaba. Igual que había hecho anteriormente, a su llegada a Hamburgo

Desde 1726 era «Kapellmeister» en Bayreuth donde cada año enviaba una ópera y música instrumental. Finalmente, no bastándole la música para satisfacer su hambre de actividad, aceptó ser corresponsal de la Corte de Eisenach.

En el año de 1737 realizó un viaje por el que había suspirado toda su vida: París. Durante ocho meses de febril actividad permaneció en la capital francesa. Los **Cuartetos de París**, así llamados por haber sido impresos durante su estancia, fueron interpretados en su presencia por Blavet, Guignon, Forcroy y Edouard. De su viaje a Francia salió reforzada su idea de expansionar el estilo francés por Alemania.

Ya en su vejez, Telemann repartía su tiempo entre dos pasiones: la música y las flores. En una carta fechada en 1742 afirma que «*soy insaciable para los jacintos y los tulipanes, ávido de ranúnculos y sobre todo de anémonas*».

En sus últimos años padeció una enfermedad que le afectaba a las piernas y comenzó a perder vista. Pero jamás se alteró por ello su actividad musical y su buen humor. En una partitura de 1762 escribió esta nota: «*Con tinta demasiado espesa, con plumas fangosas, con mala vista, con tiempo brumoso, bajo una lámpara de luz mortecina he compuesto estas páginas. No me riñais por ello*».

Sus composiciones musicales más vigorosas datan de estos últimos años, cuando tenía más de ochenta. Murió en Hamburgo el 25 de junio de 1767, a los ochenta y seis años, cargado de gloria y reconocido universalmente.

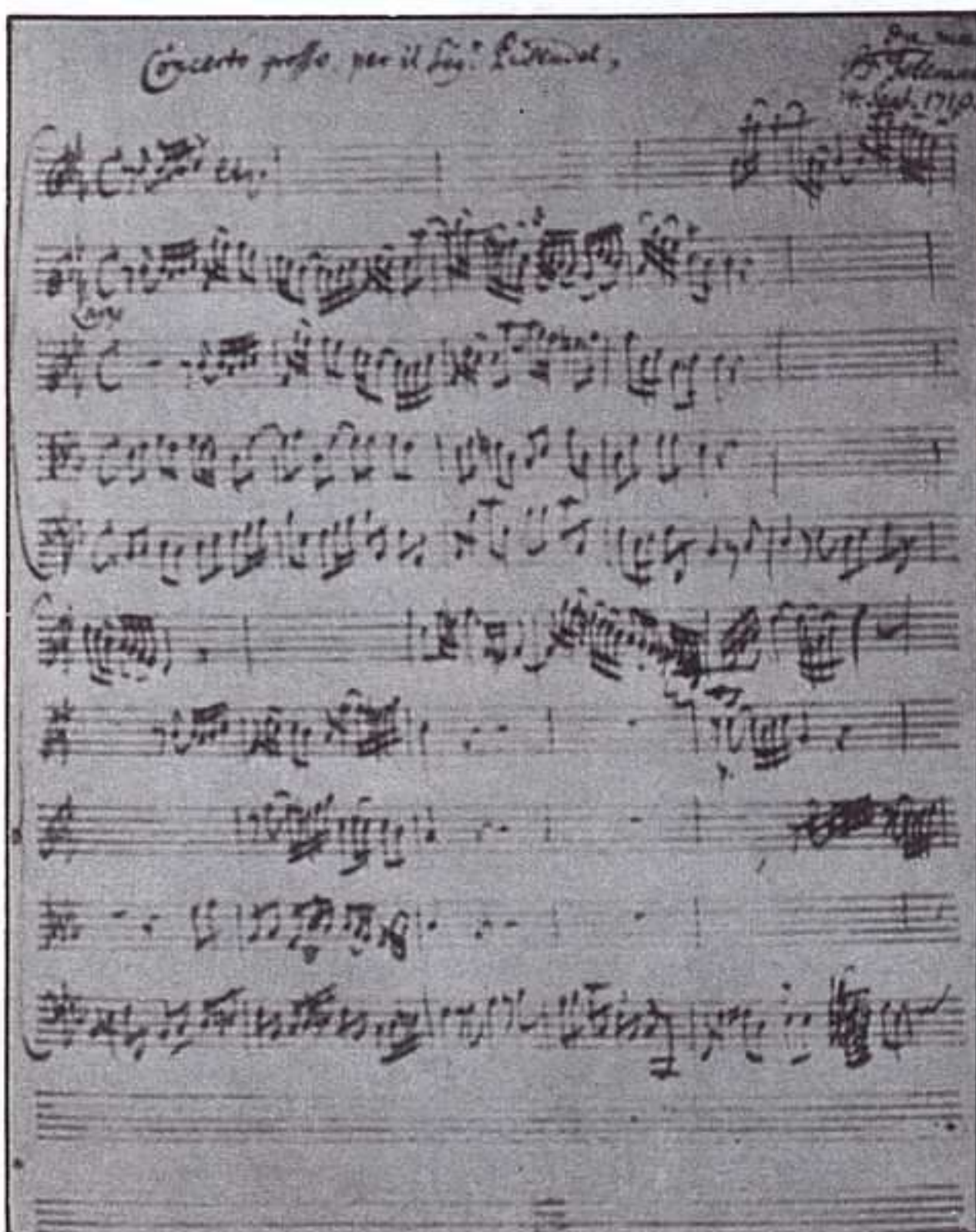
EXAMEN GENERAL DE SU OBRA

Resulta prácticamente imposible aún hoy en día confeccionar una relación numérica exacta de las composiciones de Telemann. Ello lo prueban dos hechos: el primero, que el propio Telemann manifestó en vida que no podía asegurar el número de obras escritas; el segundo, la repetida frustración de estos intentos, que han hecho, en repetidas ocasiones, abandonar esta tarea a quienes la emprendieron. Precisamente por la dificultad de este proyecto, la «Gesellschaft für Musikforschung» patrocina en la actualidad un proyecto mucho más real y factible con la serie titulada **Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke**, conocida como **Telemann Ausgabe**, bajo la supervisión general de Martin Ruhnke. También han aparecido diversas ediciones de la obra del músico de Magdeburg en el «Denkmaler deutscher Tonkunst» y en el «Reichsdenkmale». A ello hay que añadir un amplio número de las llamadas ediciones prácticas, seleccionadas al azar de distintas parcelas de la obra de Telemann. Telemann escribió:

1. Varios cientos de suites orquestales y conciertos en las más amplias combinaciones orquestales. Un conocido ejemplo de ello es la **Musique de Table**, editada por Seiffert en el DIT número 61 y por von Hinnenthal en el TA número 12-14. **Seis Suites** fueron publicadas por Noack en el TA número 10; existen también numerosas ediciones sueltas.

2. Una gran diversidad de música de cámara y de teclado. Las **Methodische Sonaten** aparecieron en la obra de Seiffert y los **Cuartetos para flauta** en la edición de Bergmann. **Sieben mal sieben und ein Menuett (Siete veces siete y un minueto)** vieron la luz bajo la supervisión de Amster y **Tres docenas de Fantasías para clave**, en publicación de Seiffert.

3. **Lieder**: Las más recientes publicaciones incluyen la **Singende Geographie** en edición de Hoffmann, los **Singe-**



Spiel-und General Bass Lieder, editados por Seiffert y **Veinticuatro Odas** recopiladas por Krabbe.

4. Unas veinticinco óperas y otros trabajos para la escena. Werner ha publicado la edición de **Pimpinone** y Baselt ha preparado **Der geduldige Socrates** y **Der neue-modische lieberhaber demon**.

5. Alrededor de mil quinientas cantatas para su ejecución en ceremonias ocasionales, conciertos públicos, en la iglesia y en domicilios particulares. Algunas cantatas seculares han sido recientemente publicadas, incluyendo la **Kanarienvogelkantate**, **Alles redet jetzt und singet**, **Susse Hoffnung**, **Schulmeister-Kantate** y **Die Tageszeiten**.

6. **Oratorios, Pasiones y Serenatas** para diversas ocasiones, como por ejemplo la **Kapitanmusiken**, la **Pasión según San Mateo**, etc...

De esta inmensa producción vamos

Se percibe claramente la tendencia y aspiración barrocas a la comprensión y exposición enciclopédica de todas las formas del arte instrumental, logrando Telemann la síntesis de los hasta entonces imperantes estilos italiano y francés, refundiéndolos en algo que podríamos denominar *gusto universal*. La importancia de esta obra reside, pues, en esta inequívoca aspiración, que va mucho más lejos de la finalidad y dependencia social sugeridas en el título.

La **Musique de Table** consta de tres series de semejante extensión, pero poseedoras de un plan completamente distinto en cuanto a detalle e instrumentación. El orden de cada *producción* sigue el principio barroco de la simetría: una «Suite francesa» («Obertura») con «Introducción», «Grave», «Allegro fugado», y de cuatro a seis movimientos de danza. Todo ello sirve de pórtico. La pieza central está constituida por un «Concierto



El cuadro *Musique de Table*, de A. Palamedes.

a destacar y examinar algunos de los hitos de la producción de Telemann, en cada uno de los apartados que han quedado señalados. Espero que el lector sepa disculpar tan breve selección, siempre difícil, y que hacemos en aras de la limitación de este artículo, de naturaleza periodística. Para quien desee una mayor información, me permito remitirle al ya citado libro sobre Telemann de Richard Petzoldt.

De la música orquestal, seleccionaremos tres obras: **La musique de Table**, la **Suite de Don Quijote** y el **Concierto para viola y orquesta**.

La musique de Table. Debido más a su importancia que a su extensión, la **Musique de Table** pertenece a aquellas obras instrumentales de Telemann que superan el ámbito del *entretenimiento* culto y chispeante, producto de la época. Y ello es así porque el conjunto de estas deliciosas obras se configuran como una gran música con aspiraciones superiores a las del denominado estilo galante.

Italiano» para diversos instrumentos solistas y orquesta de cuerda. El concierto va precedido por un «Cuarteto» y seguido por una «Sonata a trío» y una «Sonata a solo» acompañada de bajo continuo. Cierra la producción una breve conclusión con instrumentación «fuerte» y en la misma tonalidad que la obertura.

Así se responde primordialmente a la finalidad práctica de una música *para banquetes* dedicada a fiestas burguesas y cortesanas. La variación de formas e instrumentación permite al compositor amplias posibilidades de elección, y en caso de ser tocada íntegramente ofrece suficiente variedad para colorear y puntear agradablemente cualquiera de los opulentos banquetes de la época.

Examinada la **Musique de Table** desde un punto de vista más elevado, Telemann aprovechó estas composiciones para exponer y experimentar su imagen ideal de una síntesis de estilos universal en una música de *sociedad* múltiple y al mismo tiempo idealizada.

Como casi toda la música del siglo XVIII, en el que no se concebía la *composición autónoma*, la **Musique de Table** está sometida a condiciones y ataduras propias de su época. Pero la grandeza de esta obra estriba en el hecho indubitado de que su mensaje trasciende ampliamente al entorno para el que fue compuesta.

La Suite de Don Quijote. Telemann utilizó algunos de los episodios del héroe cervantino en una serenata vocal llamada «**Don Quijote auf der Hochzeit des Camacho**», así como en una suite para cuerda. El tema en sí y las múltiples versiones discográficas han hecho de esta **Suite** una de las obras más populares del compositor. Se compone de ocho movimientos, el primero una «Obertura francesa» utilizada aquí con deliciosa mezcla de falsa pomposidad y humor. La espléndida y clara textura de la cuerda es una muestra más de la riqueza de recursos desplegados en toda la **Suite**. En una serie de concisos movimientos, Telemann se entretiene con los principales episodios de la historia de Cervantes. «Le reveil de Quixotte» nos presenta al héroe bajo una insistente figura «ostinato». El siguiente, en «Son attaque des Moulins á vent» la escena se vivifica con una fuerte serie de figuras de carácter italianizante. «Les soupirs amoureux après la princesse Dulcinée» pinta el dulce suspiro crudamente interrumpido por el espectáculo de Sancho Panza manteado, en tanto que el galope de Rocinante es un triunfo del humor *de golpe*. «Celui d'âne de Sanche» es una tierna descripción del asno y el número final. «Le couche de Quixotte» no parece traslucir la pretendida somnolencia, pero sin duda se trata de una burla de Telemann a costa de su héroe.

El concierto en Sol para viola y cuerdas. Aparentemente es el ejemplo más temprano que conocemos de esta forma; representa ya un ligero esfuerzo para afrancesar su estilo, particularmente en el ritmo de «Bourrée» del último movimiento. En los movimientos lentos, Telemann capitaliza las importantes asociaciones que había ya adquirido la viola en la ópera con los lamentos de amor, y con su habilidad técnica, elude cualquier peligro de que el solista se ahogue con el acompañamiento orquestal. En el primer movimiento, el solista habla entre acordes, y el resto del concierto el solista está acompañado o por el continuo (movimientos segundo y cuarto) o por la sección alta de la cuerda (tercer movimiento). Aunque se trata de una composición temprana, probablemente escrita para ser interpretada en los conciertos semanales de Frauenstein, nos hallamos ante uno de los más originales y bellos conciertos de la época.

MUSICA DE CAMARA Y PARA TECLADO

En este apartado la selección se hace aún más difícil. Tal es la ingente obra dejada por el maestro y toda ella de innegable calidad.

Los cuartetos de París. Cuando en el año 1736 el editor parisino Leclerc editó estas obras bajo la denominación de **Six Quatuors**, como muestra de un estilo nuevo, situado entre la música de cámara y el concierto, debieron producir entre el público de París un efecto realmente sorprendente. Estamos ante una de esas obras de Telemann que marcan un hito en la historia de la música. Por un lado, estos denominados *cuartetos*, al unir la exactitud y delicadeza de la música de cámara con el esplendor concertante, se proponían satisfacer el gusto musical de los salones musicales del París de entonces. De otra parte, y ello resulta más importante, los **Cuartetos de París** son un trascendente ejemplo de música de cámara en el más ajustado de sus sentidos: verdadera música *programada*, y como tal muestra del arte



«Don Quijote», grabado de Goya.

musical en la sociedad del siglo XVIII, pero también es ésta una música cuya riqueza de pensamientos, elegancia y humor no son propios de la primera mitad de aquel siglo. No será la primera ni la última vez que el maestro de Magdeburg se adelantará a su época. Remito al lector a los comentarios del encarte y carpeta de las grabaciones de estos cuartetos por el Quadro Amsterdam, a cargo de Ludwig Finscher (dos discos Telefunken SAWT 9522-9523).

Treinta y seis Fantasías para clave. Una de las mayores injusticias cometidas con Telemann ha sido el olvido prácticamente total de su obra para teclado. Por ello, aun con la brevedad que realizamos estas reseñas, hemos incluido una de sus más felices creaciones para clave. El título de este conjunto no deja de ser curioso: «*Fantasías para clavecín. Tres docenas. Diversiones para Madame Pigou, esposa de Monsieur Pigou, Consejero de la Gran Cámara del Parlamento de Normandía, compuestas por Telemann*».

Estas **Fantasías**, como indica el tí-

tulo, están divididas en tres docenas autónomas, y cada fantasía en dos secciones distintas. La primera y la tercera docena contienen **Fantasías** en tres movimientos, siguiendo el esquema rápido-lento-rápido. Las **Fantasías** contenidas en la segunda docena constan de cuatro movimientos, ordenados según el modelo lento-rápido-lento-rápido. Los patrones formales utilizados constituyen uno de los hallazgos más sofisticados de Telemann. Estas piezas ilustran perfectamente la maestría en la presentación de los materiales temáticos, la habilidad para la mutación melódica, la viveza en la concepción rítmica. En resumen, música de gran altura, de calidad técnica indiscutible y de una figura y elegancia pocas veces repetida.

«LIEDER»

Es esta otra de las facetas completamente abandonadas de la obra de Telemann. La búsqueda de una auténtica canción alemana, la utilización de poetas adecuados, y el «*lied*» como método de enseñanza son características de la aportación del maestro en esta materia. Sus numerosas composiciones se animan, muchas veces, de una veta popular salpicada de gracia. A veces, extraña temas de sus óperas, y buena muestra de ello son las canciones aparecidas en el periódico musical **Der Getrue Musik Master**. También deben mencionarse los «*lieder*» contenidos en la **Singende Geographie**, una especie de geografía musical cantada, con aplicaciones a la enseñanza. De carácter semejante es la **Singe-Spiel und Generalbass-Ubungen**.

OPERAS

El camino de la ópera alemana debe a Telemann la apertura de vías hasta entonces inusuales. Tanto sus óperas cómicas como las dramáticas contienen ya elementos característicos y claves de lo que después serán las creaciones de Haydn, Mozart, Weber, etc... Nos referiremos brevemente a dos de sus creaciones: una representativa de su vena cómica (**Pimpinone**), otra de su facilidad para lo que se llamaría ópera seria (**El paciente Sócrates**).

Pimpinone. El argumento de Pimpinone es exactamente igual al de **La serva Padrona**, de Pergolese, que, por cierto, fue escrita cuatro años más tarde que la pieza de Telemann. El texto alemán de esa **Serva Padrona** anticipada era de Praetorius. Dos personajes: «Pimpinone» y «Vespetta». Tres escenas y nada de prelude orquestal. Al levantarse el telón, «Vespetta» canta una pequeña aria, en que enumera sus cualidades de camarera. La música, llena de ingenio, es de carácter napolitano puro, pergolesiano antes de Pergolese. Tiene su misma vivacidad nerviosa, sus pequeños gestos irregulares, sus bruscas detenciones y sus sobresaltos. Evidentemente el estilo de Telemann es todavía demasiado italiano, precisará asimilarlo al pensamiento germánico, pero el paso está dado.

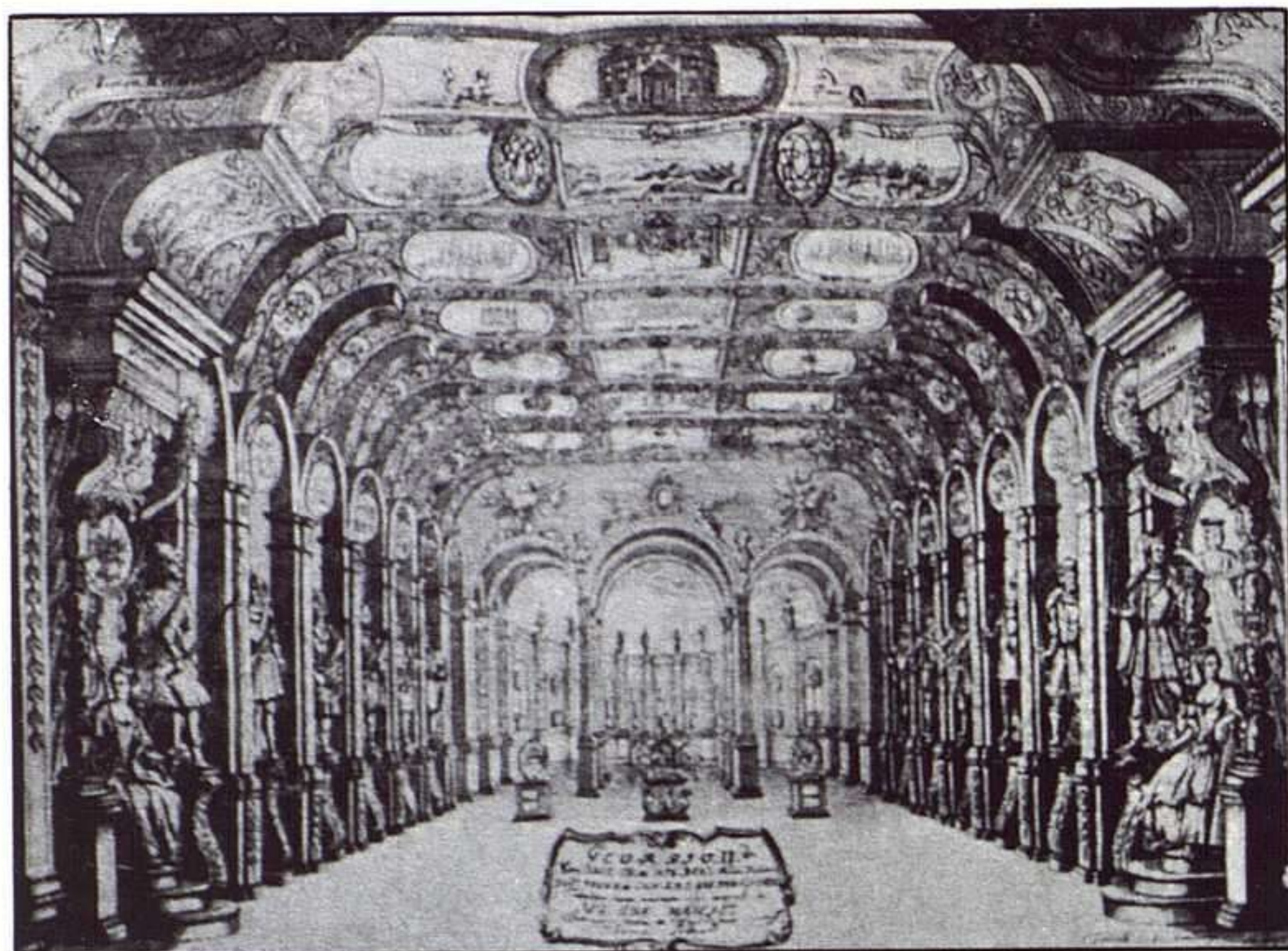
LOWREY

tiene el orgullo
de presentar el MX1
el organo que se adelanta al futuro



Servicio Comercial: Hermosilla, 75 Tels. (91) 435.89.20 - 435.89.89 Madrid-1

Oficinas y Almacenes: Laforja, 75 Tels. (93) 209 33 00 - 200 18 67 Barcelona-21



Decorado de la Opera de Hamburgo, de la que Telemann fue director.

EL ESTILO MUSICAL DE TELEMANN

Aun siendo reciente el resurgir de la música de Telemann, es evidente que desde principios de siglo, gran parte de su obra ha sido interpretada, puesta al día y valorada en sus justos términos, y esto se puede afirmar con mayor precisión a partir de la celebración del segundo aniversario de su muerte, es decir, desde el año 1967. De todas formas, aún queda mucho por hacer en este aspecto, para lo que considero muy importante el estudio de la posición artística y social del músico en el siglo XVIII en el que la figura de Telemann adquiere características trascendentes. Otro matiz que favorecerá dicho punto de vista ha de ser el análisis del estilo personal del compositor que vamos a intentar realizar seguidamente.

Es curioso destacar que los estudiosos y musicólogos de principio de siglo, tales como Reichardt y Forkel, se dedicaron a mantener bizantinas discusiones sobre la grandeza de Bach y de Haendel. Por aquellas fechas, Telemann había prácticamente desaparecido del firmamento musical. Hoy en día cualquier debate que quisiera enfrentar a Bach y Haendel no tendría sentido. Y si Telemann ha entrado ya en el campo de nuestras preferencias, la discusión sobre el valor absoluto de sus músicas, carece totalmente de eficacia. Es más importante, en cambio, conocer la verdadera situación social en la que la obra musical nació y las consecuencias culturales y estéticas que tuvo para sus contemporáneos. Por ejemplo, no parece ninguna simpleza profundizar en el hecho, históricamente cierto de que las gentes de la época colocaron a Telemann por encima de Bach.

Ya hemos visto en la breve biografía del compositor cómo su actividad y méritos le llevaron a ocupar un destacado puesto social y musical en la Europa de su época. La vitalidad que emanaba de su envidiable fortaleza física fue un punto de partida importante. Ahí comienza a nacer el estilo musical de Telemann, de su propia naturaleza y manera de ser. El contexto cultural es otra baza decisiva. Telemann asume en su plenitud las corrientes culturales de la época y se transforma en un crisol en el que la música italiana y especialmente la francesa se unen al ideal alemán, para configurar lo que podríamos denominar la primera obra musical con sentido e intención europea. En Telemann concluyen, además, ritmos populares polacos y de otros países centroeuropeos, de frecuente aparición en su obra.

Otro rasgo destacable en la manera compositiva del maestro, es la utilización del modo imitativo, o dicho en otros términos, la puesta en música del mundo de la naturaleza. En este aspecto, Telemann fue un verdadero maestro. Ante todo, valoró el elemento natural en la música francesa, lo que para él entrañaba la imitación del mundo natural a través de términos musicales.

El paciente Sócrates. Pimpinone es, sin duda, una de las obras más conocidas de Telemann en la actualidad, pero hasta fechas muy recientes se ha olvidado demasiado el otro aspecto del compositor, el dramático. Un expresivo ejemplo es **El paciente Sócrates**. Estamos claramente ante una obra maestra. Destacables son los coros, que alcanzan una belleza inigualable, como el que representa la fiesta de Adonis, en el tercer acto, que posee un carácter increíblemente moderno. Telemann consigue la fusión perfecta de los distintos grupos sonoros, algo inusitado en su época. El libreto de **Sócrates** es original del poeta Johann Ulrich von König. En la obra, el filósofo griego se nos aparece más que como un sabio, como un ciudadano privado. Junto a episodios de gran fuerza dramática, el autor del texto y la música de Telemann describen varios episodios de innegable hilaridad, lo que viene a retratar, de nuevo, una de las mejores características del compositor, su originalidad.

CANTATAS

Nada menos que mil quinientas cantatas salieron de la pluma infatigable de Telemann. Nos hemos asombrado muchas veces ante la obra de J. S. Bach en este terreno. ¿Qué diremos de la de Telemann? ¿Cuántas de sus cantatas están publicadas? ¿Cuántas han trascendido al gran público? El espacio nos obliga a abreviar. Hablaremos sucintamente de una de sus cantatas más conocidas: **Ino**. Aparecida en 1756, sobre textos, realmente magníficos, de Ramler, la cantata **Ino** contribuyó de forma decisiva a la resurrección del «*lied*» alemán. Es prodigioso que un hombre de más de ochenta años haya podido escribir una obra tan fresca y apasionada. Se ha dicho, no sin razón, que Telemann compuso en su fecunda vejez mayor número de obras maestras que en otras etapas de su vida. La cantata **Ino** es un ejemplo evidente de ello. Esta cantata ocupa un puesto digno al lado de las tragedias francesas

de Gluck. Los caracteres-tipo, que en las obras tempranas de Telemann eran utilizados por sí mismos, aquí se hallan completamente subordinados a la expresión dramática. Por ejemplo «*Sympathy*» se representa por figuraciones cromáticas, y el movimiento del mar a través de figuras triplicadas, como las trompas para sugerir el aspecto exterior de los Tritones; todo ello al servicio de un elevado poder teatral, don innegable del maestro.

PASIONES, ORATORIOS Y SERENATAS

También en este apartado la pluma del maestro fue fértil y, en muchas ocasiones, creadora de auténticas obras maestras. Vamos a centrar nuestra mirada sobre las pasiones escritas por Telemann. Las últimas investigaciones concretan la existencia de más de cuarenta diferentes aproximaciones del autor a textos sobre la pasión. Las que han conocido la luz pública son las siguientes:

Pasión según San Lucas de 1728, editada por Hörner en 1964.

Pasión según San Lucas de 1744, editada por Schoeder en 1966.

Pasión según San Marcos de 1759, revisada por Redel, sin fecha.

Pasión de Heinrich Brockes, editada por Winschermann Buch en 1964.

Todas ellas constituyen obras maestras del género, especialmente de la versión de la **Pasión según S. Marcos**, realizada por Telemann en el año 1744. En ella, las características del estilo musical eclesiástico adquieren matices impresionantes. El tratamiento de los coros recuerda la tersura de los de Bach y, en ocasiones, capta perfectamente las situaciones dramáticas. Las palabras de Cristo adquieren una particular majestad, partiendo de una ingenuidad y simplicidad «cantabile» que nos acercan a una cierta imagen medieval y, a la vez, orientalista de la música.

GIUSEPPE DI STEFANO RECORDS PRESENTA

El inicio de una gran colección de óperas en vivo, avaladas por el criterio de selección y control de calidad del propio GIUSEPPE DI STEFANO.

En este lanzamiento FERYSA ofrece en exclusiva al aficionado español los primeros diez títulos de esta colección.

MIS MAS FAMOSAS INTERPRETACIONES

Mascagni: *Cavalleria Rusticana*.
Leoncavallo: *Pagliacci*.
Simionato, Di Stefano, Guelfi,
Carturan, Di Stefano, Petrella, Protti,
Alva, Sordello.
Votto - Scala 1955 / Sanzogno - Scala
1957.

GDS 1001 (3)
P.V.P.: 2.985 ptas.

Verdi: *Aida*.
Stella, Di Stefano, Guelfi, Zaccaria,
Simionato.
Votto - Scala 1956.
GDS 1003 (3)
P.V.P.: 2.985 ptas.

EDICION MARIA CALLAS

Verdi: *Traviata*.
Callas, Di Stefano, Campolonghi, Trevi.
Mugnai - México 1952.
GDS 2001 (3).
P.V.P.: 2.985.

Verdi: *Aida*.
Callas, Del Monaco, Domínguez,
Taddei, Silva.
De Fabritiis - México 1951.
GDS 2002 (3).
P.V.P.: 2.985 ptas.

TARDES MEMORABLES

Haendel: *Eracle*.
Barbieri, Bastianini, Corelli, Hines,
Schwarzkopf.
Von Maticic - Scala 1958.
GDS 3001 (3).
P.V.P.: 2.985 ptas.

Giordano: *Andrea Chénier*.
Corelli, Bastianini, Tebaldi, Hongen,
Konetzni.
Von Maticic - Vienna 1960.
(Lato 6: Renata Tebaldi canta *Otello e
Traviata*).
GDS 3002 (3).
P.V.P.: 2.985 ptas.

MIS COLEGAS

Mario Del Mónaco.
GDS 4001 (2).
P.V.P.: 1.990 ptas.

Renata Tebaldi.
GDS 4002 (2).
P.V.P.: 1.990 ptas.

MIS MAESTROS PREDILECTOS

Arturo Toscanini.
GDS 5001 (2).
P.V.P.: 1.990 ptas.

Víctor De Sabata.
GDS 5002 (2).
P.V.P.: 1.990 ptas.

LOS DISCOS MAS CAROS DEL MERCADO MUNDIAL «IN LIVE». POR ALGO SERA

Para adquirir estos discos visite cualquiera de los establecimientos discográficos distribuidores de FERYSA, o bien realice su pedido por escrito al servicio de envíos por correo de FERYSA, apartado de correos 151036 de Madrid. En este caso, los discos llegarán a su domicilio, contra reembolso de su importe exacto.

Giuseppe Di Stefano

CELLINI DE ROLEX

“Benvenuto Cellini es el orgullo de nuestra profesión y todos nosotros debemos inclinarnos ante su obra y ante su persona.” Estas fueron las palabras que los joyeros Gaio y Raffaello de Moro dedicaron a Benvenuto Cellini.



EL RENACIMIENTO FUE SIN DUDA EL PERIODO MAS esplendoroso de la historia para el arte, el talento y la imaginación. Un artista que en esa época recibiera un homenaje semejante debía ser sin duda excepcional. Y Benvenuto Cellini lo era. Un extraordinario escultor y orfebre. Perfeccionó nuevos métodos de grabado y gozó de la protección de nobles, validos e incluso de otros artistas, por su innata habilidad para fundir metales y engastar piedras preciosas.

En Rolex decidimos rendir homenaje a un hombre cuya filosofía era tan semejante a la nuestra, ya que únicamente su nombre podía reflejar la belleza de nuestras propias obras de arte y la atención que ponemos en cada detalle.

La Colección Cellini de relojes.
De Rolex de Ginebra.




ROLEX
Cellini

Como afirma Federico Sopena, «los musicólogos italianos reivindican el italianismo de Telemann y los franceses defienden su parte. La polémica, culturalmente, no tiene sentido. Las dos influencias, se cruzan en amigas: Federico El Grande hablaba en francés, pero tocaba en italiano su flauta» (Diario El País, 3 de septiembre de 1981.)

Es aún hoy en día muy difícil dividir la obra de Telemann en claros períodos estilísticos. Indudablemente, hay una gran diferencia entre las sencillas canciones compuestas por el alumno de latín en Hildesheim y las renovadoras revelaciones del anciano creador de la **Cantata Ino**. E incluso los compositores más jóvenes que Telemann apreciaron esta evolución y cambio y reaccionaron críticamente contra él.

El doctor Charles Burney ha distinguido dos maneras o estilos en Telemann. «Este autor, como el pintor Rafael, tuvo una primera y segunda maneras, que fueron completamente diferentes la una de la otra. En la primera, fue duro, tieso, seco, e inelegante; en la segunda todo lo anterior se transformó en placentero, agradable y refinado».

Bode, quien tradujo y publicó los trabajos de Burney, estima que el cambio de estilo de Telemann fue la consecuencia de su estancia en París, en 1737. Erich Valentín opina con Burney, que el estilo personal de Telemann maduró especialmente durante 1703 y en su viaje a París.

En cualquier caso, el paso de un estilo a otro, si como tal lo admitimos, no es sino una progresiva evolución de una obra desarrollada a través de una larga y fecunda vida.

Debemos finalizar diciendo que la música de Telemann es fuente de placer para la sensibilidad tanto de sus contemporáneos como de nuestro siglo, no es su único y exclusivo legado, sino también su propia vida, Telemann hombre quien con su incesante creatividad, constituye un ejemplo para las generaciones venideras.

Der getreue
Music - Meister,
welcher
so wol für Sanger als Instrumentalisten
allerhand Gattungen musicalischer Stücke,
so auf verschiedene Stimmen und fast alle gebräuchliche Instrumente
gerichtet sind,
und
moralische, Sperr- und andere Lieder,
bestrichen
TRIO, DUETTI, SOLI etc.
SONATEN, OVERTUREN, etc.
wie auch
FUGEN, CONTRAPUNCTI, CANONES, etc. enthalten,
mit
das mehreste, was nur in der Music vorkommen mag,
nach Italianischer, Französischer, Englischer, Polnischer, zc.

Portada del periódico musical «Der Greteue Music Meister, en el que aparecieron numerosas canciones de Telemann.

BIBLIOGRAFIA

PETZOLDT: Georg Philipp Telemann. Londres, 1974. Editorial Benn.

ROLLAND: Viaje musical al pasado. Editorial Ricordi, Buenos Aires, 1955.

Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores. Volumen primero. Editorial Salvat. Barcelona, 1981.

VALENTIN: Georg Philipp Telemann. 1931.

GREBE: Georg Philipp Telemann. Hamburg, 1970.

OTZENN: Telemann como compositor de óperas. 2 Vol. 1902.

DISCOGRAFIA

Comprobaré el lector que la discografía de Telemann a pesar de haberse incrementado en los últimos años, sigue siendo escasa y fragmentaria, sobre todo si tenemos en cuenta la gran amplitud de su producción. Esto que afirmamos con alcance internacional, sirve, aumentado y corregido, para el mercado nacional. En el año que se conmemora el trescientos aniversario del nacimiento del compositor, apenas constatar la escasez de nuevos discos de Telemann. Quedan aún unos meses para finalizar el presente año. ¿Volveremos a perder la ocasión?

La lista que a continuación se inserta no pretende ser exhaustiva y sí indicativa, habida cuenta de las dificultades que entraña una relación discográfica de las obras de Telemann. Las grabaciones disponibles en España figuran marcadas con un asterisco.

Concierto para oboe D'Amore en Sol mayor. Heusmann. Camerata Würzburg. Reinart. Zafiro. ZTV. 78 *

Concierto para viola y orquesta en Sol mayor. Bender. Camerata Würzburg. Reinart. Zafiro. ZTV. 113 *

Don Quijote (Suite Orquestal). Orquesta de Cámara de Stuttgart. Munchinger. Decca SXL. 6755 *

Don Quijote (Suite Orquestal). Ac. St. Martín in the Fields. N. Marriner. **Concierto Viola y Orquesta.** Decca. SXL *

Suite para flauta y cuerda en La menor. Rampal. Orquesta Cámara Jerusalem. Stern. CBS. S. 76798 *

Cuatro conciertos de Cámara. Música Antigua Colonia. Goebel. Archiv. 25. 33. 421 *

Tafelmusik (Música de mesa). Completa (IV Producciones). Leonhardt. Concerto Amsterdam Bruggen. Telefunken SAWT 9449/54 (6 discos) *

Tafelmusik. (selección). Collegium Aureum Maier. Emi. 065. 099.674 Q *

Concierto para trompeta y dos oboes. Sonatas para flauta dulce en Fa y para flauta en Do. Trío para flauta y flauta dulce. Partita para flauta en mí. André. Rampal. Duschesnes. Pierlot. Chanbrón. Veyron Lacroix. Hispavox 60-79 *

Cuartetos de París números 1, 4 y 6. Brügger, Schroder, Blysmá, Leonhardt. Telefunken SAWT 9448 *

Cuartetos de París números 2, 3 y 5. Brügger, Schroder, Blysmá, Leonhardt. Telefunken SAWT 9523 *

Concierto en Fa mayor, para flauta, oboe de amor, violín y cuerdas. Concierto en Do menor para flauta y cuerdas. Solistas de Zagreb. Julius Baker. Zanigro. Vanguard HM. 17 SD.

Doble concierto en Fa mayor para dos trompas. Concierto en Re mayor para tres oboes y tres violines. Doble concierto en La mayor para flauta dulce, fagot y cuerdas. Concierto en Si mayor para cuatro violines. Concentus Musicus Wien. Harnoncourt. Telefunken AW. 6.41204.

Concierto en Re mayor para tres oboes, tres violines y continuo. Triple concierto en La mayor para violín. Concierto para oboe en La menor. Concierto para trompeta en Fa mayor. Schola Cantorum Basiliensis. Wenzinger. Emil Seiler Group. Archiv.

Doble concierto en Si para dos violas y cuerdas. Concierto para viola y orquesta en Sol mayor. Suite en Re para viola de gamba y cuerdas. Triple concierto para violín en Fa mayor. Orquesta de Cámara Würtemberg. Egger. Lautenbacher. Schaeffer. Faerber. Turnabout TV 34288 5.

Concierto para viola en Sol mayor. Suite «La Lira». Suite en Fa para violín y orquesta. Schroeder. Doktor. Concerto Amsterdam. Brügger. Telefunken AS. 6.41105.

Obertura «Hamburger Ebb und Fluth» (Música acuática). Obertura de las naciones antiguas y modernas. Obertura en Do mayor. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Marriner. Argo ZRG 837.

Suite en La menor para flauta dulce y cuerdas. Munrow. Ac. St. Martin-in-the-Fields. Marriner. HMV ASD 3028.

Suite en Fa mayor para cuatro trompas, dos oboes y orquesta de cuerda. Orquesta de Cámara de Mainz. Kher. Turnabout TV 34078 S.

Sonatas para flauta Op. 2 números 1-6. Debost. Galway. HMV HQS 1368.

Armonías para el culto divino. Schaedle. Conjunto música Cámara Stuttgart. Movieplay 17.082-0 *

Cantata Fúnebre: Du aber Daniel gehe hin. Ameling. Mc Daniel. Collegium Aureum. Pohl. Emi 065-099.751 *

Día del Juicio Final. Landwehr-Herrman, Equiluz, Egmond. Niños cantores de Viena. Coro Monteverdi. Concentus Musicus Wien. Harnoncourt. Telefunken SAWT 9484/5. 2 discos *

Pimpinone. Ninsgerm. Spreckelsen. Florilegium Musicum. Hirsch. Telefunken 6.35285-1/2. 2 discos *

De Telemann existen asimismo innumerables discos en los que se ha grabado alguna pieza suelta suya, probablemente con el carácter de *relleno*, debido, sin duda, al desconocimiento reinante sobre el compositor. En nuestro mercado discográfico tenemos claros ejemplos de ello. Ruego al lector interesado que consulte el apartado «Recitales» de la vigente edición del catálogo Polcar. Allí figuran obras de Telemann perdidas en indiscriminadas selecciones.

INTRUSISMO EN LA ENSEÑANZA MUSICAL

Por Manuel Moreno

La ley General de Educación, en su artículo 42, reconoce la importancia de la música para «la formación estética del alumno». Siguiendo estas directrices, en el Plan de Estudios de Bachillerato la asignatura de música es común y obligatoria... durante dos horas semanales y sólo en el primer año del BUP (Bachillerato Unificado Polivalente), mientras que el resto de las materias disponen de cinco horas semanales y, en su mayoría, se desarrollan a lo largo de todo el Bachillerato. No es extraño que los alumnos de BUP consideren la asignatura de Música como una *maría*, ya que además en muchos casos es impartida por el profesor de Historia, de Dibujo o de Educación Física. Licenciados en otras materias enseñan música para completar su jornada laboral, porque «no es posible contratar un profesor de música para dar sólo dos horas semanales a los cursos de primero de BUP. En España hay unos novecientos Institutos Nacionales de Bachillerato, pero sólo trescientos titulados por el Conservatorio imparten en ellos clases de música.

Las razones de este intrusismo en la enseñanza musical son múltiples. La primera se encuentra en la propia legislación. Por una parte el artículo 102 de la Ley General de Educación establece que las titulaciones exigibles al profesorado de Bachillerato son las de «Licenciado, Ingeniero o Arquitecto». Por otra parte un decreto de septiembre de 1966, sobre Reglamentación general de los Conservatorios de Música, establece que el título de Profesor de Conservatorio será obligatorio para «ejercer enseñanza musical en Centros públicos o privados». Para subsanar esta contradicción, una Orden de junio de 1976 hace compatibles los dos casos, e indica que la titulación necesaria para impartir música en el BUP es la señalada en el decreto de 1966, aunque sin perjuicio de lo establecido en el artículo 102 de la Ley General de Educación. Es decir, se reconoce la obligatoriedad de la titulación del Conservatorio, pero se sigue exigiendo que «Licenciados, Ingenieros o Arquitectos» cubran las plazas de Institutos, en tanto los estudios de los Conservatorios no se integren en la Educación Universitaria. Según esto, desde 1976 los titulados de Conservatorio sólo pueden acceder al nivel de profesor no numerario.

Es curioso que esta Orden de 1976 declare textualmente que la música «debe ser objeto de transmisión por un pro-

fesorado especializado», ya que supone un «lenguaje peculiar y característico que los Profesores diplomados por los Conservatorios conocen y pueden transmitir». Se reconoce la necesidad de profesorado especializado, pero se deja una puerta abierta a que se continúe aplicando a la enseñanza musical el artículo 102 de la Ley General de Educación.

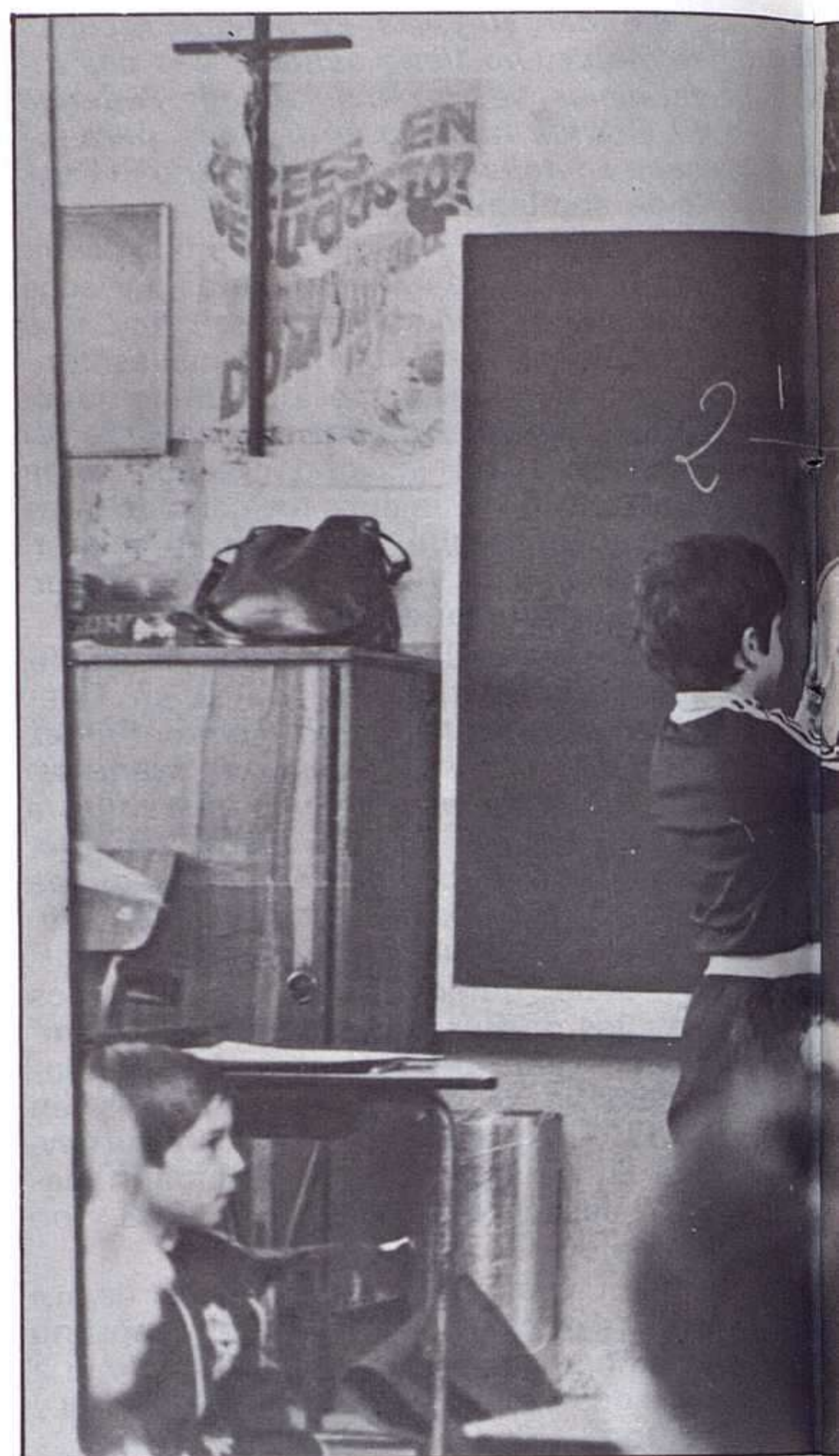
LA MUSICA PARA LOS MUSICOS

En 1977 se formó la Asociación Nacional de Profesores de Música de Institutos Nacionales de Bachillerato, que en la actualidad integra a la casi totalidad de esos trescientos titulados de Conservatorio que enseñan música en el BUP. Esta asociación funciona a nivel de comisión, que delega las cuestiones administrativas y de gestión en Jaime de Lorenzo y en Marina Gómez, representantes de Madrid. «Según la Administración —explica Jaime de Lorenzo— no está claro quién debe impartir la asignatura de Música en los Institutos; según nosotros está clarísimo: la música tiene que ser para los músicos, para los titulados por Conservatorios de Música». Dada la actual legislación en muchos casos no es así, como nos comentaba un profesor de música de un Instituto madrileño: «Licenciados en cualquier materia están impartiendo música con absoluto desconocimiento de la asignatura, con lo cual el Ministerio se está gastando un dinero que podría estar empleando en titulados en música, que se supone que aman la materia que van a impartir».

LA HOMOLOGACION DE TITULOS

Los Conservatorios de música, al no estar integrados en la Universidad, no expiden títulos que la Administración considere suficientes para poder optar a plazas interinas de instituto. Por eso la Orden de 1976 condiciona todo a la integración de los estudios de Conservatorios en la Educación Universitaria, y en tanto que esa integración no se realice remite a la ordenanza de 1966. La asignatura de dibujo se encontraba en el mismo caso que la de música hasta que los titulados en Dibujo se unificaron hace varios años en la Facultad de Bellas Artes.

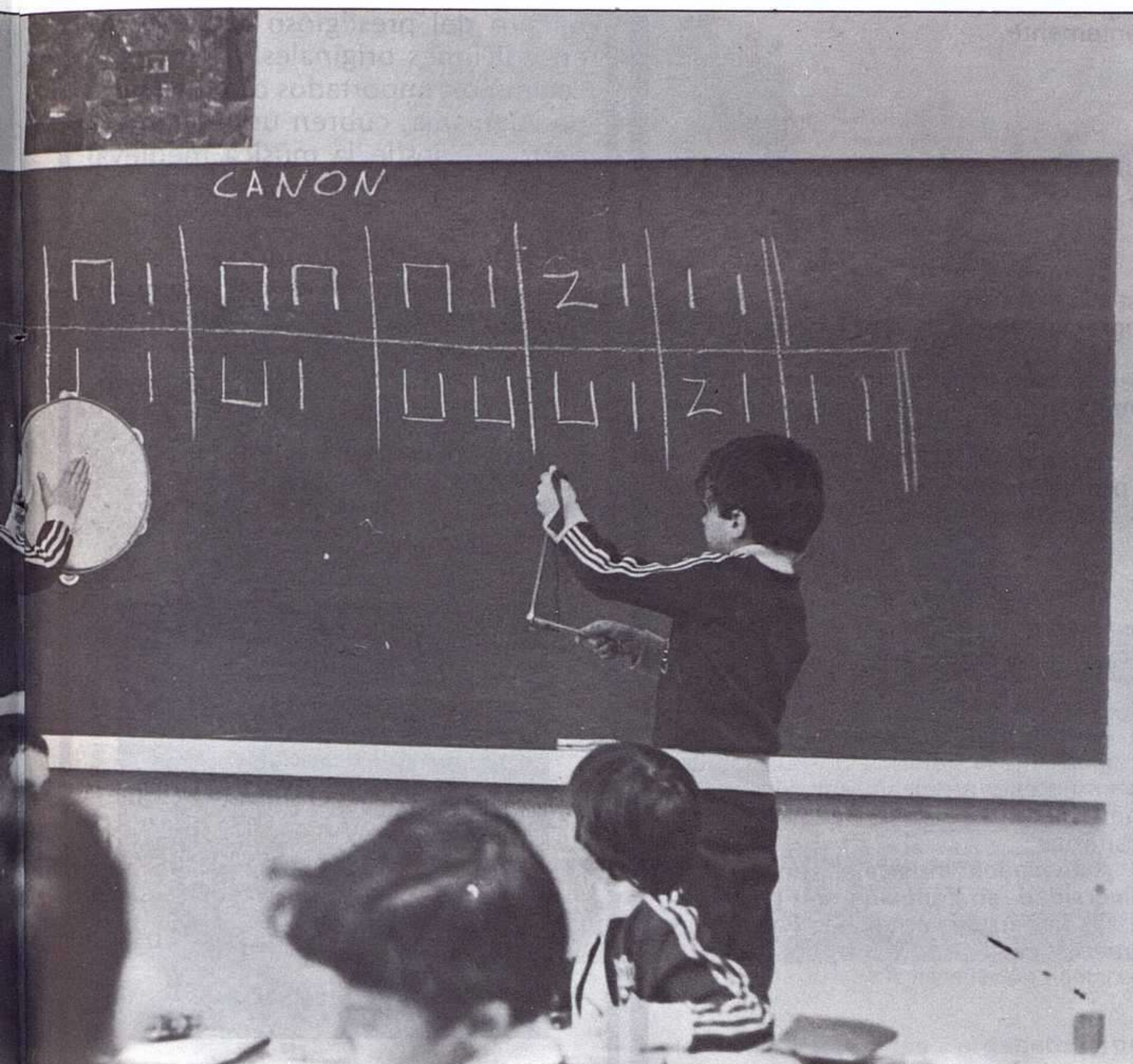
«Somos un colectivo —explica Jaime de Lorenzo— que no hemos tenido nunca oportunidad de acceder al funcio-



el mismo problema: el de no ser Licenciados». El pasado mes de septiembre el Director General de Enseñanzas Medias, señor Raúl Vázquez, prometió a la Asociación de Profesores de Música de Institutos que si la homologación de los Conservatorios a la enseñanza universitaria se hace antes de enero, él está dispuesto a convocar oposiciones para cubrir las plazas del profesorado de música en el Bachillerato.

Algunos Conservatorios se oponen a esta integración en la Universidad, ya que muchos de sus titulados no podrían adquirir nivel universitario (sólo podrían hacerlo los poseedores de títulos de Profesor superior).

Entre tanto, se siguen criterios de idoneidad y concordancia, que permiten el intrusismo. «Nosotros —declara Marina Gómez— al no ser Licenciados, no tenemos idoneidad ni concordancia para dar ninguna otra materia, mientras que un Licenciado de otra materia es idóneo para impartir música». Como dato paradójico, según un estudio realizado por el Consejo Nacional de Educación, las tasas que se pagan por los títulos de Conservatorio son, por su cuantía, similares a las de licenciaturas. «¿Por qué para pagar sí somos equiparables y para lo otro no?», comenta Marina Gómez.



En 1977 se crearon unas cátedras en los Institutos con mayor número de alumnos, unos cincuenta y siete en toda España, y una jefatura de seminario para el resto. Esas cátedras funcionaron durante dos cursos, pero en 1980, sin explicación alguna, desaparecieron. «La explicación que nos dió el Subdirector de Personal —aclara María Gómez— fue que pensaba sacar oposiciones restringidas para esas plazas, pero cuando se convocaron las oposiciones a cátedras no salieron las de música».

CONTACTOS CON LOS GRUPOS PARLAMENTARIOS

«En las entrevistas con los parlamentarios —comenta Jaime de Lorenzo— todos unánimemente se llevan, de algún modo, las manos a la cabeza y nos dicen que no conocían el problema; ahora están sintonizando con nosotros». La Asociación Nacional de Profesores de Música de Institutos Nacionales de Bachillerato está recurriendo, en las últimas semanas, a la Comisión de Educación del Congreso de los Diputados, a fin de intentar incluir en los Presupuestos Generales del Estado del próximo año

una parte económica destinada a ampliar la plantilla del profesorado de música en los Institutos Nacionales.

Según Jaime de Lorenzo, «esto sería extraordinario para el sector musical, ya que podrían salir novecientas cátedras a concurso, y éstas llevan consigo varias agregaduras». Las posibilidades para alumnos de Conservatorios que terminasen la carrera serían muy grandes. «Esta parcela del BUP —señala Marina Gómez— podría reclamarse para los titulados de música que están en paro».

El problema de los profesores de música de Bachillerato ha tenido también eco en el congreso de Pedagogía Musical celebrado en Cáceres el pasado mes de octubre. Según Marina Gómez en este Congreso «se ha visto muy claro que el BUP está completamente desatendido», aunque necesitaría más medios por ser una etapa puente entre la enseñanza elemental y la superior.

A pesar de que claustros de profesores y asociaciones de padres de alumnos han pedido en repetidas ocasiones que la enseñanza musical se extienda a otros cursos, por ahora se mantienen dos horas semanales sólo en el primer año del BUP, y después la asignatura de música no aparece ni siquiera a nivel optativo.

En el nuevo plan de Bachillerato, que consta de dos ciclos, la música sólo aparece en el segundo ciclo, y de forma especializada. «Todas las demás ramas que se especializan en el segundo ciclo —explica Jaime de Lorenzo— tiene una preparación en el primero; la única que no tiene preparación es la música».

CONCIENCIACION A TODOS LOS NIVELES

El problema no es sólo para los profesores de música en el BUP. «La sociedad —según opinión de Marina Gómez— necesita el saber musical; paradójicamente, sin tener una formación musical la sociedad española demanda cultura musical».

En la Enseñanza General Básica la asignatura de música apenas aparece, es impartida por profesores no profesionales en la materia, o por un músico contratado por las asociaciones de padres de alumnos. «La sociedad pide profesores especializados en música —subraya Jaime de Lorenzo—, pero la administración no los da». Los jóvenes vienen desmusicalizados desde la EGB, y al llegar al BUP tienden a mantener una actitud negativa frente al fenómeno musical. «Los chavales —nos comentaba un profesor de música— no son culpables de prejuizar la música peyorativamente, ya que la sociedad predispone a que la música sea una «maría» que no vale para nada».

Según Jaime de Lorenzo sería deseable en el BUP «hacer una música en vivo, que los alumnos utilizasen su voz cantando o su cuerpo en la llamada expresión corporal rítmica». Pero los estudiantes de Bachillerato, que llevan en su mayoría catorce años sin contactar con el hecho musical, no se encuentran muy predispuestos ante la asignatura; asignatura que, en muchos casos, y debido a la falta de preparación del profesorado que la imparte, se limita a unas clases sobre Historia de la Música y a la audición de unos cuantos discos.

La enseñanza musical en el BUP no es sólo una cuestión de índole educativa o laboral. «En último término —según declaró para RITMO Jaime de Lorenzo— lo que está en juego es la dignidad de la música en este país, y si la música es formativa o no para el hombre. Si es formativa habrá que darle cauces, y los cauces serán fundamentalmente a nivel de educación».

I CONGRESO DE PEDAGOGIA MUSICAL EN CACERES

Convocado por la Sociedad Española de Pedagogía Musical y patrocinado por la Institución Cultural El Brocense se ha celebrado en Cáceres el I Congreso de Pedagogía Musical. El Congreso tuvo lugar en la sede de la Diputación Provincial cacereña los días 10 a 12 de octubre. El tema de estudio ha sido la Enseñanza Musical en España y se ha desarrollado a través de las ponencias: **La Enseñanza en los Conservatorios, La Música en la Educación General Básica, La Música en el Bachillerato, La Música en la Universidad, La formación del profesorado y La Música fuera del ámbito escolar.**

Como ponentes intervinieron Ramón Barce, Manuel del Campo, Antonio Gallego, Rosa María Kucharski, Carmen Lecumberri, Adalberto Martínez Solasa, Mariano Pérez, Jaime Lorenzo, Enrique Sánchez Pedrote, Montserrat Sanuy y una representación de la Asociación de Profesores de Música del Instituto de Bachillerato, integrada por Marina Gómez y Jaime Lorenzo.

Tras la lectura de las distintas ponencias, todas ellas se sometieron a debate entre los setenta participantes en el Congreso, en sesiones desarrolladas, primeramente en grupos adscritos a cada una de las ponencias y luego en el pleno del Congreso, llegándose a unas conclusiones definitivas, aprobadas por unanimidad y cuyos contenidos son los siguientes:

LA ENSEÑANZA EN LOS CONSERVATORIOS

Necesidad de una urgente homologación de los títulos superiores de los Conservatorios con los niveles universitarios, por su repercusión en el futuro de los profesionales y docentes educativo-musicales.

Separación inmediata y nueva estructura de los tres niveles ó grados de la enseñanza musical: elemental, media y superior. Su ordenación ha de hacerse sin condicionamiento a otro tipo de enseñanza artísticas.

LA MUSICA EN LA EDUCACION GENERAL BASICA

Considerando que el profesor de E.G.B. es la figura idónea para impartir la educación musical, es necesaria, además, la presencia del profesor de música como coordinador en la consecución de la acción educativo-musical en la escuela. Para ello, es también necesario conseguir un programa coherente con los demás niveles educativos, un horario adecuado y una dotación de material musical de calidad.

Realizar cursos para el profesorado, que posibiliten el cumplimiento de los programas renovados, aparecidos recientemente.

LA MUSICA EN EL BACHILLERATO

La música se debe mantener como materia común y obligatoria en la nueva programación del B.U.P.

La programación debe contener una línea técnico-cultural que consiga hacer sentir y vivir la música, es decir: hacer y oír.

Es de máxima urgencia la dotación de profesorado numerario de música en los cuerpos docentes de Bachillerato.

LA MUSICA EN LA UNIVERSIDAD

Fortalecer la Música desde la Universidad con la potenciación de los departamentos y afianzamiento de la Historia de la Música en las facultades universitarias.

Actividades musicales en toda la Universidad, en conexión con las enseñanzas impartidas en dichas Facultades Humanísticas.

LA FORMACION DEL PROFESORADO

Constatados los precarios resultados en la actual formación del profesorado de E.G.B., se propone que el nuevo plan de estudios contemple la música, a nivel general, como materia común; y a nivel de especialización, para quienes escojan esta opción.

Realizar una revisión y perfeccionamiento periódico del profesorado en ejercicio, en materia de educación musical.

LA MUSICA FUERA DEL AMBITO ESCOLAR

Apoyo a todas las iniciativas musicales que pretendan una motivación, una participación y una difusión.

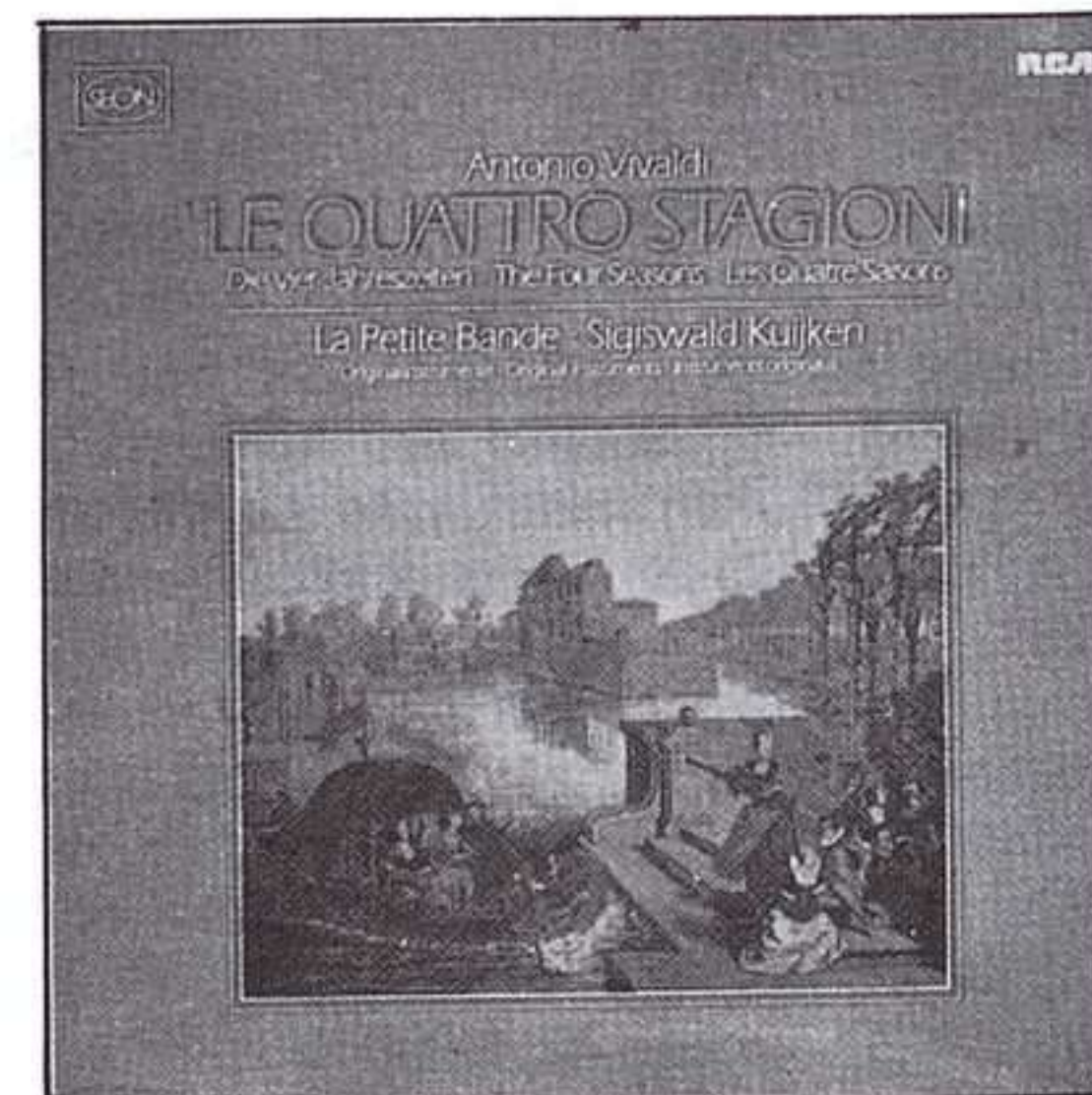
Especial atención a las actividades musicales ya realizadas por diversas instituciones para intercambio de experiencias.

Responsabilidad de los medios de comunicación para la programación musical, así como un mayor equilibrio entre la utilización de la música grabada y la música en vivo.

RCA

Tiene la satisfacción de presentar en el mercado español el primer lanzamiento del prestigioso sello **SEON**, en ediciones originales.

Los discos, importados directamente de Alemania, cubren un amplio repertorio, desde la música medieval hasta el siglo XIX y constituyen, en definitiva, una magnífica enciclopedia musical, en continuo aumento. Las grabaciones, de insuperable calidad técnica, realizadas con instrumentos originales, incluyen obras importantes e intérpretes de prestigio mundial como **GUSTAV LEONHARDT, ANNER BIJLSMA, SIGISWALD KUIJKEN, BRUCE HAYNES, etc...**



I Congreso de Órgano Ibérico, en Madrid

LA ORGANOLOGÍA EN CONFLICTO

que esta importancia cualitativa se debe a que los instrumentos de la época clásica están en un estado *puro*, esto es, sin restaurar o restaurados siguiendo los criterios de la organería tradicional.

Sin embargo, como en otras tantas cosas, el descuido y la ignorancia han destruido muchos órganos o los han dejado inservibles para su uso, y ello no sólo debido a expolios deliberados, sino también a unos arreglos que han asolado más que conservado. Para tratar todos estos problemas y muchos más que se presentan en torno al órgano y a las figuras que están relacionadas con él —organeros, organistas, Iglesia, Administración, etc.— se celebró el I Congreso del Órgano Ibérico los pasados días 27, 28 y 29 de octubre en Madrid. A este encuentro acudieron gran cantidad de expertos pertenecientes a varios países europeos y que tienen como denominador común su relación con la organería española. El acuerdo más sobresaliente del congreso fue la intención de crear una asociación nacional de protección al órgano. A pesar de no haberse constituido aún —aunque ya está legalizada—, ha tomado un primer acuerdo como posibilidad futura: la elaboración de una especie de lista negra en la que estarán todos los organeros que, a juicio de la junta, no deben ser calificados como tales debido a su escasa cualificación técnica, y a que constituyen un peligro para el patrimonio organístico nacional. Esto, a priori, parece positivo si se evitan con ello más destrozos en nuestros órganos; no obstante hay una cuestión capital que causa desconfianza incluso entre muchos organeros y es que esta especie de proceso inquisitorial no tiene ningún respaldo jurídico concreto, o lo que es lo mismo, los criterios de selección pueden caer fácilmente en la arbitrariedad de los intereses creados, porque estas pautas de selección van a ser marcadas por la misma asociación, con lo cual se convertirá en monopolio de oferta y demanda de muchas cosas, una de ellas —y no la más despreciable—, la concesión de licencias para restaurar órganos.

Los temores de muchas personas están fundados en que las escasas asociaciones de amigos del órgano existentes hoy por hoy, mantienen, en algunos casos, ciertas dosis de rivalidad, ya en el control de las restauraciones hechas, ya en las potencialmente posibles, una especie de acaparaciones e interferencias que en nada benefician el fin propuesto.

«Nosotros los organeros podemos luchar contra la carcoma pero no contra la ignorancia.»
Gerhard Grenzing.

Los días 27, 28 y 29 del pasado mes de octubre se celebró en Madrid el I Congreso del órgano ibérico, organizado por la Sociedad Española de Musicología y patrocinado por la Universidad Complutense. En él, se pasó revista a los problemas que subyacen en torno al órgano antiguo y, en particular, a su conservación y restauración. Uno de los acuerdos más importantes fue el anuncio de creación de una asociación de amigos del órgano a nivel nacional que coordinará y agrupará a las distintas asociaciones provinciales existentes hoy en día, al mismo tiempo que intentará llenar el vacío legal en torno a la materia, lo que parece ser la raíz de todos los problemas.

Por Javier Monjas Blasco

El tema central de este reportaje es la figura del organero como restaurador y conservador de nuestro patrimonio organístico. Sin embargo, un chequeo a la figura del organero supone en definitiva una mirada a la situación del órgano antiguo en España. Y esta situación, según los especialistas, puede ser calificada de preocupante, debido a que los estamentos directamente implicados en el asunto no tienen una política concreta de protección. El resultado de todo ello es la progresiva desaparición de muchos órganos que son inutilizados o expoliados. Actualmente, una revalorización del instrumento y una progresiva concien-

ciación sobre el problema parece que aporta ciertas esperanzas de mejora.

De entrada hay que advertir que nuestro país, y en especial la región castellano-leonesa, es el mayor depositario de órganos antiguos del mundo o, mejor dicho, el que más densidad posee. En efecto, los expertos, a la hora de hacer un inventario o catalogación de nuestros órganos, llegan a la conclusión de que tenemos el mayor índice de instrumentos por kilómetro cuadrado de extensión. Esto significa que es muy raro el pueblo donde no existe, —o existía ya que los catálogos suelen preocuparse también de los desaparecidos— un órgano por modesto que fuera éste. La importancia de España no radica sólo en la cantidad sino también en su calidad, de manera

El órgano de la Parroquia de San Miguel, de Segovia, una muestra de la expoliación y deterioro que sufren los instrumentos.

MENDIZABAL Y EL «DESASTRE» DEL VATICANO II.

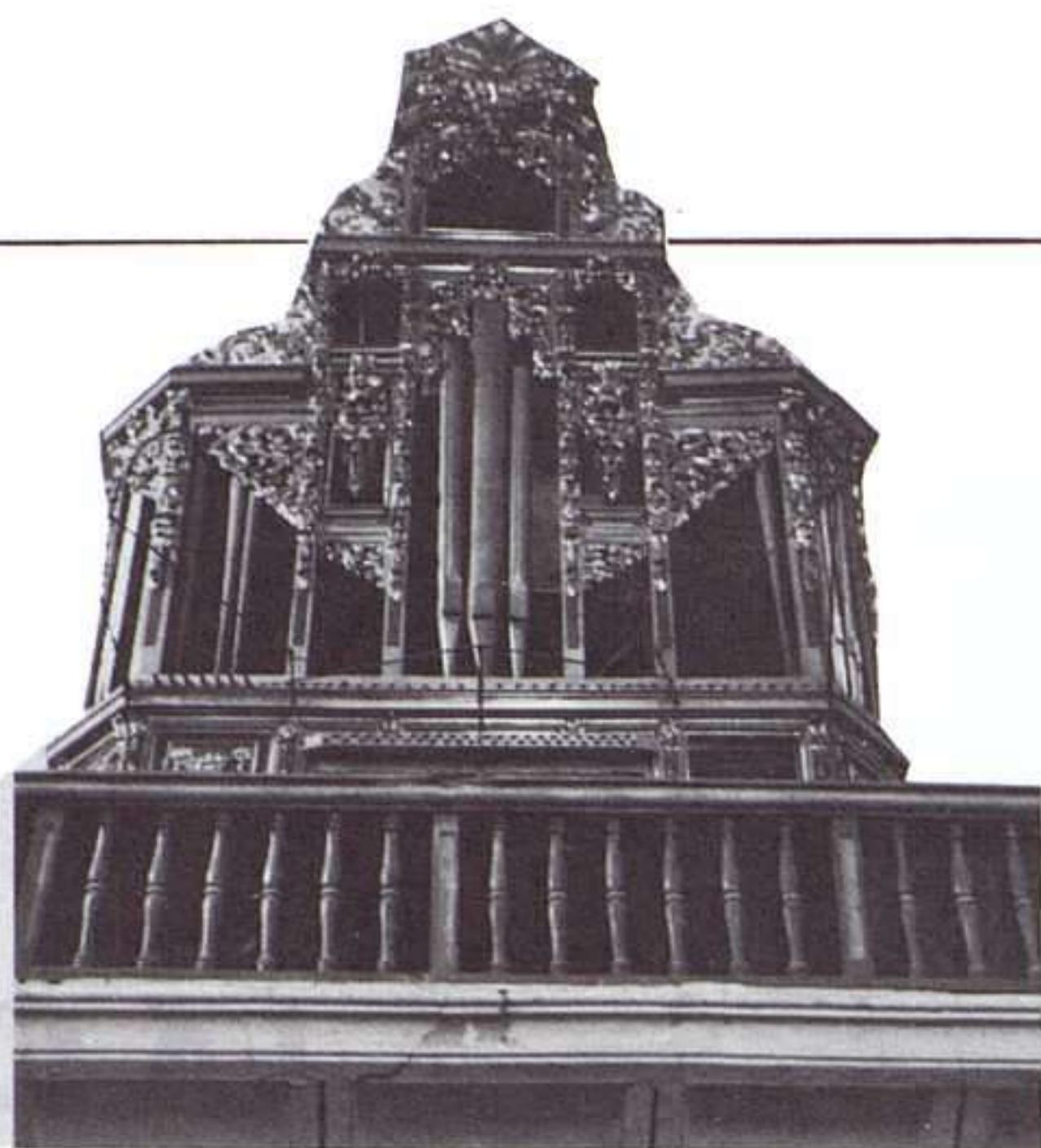
Sin embargo, hemos hablado al comienzo de la situación actual del órgano calificándola como difícil. Ello tiene unas causas, en muchos casos, bien determinadas y que podríamos clasificar, aunque fuera de una manera provisional, en factores históricos, artísticos y administrativos, factores que, han conducido a la situación preocupante que los amantes del órgano y, en general de la cultura, vienen denunciando. Comencemos pues por una breve semblanza histórica de las desventuras del órgano antiguo.

Lo primero que es necesario observar es que el órgano ha sido el instrumento litúrgico por excelencia; esto supone por el lado musical que la mayor parte de la música que ha sido compuesta para él es de carácter religioso. Pero por otro lado —el que nos interesa en estos momentos—, también se desprende de lo anterior que su historia, con todos sus auges y depreciaciones, ha corrido pareja a la trayectoria eclesial. En efecto, el órgano según esta concepción aparece en las iglesias alrededor del siglo IX y hacia el XIV se puede afirmar que, casi todas las catedrales, cuentan con un órgano. Durante los siglos posteriores conoce un sucesivo proceso de apreciación, de manera que pocos son los autores musicales que no realizan composiciones para órgano.

Esta situación dura hasta comienzos del siglo XIX, en el que una reforma política dirigida hacia la institución eclesiástica supondrá, de una forma indirecta, un duro golpe para el órgano. Esta reforma es la desamortización de Mendizábal de 1839, que expropia con cierta radicalidad a la Iglesia de una gran parte de sus posesiones materiales. Aunque la reforma agraria perseguida no alcanza a la postre los objetivos marcados, sí hace que la Iglesia padezca una profunda crisis económica que la deja sin muchos de los recursos que hasta entonces la había mantenido.

La situación se depaupera tanto que una de las consecuencias es el impago a los organistas. Evidentemente, con ello los órganos dejan de tocarse y comienzan a sufrir un proceso de decadencia en su conservación. Si, en cualquier caso, un órgano hubiera querido tocarse, habría necesitado una reparación que tampoco se estaba en condiciones de sufragar; además, esta época empalma con el postromanticismo, etapa especialmente estéril en la construcción de órganos debido al escaso interés tras el breve periodo de auge del romanticismo. La cuestión deriva en una especie de círculo vicioso que sólo intenta ser roto hace unos decenios.

Más recientemente, ha sido la propia evolución de la Iglesia la que ha destronado al órgano como instrumento capital dentro de su liturgia. El Concilio Vaticano II ha pasado a la historia, de una forma general, por el carácter pastoralista que propugnó; la liturgia debía ser inteligible por todo el Pueblo de Dios incluido, claro está, el pueblo menos culto. Esto hace que la liturgia



sufra un cambio radical. De pronto se plantea la necesidad de crear todo un cuerpo musical religioso acomodado a las nuevas exigencias, algo que había sido conseguido a través de un lento proceso secular y que ahora debe improvisarse.

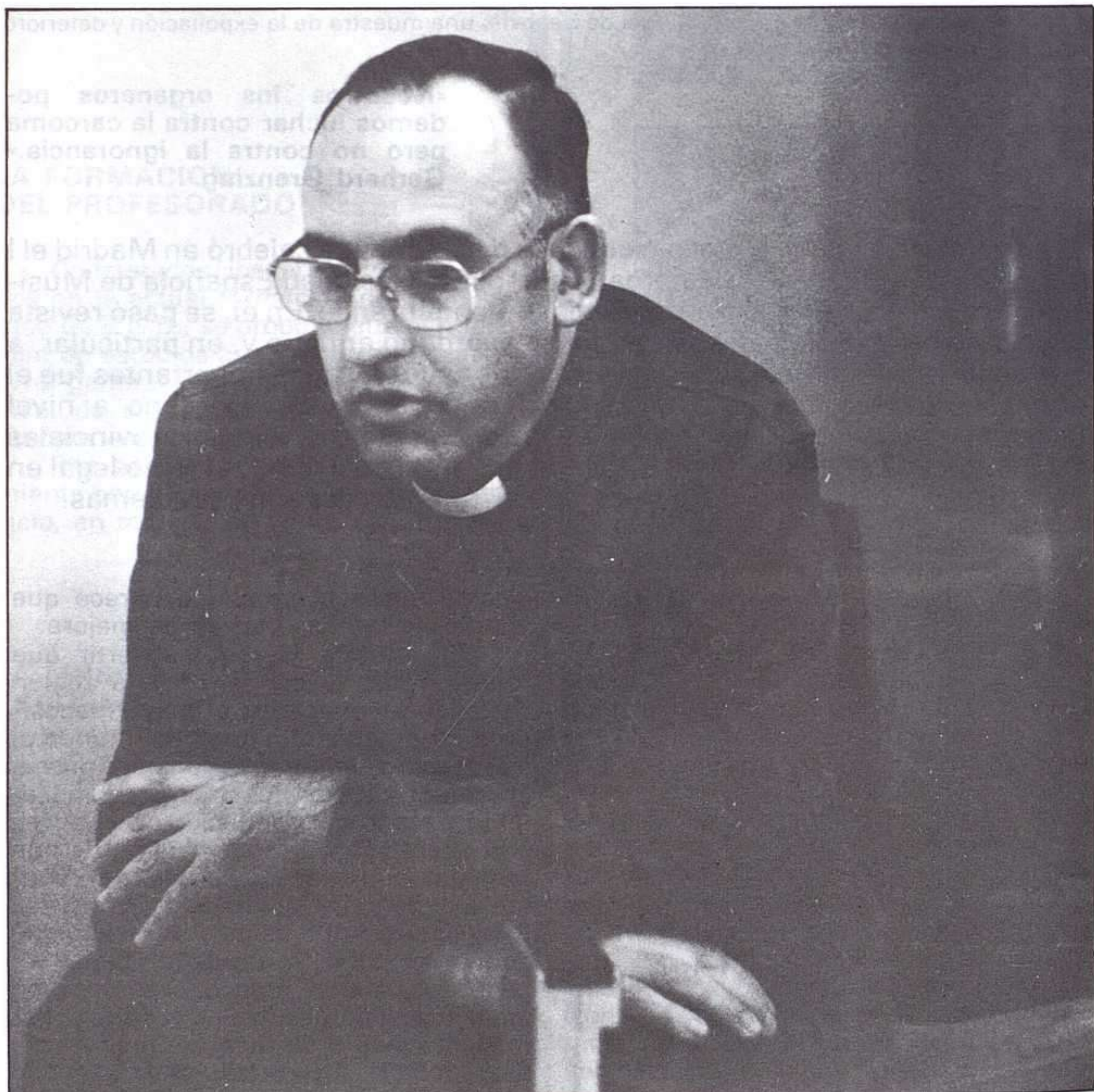
Este ha sido uno de los peores golpes que ha tenido que sufrir el órgano en los últimos años. Sin embargo, el padre José Enrique Ayarra, organista de la catedral de Sevilla, opina que el aspecto pastoralista del Concilio Vaticano II ha sido exagerado en este punto demasiado. Agrandándose este aspecto se han olvidado otros quizás más concretos y decisivos como el de que la misma constitución sobre la liturgia del Concilio declara expresamente que el órgano es el instrumento típicamente eclesiástico y que tendrá, por consiguiente, todas las preeminencias de utilización.

Es evidente que también intervienen otros factores quizás más importantes a la hora de responsabilidades en el hundimiento del órgano antiguo. Y como la mayoría de las veces, el sustrato es de

índole económica. Si un órgano antiguo con su organista necesita un capítulo importante del presupuesto de una parroquia —sobre todo en las más modestas— éste podía ser sustituido por un armonio, más fácil de utilizar y que requiere un menor mantenimiento. Se ve más claro con otros ejemplos como el de la sustitución del órgano por un tocadiscos. El padre Ayarra dice: «*un disco de la Marcha Nupcial de Mendelssohn se amortiza ya con una sola boda; un órgano y su organista, no*». Más barato todavía es la inclusión de un grupo de jóvenes que canten y toquen la guitarra durante una misa.

El resultado de todas estas cuestiones es doble; por un lado, la música religiosa se llena muchas veces de composiciones ramplonas, artísticamente denigrantes y, por otro lado, está claro que el órgano, el viejo órgano renacentista o barroco, agoniza en cualquier nave de cualquier iglesia. Justo es señalar que se produce hoy en día una revalorización del órgano dentro de la música litúrgica. El padre Celso Sastre, manifestaba con cierto enfado, mientras interpretaba obras en su órgano de 1700 de la Catedral de Segovia, que «*era necesario estimular la música religiosa en los seminarios; la guitarra es un instrumento hermosísimo, pero en su lugar. Ni un órgano en una sala de fiestas, ni lo otro en una celebración religiosa.*»

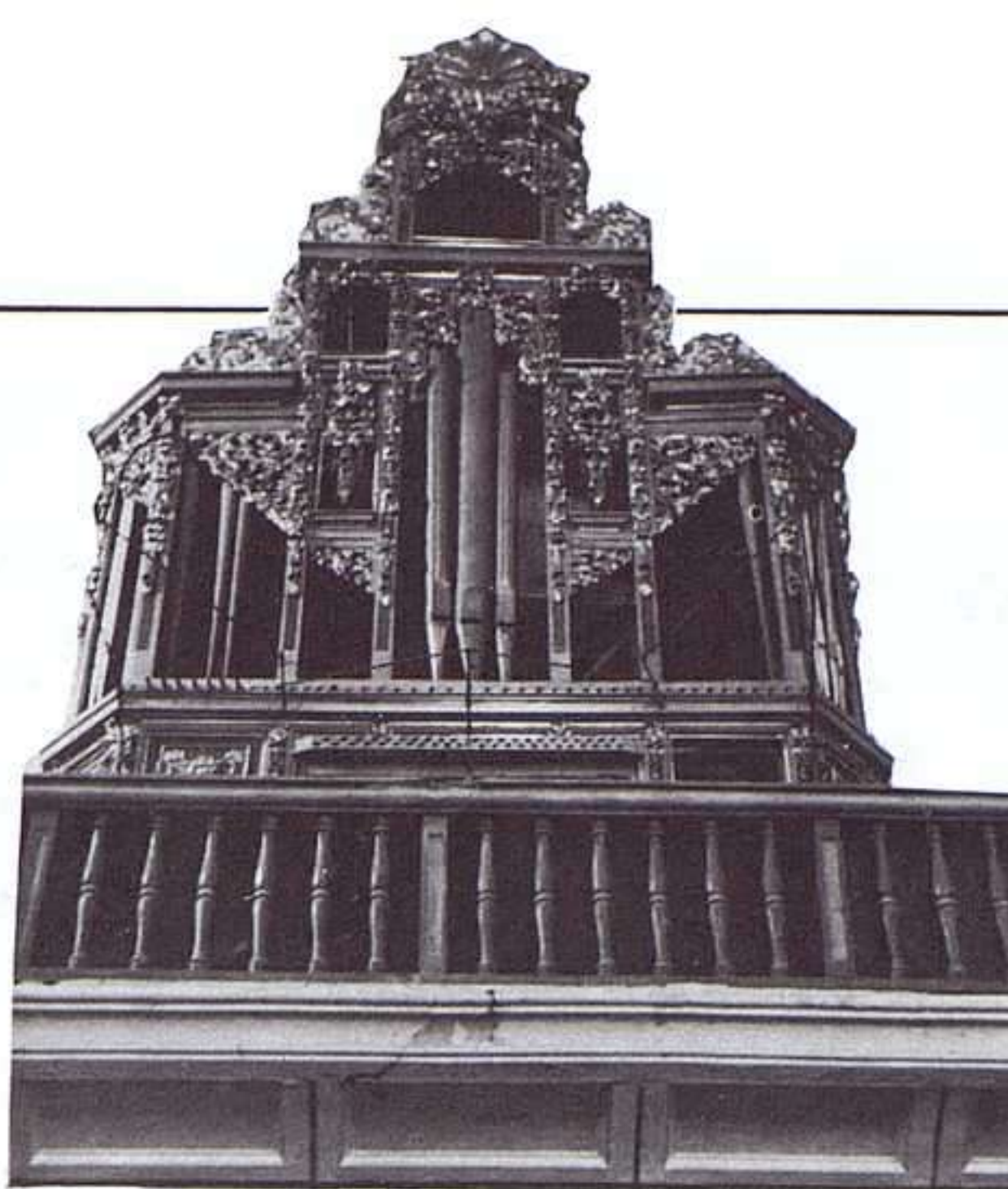
Es fácil adivinar que se produce, incluso dentro del clero menos cultivado, una especie de infravaloración hacia «*ese viejo cacharro inútil*». Por supuesto, durante todo este proceso los órganos se han estropeado, podrido las pieles, lle-



José Enrique Ayarra, organista de la Catedral de Sevilla.

nado de polvo y suciedad, carcomido, etc., pero lo que es más grave, han sido expoliados. Blas Marugán, viejo organero aficionado de Segovia, cuenta cómo en la época que él arreglaba órganos —«poca cosa, limpiarlos y afinarlos»— el estaño estaba muy caro y el mismo cura vendía los tubos al chatarrero que mejor le pagara. Con los hijos pequeños y manteniéndose de su cargo como sacristán del pueblo de Bernardos, puso en marcha órganos de las comarcas limítrofes con una escasez de medios tal que «*algunas veces tenía que dejar sin tubos un registro para arreglar otros dos*». También se daba una compra-venta de tubos que llevaba a los órganos estropeados, aunque siempre con permiso del Obispo.

En última instancia es un problema de educación hacia la música y sus instrumentos. No olvidemos que la barbarie que el pueblo haya podido cometer con los órganos ha sido un reflejo de la despreocupación —cuando no de órdenes directas— de las autoridades eclesásticas y políticas.



nero a la hora de restaurar un instrumento?, ¿existen pautas objetivas de realizar estas restauraciones, o todo depende del particular *librillo de cada maestro*?, ¿cómo se controlan los conocimientos de los organeros que pululan por toda la geografía organística de nuestro país?, ¿es lícito modificar la idea original del organero-constructor por la del organero-restaurador, por ejemplo, cambiar teclados o tubos para ampliar el repertorio del órgano?, etc. Estas eran algunas de

mativa que la futura organización nacional pueda realizar ya inspira desconfianzas; existen variados intereses que se han ido creando en torno del órgano y que van desde la necesidad de conseguir *exclusivas* de restauraciones hasta el sacar cierto provecho político de las acciones futuras. En el fondo de las motivaciones que impulsan a la creación de una asociación de este tipo se encuentra una posible exposición itinerante a nivel nacional y que podría aportar un importante caudal político por el prestigio a obtener de la operación.

En cualquier caso, Gerhard Grenzing, famoso organero afincado en nuestro país, adelantaba en el congreso unas pautas de actuación que los profesionales deberían seguir. No obstante, tienen la característica común de apelar más a cualidades abstractas de índole moral y de ética profesional que a definiciones concretas delimitadoras de los términos. Grenzing distingue la restauración de la limpieza y concluye que estas dos operaciones pueden ser realizadas por personas distintas. En el primer caso, sólo podrá restaurar un verdadero profesional que esté a la altura del organero fabricante del instrumento original. Así, la personalidad del organero-restaurador no prevalece en ningún caso sobre la del organero-constructor. Esto significa una anulación de los gustos particulares del restaurador, de forma que lo que debe aportar en mayores dosis es respeto y humildad ante la obra.

Estas ideas estarían, en principio, en desacuerdo con otra postura mantenida por algunos expertos, entre ellos Francis Chapelet, que verían lógicas y lícitas ciertas modificaciones —por ejemplo en los teclados— si con ello se amplía el repertorio que el instrumento es capaz de interpretar. Hay que adelantar la inexistencia por parte de la Administración de proyectos encaminados a regular estas cuestiones. Ni tan siquiera se han tomado en cuenta las preguntas formuladas en el Congreso de los Diputados en relación a esta falta de definición legal; este punto será analizado un poco más adelante.

Quedaba una segunda pregunta en el aire; la de quién estaba capacitado para llevar a cabo tareas más fáciles en principio, pero que representan también cierto peligro indirecto para el órgano, por ejemplo, el caso de una limpieza. Grenzing afirmaba que cualquier persona podría realizar estos trabajos, incluso no iniciada en la organería, siempre que estuviera bajo la dirección de un profesional. A este respecto, una experiencia reciente protagonizada por el grupo de Chapelet era motivo de polémica en el seno del congreso. La cuestión se refería a las labores de limpieza que unos aldeanos estaban realizando en su órgano parroquial, bajo el asesoramiento de expertos. Este método causó cierta sorpresa e indignación en algún sector, precisamente en un momento en que se pedía la máxima exigencia científica para poder intervenir en cualquier operación.

La inclusión de personas no especializadas tiene una motivación eminentemente económica. Como ya se dijo, a la hora de restaurar o simplemente de poner a punto un instrumento, el mayor problema es la falta de dinero necesario



Congreso del Organo Ibérico, en Madrid.

RESTAURACIONES NO CONTROLADAS

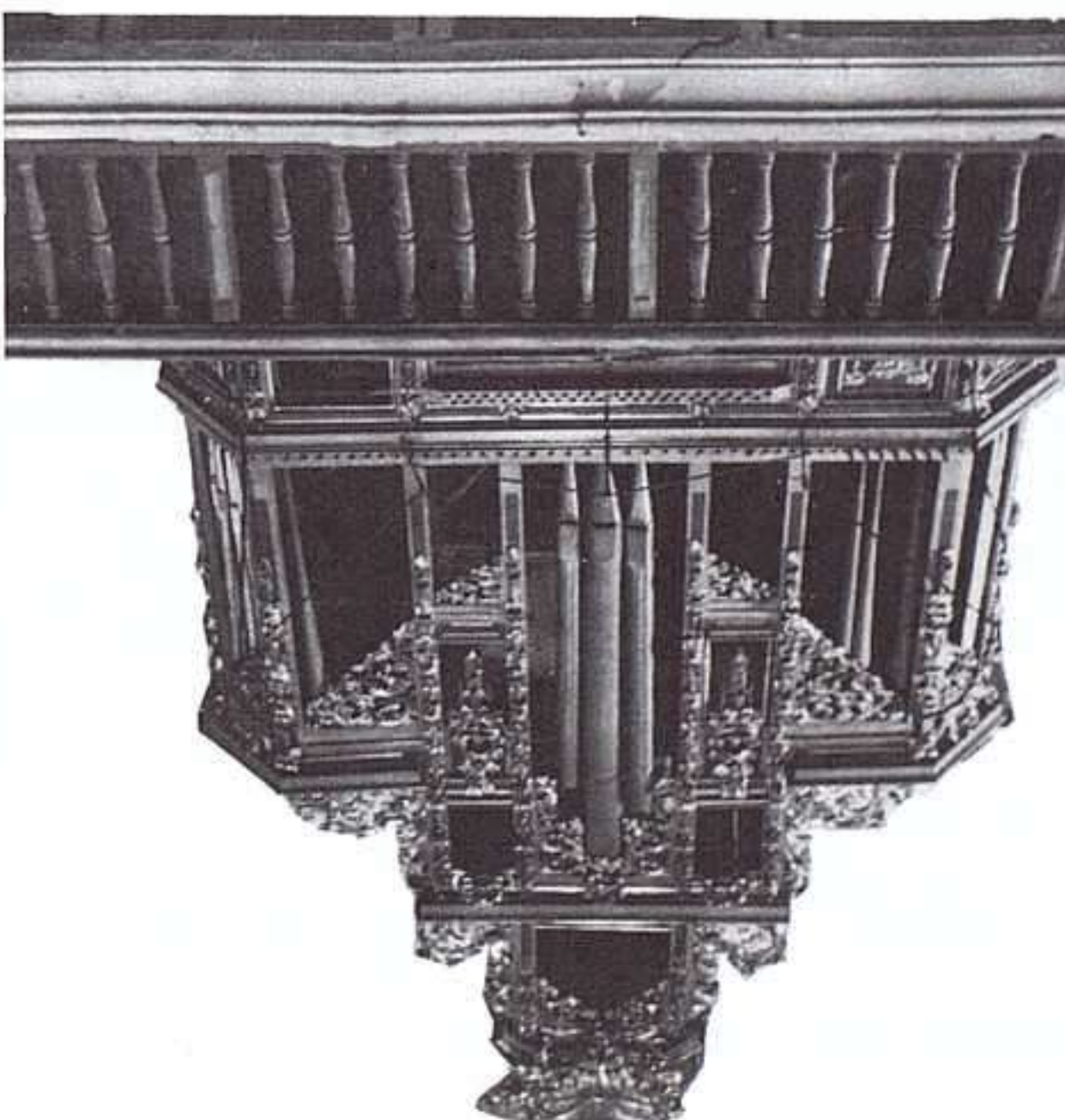
El segundo criterio de análisis respecto a la situación del órgano es lo referente al aspecto artístico. Es aquí donde interviene ya de una forma directa la figura del organero como conservador y restaurador de los instrumentos. El organero carece tanto de definición como de control sobre su cualificación y sobre los trabajos que desempeña en este campo.

En principio, un órgano susceptible de ser restaurado no debería tener más problemas que los impuestos por el lógico deterioro producido por el paso del tiempo. Sin embargo, el aspecto más grave está en los mismos arreglos que se le hayan realizado a lo largo de su historia por organeros de bajo nivel técnico o moral. Esta cuestión de las restauraciones en su aspecto práctico y efectivo es una de las tareas que los organeros deben acometer con más urgencia. Actualmente existe una cierta confusión de criterios y prioridades en las restauraciones, incluso en trabajos de menor cualificación como puestas a punto, limpiezas o afinaciones.

Falta una clarificación de diversas cuestiones relativas al oficio de organero. ¿Qué criterios debe seguir un orga-

las preguntas que los profesionales expresaron en su Congreso. Podemos adelantar que en aquella ocasión quedaron sin una respuesta definitiva y que todo continúa en su ambigüedad inicial, a falta de la labor que realice la comisión nacional de amigos del órgano y de cuyos acuerdos daremos cuenta en la ocasión que se produzcan.

Pero la definición efectiva del organero, es decir, de su propia identidad perdida —hoy semi-oculta por fraudes, negligencias y egoísmos— repercute directamente en los instrumentos. En realidad, el principal motivo de preocupación no está en la restauración de los órganos sino en su protección. La nor-



Aquí tiene la mejor oferta de todos los genios de la música.

¡ESCUUCHE!

Deutsche Grammophon-Archiv presenta a los amantes de la música clásica su fabulosa OFERTA DE OTOÑO compuesta por 92 álbumes, entre los que se incluyen 12 publicaciones de absoluta novedad.

Toda una antología de los genios de la música, que abarca desde el Canto Gregoriano hasta la Música de Vanguardia, a cargo de los mejores directores, orquestas, instrumentistas y cantantes.

Todos estos álbumes se ofrecen a un precio reducidísimo, y Vd. puede además adquirir a la mitad de su precio tantos discos del catálogo general Deutsche Grammophon-Archiv como los contenidos en los álbumes que Vd. adquiera.

Aprovéchese de esta ocasión única en los establecimientos especializados de discos.

Solicite catálogos e información.



Deutsche Grammophon-Archiv tiene ahora en su catálogo DISCOS DIGITALES importados de Alemania.



Hace sentir la música

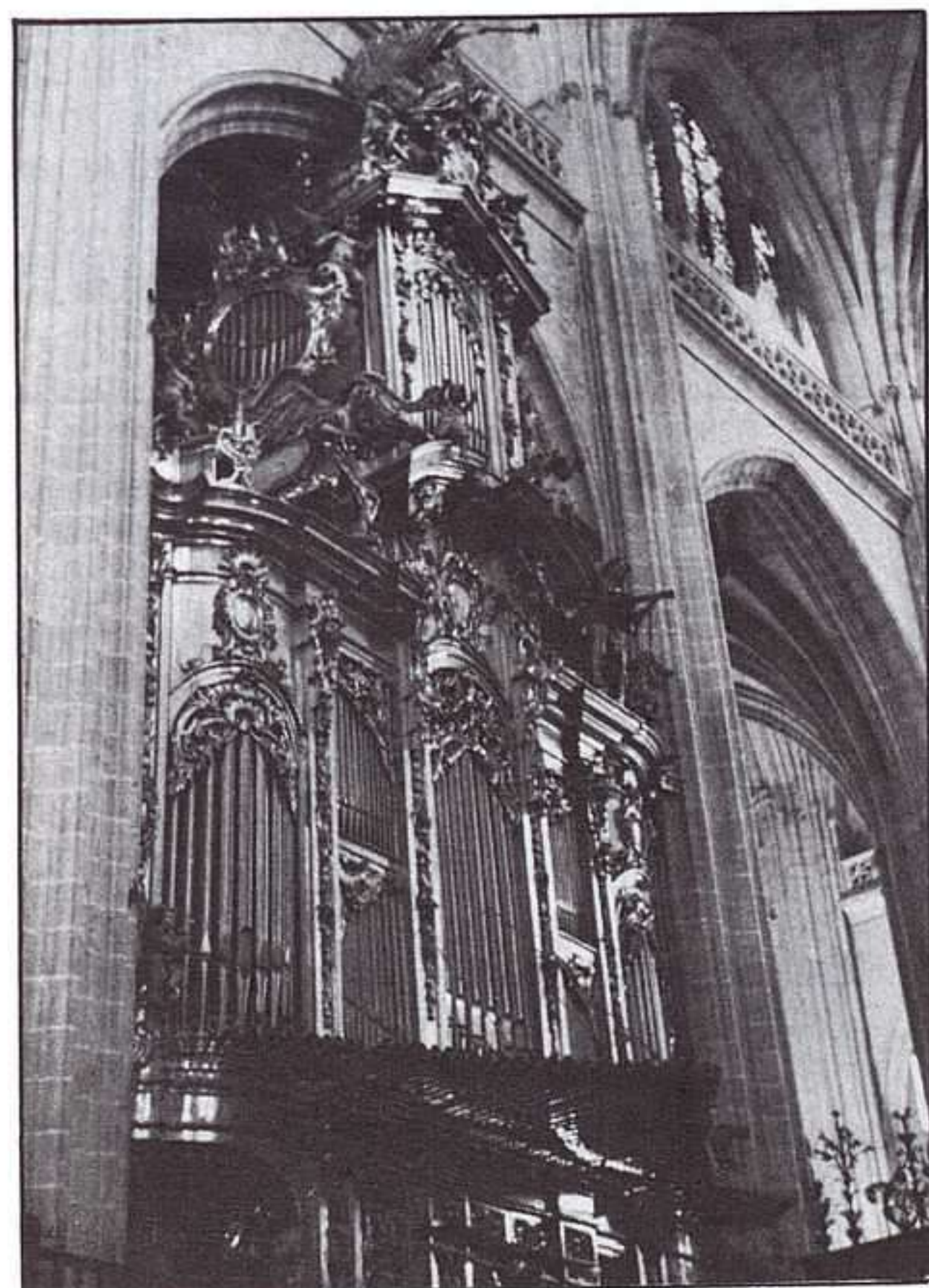
para realizarlo. Todos los esfuerzos encaminados a la mejora de nuestros órganos cuentan con el obstáculo de unas subvenciones muy escasas en el mejor de los casos, pues es muy común que éstas ni se consigan. En consecuencia, los gastos deben ajustarse lo más posible a este presupuesto reducido y uno de los mejores sistemas de hacerlo es suprimiendo mano de obra cualificada, introduciendo la aportación popular en tareas que no requieran una especialización excesiva.

El equipo al que pertenece Chapelet ya ha puesto a punto por este procedimiento dos órganos; el Morales del Vino, Zaragoza, y en otro pequeño pueblo, en la provincia de Soria. Aquí los vecinos se han repartido los tubos y los limpian siguiendo las instrucciones de los expertos. Al parecer no existe ningún peligro para el órgano y los resultados obtenidos hasta el momento han sido muy positivos.

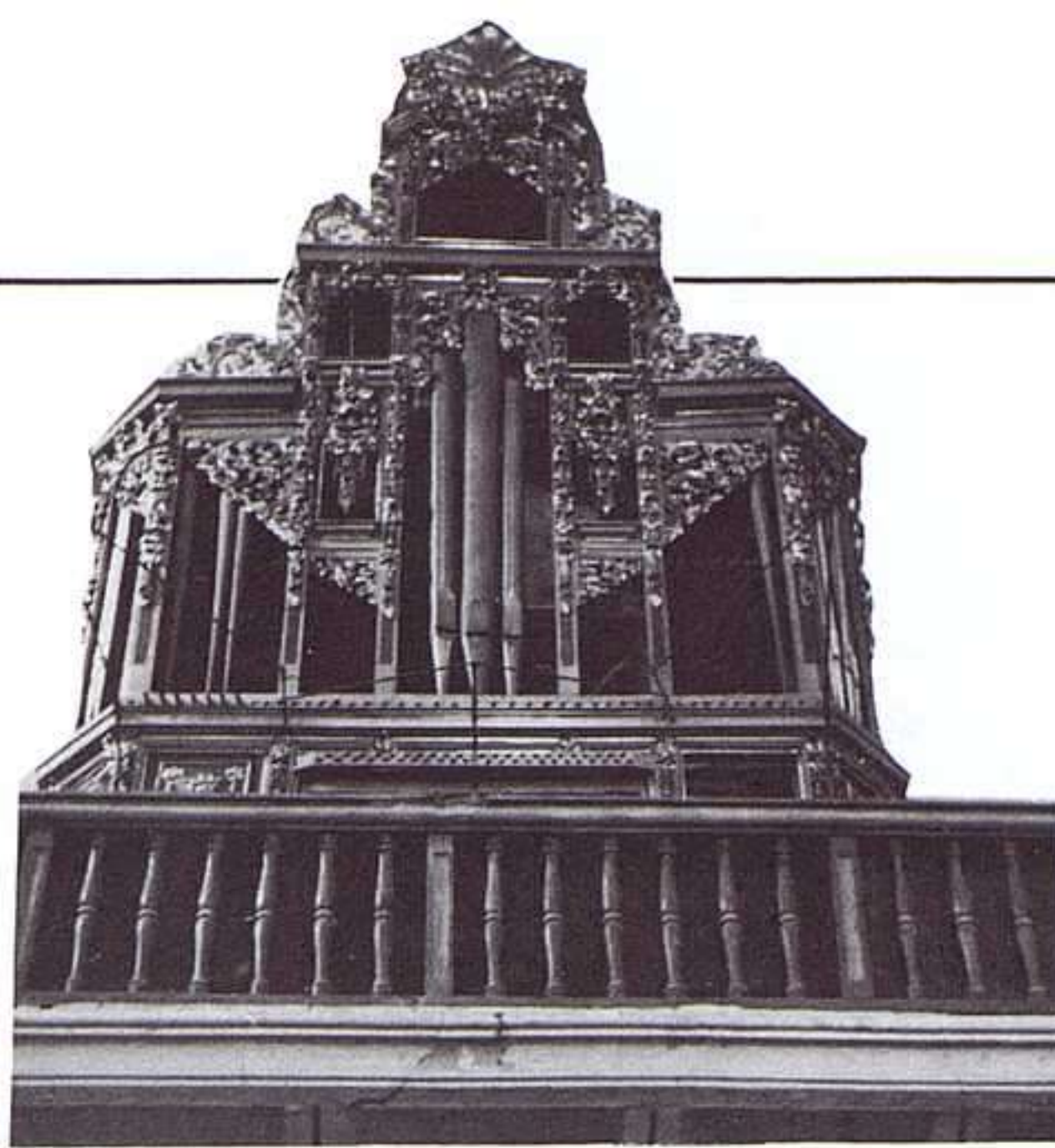
De esta forma, la mayor parte del poco dinero disponible se dedica a una parte pequeña del órgano, precisamente la parte que tiene que realizar un especialista. En esta última fase, el organero y el armonizador dejarán el órgano listo para ser tocado. Aún los partidarios de esta fórmula aducen más ventajas, como la de que el pueblo, al colaborar de una manera directa y activa en las restauraciones del instrumento, redescubre en cierta forma al viejo órgano olvidado y, a partir de este momento, continuará cuidándolo como algo suyo y personal.

COMPETENCIAS ADMINISTRATIVAS: BELLAS ARTES Y MUSICA

Un último aspecto nos queda por analizar en base a la clasificación del comienzo; las cuestiones relacionadas con las administraciones civil y religiosa. Quizás este apartado es el más conflictivo de todos, ya que la falta de ordenación adecuada es la raíz de muchos problemas relativos al órgano y al organero, problemas que ahora vamos a con-



Órgano de la Catedral de Sevilla, construido por Pedro Echevarría en 1779.



templar desde la pasividad legal que los hace posibles.

Interesante es la división de competencias que se produce en el órgano y que rompe su aspecto de obra unitaria. El órgano se contempla desde un doble punto de vista: como instrumento artístico y como instrumento musical. En el primer caso, las competencias pertenecen a la Dirección General de Bellas Artes; en el segundo caso, también interviene otra Dirección General, esta vez la de Música y Teatro. Hay que adelantar que la Iglesia, como heredera y depositaria de la mayor parte de los órganos, también interviene, al menos de una forma teórica. Las acciones prácticas por ambos lados y la coordinación entre los distintos estamentos son muy escasas. Incluso se han denunciado destrozos por parte de Bellas Artes en algunos intentos de devolver a determinados edificios toda la pureza de su época original.

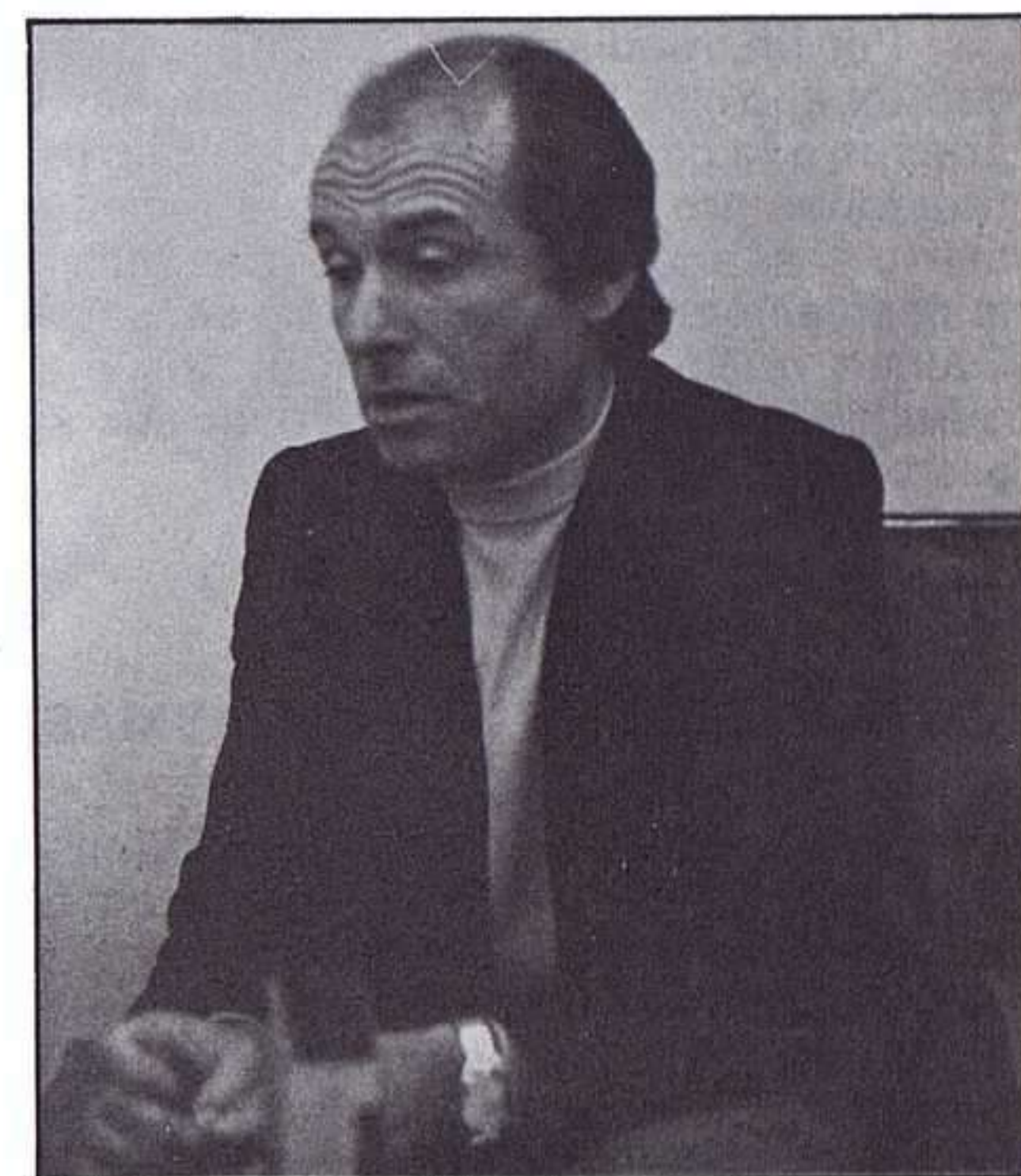
Sin embargo, el aspecto más preocupante es la falta de legislación y protección oficial, algo que hemos repetido con cierta insistencia desde el comienzo y cuya carencia fue puesta de relieve a las más altas instancias políticas de la nación.

El diputado de UCD por Huesca, León Buil Giral, interpeló al gobierno sobre la falta de protección al patrimonio organístico español, reclamando una toma de posición explícita al respecto. Le respondió el entonces Ministro de Cultura, Pío Cabanillas (el acta está publicada en el Boletín Oficial de las Cortes de 12 de mayo de 1981), alegando literalmente que «el Ministerio de Cultura, a través de su Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas no tiene entre sus previsiones la proposición de una norma que declare genéricamente Monumento Histórico-artístico a los órganos españoles anteriores a una fecha determinada». La razón está, según el ministro, en que los órganos no incluidos en edificios catalogados como Monumento Artístico pueden ser declarados individualmente pertenecientes a esta categoría. Sin embargo, la razón más sorprendente que causa la indignación de todos los amantes del órgano es que no se concederá esta ayuda «por considerar que la materia relativa a la conservación y restauración de órganos y otros instrumentos musicales tiene un carácter eminentemente profesional y artesano y no administrativo». La toma de posición resulta, con esto, bastante clara.

Pero la indigencia de la administración no termina en este punto. En una intervención realizada en el congreso por Alejandro Massó, subdirector de Cultura del Consejo de Castilla-León, se ponía de manifiesto otro apartado de la contestación del ministro a León Buil; el relativo a la legislación sobre la cuali-

ficación profesional de los organeros. El parecer de Cabanillas es que «gracias a la gran tradición de organeros en España, se cuenta con excelentes profesionales para reparar este tipo de instrumentos», existiendo también una normativa que lo regula. Esta respuesta fue mayoritariamente contestada por la totalidad de los expertos que consideraban que, ni todos los profesionales son buenos, ni existe tal legislación concreta al respecto. Lo más triste, a juicio de los asistentes, es que con esta respuesta la cuestión puede quedar zanjada durante años.

La Dirección General de Música y Teatro también fue criticada a lo largo de esta intervención de Alejandro Massó en relación a las condiciones necesarias —o mejor dicho, a la falta de condiciones— para la concesión de ayudas para restauración. La acción de demandar a la Dirección General de Música ayudas individuales para restaurar órganos ya significa que no existe una política global de protección a los instrumentos.

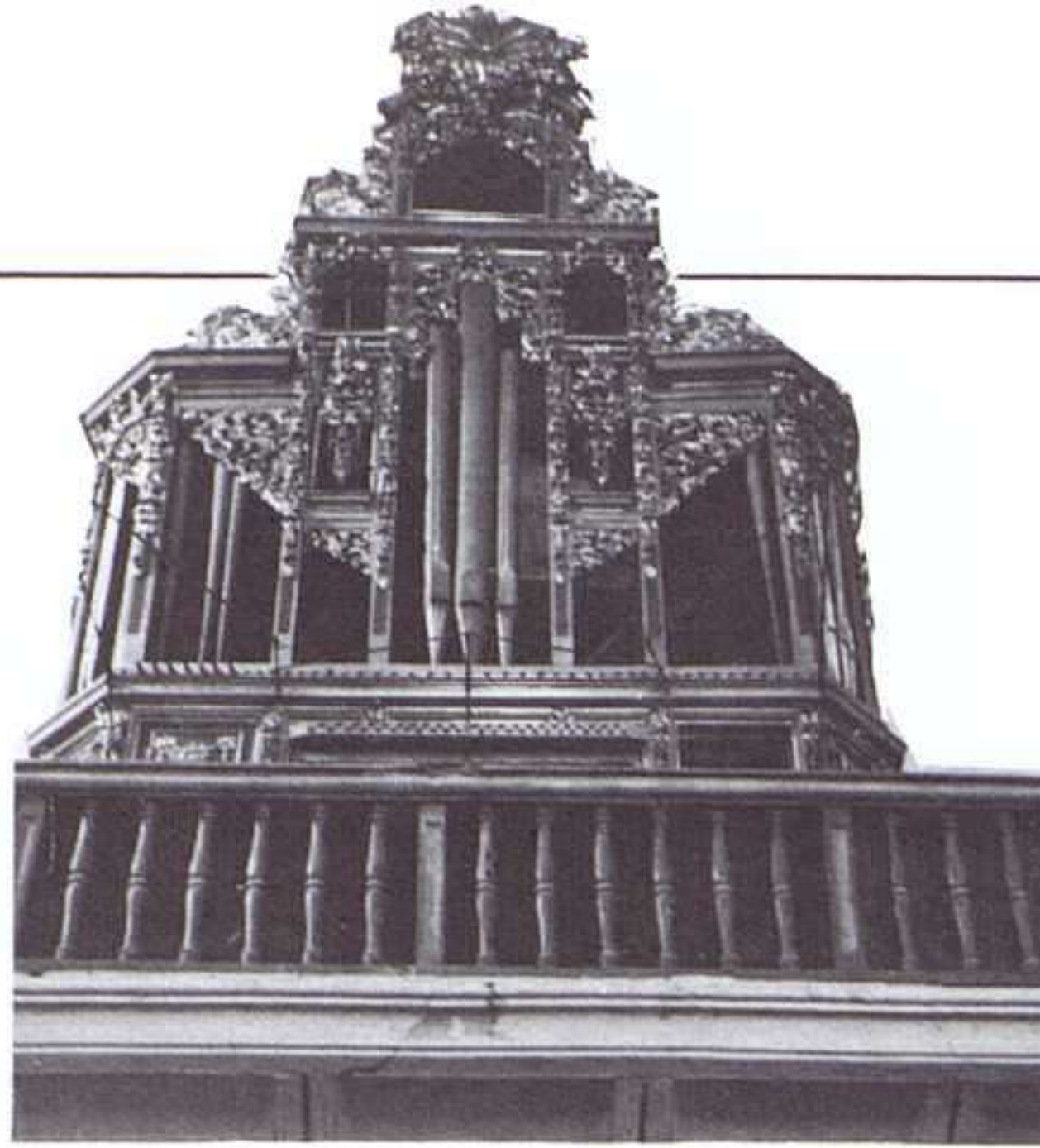


El organista francés Francis Chapelet.

Pero tampoco termina aquí la cosa, porque para que una ayuda pueda ser tomada en consideración se necesita un presupuesto detallado suscrito por un organero y, al mismo tiempo, se exige el dictamen del organista que corrobore su autorización y la viabilidad del proyecto. Esto significa, en opinión de Massó, que si aparece un organero no cualificado y pide la autorización del organista de la iglesia —«y los organistas no saben muchas veces la mejor reparación para su órgano»— se da la documentación válida para que la Dirección General de Música pueda conceder una subvención que, obviamente y debido a la baja preparación del organero o a su mala intención, podría resultar desastrosa.

EL CASO DE PLASENCIA

Uno de los casos que más pueden ilustrar esta falta de ayuda se produce en torno al órgano de la catedral de Plasencia. El padre Román Gómez Guillén nos contaba el larguísimo proceso que ha debido seguir hasta conseguir el dinero suficiente para la restauración de



esta pieza. En una entrevista que mantuvimos con él, ponía de manifiesto los sucesivos desplantes recibidos cuando acudió a las instancias administrativas en busca de ayuda. La restauración era un proyecto pensado desde 1971, y un primer paso consistió en la petición de subvención al Ministerio de Educación y Ciencia, a través de Bellas Artes. Según las declaraciones de Gómez Guillén las palabras fueron buenas aunque los resultados brillaron por su ausencia. También recabó ayuda en la Dirección General de Música cuando ésta se hallaba dirigida por Jesús Aguirre; tampoco se recibió ayuda porque «no existía legislación apropiada que la justificara». En el corto período en que Manuel Camacho estuvo al frente de la Dirección General no sólo no hubo hechos, sino que las buenas palabras también desaparecieron. Al mismo tiempo, la cuantía pedida decrecía paulatinamente conforme se iban recibiendo negativas; las reparaciones estaban presupuestadas en tres millones de pesetas, de los que se intentó cubrir por esta vía primero la mitad y más tarde la tercera parte.

Por fin, mediante donaciones de placentinos a los que se pidió ayuda, y gracias a la colaboración de algunas instituciones provinciales, el dinero fue cubierto casi en su totalidad. Sin embargo, la desolación marcaba el relato del padre Guillén que incluso, según él nos manifestaba, había tenido que aportar su propio dinero.

LOS PRESUPUESTOS FANTASMAS

En los presupuestos que el Ministerio de Cultura tenía asignados en el pasado ejercicio, se concretaba un apartado destinado al mantenimiento y mejora de los órganos españoles de unos cuarenta millones de pesetas. Si bien no solucionaba todos los problemas, al menos constituía un precedente y la confirmación de que se comenzaban a tener en cuenta a los órganos. Incluso el Ministerio formó una comisión encargada de distribuir adecuadamente este dinero. Esta comisión era bipartita, con dos representantes nombrados por el episcopado español —José Enrique Ayarra, organista de la catedral sevillana y Ramón González Amezcua, conocido organero— y otros dos representantes por

parte de la Administración que serían el subsecretario del Ministerio de Cultura y el director general de Música. Pues bien, las esperanzas quedaron en agua de borrajas; la comisión no fue convocada en ningún momento y, lo que es más preocupante, el dinero desapareció de los presupuestos generales del Estado en el presente año.

Este intento frustrado de canalización conjunta de las ayudas que el Ministerio planeaba conceder deja también al descubierto la falta de coordinación que se produce entre la Iglesia y la Administración. En la entrevista que manteníamos con el padre Ayarra, se calificaba esta relación de «*compadreo, poco seria, no estando en ningún caso legalizada, sino que depende más bien de la amistad que pueda existir entre un obispo y un ministro*». En efecto, las variables que parecen imperar en mayor medida en la concesión de ayudas son la amistad, la simpatía o, simplemente, que el órgano a restaurar sea de la misma región de donde procede el responsable civil que la tenga que aprobar.

Con motivo del congreso aprovechamos la ocasión para cuestionar a algunos organeros extranjeros cuál era la situación en sus respectivos países. El caso francés, que nos relataba Francis Chapelet es bastante esclarecedor sobre las conexiones establecidas en nuestro país vecino para defender al órgano. En general, la situación de Francia es bastante mejor que la de España porque existe una política concreta respecto a los órganos. El Ministerio de Cultura francés dedica una parte de su presupuesto exclusivamente a este fin y así cada región dispone de una cantidad enviada por París. Una comisión ministerial señala los órganos a los que debe ir dirigida la restauración y concede el cincuenta por ciento del importe total. El resto del dinero necesario es cubierto

por las aportaciones de los ayuntamientos, el consejo de la provincia correspondiente o por la misma parroquia si es posible. Además existe una coordinación total con la Iglesia ya que la cuantía media de las restauraciones en los órganos franceses es muy superior a la necesaria en España, debido a la mayor complejidad técnica de aquellos. Además de esta concesión estatal hay otra que se dedica a los instrumentos que no son Monumentos Histórico-Artísticos; es una comisión que se preocupa de los «*órganos sin clasificar*» y que incluso financia la construcción de nuevas piezas. Las preferencias a la hora de los arreglos están en función del estado del órgano, pero intervienen además otros factores como su posible utilización futura, si existe una actividad musical importante en la región donde está ubicado el órgano o si esta región es un centro turístico. Esta segunda comisión, tras estudiar todos los elementos, concede un treinta por ciento del total de la restauración, que, aunque no es mucho, colabora al presupuesto total.

LA INICIATIVA PRIVADA

Volviendo a la situación española se funciona en base a la iniciativa privada que está tomando auge progresivamente. Las asociaciones de amigos del órgano con carácter provincial o regional han adquirido el compromiso con esta situación deficitaria. Uno de los primeros ejemplos lo tenemos con la Asociación Manuel Marín de Amigos del Órgano de Valladolid que, bajo la dirección de Lucía Riaño, cuenta con varios organeros de reconocido prestigio como Federico Acitores. Esta Asociación no sólo realiza una labor de restauraciones, sino también de catalogación y divulgación mediante cursillos con varios niveles de iniciación al órgano. Del nacimiento, evolución y actividades de estas asociaciones —escasas en España hoy en día— se tratará en próximas ocasiones con mayor amplitud así como de otros muchos problemas que acarrea la organería española, una organería que, a pesar de todas sus deficiencias, es una de las más importantes del mundo y que hoy, gracias al esfuerzo y aportaciones de algunas personas, puede mirar hacia adelante con moderado optimismo.



JOSE NAVARRO BOTELLA

Gran Avenida, 36 - Teléfono 38 28 76

Juan Carlos I, 37

ELDA (Alicante)

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

DISCOS. Seguimos enviando por correo los que nos piden.

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

También en BONTEMPI, Melódicas y Organos desde 1.500 pesetas.



Por Pedro Iturralde

El inventor, Adolphe SAX, de origen belga, nació el 6 de noviembre de 1814 en Dinant, villa del Namurois en la Meuse. Fue bautizado como Antoine-Joseph. El nombre de «Adolphe» se debe a una novela de Benjamin Constan cuyo personaje hizo furor en todo Europa (especialmente en Bélgica) a principios del siglo XIX. La heroína de dicha novela se llamaba «Eléonore», igual que la hermana menor de Sax, y como él era tan atento y afectuoso con ella, al verlos siempre juntos, empezaron a llamarles «Eléonore et Adolphe», este apodo fue convirtiéndose poco a poco en su nombre habitual hasta que lo adoptó para siempre.

Su padre Charles-Joseph Sax, tenía un taller de instrumentos de música en Bruselas, donde Adolphe mostró muy pronto su extraordinaria imaginación. Sus primeros éxitos fueron como clarinetista, siendo apreciado y aplaudido, y perteneciendo a la «Société Philharmonique» y luego a la «Société de la Grand Harmonie».

Adolphe Sax fue un personaje fascinante que no sólo inventó muchos instrumentos de música, sino también un silbato de locomotora, un aparato higiénico, diseñó el plano de una sala de conciertos, etc..., habiendo perfeccionado prácticamente todos los instrumentos de viento, se ha dicho que fue en el siglo XIX el «Stradivarius» de dichos instrumentos y, en cierto modo, el padre de la Banda de Música Moderna.

La falta de precisión y la desigualdad de timbre del clarinete, llevan a Sax a reconsiderar su fabricación, y a los diecinueve años de edad, da a conocer su nuevo clarinete de veinticuatro llaves, este instrumento (según dijo Berlioz) no conservaba del antiguo más que el nombre, el éxito fue tan definitivo, que Sax fue requerido en Francia, Prusia, Inglaterra e incluso en Rusia.

En los comienzos del año 1840, haciendo investigaciones para perfeccionar el clarinete bajo, el joven Adolphe

inventa un instrumento absolutamente nuevo, de timbre inaudito y grandes posibilidades: el Saxofón.

Decide trasladarse a París para hacer carrera, y en junio de 1842 va a visitar a Hector Berlioz, quien, al día siguiente de su entrevista, publica un artículo lleno de entusiasmo sobre los trabajos de Sax. Sus relaciones con gente del Conservatorio y con el general de Rumigny, a quien Luis-Philippe había encargado renovar las bandas militares del país, facilitaron los comienzos del joven inventor en Francia.

El 3 de febrero de 1844 en la Sala Herz, Berlioz dirige un concierto en cuyo programa figura una obra titulada **Chant Sacré**, en la cual se emplea un saxofón bajo (el barítono actual). He aquí lo que el primer biógrafo de Adolphe Sax (Oscar Comettant) escribió sobre aquella audición memorable: «*La presentación del saxofón al público, fue un acontecimiento increíblemente extraordinario.*»

Hector Berlioz había compuesto para dicho concierto una obra para seis instrumentos perfeccionados o inventados por Adolphe Sax: una trompeta sobreaguda tocada por Duvernay, una corneta tocada por Dufresne, un fliscorno, perfeccionado, tocado por el célebre cornetista Arban, un clarinete bajo tocado por Duprez, y un saxofón tocado por el propio Sax.

El primer saxo tenor inventado por Adolphe Sax.

Los ensayos tuvieron lugar en casa del inventor, bajo la dirección de Berlioz. Llegado el día del concierto, el saxofón que figuraba en el programa no estaba terminado, pero Sax, que era un hombre que no rehuía las dificultades, hizo atar algunas llaves con cuerda, y sujetó otras partes del instrumento con lacre.

Todos los músicos llevaban ya mucho tiempo en sus respectivos puestos, eran las nueve de la noche y el público empezaba a impacientarse cuando Sax se presentó con su saxofón para formar parte de la orquesta. Después de un largo «tutti» que llenaba la Sala Herz de una sonoridad potente y dulce al mismo tiempo, cada uno de los músicos, dentro de un trabajo hábilmente desarrollado, hizo resaltar las características de su instrumento. El último pasaje, que era el más importante, había sido confiado al saxofón y tenía una nota larga en la mitad de la última parte. Sax mantuvo dicha nota «filando» el sonido de manera



Adolphe Sax (1814-1894).

desmesurada, inflándola, disminuyéndola y coloreándola con los más delicados matices. Se había olvidado de la posición digital de la nota siguiente, y estaba haciendo tiempo mientras trataba de recordar la continuación. Por fin, recobró la memoria cuando estaba a punto de quedarse sin aliento. Su intervención fue inmediatamente correspondida con los aplausos del público que apreció en aquel sonido prolongado y modulado inteligentemente, un alarde de buen gusto y una atrevida y feliz interpretación del ejecutante. Los periódicos comentaron el acontecimiento, publicando gran cantidad de elogiosos artículos.

Con el fin de renovar las bandas militares del país, el Ministerio del Ejército francés organizó, el 22 de abril de 1845, en el Campo de Marte, un amplio concurso público en el cual varios tipos de formaciones (entre ellas la propuesta por Adolphe Sax) se habrían de confrontar con las del antiguo sistema, la mayoría compuestas por instrumentos de madera. La formación de Sax se componía exclusivamente de instrumentos inventados o perfeccionados por él: familia de trompas, trompetas, cornetas, trombones de cilindros, saxofones, clarinetes y percusión ligera.

El éxito fue triunfal, y los instrumentos de Sax fueron adoptados oficialmente. El saxofón fue patentado en París el 21 de marzo de 1846.

En 1857 se creó una clase de saxofón anexa al Conservatorio de París, cuya enseñanza (para alumnos militares fundamentalmente) es confiada a Adolphe Sax. Dicha clase sería clausurada trece años más tarde por causa de la guerra y motivos económicos.

En 1849 es nombrado Caballero de la Legión de Honor por Napoleón III.

Como fabricante de instrumentos musicales obtuvo los más brillantes éxitos y recompensas tanto en las exposiciones de Francia como en otros países. En 1867 obtuvo en París el único Gran Premio concedido en la especialidad.

Durante toda la vida, el inventor luchó por sus instrumentos, sus ideas, la música y los músicos. El tesón por imponer sus obras, y su imaginación siempre fecunda, fueron inigualables.

Adolphe Sax murió en París en 7 de febrero de 1894, a los ochenta años de edad. Está enterrado junto con su familia en el cementerio de Montmartre.

EL SAXOFON EN LA OPERA

Varios compositores amigos de Adolphe Sax, seducidos por las posibilidades originales del saxofón, utilizaron el nuevo instrumento en las orquestaciones de sus obras. Primero eligieron el saxofón barítono, después el alto, y más tarde el tenor.

Hector Berlioz, **Chant Sacré** (1844); George Kastner, **Le dernier Roi de Juda** (ópera bíblica de 1844) y dos oberturas de festival (hacia 1846); A. Limmander, **Le Chateau de Barbe Bleue** (1851); Halévy, **Le Juif Errant** (1852); Meyerbeer, **L'Africaine** (1864); Ambroise Thomas, **Hamlet** (1868); Georges Bizet, **L'Arlésienne** (1873); Léo Delibes, **Sylvia** (1876); Jules Massenet, **Le Roi de Lahore** (1877), **La vierge** (1878) y **Herodiade** (1881); François de Rimini, **Werther** (1886); Camille Saint-Saens, **Henri VIII** (1883), etc.

Según un manuscrito que se conserva en la Opera de París, Richard Wagner pidió en 1860 a Adolphe Sax varios saxofones para aumentar el grupo de trompas que necesitaba para su **Tannhäuser**. Vincent d'Indy (1851-1931), igualmente en la Opera de París, introdujo un cuarteto de saxofones en sus coros para apoyar a las voces. También utilizó la misma formación en su **Fetvaal** (1888-95) y después, en el escenario y en el foso, un sexteto de saxofones en la **Légende de St. Christophe** (1908-15), un quinteto en **Poeme des Rivages** (1919-21) y dos saxofones en **Les burgraves du Rhin**. Vincent d'Indy es igualmente el autor de **Choral Varié** para saxofón alto y orquesta (1903).

Después de un larguísimo período de marginación, el saxofón figura cada vez con mayor frecuencia entre los instrumentos de la orquesta lírica (a veces como en el siglo XIX, con la orquesta en escena). Entre los compositores más conocidos se encuentran: Puccini, Hobbrook, Gershwin, Weill, Milhaud, Hindemith, Britten, Grainger, Berg, Honneger, Ibert, Tomasi, Prokofiev, Schostakovitch, Dallapiccola, Berio, Martín, Henze y Ketting.



Pedro Iturralde, profesor de saxo en el Conservatorio de Madrid.

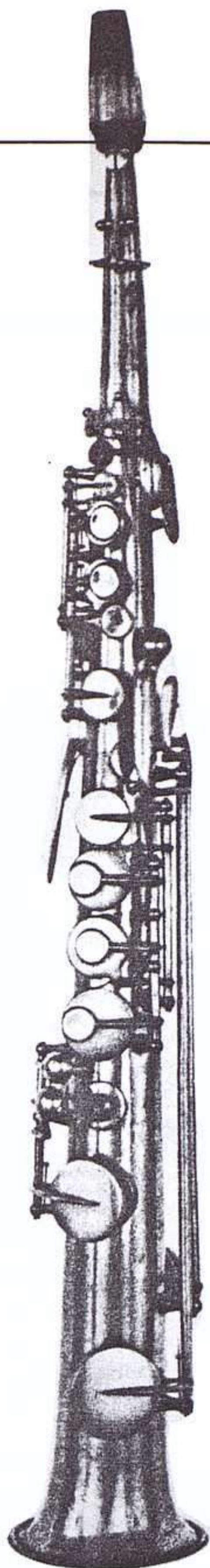
EL SAXOFON EN LA ORQUESTA SINFONICA

Muchos compositores (entre ellos Darius Milhaud) se han preguntado por qué el cuarteto de saxofones (soprano-alto-tenor-barítono) no está incluido en la orquesta sinfónica, como un grupo independiente que contribuiría a fundir mejor el metal con la madera. Además, el barítono sería de gran utilidad puesto que es un instrumento casi inigualable en el registro grave de la orquesta.

A pesar de la marginación del saxofón en la orquesta sinfónica, gracias a compositores como Ravel, Strawinski, Villalobos, Ibert, Milhaud, Bartók, Berg, Bernstein, Boulez, Hindemith, Gershwin, Rachmaninoff, Stockhausen y otros muchos, se pueden nombrar actualmente más de dos mil títulos de obras sinfónicas en las cuales se utilizan uno o varios saxofones.

Uno de los primeros concertistas de saxofón fue Sigurd M. Rascher a quien dedicaron sus obras, entre otros, los siguientes compositores: Ibert (**Concertino de Camera**), Glazounov (**Concerto en Mi bemol**), Hindemith (**Idlewood Concerto y Jephtha**), etc. Sigurd M. Rascher, norteamericano de origen alemán, nació en Elberfeld el 15 de mayo de 1907, fue profesor de saxofón en el Conservatorio Real de Copenhague en 1934 y vivió en los Estados Unidos de América desde 1939. Fue el primero que desarrolló la extensión del saxofón por medio de los armónicos y escribió un libro (**Top-Tones**) con ejercicios para cuatro octavas de tesitura. El más importante exponente de la escuela norteamericana actualmente es Donald Sinta.

En Francia, con el nombramiento de Marcel Mule como profesor del Conservatorio de París (en 1942), comienza la llamada «escuela francesa» de cuyo gran maestro procede su sucesor en el Conservatorio, Daniel Deffayet y casi todos los saxofonistas franceses entre los cuales se destaca Jean Marie Londeix.



Primer saxo soprano de la historia, se conserva en el Museo de instrumentos de Bélgica.

EL SAXOFON EN LA MUSICA DE CAMARA

La primera obra de interés para cuarteto de saxofones (soprano-alto-tenor-barítono) data de 1858 y fue escrita por un compositor hoy olvidado: Jean-Nicolas Singelee.

El cuarteto de saxofones de Marcel Mule suscitó la escritura de varios cuartetos de calidad. Los correspondientes a los compositores Glazounov, Perne, Schmitt, Desenclos, Francais y Rivier, son los más conocidos.

Actualmente, son numerosos los compositores que escriben para cuarteto, quinteto y sexteto de saxofones, especialmente en Estados Unidos, donde se pueden encontrar muchas partituras de música de cámara para diversos instrumentos entre los cuales se incluye un saxofón.

También habría que mencionar las grabaciones de jazz de los diversos cuartetos, quintetos, etc... los cuales incluyen uno o varios saxofones (los más usuales el alto y el tenor), siendo la excepción el cuarteto que formó Gerry Mulligan integrado por un contrabajo, una batería, un trombón de pistones y un saxofón barítono.

EL SAXOFON EN EL JAZZ

Aunque el saxofón no fue de los primeros instrumentos empleados en el jazz, su participación en esta música fue adquiriendo cada vez mayor importancia hasta convertirse, a través de las diferentes épocas y estilos de la misma, en el instrumento más representativo de esta nueva forma de arte negro-americano.

Los saxofones más importantes en el jazz, han sido siempre el alto (Mi bemol) y el tenor (Si bemol), predominando el uno o el otro según el estilo de la época; sin embargo, se han empleado todos a excepción del sopranino y el contrabajo (ambos en Mi bemol).

Escridiscos

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

20% Descuento permanente

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

Teléfono 222 84 64 • MADRID - 13

ENVIOS A PROVINCIAS





No hay que ser un genio... para escuchar la música genial

Este otoño, Philips Música Clásica, le ofrece **64 álbumes**, incluyendo 20 de exclusiva novedad a **precio de oferta excepcional** y un catálogo de más de 300 discos y musicassettes con grabaciones impecables a cargo de los mejores intérpretes y orquestas.

...Y, además, a partir de la primera compra de un álbum, disco o musicassette, puede adquirir otro ejemplar equivalente a **¡¡mitad de precio!!**



Solicite nuestro catálogo en las tiendas especializadas. Esta oferta está limitada en tiempo y número de ejemplares.

EL «METODO WUYTACK»

Por Fausto Roca

Jos Wuytack es una de las personalidades más destacadas de la pedagogía musical actual. Hombre de una gran formación técnica y pedagógica, y personalidad desbordante y arrolladora. Es catedrático de Pedagogía musical en el Instituto Lemens de la Universidad de Lovaina. Viaja constantemente a los más diversos lugares del mundo para impartir sus enseñanzas. Ha trabajado en Africa, Asia, América y Europa, y en países de culturas tan distintas como Estados Unidos, Argelia, Camerún, Senegal, China, etc. Lleva veintitrés años dedicado a la pedagogía musical y ha venido con frecuencia a nuestro país, especialmente a Vigo y Barcelona. Recientemente ha impartido un curso en el Conservatorio de Madrid.



FAUSTO ROCA.—¿Se puede hablar de un método Wuytack?

JOS WUYTACK.—Creo que sí. Todo lo que hago está basado en la pedagogía de Orff. Yo también he sido alumno de Carll Orff; he estudiado su sistema hace más o menos veinticinco años. Y, después, he estudiado en profundidad la Pedagogía y la posibilidad de adaptar los principios de Orff a las dificultades de este tiempo. Porque tampoco se debe olvidar que Orff mismo ha dicho que su sistema no es un sistema donde se reproducen siempre las mismas cosas. Cada país debe buscar su propio folklore, y, después, adaptar este folklore a los principios de Orff, y esto es lo que yo he hecho para varios países; mis conocimientos de pedagogía los he puesto en la dirección de Orff, que me ha enseñado que hay tres cosas que forman una unidad: la expresión verbal, la expresión musical, tanto el canto como los instrumentos, y la expresión corporal, y estas tres cosas forman una unidad. Pero, atención, no es Orff quien lo ha inventado, porque esto lo encontramos en los griegos. Los griegos también hicieron sus «musiqué», y musicar no sólo significaba los sonidos, sino la expresión verbal, la música y la danza. Con estos tres elementos he experimentado, tanto con los niños de tres años como con los mayores, y he intentado adaptar estos principios a una pedagogía que estuviera mejor pensada y más lógica. Lo que yo reprocho al sistema Orff, es que, aunque está bien y sea creativo, le falta la línea lógica. He pensado en hacer un sistema que es ante todo lógico, que siga el desarrollo del niño y que dé dosis bien precisas a cualquier edad. Por esto puedo decir que mi sistema es el sistema Wuytack, aunque sigo siendo siempre fiel a Orff.

F. R.—¿Cuáles son los fundamentos de su pedagogía?

J. W.—El abecé de mi pedagogía se puede interpretar de esta manera: la A viene de la *actividad, articulación y arte*. La B, de la *belleza* del cuerpo en equilibrio con el *intelecto*. Y, la C, de la *comunidad, creatividad*.

F. R.—Hay quien piensa que con usted se hace mucha música, pero que el proceso de enseñanza no está muy claro. Por ejemplo, ¿en qué momento y de qué manera introduce usted la *digamos, lectura y escritura musical?* ¿el solfeo más o menos tradicional?

J. W.—Debo decir que cuando se hace un cursillo como en este momento, no se puede dar todo. Y un primer cursillo es siempre de información, y en él se muestra la técnica de cómo se trabaja. Naturalmente los trucos para aportar

también la lectura de notas o la lectura de ritmos, se hace a otros niveles. La primera cosa que debe hacerse es sensibilizar a los profesores, que estos puedan decirse: «Ah, sí es interesante, es vivo, es musical, es una educación completa», y luego se pregunten cómo transmitirlo a los niños.

La lectura de los ritmos, comienza ya en las clases de maternal con símbolos que no son notas. En esta edad, los niños deben tener algo concreto, porque es imposible a la edad de tres a seis años hacer una abstracción. Yo, por ejemplo, dibujo la campana en la pizarra. ¿Qué hace la campana? *Ding, dong*. Y, entonces, los niños hacen un gesto y una duración equivalente a la blanca, cuyo símbolo a este nivel es la campana. Para las negras, el símbolo es un pie, y ese pie hace: *pas, pas, pas*, y los niños andan paso a paso. Para las corcheas pongo dos niños cogidos de la mano, que con una cara sonriente dicen: *ja, ja, ja, ji, ji, ju, ju, ju*, con una duración de corcheas. Después hacen esto, en relación a los sonidos del piano en el espacio, en forma de juego. Por ejemplo, cuando escuchan sonidos muy altos será el *ja, ja ja*, con su ritmo preciso. Los sonidos graves serán el *ding, dong* y los sonidos centrales el *pas, pas* y no les digo jamás; esto es una negra, una blanca, etc. para ellos es el *pas*, el *ding* y el *ja, ja*. Al mismo tiempo, estos nombres están muy bien para la colocación de la voz y el *ja, ja* es para el diafragma, lo que hace que los niños formen la voz sin darse cuenta. Otra vez las blancas serán, por ejemplo, un elefante; las negras, canguros, y las corcheas, pájaros; y entonces trabajan el ritmo con el mimo, siempre jugando y cambiando continuamente, y cuando esto se hace durante mucho tiempo, se acostumbran a ver la relación del valor de las notas.

Como se ve, en lugar de trabajar con elementos abstractos, lo hago de una forma concreta, y esto funciona. ¿Qué es lo que ocurrirá a la edad de siete años?, se hace abstracción de los símbolos, entonces, cojo el *badajo* de la campana, y es una blanca. Hago abstracción del zapato, y es una negra; hago abstracción de las dos cabezas de los niños, y son dos corcheas. Entonces, digo que ahora a la blanca la llamaremos *ha, ha, ha*, de una forma aleatoria. La negra será *ix, ix, ex, ex* (diafragma) y la corchea *mi, mi, mi*, y hacemos juegos de una forma moderada con estos sonidos.

Después, se hace con instrumentos: las blancas serán los metalofones, las negras, los xilofones; las corcheas, los carillones, y en forma de juego, reaccionan, escuchan y aprenden. Por último, se aplican a las figuras las sílabas *to* para la blanca, *ta* para la negra, *ti* para la corchea y *ti-ri* para las dobles semicorcheas; es un poco como el método Kodály.

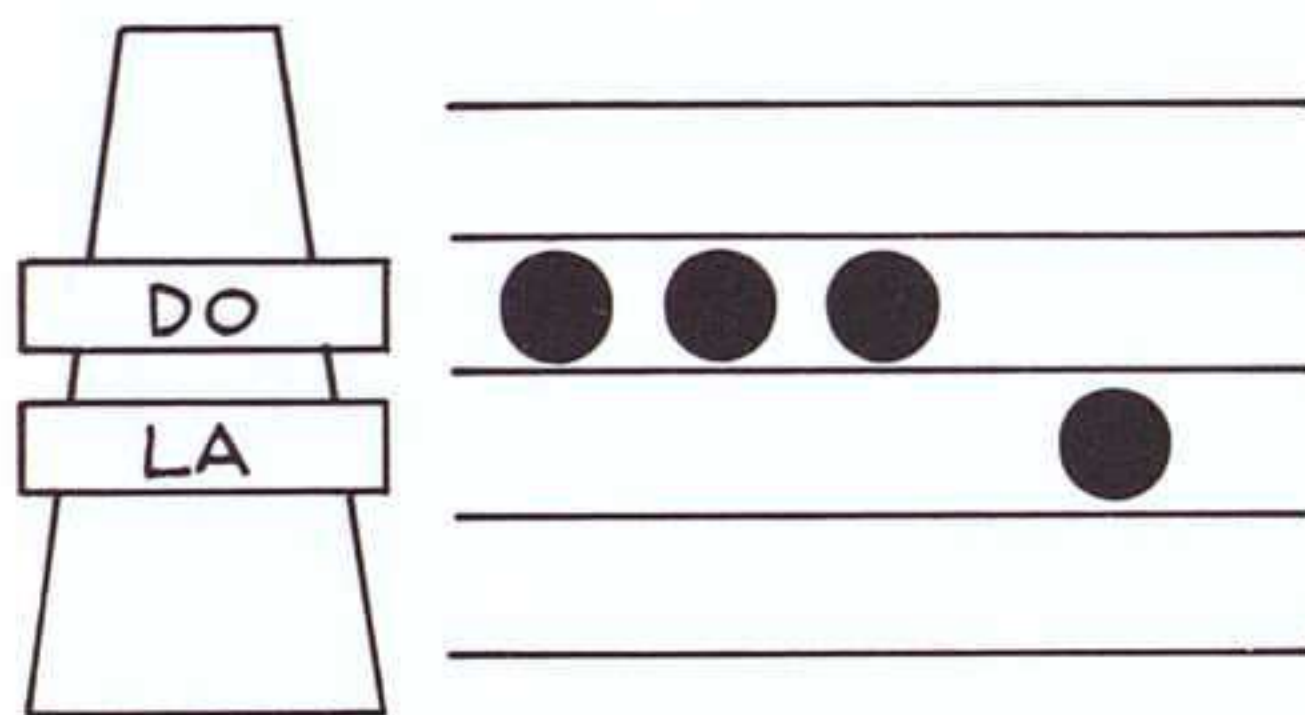
F. R.—¿Cuándo comienza a enseñar las notas?

J. W.—No empiezo antes de la escuela primaria, porque encuentro totalmente ridículo que se quiera dar una lectura de notas antes de que los niños sepan leer y escribir. ¿Qué es lo que ocurre cuando se aprende un idioma? El niño habla durante siete años y no escribe ni lee, es sólo después de siete años de experiencia cuando se comienza



La danza es una estructura formal.

a escribir y a leer. La música es también una lengua; ¿por qué enseñar a los seis años de lectura?, es ridículo. No es el momento. Insisto sobre esto, porque hay muchas personas, sobre todo en el conservatorio, que piensan que hay que empezar muy pronto. Para la lectura de las notas empiezo a los siete años. Tengo mi pequeño carillón, al que pongo sólo dos notas, el Do y el La, y toco sobre estos dos sonidos; los niños marcan las dos alturas con la mano. Después, les digo: esta nota es la señora C, que tiene por nombre Do; esta nota que está más baja se llama señora A y tiene por nombre La. Siempre repito el nombre. Luego toco, por ejemplo, Do, Do, Do, La, poniendo el carillón en la pizarra, y dibujo sobre la pizarra las cinco líneas como una prolongación de las placas del carillón, y ahora, en vez de tocar con la baqueta en el carillón, tomo la tiza y, de izquierda a derecha, marco sobre las cinco líneas:



esto es dictado y escritura. Comienzo por dos notas, luego, por tres; después, cuatro, etc.

F. R.—Respecto a la lectura, ¿qué opina usted del sistema relativo del método Kodály?

J. W.—Yo tomo el sistema absoluto porque creo y me baso sobre lo que ya han encontrado los griegos, que es la ética de cada tonalidad y de cada modalidad. La ética es el carácter, el interior de cada tonalidad. El tono de Fa mayor es completamente distinto al de La mayor. Los compositores buscan muy bien su tonalidad. Cuando quieren hacer algo

pastoral, utilizan Fa mayor. Cuando quieren hacer algo armonioso, dulce, será el Mi mayor. Cuando quieren algo religioso, ritual, será Re menor, etc. Los griegos ya encontraron la ética, el carácter interior de cada tonalidad y creo que cuando se hace el sistema absoluto se vuelve uno sensible a esta diferencia de tonalidad. Pero le digo francamente, a mí no me molesta que se haga el sistema relativo, porque lo que es interesante en este sistema es que se trabaja por intervalos y facilita, al principio sobre todo, la lectura de las notas.

Para mí los dos van bien y se ajustan a los instrumentos como al canto. Pero mis preferencias van por el absoluto.

F. R.—¿En qué países está más o menos extendida la pedagogía que usted imparte?

J. W.—Hay que decir que en Bélgica, tanto por la zona flamenca como por la valona; soy el único pedagogo musical bilingüe. Mi antiguo profesor en Bélgica había ya introducido el Orff, en 1954. En Flandes, por ejemplo, un sesenta por



Wuytack durante el cursillo recientemente impartido en España.

PHILIPS Alta Fidelidad

EQUIPO LIBRA 306 / 2 x 60 W. RMS

AF 729/II
Tocadiscos Automático
Stereo HI-FI.



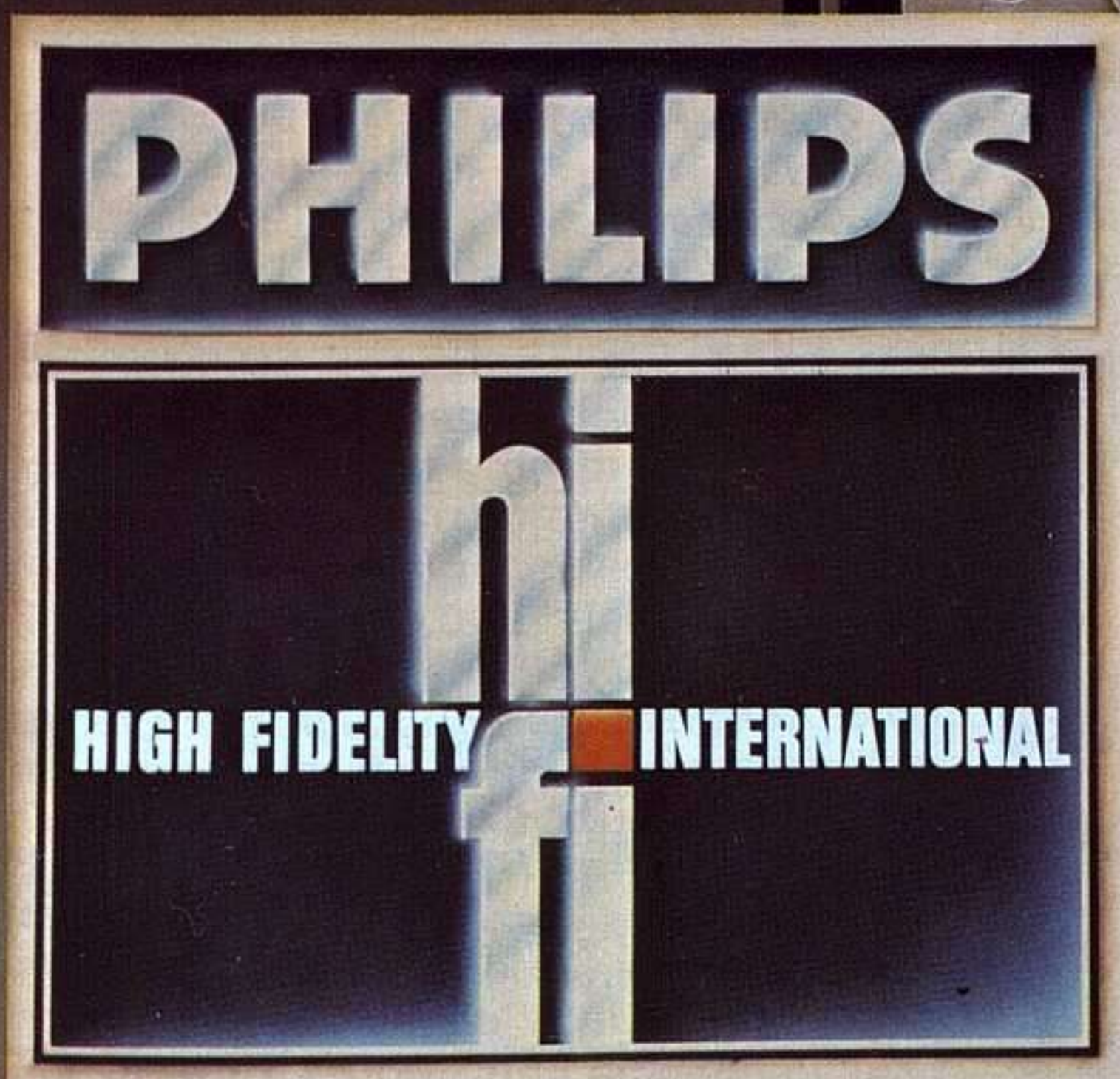
AH 106
Sintonizador Digital
Stereo HI-FI, OM-OL-FM.



AH 306
Amplificador Integrado
Stereo HI-FI.



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



PHILIPS El triunfo de la técnica



CUSI ASOCIADOS S.A.

ciento de todas las escuelas aprenden mi sistema, lo cual me produce una satisfacción. En 1965 introduje este sistema en Francia y, desde entonces, he dado doscientas cincuenta clases. A España vine por primera vez a Barcelona y, desde hace nueve años, doy un cursillo anual. He dado tres cursillos para la sección femenina en Madrid, un cursillo en el Valle de los Caídos, uno para el maternal del «EC» y catorce en Vigo. Creo que España necesita organizarse. El pueblo español tiene realmente la musicalidad en el cuerpo, porque se ve en su folklore, tanto en el canto como en el baile y en los instrumentos. Es necesario que los responsables de programar la música sepan que la música no sirve

solamente para la educación musical, sino también para la educación de toda la persona.

F. R.—Viéndole a usted trabajar, observo que todo lo hace de una forma muy imitativa, muy creativa. ¿No cree usted que para un maestro que está en contacto con los niños es muy difícil imitar lo que usted hace?

J. W.—Esto cierto, pero hay que saber que cuando el maestro trabaja con los niños no necesita tener el mismo nivel que cuando yo trabajo con los profesores. El maestro que trabaja con treinta o cuarenta alumnos en una clase y tiene, por ejemplo, diez instrumentos, podrá hacer mucha imitación. No será el nivel de aquí, pero será un nivel bueno,

si el profesor está formado, si sabe tocar el instrumento, si, en definitiva, sabe la técnica. Si es así, también puede transmitirlo. Naturalmente será siempre un nivel a adaptar a los niños, a la edad, a las circunstancias. Habrá clases donde no se podrá hacer movimientos porque el local sea pequeño, entonces se harán más los ritmos, el movimiento con el contratiempo, donde uno no se mueve en el espacio, pero aún así, se pueden hacer muchos movimientos.

F.R.—¿Es muy importante para usted, dentro del movimiento, la danza como una estructura formal?

J. W.—La danza, tanto si es la danza folklórica, como el ballet, como el Jazz, como la danza moderna, son fórmulas.

ABRE TU CORAZON
A UN NIÑO



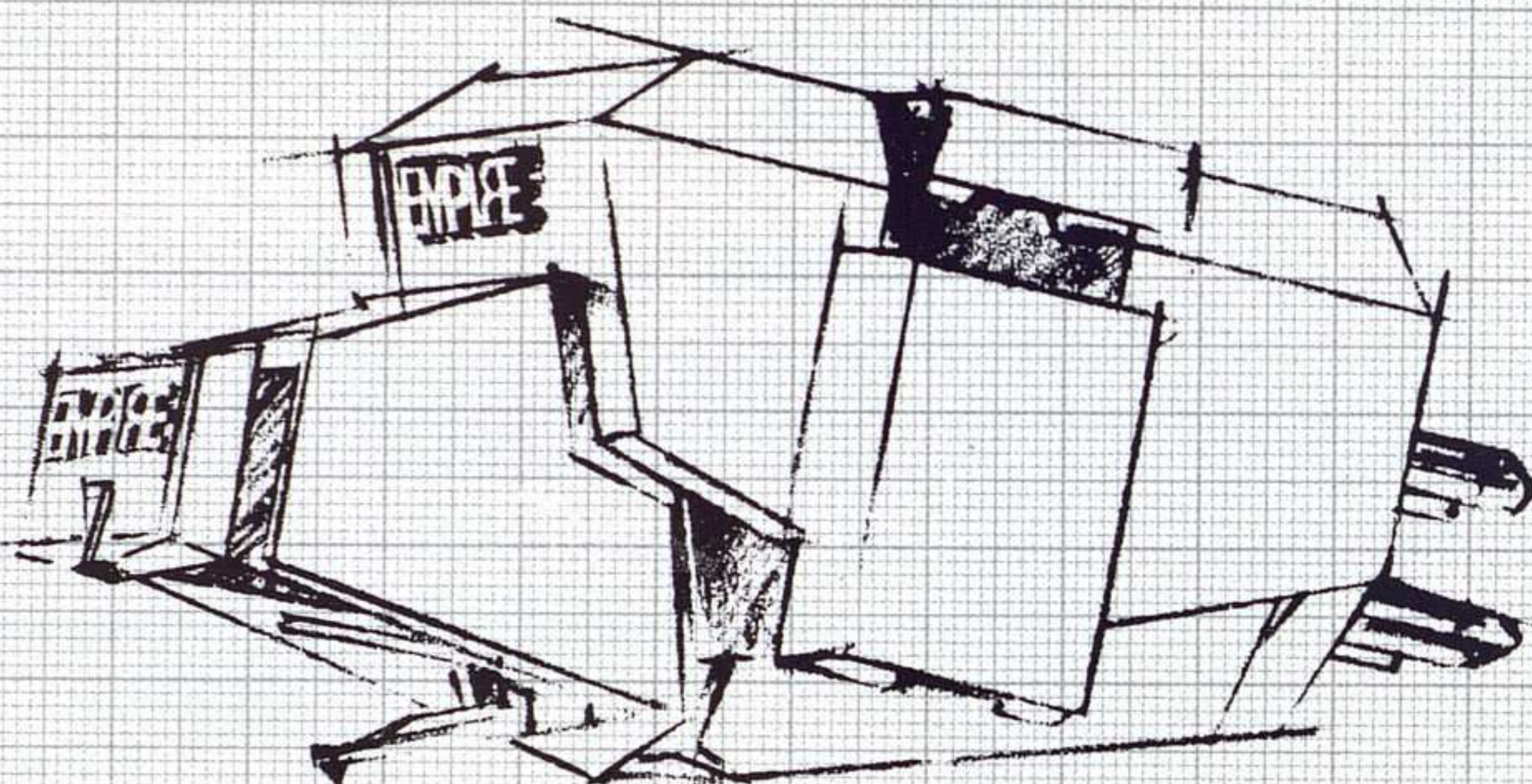
FELICITA CON TARJETAS



RITMO

INFORMAMOS A NUESTROS LECTORES Y ANUNCIANTES QUE EL PROXIMO N° CORRESPONDIENTE A FEBRERO 1982 ESTARA DEDICADO A LA ALTA FIDELIDAD

SERIE CONTACTO DINAMICO



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

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

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

Busque lo perfecto. Descubrirá EMPIRE.

EMPIRE

cápsulas magnéticas
Porque existe lo perfecto.

Representante exclusivo para España
ASTEC
actividades
electrónicas sa

Pº de la Castellana, 268-270 MADRID-16
Telf. 733 67 42. TELEX 44481 ASTEC E

Puede verlo en todas partes; en Africa, en Oriente, en América, en todos los sitios es lo mismo, son fórmulas. ¿Y qué son las fórmulas? Son estructuras, y de ahí volvemos de nuevo a la música, donde la forma es lo principal; pero, naturalmente, siempre hay que intentar encontrar un equilibrio. Hay que enseñar las danzas con una estructura precisa, porque es la formación, y, al mismo tiempo, darles unas posibilidades de exteriorizarse libremente para tener un equilibrio.

F. R.—¿Cómo está formada la cátedra de Pedagogía Musical que usted imparte?, ¿qué asignaturas tiene, qué cursos forma, qué nivel de conocimientos necesitan los alumnos para trabajar con usted, qué titulación?

J. W.—Hay dos ciclos: el que nosotros llamamos el *ciclo largo*, que tiene una duración mínima de cuatro años, al cabo del cual se recibe un diploma de pedagogía musical que equivale a una licenciatura en esta materia. Y el otro ciclo son unos dos años, a cuyo término se recibe un título equivalente a un bachillerato. Para entrar hay que haber terminado los estudios secundarios.

F. R.—¿No hace falta ser músico para entrar a trabajar con usted?

J. W.—¡Cuidado!, no, no. Para entrar hay que hacer un examen de ingreso, y el examen consiste en saber leer la clave de Sol y la clave de Fa, saber tocar una **Invencción a dos voces**, de Bach y hacer un texto de imitación rítmica. Si no se ha estudiado armonía, no importa, porque se enseña aquí. Estas son las condiciones de entrada, pero, insisto, en general, hay que tener el diploma de los estudios secundarios; de otra forma, no se puede entrar. Entre otras cosas porque es la Ley la que impide impartir una enseñanza superior sin haber terminado los estudios secundarios.

Lo que se busca en este ciclo es, sobre todo —y esto es muy interesante— el equilibrio entre el músico y el pedagogo. Porque esta es verdaderamente la fuente del éxito. Es lo que crea un buen músico y un buen pedagogo, y, después, esto se une.

Al principio enseñamos las cosas generales. Primeramente la pedagogía general, la psicología general, pedagogía musical, psicología musical. Esto es muy importante para la formación de la voz, para la coral y dirección de coro. Después hay que hacer un curso de movimiento intensivo; es decir, con pasos de ballet, con danzas folklóricas, con expresión libre, con gimnasia. Lo que tenemos también es Historia de la Música. Y otras asignaturas didácticas, como Metodología con horas de prácticas. También un primer instrumento, un segundo instrumento que puede ser el piano. Todo el mundo tiene que hacer la flauta de pico, pero todos tienen posibilidades de hacer otros instrumentos antiguos como el cromorno, la viola de gamba, etc. También se estudia la Expresión Verbal, Dicción y Armonía. Contrapunto, Fuga y Armonía Práctica. Como puede ver esto es una paquete enorme, pero al final estamos seguros de acabar coronados por el éxito. Esto es una globalidad, porque si no, no se es buen músico, no se puede enseñar bien la música. Se puede ser muy buen pedagogo, pero si falta la

musicalidad, falta algo.

F. R.—Y le falta el movimiento.

J. W.—¡También! Puedo decir que mi sistema tiene mucho éxito, que donde voy me piden que vuelva, y que he tenido la suerte de ir por todo el mundo: he enseñado en Túnez, Argelia, Marruecos, Camerún, China, Senegal. Llevo trabajando veintitrés años. He enseñado en China con mucho éxito. Allí hubo doscientos profesores, y la primera cosa que les dije fue: «¡cuidado!, no vengo a imponer las cosas de Europa, vengo a enseñaros que vuestra pedagogía nos ha ayudado enormemente porque su base es pentatónica y funciona fantásticamente con el sistema». Les pedí que me trajeran también sus propios instrumentos.

BIBLIOGRAFIA DE JOS WUYTACK

ALPHONSE LEDUC, Ed. Musicales.

Lameau. Canons et chants. París, 1970.

Play sing dance. Con Tossi Aaron. París, 1972.

Dansa carnavalito. Pour flutes á bec et Instrumentarium Orff. París, 1972.

Danses en triple. Pour flutes á bec et Instrumentarium Orff. París, 1972.

Variations sur un air de pendule. Pour flutes á bec et Instrumentarium Orff. París, 1970.

Polyvitamines ABA. Pour flutes á bec et percussion. Instrumentarium Orff. París, 1970.

Música viva. Pour una éducation musicale active. Instrumentarium Orff. París, 1970.

Colores. Pour Instrumentarium Orff. París, 1968.

Bolero. Pour Instrumentarium Orff. París, 1968.

Cantare et sonare. Pour chant, flute á bec et Instrumentarium Orff. París, 1969.

Melancholic Memphis Memo. Pour 4 flutes á bec. París, 1974.

Melancholic Memphis Memo. Pour 4 flutes á bec. París, 1974.

SCHOTT FRERES s.p.r.l. Musique

Missa Elementaria. Pour chant du peuple, choeur, flutes á bec Instrumentarium Orff et orgue ou clavecin ad libitum. Bruxelles, 1972.

Choralia. Bruxelles, 1973.

Trippoptactrippoptac. Trois piéces instrumentales dans le style Pop pour Instrumentarium Orff. Bruxelles, 1974.

13 fois bonheur. Chansons enfantines aur poémes de Maurice Caréme (Instrumentarium Orff). Bruxelles, 1972.

EDITIONS DE MONTE

L'audition musicale active. Wuytack Schollaert. Lovain, 1974.

Musicograms. Livre du professeur. Wuytack-Schollaert. Louvain, 1973.

Musicograms. (Livre de l'élève). Wuytack-Schollaert. Louvain, 1973.





**Dicen que es un órgano electrónico
pero es una orquesta completa.**

**La gran orquesta del órgano electrónico
es FARFISA LOUVRE.**

comercial bayona s.a.
pamplona (navarra)

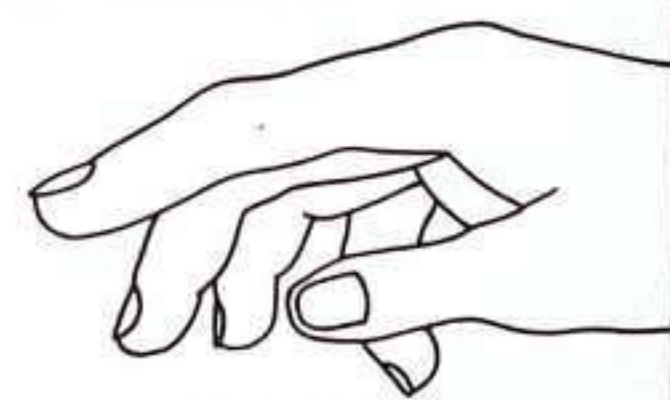
FARFISA

un nombre que suena bien.

DISTRIBUIDORES

UNION MUSICAL ESPANOLA, S.A. -
Carrera de San Jerónimo, 26 y Arenal, 18 - MADRID
Pedro LETURIAGA - Corredera Baja, 23 - MADRID 13 y Retablo 1 -
ALCORCON (Madrid)
CASA NEW-PHONO - Gral, Primo de Rivera, 37 - BARCELONA-2
Emilio JUAN - Almirante Cadarso, 3 - VALENCIA
MUSICAL-47 - Gral Sanjurjo, 47 - LA CORUNA
CASA DE LA MUSICA - Carretería, 13 - MALAGA

TELE-ALBERTO - Pintor Sorolla, 16 - GANDIA (Valencia)
MUSICAL LINARES - Carolinas, 1 - LINARES (Jaén)
CASA GARIJO - Santiago, 8 - MADRID 13
CASA ARILLA - Zapatería, 58 PAMPLONA
José SAVALL - Avda de Jijona 8 - ALICANTE
José Antonio JIMENEZ - Avda Cayetano del Toro, 14 - CADIZ
ARPEGIO, S.L. - Madre Rafols, 19 (Los Remedios) - SEVILLA
PROMUSICA - Alhóndiga, 28 - GRANADA
GARRIDO-BAILEN - C. BAILEN - MADRID



Música contemporánea

¿QUE
COMPONE?

JOAQUIM HOMS

Durante el presente año en que justamente acabo de cumplir setenta y cinco, diversas circunstancias particulares me han limitado la disponibilidad de períodos de tiempo suficientemente prolongados para dedicarlos a la creación musical, y, como consecuencia de ello, las seis obras que he compuesto tienen en común su brevedad, la utilización de pocos instrumentos y la forma de concebirlas y desarrollarlas. Son dos **Poemas** de Emily Dickinson sobre la muerte, para canto y piano; el **Soliloqui IV** y un **Diálogo** para guitarra; un **Duet** para flauta y guitarra; un **Trio de canyes** para oboe, clarinete y fagot, y un **Dúo** para violines que seguramente titularé **Geminis II**.

Por lo que respecta a la brevedad, la duración de las mismas oscila entre cinco y siete minutos, tiempo bastante frecuente en mis composiciones para pocos ejecutantes desde las primeras que realicé en 1925, varios años antes de tener ocasión de conocer obras de Schoenberg y Webern. Sin embargo,

creo que dichas duraciones son plenamente suficientes para comunicar muchas y muy variadas sensaciones al oyente, pues la música es una de las artes que permite expresarse con mayor concisión, y por otra parte la intensidad de nuestras vivencias casi siempre va unida a su brevedad temporal, más o menos compensada luego por su perduración en el recuerdo.

Las motivaciones de las seis obras han sido de dos órdenes. La de los poemas de la poetisa americana del siglo pasado E. Dickinson fue la lectura puramente casual la que me indujo inmediatamente a tratar de expresarlos en canciones, quizás en parte por una causa análoga a la que describe P. Valéry en uno de sus libros: «...sin querer, a cada instante una idea, una observación, una analogía me aparece como una presencia exigente —una especie de espina mental—». En las restantes obras, la exigencia tenía otras motivaciones y muy especialmente la de que varias de ellas me habían sido solicitadas por jóvenes instrumentistas que esperan darlas a conocer en plazo breve.

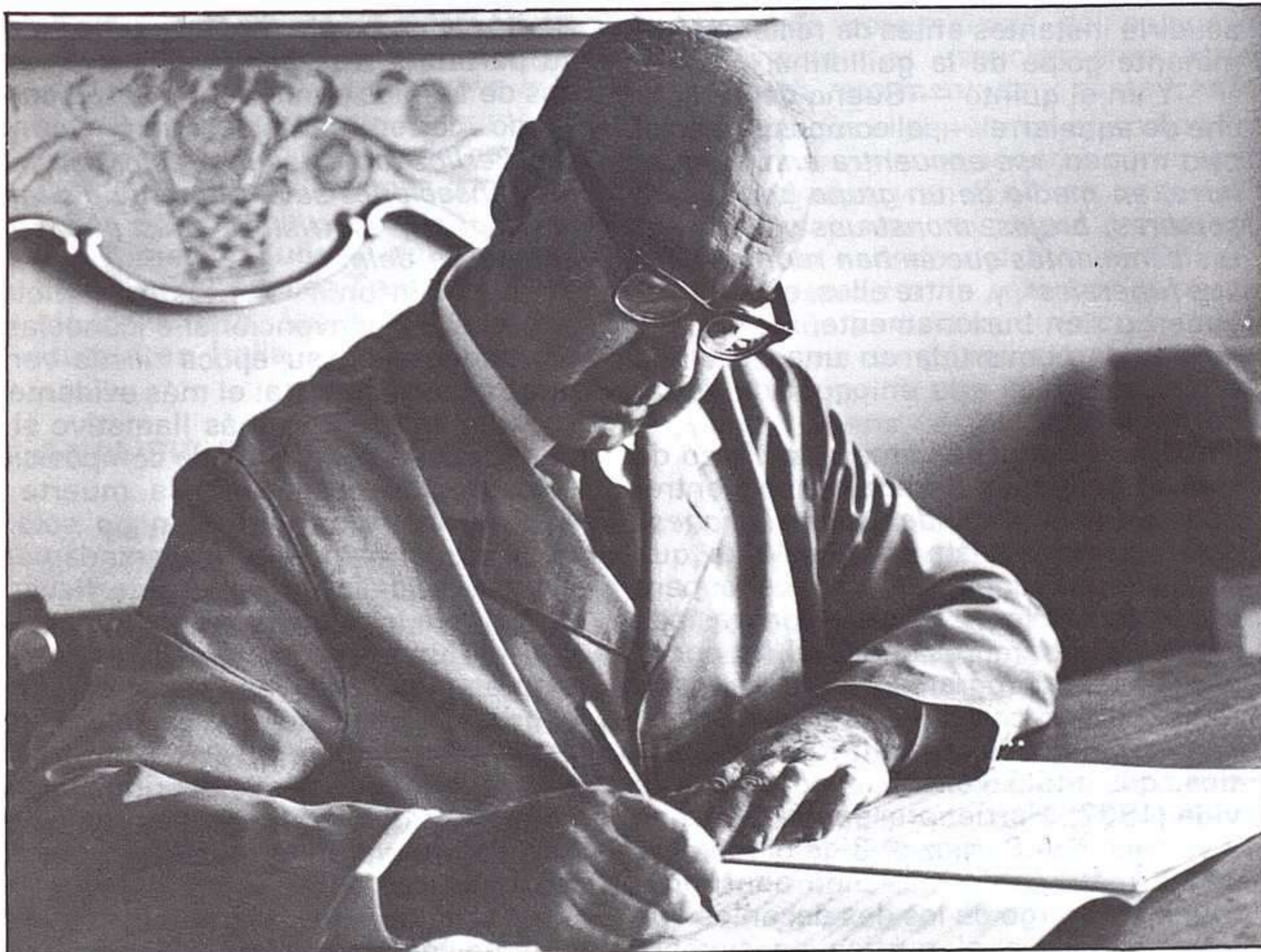
Por lo que respecta a la concepción musical de las canciones, trato, naturalmente, de profundizar la emoción que me suscitó la lectura de los poemas mediante el calor humano que infunde la voz a la melodía y la conjunción de ésta con el acompañamiento pianístico derivado de la misma para recrear el clima sugerido por los versos y su más íntimo sentido.

En cuanto a la forma de concebir y desarrollar las piezas instrumentales, puedo indicar que son imágenes a través de un proceso similar al que implica la invención de una amplia melodía, entendiendo dicho concepto en su acepción

más general, o sea, no simplemente como una sucesión lineal y significativa de sonidos de diversa altura y duración, sino como una fluencia continua de secuencias sonoras más o menos complejas de estructuras y texturas distintas, derivadas unas de otras y contrastadas o relacionadas entre sí, que van moldeando en el tiempo la forma y el sentido de la obra a la manera de los versos que integran un poema. Y desde el punto de vista cualitativo, cabría añadir que las obras resultantes han de ser bastante claras para ser comunicables y suficientemente complejas para que su interés no se agote en pocas audiciones. Estos intentos de explicación me recuerdan que en una ocasión me indicó Gerhard que por casualidad, leyendo a Dante (**De vulgare eloqui**), halló una frase que le pareció ser una perfecta definición del concepto de forma: «una oda continua usque ad ultimum progressive, hoc est, sine iteratione».

Finalmente, en lo que se refiere a las relaciones interválicas que forman la trama sonora de dichas composiciones, en todas ellas se derivan siempre, con más o menos rigor, de la rotación constante de series de doce tonos con sus correspondientes transposiciones, espejos y retrocesos; pero, en general, el uso de las mismas no es nunca linealmente temático, sino que actúa como una especie de código regulador que por un lado sirve de obstáculo a la arbitrariedad y por otro orienta la imaginación hacia nuevos derroteros.

El carácter dominante en las tres primeras piezas reseñadas es íntimo y meditativo, mientras en las dos últimas es más extrovertido, y en el **Duet** para flauta y guitarra se sitúa a mitad de camino entre unas y otras.



Joaquín Homs que acaba de cumplir setenta y cinco años.

Joaquim Homs PLOU

Elle ferrals l'escarren l'ar
de les solerades mortes
El meu cor esdevé un abstrador
d'acells.

Estiu de 1925
Poema de Sebastià Sánchez-Juan Piano

Plou está compuesto sobre un poema de Sebastián Sánchez-Juan y es uno de los nueve **Apunts per a piano** compuestos por Joaquim Homs, en 1925.

Discoteca básica

«SINFONIA FANTASTICA», DE BERLIOZ

Por Angel Carrascosa

En la mayor parte de los comentarios a la **Sinfonía Fantástica** se lee su génesis: el exaltadísimo joven de 24 años Hector Berlioz (1803-1896) asiste, el 6 de diciembre de 1827, desde una de las últimas filas del Odeón parisino, a una representación, en inglés, de **Hamlet** —Shakespeare, ignorado por el siglo XVIII, fue redescubierto con entusiasmo por los románticos—, y se apasiona encendidamente por la actriz que interpretaba el papel de «Ofelia», la irlandesa Harriet Smithson —por más que, parece clarísimo, fuese una intérprete de mediano talento—. Para intentar atraer su interés hacia él, la invitó a un concierto en el que se ejecutaba su obertura de **Los Jueces Francos**, pero la actriz no se dignó acudir. Cuando, por fin, logró hacerle conocer sus sentimientos, ella le rechazó terminantemente. Y Berlioz, en un estado de ánimo desgarrado, entre el amor y el odio, concibió el proyecto de componer una sinfonía cuyo punto de partida es autobiográfico, pero que evoluciona hacia derroteros imaginarios. En el programa de la **Sinfonía**, subtitulada «Episodio de la vida de un artista», Berlioz escribió «*imaginémonos un músico de temperamento violento y ardiente imaginación que se siente perturbado por un amor no correspondido y decide envenenarse tomando una fuerte dosis de opio. La dosis, que le resulta insuficiente, en vez de matarle, le produce un profundo sueño interrumpido por extrañas pesadillas. Todas esas sensaciones, recuerdos y emociones, al pasar por su mente excitada, se transforman en pensamientos e ideas musicales. Su amada se transforma en una melodía que se repite como una idea fija que se escucha constantemente.*».

En el primer movimiento —«Sueños. Pasiones», evoca la languidez y la ansiedad que experimentaba antes de haber conocido a la amada (esta introducción, como se ha señalado alguna vez, recuerda a Gluck, uno de los compositores más admirados por Berlioz). A continuación, su esperanzada pasión por ella, la decepción al no ser correspondido, y finalmente, el consuelo hallado en la religión.

En el segundo movimiento —«Un Baile. Vals»—, el compositor «*reencuentra a su amada en un baile, en medio del tumulto de una brillante fiesta*», lo que reaviva su inquietud. Esta se disipa en el tercero —«Escena en los campos»—, en la que el héroe disfruta de una apacible tarde de verano, escuchándose un diá-



logo entre dos pastores —uno, a lo lejos— con sus caramillos. Al reaparecer su amada, vuelve a angustiarse, pues la imagina infiel. Reanudándose el canto del pastor cercano, en lugar de la contestación del alejado, sólo se escuchan unos truenos en lontananza. «Soledad... Silencio».

En el cuarto movimiento —«Marcha al suplicio», ya «*oscura y terrible*», ya «*brillante y solemne*»—, el celoso héroe ha asesinado a su amada y es conducido al cadalso. El recuerdo de ella vuelve a acudirle instantes antes de recibir el fulminante golpe de la guillotina.

Y en el quinto —«Sueño de una noche de aquelarre»—, el compositor, en el otro mundo, «*se encuentra en un aquelarre, en medio de un grupo horrible de sombras, brujas, monstruos y otros seres semejantes que se han reunido para sus funerales*», y, entre ellos, que aúllan, gimen o ríen burlescamente, reconoce a su amada convertida en una horrenda arpía entregada a la enloquecida danza de las brujas.

Como venganza ante el rechazo de Harriet Smithson, Berlioz se había entregado a unas *escandalosas relaciones* con la joven pianista Camille Moke, que en 1831 abandonaría al compositor para casarse con Pleyel. Una vez congraciado con la actriz, impresionada al fin por el escalofriante programa que había inspirado, Berlioz compuso una *edificante* segunda parte para la **Sinfonía Fantástica**, que tituló **Lelio o el retorno a la vida** (1832). Harriet presenció el estreno y se casó con Berlioz el 3 de octubre de 1833: matrimonio más bien aburrido e infeliz a lo largo de los dos decenios que duró, y al que el músico no siempre permaneció fiel.

El programa de la **Sinfonía Fantástica** no debe tomarse rigurosamente en serio. Por un lado, el propio Berlioz afirmaría más tarde: «*el autor cree que la Sinfonía tiene un interés musical por sí misma, independiente de cualquier intención dramática*», y, por otro, su material musical está tomado de diversas obras suyas anteriores: el «Largo» inicial del primer movimiento, de su ópera **Estela** (1823); la *idea fija*, de su cantata **Herminia** (1828), y la «Marcha al suplicio», de la «Marcha de los guardias», de **Los Jueces Francos**. Por ello, el compositor y director Pierre Boulez ha escrito: «*desarrollo de la Sinfonía Fantástica es, en primer término, una necesidad de orden musical. La trama autobiográfica se superpone en este desarrollo, pero no está condicionado a ella. Siento la tentación de decir que la trama sigue a la Sinfonía, y no que la Sinfonía obedece a su argumento*». Y el propio compositor, una vez muerta su esposa, en sus memorias ni siquiera la cita como inspiradora, habiendo escrito, en cambio: «*compuse mi Sinfonía Fantástica hallánome bajo la fuerte influencia del poema de Goethe*» (se refiere a **Fausto**).

En todo caso, tampoco debe prescindirse del programa o ignorarlo en mayor medida que en el resto de la música programática (de Liszt o R. Strauss, por ejemplo), de la que con toda justicia puede considerarse a Berlioz el iniciador, precisamente en esta **Sinfonía**, que el compositor una vez describiera como «*drama instrumental*».

Deryck Cooke señala en ella como constante un «*anhelo de esperanza*», simbolizando, además, un sentimiento de vanguardia en su tiempo: el aislamiento del artista dentro del mundo. La personalidad abiertamente romántica de Berlioz aparece plenamente reflejada en su partitura: una personalidad de estados de ánimos sumamente vehementes. Como certeramente escribió Gounod, «*en Berlioz todas las impresiones, todas las sensaciones se extreman: no conoce la alegría y la tristeza más que en el estado de delirio*».

La **Sinfonía Fantástica**, violentamente anticonvencional e iconoclasta, es moderna en su época desde varios otros puntos de vista: el más evidente es su orquestación, lo más llamativo si se tiene presente su fecha de composición, sólo un año posterior a la muerte de Beethoven; la orquestación no sólo es tímbricamente nueva, extremadamente diversa, ya delicada, ya terrible, llevando de golpe a la práctica su posterior «Tratado de instrumentación», sino que —y esto es más decisivo— seguramente es el primer compositor que con claridad no *instrumenta* una música previamente escrita, sino que desde el principio compone pensando en los instrumentos que han de intervenir; la música es, por tanto, *inseparable* de su orquestación.

Formalmente, por supuesto, también hay notables innovaciones: aunque no rompe drásticamente con los moldes

clásicos —lo que es particularmente obvio en el primer movimiento—, lo cierto es que, como escribe J. L. Pérez de Artega, «es comprensible que enloquezcan los tratadistas que intentan un análisis de la **Fantástica** partiendo de la forma sonata». Pero tampoco es arbitraria o caprichosa estructuralmente, sino que está organizada de un modo nuevo y singular, muy cuidado y sopesado. La tan traída y llevada *idea fija* (denominación que el propio Berlioz dio al motivo que simboliza la personalidad de su amada y al mismo tiempo la imagen tal y como se le aparece al compositor en sus sueños), que reaparece insistente y obsesivamente a lo largo de los cinco movimientos —pero a veces *artificialmente*, como reconoce Boulez— siempre modificada según la evolución psicológica del músico, procede para Marcel Marnat del tema de la **Quinta Sinfonía** de Beethoven, compositor idolatrado por Berlioz, y, en cierto modo, es a su vez predecesora de las *células temáticas* de Liszt y hasta del «leitmotiv» wagneriano.

Un aspecto interesante que suele olvidarse es el de la incorporación —por primera vez de modo palpable— de lo deliberadamente feo y grotesco (el quinto movimiento) en la música, más de medio siglo antes de Mahler.

El estreno de la **Sinfonía Fantástica** fue accidentado: previsto para el 20 de mayo de 1830, hubo de ser suspendido a causa de las dificultades de la ejecución. Aplazado hasta el 5 de diciembre de ese año, obtuvo, bajo la dirección de Habeneck, un gran éxito —«muy parisino» en palabras de Marnat, lo que parece significar un tanto «snob», al haber acudido la *progresía* de París, conocedora del escandaloso tema que la inspiraba—. Franz Liszt, sin embargo, reconoció de inmediato la novedad de la partitura e insistió hasta conseguir que Berlioz le acompañase a cenar con él.

A modo de valoración sintética, la **Fantástica**, anunciadora de una personalidad muy poderosa, es una obra muy importante en la historia de la música por su impulso renovador y su atrevimiento —no exento de extravagancias y efectismos («una obra con la cual trataré de impresionar fuertemente a mi auditorio»)— más que estrictamente por su categoría musical. En todo caso, es injusto que sea la obra más conocida —la única para muchos oyentes— del autor de **Romeo y Julieta**, de **La Condena-ción de Fausto**, **Los Troyanos**, **La Infancia de Cristo**, las **Noches de Estío** o **Harold en Italia**.

ANÁLISIS DISCOGRÁFICO

La mayor parte de los grandes directores de orquesta de los últimos tiempos ha llevado al disco la **Sinfonía Fantástica**, aunque encontramos algunas importantes ausencias, sobre todo, de alemanes —Furtwängler, Knappertsbusch, Jochum, Kleiber, padre e hijo...— e italianos —Toscanini, Giulini, Abbado, Muti—. En mayor proporción que en otras obras más *clásicas*, los grandes nombres no son siempre los que más aciertan, acaso por la singularidad de esta partitura, que parece requerir del director unas condiciones muy especiales.

De las cincuenta grabaciones rela-

cionadas al final, la mitad, que son las que he logrado escuchar, las iré comentando brevemente, intentando seguir el orden cronológico de grabación o publicación. Sólo ocho de ellas están ahora distribuidas en nuestro país: Bernstein I, Karajan II y III, Stokowski, Gmür, C. Davis II, Barenboim y Maazel. Alguna es innecesaria, y también alguna muy importante está ausente.

Un director tan trascendental como Bruno Walter la grabó ya en 1939 para EMI, que la ha transferido en Francia recientemente a microsuro. Es más interesante —por el nombre del director— que convincente, ya que Walter parece hallarse extraño en el mundo de Berlioz: pese a momentos muy hermosos —la introducción inicial y el tercer movimiento— hay desajustes graves, «tempi» a veces caprichosos e incluso desbocados.

No he podido escuchar las grabaciones de Eduard van Beinum y Charles Munch/Boston, citadas entre las mejores de los años 50.

De 1958, año de su muerte, es la de Ataúlfo Argenta, que estuvo editada en nuestro país. Sobresalía por su brillo e incisividad tímbrica, su atractiva pulsación rítmica y su nitidez en las texturas: cualidades perceptibles a pesar de la metálica toma sonora, una de las primeras en estéreo.

Sir Thomas Beecham me ha defraudado en su versión, sobre todo por un primer episodio veloz y trivial y por un desigual final. Lo demás, correcto, tampoco deja entrever al gran intérprete que solía ser.

Algo posterior, la de André Cluytens fue, al parecer, una de las mejores realizadas hasta su momento.

En 1960 Dimitri Mitropoulos, alcanzó un hito en su registro para CBS, hito que continúa siéndolo más de cuatro lustros después, pese a la avalancha de grabaciones. Leyendo atentamente el programa escrito por Berlioz, difícilmente se le puede seguir con mayor entrega y convicción, fuego y fantasía. Los sentimientos son extremos, de acuerdo con la conocida personalidad del compositor. La versión es especialmente agitada, crispada, atormentada y hasta frenética a veces. En el penúltimo episodio oímos, resaltados, planos sonoros generalmente relegados, y en el último, pese a algunos desajustes, nos capta por un cierto atractivo sentido del humor. Quizá, un único reproche: la agitación general de la versión se deja sentir incluso en toda la «Escena campestre». La toma de sonido fue magnífica en su época y continúa siendo buena.

Del mismo año es la mucho peor grabada de Pierre Monteux con la Filarmónica de Viena, interpretación para mí muy pasada de moda: *académica*, poco contrastada, machacona, aburrida. Destaca sólo un hermoso movimiento lento, pero sus secciones agitadas tampoco están bien resueltas. Una inesperada decepción.

La segunda grabación de Igor Markevitch, de 1961 (casi una década antes la había registrado con la Filarmónica de Berlín también para DG) ha estado hasta hace muy poco distribuida en nuestro país en la serie «Privilege». Fue una interpretación muy notable en su época, con un soberbio movimiento inicial y

toda ella muy bien analizada y expuesta instrumentalmente. Algo pesante, en cambio, el final.

Poco después, Pierre Monteux volvió a llevarla al disco, con la Filarmónica de la Radio de Hamburgo, orquesta no muy apropiada, en una grabación distribuida hasta hace algún tiempo en España por Movieplay. No cabe en los defectos de la anterior, pero tampoco abandona los mismos presupuestos clasicistas.

A Sir John Barbirolli se debe una de las interpretaciones más inteligentes y musicales de esta **Sinfonía**, cuyo programa ilustra con gran imaginatividad y propiedad. A resaltar la cercanía de la tormenta al final de la «Escena campestre», la singularidad de algunos planos sonoros en la «Marcha», y un cierto humorismo en el «Aquelarre». Estuvo en España editada con etiqueta «Classical Records».

La primera de Colin Davis, correcta y muy bien analizada pero algo blanda de expresión en los momentos líricos, apenas dejaba entrever aún al magnífico intérprete y máximo especialista berliozano que ha llegado a ser. A anotar que, quizá, fue el primero en incluir en disco el cornetín incorporado por Berlioz al segundo movimiento de la **Sinfonía** en una revisión posterior, así como el primero que hizo las repeticiones de los movimientos primero y cuarto (ésta ya la había hecho Argenta). Muy bien grabado, este disco estuvo en nuestro país en la serie económica de Philips.

La primera versión de Leonard Bernstein es poco interesante: desigual, rápida, trivial y, a veces, caprichosa, sólo ocasionalmente tiene aciertos; por ejemplo, una sobresaliente claridad expositiva y atractivo impulso rítmico. Actualmente se encuentra en la serie «Maestro».

Interesantísima, en cambio, es la de Otto Klemperer, del mismo año. Aunque, desde luego, muy discutible. Es una interpretación desmitificadora, que parece ignorar deliberadamente el programa y dedicarse a manifestar la modernidad del lenguaje de la **Fantástica**. Muy incisiva, por su ejecución orquestal, por su articulación y acentuación, por su meridiana claridad, es pasmosa: hay momentos casi siempre muy conflictivos por su dificultad, como el final del «Baile» (en el que incluye cornetín) que nunca han sido resueltos con tal lógica y perfección. La grabación es formidable para su momento.

La segunda de Herbert von Karajan (DG 65) es una visión muy romántica y muy germánica: un primer movimiento muy ensoñador, una «Escena campestre» suave y lejana y una «Marcha» extraordinariamente brillante. Antes en serie «alta», acaba de aparecer en «Privilege».

Al parecer, la versión de Ernest Ansermet no colmó las expectativas puestas en el excelente intérprete de la música francesa.

Pierre Boulez, director que casi siempre tiene algo nuevo que decir en sus interpretaciones, partiendo (paradójicamente en apariencia) de una objetividad a ultranza, no aporta demasiado en este caso, a no ser un interesante y *moderno* tratamiento tímbrico. Los dos últimos episodios son excesivamente

lentos y escasos en imaginación. La grabación debía ser espléndida, pero el prensado español dejaba mucho que desear.

La primera grabación efectuada por la Orquesta de París, ideal para esta música, fue precisamente la **Sinfonía Fantástica**, bajo la dirección de Charles Munch: una interpretación sumamente atrayente, a veces, quizá, un tanto arbitraria, de gran exaltación e inquietud, incluso ocasionalmente casi desquiciada —lo que, desde luego, cabe en Berlioz—. Muy nítida en su exposición, la desequilibrada y artificiosa grabación la ha hecho envejecer más de lo merecido.

Si esa era singular y muy personal, la de Leopold Stokowski lleva estas características hasta el extremo de lo ampuloso e histérico, caprichoso y desmedido, y otro tanto se diría de la espectacular e irreal grabación.

Desgraciadamente, está descatalogado, en cambio, otro registro de la misma editora: el de Sir Georg Solti, una de las mejores interpretaciones existentes hasta ahora. Acusada y acertadamente contrastada —un primer movimiento de antología—, siempre muy nítidamente expuesta, a veces más imponente que crispada (como en la «Marcha»), y siempre ejecutada con una perfección y opulencia inusitadas por la Orquesta de Chicago. Muy bien grabada, además.

La primera de Seiji Ozawa es también de un enorme virtuosismo en su ejecución, pero, por el contrario, absolutamente superficial.

La espléndida interpretación de Jean Martinon, particularmente feliz en los movimientos segundo y tercero, muy cuidados tímbricamente, está empañada por una grabación confusa (al menos en el prensado español). La Orquesta muestra ciertas limitaciones.

Del mismo año 1974 es la segunda grabación de Colin Davis, que generalmente suele ser considerada la versión modélica de la **Fantástica**. En efecto, hay múltiples elementos que permiten valorarla así. Con todas las repeticiones, como la anterior suya, es mucho más madura, honda, equilibrada y auténtica; no en vano entre una y otra Davis ha trabajado con intensidad gran parte de la producción orquestal, vocal y escénica de Berlioz; en esta nueva grabación, difícilmente objetable, es cierto que la sintonización con su *idioma* es evidente. La ejecución de la Orquesta de Amsterdam es sensacional, y la grabación, la mejor hasta entonces. ¿Alguna reserva? Personalmente, sí: deberían extremarse un poco más los exaltados de ánimo del compositor, como vimos en Mitropoulos y volveremos a encontrar en Barenboim. Y un inconveniente: el tercer movimiento está dividido entre las dos caras.

El último (tercero ya) registro de Karajan es diez años posterior al que le precede. Presenta una gama dinámica casi exagerada desde los pianísimos a los fortísimos, un sonido cuidadísimo y pulido y una ejecución orquestal suntuosa, espléndidamente recogida por el disco. Llega, por un lado, hasta la morbidez al borde de lo decadente y, en otros momentos, al mayor apasionamiento. Con algunas licencias, los más originales son los movimientos segundo y quinto, y el que menos, el cuarto.

Tampoco en su última grabación

acierta Bernstein, sobre todo, a causa de una aparente falta de convicción: su versión es excesivamente refinada y roza, a veces, la frivolidad. El final es interesante tímbricamente, y muy brillante la coda.

La versión de Daniel Barenboim es muy personal y extraordinariamente sugestiva, aunque desde ciertas posturas pueda resultar hasta irritante. Su enfoque es exasperado, frenético —muy acorde con la forma de ser de Berlioz— con remansos en los movimientos segundo y tercero. Pero hay que señalar que, en el episodio inicial, Barenboim no logra por completo, como tal vez pretende, traducir a sonidos el volcán que se esconde en él. El «Vals» es especialmente mórbido y soñador. Seguramente es esta «Escena campestre», la mejor hecha jamás en disco; mención muy especial para los solistas de madera de la Orquesta de París. Y la «Marcha» y el «Aquelarre», finalmente, son los más terribles, feroces, vehementes y satánicos que se hayan escuchado. Esta, la segunda de Davis y la de Mehta son las **Fantásticas** mejor grabadas hasta ahora.

Bernard Haitink ha ido a grabar esta obra con una orquesta nueva para él: la Filarmónica vienesa. Y lo cierto es que aprovecha muy inteligentemente sus peculiares características sonoras, quizá no las más idóneas para esta música. En general, es poco incisiva y desmelenada; por el contrario, los mejores momentos son los más plácidos —toda la «Escena campestre»—. La grabación es menos buena de lo esperable.

Curiosamente, Lorin Maazel, tan afín al repertorio francés, no había llevado al disco, hasta ahora, la **Fantástica**. Su interpretación, que acaba de aparecer en España, es sutil, refinada e imaginativa, elegante en el «Vals» y aligerada en la «Marcha». Lo más singular es el sentido del humor y el desenfado que imprime al «Aquelarre»: una solución original y completamente admisible. Tampoco la grabación está a la altura de los tiempos.

El último registro publicado hasta la fecha es el de Zubin Mehta, con una brillante, exquisita y transparente Filarmónica neoyorkina. Es de destacar su original y sutil tratamiento de la percusión y la acentuación del carácter grotesco del episodio final. La grabación, digital, es sumamente clara antes que suntuosa.

Si en las grabaciones antiguas rara vez se empleaba el cornetín, en las de los años 60 aparece ya en Davis I y Klemperer, después en Martinon y Davis II, y, recientemente, en las tres últimas: Haitink, Maazel y Mehta.

Resumiendo: los hitos en la discografía han sido, cronológicamente, Mitropoulos, Barbirolli, Klemperer, Munch II, Solti, C. Davis II, Barenboim y Maazel. Hoy, en España, se dispone de dos de las tres mejores interpretaciones modernas: la equilibrada y modélica de Davis II o la más vehemente y exaltada de Barenboim; su gusto personal decidirá entre ambas. Esperamos la reedición de Solti. Otra opción interesante es la de Maazel, que, con ligereza y humorismo, se aparta de la **Fantástica** como *dramón*. Y, para los muy interesados en esta obra: háganse en el extranjero con las versiones de Mitropoulos y Klemperer.

GRABACIONES DE LA «SINFONÍA FANTÁSTICA» (Las disponibles actualmente en España incluyen la referencia).

- B. WALTER/Conservatorio de París (EMI 39).
- E. VAN BEINUM/Concertgebouw, Amsterdam (Decca 52).
- I. MARKEVITCH/Filarmónica de Berlín (DG).
- Ch. MUNCH/Sinfónica de Boston (RCA 56).
- L. DE FROMENT/Sinfónica de la Radio de Luxemburgo (CBS).
- A. ARGENTA/Suisse Romande, Ginebra (Decca 58).
- Th. BEECHAM/Nacional de la Radiodifusión Francesa (EMI).
- A. CLUYTENS/Philharmonia, Londres (EMI 59).
- J. PERLEA/Sinfónica de Bamberg (Marfer M 50-2485).
- W. VAN OTTERLOO/Filarmónica de La Haya (Philips 60).
- D. MITROPOULOS/Filarmónica de Nueva York (CBS 60).
- C. ZECCHI/Filarmónica Checa, Praga (Supraphon 60).
- P. MONTEUX/Filarmónica de Viena (Decca 60).
- L. FOURESTIER/Cento Soli (Marfer).
- C. SILVESTRI/Conservatorio de París (EMI).
- H. VON KARAJAN/Philharmonia, Londres (EMI).
- I. MARKEVITCH/Lamoureux, París (DG 61).
- P. PARAY/Sinfónica de Detroit (Philips).
- E. GOOSSENS/Sinfónica de Londres (PYE).
- Th. GREENE/Festival de Londres (Marfer).
- P. MONTEUX/Filarmónica de la NDR, Hamburgo (Gid).
- J. BARBIROLLI/Hallé, Manchester (PYE).
- C. DAVIS/Sinfónica de Londres (Philips 63).
- L. DE FREMAUX/Nacional de la Opera de Montecarlo (Erato).
- L. BERNSTEIN/Filarmónica de Nueva York (CBS 64, S 61910).
- O. KLEMPERER/Philharmonia, Londres (EMI 64).
- H. VON KARAJAN/Filarmónica de Berlín (DG 65, 25 35 256).
- G. ROZDESTVENSKI/Sinfónica de la Radio de la URSS (Melodia).
- R. KEMPE/Filarmónica de Berlín (EMI 66).
- E. ANSERMET/Suisse Romande, Ginebra (Decca 68).
- P. BOULEZ/Sinfónica de Londres (CBS 68).
- Ch. MUNCH/Orquesta de París (EMI 68).
- L. STOKOWSKI/New Philharmonia, Londres (Decca 69, 65 94 563).
- H. P. GMUR/Sinfónica de la Radio de Baden-Baden (Zafiro ZTV-25).
- G. PRETTE/Sinfónica de Boston (RCA 72).
- G. SOLTI/Sinfónica de Chicago (Decca 72).
- S. OZAWA/Sinfónica de Boston (DG 73).
- J. C. CASADESUS/Filarmónica de Lille (Harmonia Mundi France).
- A. LOMBARD/Filarmónica de Estrasburgo (Erato 74).
- J. MARTINON/Nacional de Francia (EMI 74).
- C. DAVIS/Concertgebouw, Amsterdam (Philips 74, 65 00 774).
- H. VON KARAJAN/Filarmónica de Berlín (DG 75, 25 30 597).
- S. OZAWA/Sinfónica de Toronto (CBS 75).
- J. LOUGHRAN/Hallé, Manchester (EMI).
- W. VAN OTTERLOO/Sinfónica de Sydney (RCA 76).
- A. PREVIN/Sinfónica de Londres (EMI 78).
- L. BERNSTEIN/Nacional de Francia (EMI 78).
- D. BARENBOIM/Orquesta de París (DG 79, 25 31 092).
- B. HAITINK/Filarmónica de Viena (Decca 80).
- L. MAAZEL/Orquesta de Cleveland (CBS 81, 76652).
- Z. MEHTA/Filarmónica de Nueva York (Decca 81).

EL SILENCIO DE TOSCANINI

Por Manuel Chapa Brunet

WAGNER: Fragmentos de *El anillo del Nibelungo*, *Tanhauser* y *Maestros Cantores*. Orquesta de la NBC. Director: Arturo Toscanini. CLS 14. Importador, Ferysa.

Los asiduos oyentes de las retransmisiones radiofónicas dominicales de los conciertos de la Orquesta de la NBC, bajo la dirección de Arturo Toscanini, se quedaron estupefactos cuando en la mañana del 4 de abril de 1954, en plena «Bacanal» de *Tanhauser*, la orquesta calla y un silencio embarazoso e interminable —a los asistentes al concierto esos segundos les parecieron horas— sustituye al fluido tejer y destejer orquestal wagneriano. El locutor del programa, rehecho del efecto sorpresa, atribuye el corte a causas técnicas y de improviso irrumpen en las ondas los primeros compases, solemnes y desazonados, de la **Primera Sinfonía** de Brahms, que pronto ceden ante la continuación del fragmento interrumpido. Sin embargo, las causas reales de este corte no son técnicas ni nada por el estilo. Toscanini, que se había quejado antes del concierto de lagunas de memoria, se ha llevado la mano izquierda a los ojos, ha mirado hacia abajo y su batuta ha caído al suelo en medio de la estupefacción de la orquesta y la angustia del público que abarrotaba el Carnegie Hall. Tras instantes de creciente tensión —durante los cuales Guido Cantelli, en el control de sonido de la emisora, ha echado mano de una grabación de Toscanini dirigiendo la **Primera** de Brahms— y de duda sobre lo que procedía hacer, el primer violoncello de la orquesta de la NBC tiene el reflejo de agacharse, recoger la batuta y ofrecérsela al maestro que, con gesto casi mecánico, la vuelve a empuñar para acabar el fragmento de *Tanhauser*. Después, y ya apreciablemente rehecho, Toscanini dirigirá la obertura de los **Maestros Cantores** que culmina el concierto, íntegramente dedicado a Richard Wagner. Será su último concierto.

Toda esta peripecia de valor histórico fuera de lo común se ve puntualmente reflejada en este disco, cuyo nivel técnico es, para las circunstancias que en él concurren (la fuente sonora es la cinta de la grabación radiofónica) francamente satisfactorio, a lo que contribuye un prensado literalmente irreprochable. Ni que decir tiene que en esta grabación priva lo documental, lo testimonial, sobre la mera consideración



más o menos académica de la música interpretada o, incluso, de la propia interpretación. Podemos apreciar, eso sí, la peculiar manera de dirigir del maestro italiano: su diferenciación absoluta de los planos sonoros, su implacable matización de la rítmica, el ajuste casi siempre perfecto, las graduaciones de intensidad planificadas drásticamente (aunque nunca agobiantes). Y, por encima de todo, el elan, la fuerza, el ímpetu de un director poco amante de escudriñar en el detalle de tal o cual fraseo, en el recoveco de un determinado color, en el rincón del giro original o ingenioso; de refugiarse en remansos confidenciales, de lanzarse en carreras exultantes y entusiásticas. Toscanini integra cada elemento en un todo en el que da siempre la impresión de girar un motor implacable, que hace avanzar la obra de forma inexorable hacia su desenlace. Paladín principal y definitivo del positivismo interpretativo que le lleva a menudo a posturas próximas a un evidente literalismo, su estética directorial deriva hacia lo que se ha dado en llamar *objetivismo* y que no es otra cosa que una postura de extremo respeto hacia el compositor, al que se considera lo suficientemente sabio y dueño de sus recursos para haber incorporado todo lo necesario a su partitura, para que ésta resulte suficientemente autoexplicativa y no necesite de complementos personales y subjetivos a la hora de ser interpretada.

Si la corriente idealista alemana, con Furtwängler de símbolo genial, concebía el acto interpretativo como una co-composición, como una recreación en el que el intérprete colaboraba (y, por lo tanto, suplía, completaba y hasta a ve-

ces, rectificaba) con el compositor, la corriente positivista toscaniniana, más tímida a la hora de concebir la interpretación como colaboración, prefiere asignar al intérprete un segundo plano, subordinado y dependiente respecto del que ocupa el creador. Así la partitura resulta una especie de *referencia absoluta*, de verdad en sí misma, y el director —llevando el tema a su máxima simplificación— ese *tañedor de campana* por el que suspiraba un Stravinsky harto de los excesos de un romanticismo que estimaba decadente y perturbador para su ideal de belleza. Naturalmente todo esto es matizable y, en todo caso, no se produce en estado químicamente puro, interrelacionándose ambas tendencias en síntesis más o menos inclinadas hacia una u otra, pero que, ni siquiera en los casos de Toscanini o Furtwängler, pueden ser consideradas de forma unívoca y unidireccional.

El Wagner o Toscanini que se deja adivinar en este registro parece un Wagner muy clarificado en sus texturas armónicas, poco proclive al énfasis, ajeno a lo mítico —incluso a lo legendario—, de «tempi» más bien amplios y estructuras muy diáfanas establecidas. Con todo, no es sino una impresión, más que una auténtica deducción crítica, pues lo fragmentario del programa amén de las peculiaridades que supone la *reducción* del cosmos wagneriano a las estrictas dimensiones de la sala de conciertos, en nada contribuyen a la valoración global de un *estilo*, de una línea generalizable. Es preferible enfocar este registro, como ya se dijo antes, desde su dimensión de documento vivo irrepetible que nos permite asomarnos a un hecho histórico cual es el último concierto de un director decisivo a la hora de abordar la historia de la dirección de orquesta en nuestro siglo. Aquel que se atrevió, por primera vez en la historia a dirigir todo de memoria y que, precisamente por un fallo en dicha memoria, se desconcierta, se para y ni siquiera es capaz de mantener en su mano la batuta que siempre empuñó con una energía y una decisión irrepetibles. Y al escuchar ese dramático, eterno, tenso silencio cabe preguntarnos sobre qué es lo que sucedería en esos momentos en la cabeza de Arturo Toscanini, de Guido Cantelli, del speaker de la NBC, del público asistente al concierto, del radioescucha. En todo caso sí puedo decir que yo, por encima de todo, he sentido una emoción profunda, embarazosa e intensa. Porque toda una época moría en aquel silencio.

Crítica discográfica

BACH: Variaciones Goldberg. Trevor Pinnock, cémbalo. Archiv 2533 425.

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

Recientes aún varios discos de Trevor Pinnock dedicados a J. S. Bach, el cembalista británico se enfrenta en esta ocasión con una de las páginas cumbres del cémbalo bachiano: las **Variaciones Goldberg**. Y con menos éxito que en las anteriores grabaciones. Quien haya leído mis comentarios a otros discos de Pinnock, sabe que es un cembalista que goza de todos mis respetos. Pero en esta ocasión debo decir que sus **Goldberg** me han decepcionado bastante. Por supuesto que técnicamente son irreprochables, y lo mismo puede decirse de sus criterios a la hora de usar los registros. Lo mismo puede decirse de sus «tempi». Y, sin embargo, lo cierto es que su versión resulta poco interesante y bastante aburrida. El espléndido fraseo y magnífica articulación de que siempre ha hecho gala Pinnock, no están presentes en esta ocasión como en veces anteriores.

El instrumento utilizado es un soberbio cémbalo fabricado por Andreas Ruckers, cuya fotografía sirve de portada al disco. Pero hubiera sido preferible incluir una descripción suya, como ha hecho Archiv en otras ocasiones. El artículo de Pinnock explicando su manera de solucionar el problema de las repeticiones resulta muy poco convincente. La grabación es soberbia.—P.C.C.

BEETHOVEN: Sonatas para violín y piano núm. 5, «Primavera» y núm. 9, «a Kreutzer». Yehudi Menuhin, violín. Wilhelm Kempff, piano. DG 2531 300.

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

Pocas cosas nuevas se pueden decir del ciclo de las sonatas para violín y piano de Beethoven grabado por Menuhin y Kempff allá por 1970 que no se hayan dicho ya. Madurez interpretativa, virtuosismo puesto al servicio de la música, conjunción perfecta entre ambos artistas, perfección técnica, comprensión ideal del lenguaje beethoveniano, son sólo algunas de las muchas virtudes que adornan este ciclo, clásico ya entre los discófilos.

En este disco se han aunado dos de las sonatas más representativas de la integral o, al menos, de las más frecuentadas por violinistas y pianistas: la núm. 5, «Primavera» y la núm. 9, «a Kreutzer». La interpretación que de ellas ofrecen Menuhin y Kempff es magnífica, con algunos momentos verdaderamente ex-



Yehudi Menuhin.

cepcionales, como el segundo movimiento de la «Primavera» o la variación IV del mismo tiempo de la «Kreutzer, aunque, como ya ha quedado dicho, el nivel alcanzado en ambas es altísimo.

Excelente oportunidad de hacerse con una versión de estas dos hermosísimas sonatas en una interpretación histórica desde el día en que vio la luz.—L.C.G.

BEETHOVEN: Concierto para violín y orquesta. Jascha Heifetz, violín, Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Dimitri Mitropoulos. Movimiento Musica 01.005. (Importador: Ferysa).

Interpretación: ■
Sonido: ■ ■

La grabación recogida en el presente disco fue realizada durante un concierto público que tuvo lugar en Nueva York el 12 de febrero de 1956.

El **Concierto para violín** de Beethoven no es, ni con mucho, una obra escrita a la medida de un violinista como Heifetz, virtuoso entre los virtuosos y temperamental como pocos. Esto queda bien patente a lo largo de todo el disco: hay una continua tendencia a acelerar el «tempo»; a no respetar las indicaciones del compositor (los «dolce» escritos por éste en los compases 126 y 386 se tornan en todo lo contrario); a convertir en lugares de lucimiento pasajes que no lo son; en suma, a tratar —valga el neologismo— de *virtuosizar* un **Concierto** en el que la ausencia de virtuosismo es, precisamente, uno de sus rasgos más reseñables.

Mitropoulos, en medio de este protagonismo del violinista americano, hace lo posible para sacar la obra adelante, destacando algunas frases en «piano» de

la Orquesta neoyorquina, así como la mayoría de los pasajes puramente orquestales, sin lograr con ello, a pesar de todo, sacar adelante una digna versión.

Anécdota curiosa de esta grabación es que violinista y orquesta se saltan olímpicamente la música contenida en los compases 25 a 117 del tercer movimiento (?).

Así pues, pésima versión —acompañada por ende de un sonido muy deficiente— de una de las más bellas obras de la literatura violinística de todos los tiempos.—L.C.G.

BEETHOVEN: Los cinco conciertos para piano y orquesta. Rudolf Serkin, piano, con las Orquestas «Scarlatti» de Nápoles, director, Franco Caracciolo (núms. 1, 3 y 5) y Sinfónica de Roma, director, Ferruccio Scaglia (núms. 2 y 4). Grabaciones en directo (3 y 7.6. 1958) Movimiento Música. 04.001, 4 discos «mono».

Interpretación: ■ ■
Sonido: ■ ■

El segundo ciclo de conciertos beethovenianos firmado por Serkin llega, en un momento de particular saturación, a un mercado, tan rico en *falsos profetas* como escuálido en *auténticas integrales* de los «Cinco» —hablo en términos de correlación cualitativa entre pianista, orquesta y director. CBS (61915 al 18) reunía a Serkin con Ormandy/Filadelfia (**Conciertos núms. 1, 2 y 4**) y con Bernstein/Nueva York (núms. 3 y 5), en apretadas caras que incluían la **Fantasia Op. 80** y las **Bagatelas Op. 119**. La edición italiana, lastrada por el origen radiofónico de las tomas, aprovecha mal el espacio de ocho caras y cae en el absurdo de escanciar el **Tercer Concierto** entre la cuarta y quinta, de suerte que el «Allegro moderato» del núm. 4 se sitúe en la banda segunda de la propia cara cinco, lo cual implica riesgo e incomodidad a la hora de audiciones individuales. Creo que este punto de la distribución de las caras, en publicaciones de origen italiano, ha sido ya mencionado en diversas recensiones y parece increíble que las editoras de este país sigan confundiendo la grabación de obras sinfónicas con la de óperas completas —donde, dicho sea de paso, también se dan cortes y enlaces de juzgado de primera instancia.

Serkin se mueve dentro de un clima de refinado clasicismo, muy apropiado para la traducción de la inocencia magistral del primer Beethoven. No se excluye la brillantez virtuosística de las «Cadenzas» I del **Op. 15** y **Op. 37**, la exuberancia rítmica del «Rondo» del **Op. 19**, la ensoñación romántica del «Moderato» del **Op. 58**, donde Serkin establece el



Ludwig van Beethoven (1770-1827).

clima lírico desde el mismo arranque, para alcanzar, en el «Andante», uno de esos instantes *mágicos* que sólo el registro *en vivo* puede perpetuar. En cambio, se le escapa la dualidad épico/lírica del «Largo» del **Op. 15**, mientras el «Poco» mosso del «Adagio» del **Op. 73** queda reservado para otros pianistas. Serkin acusa, en muchos momentos, el carácter maratónico de estas sesiones y su **Op. 73**, en particular, denuncia imprecisiones articulatorias e, incluso, escandalosos fallos de digitación. Hay algún abandono estilístico en los arabesco, en exceso chopinianos, del «Adagio» del **Op. 19** y cierta frialdad en el «Largo» del **Op. 37**, compensada, eso sí, por la vitalidad y el dinamismo de los tiempos extremos.

Caracciolo carece de aliento y su batida, férrea, metronómica, priva de elasticidad a sus acompañamientos. Scaglia, muy impersonal, sigue el vuelo de Serkin. Los conjuntos, muy débiles, con destemplanzas y desajustes intolerables.—**G.B.M.**

BEETHOVEN: Concierto para violín Op. 61. Anne-Sophie Mutter, violín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. DG 2531 250.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

Nueva grabación del binomio Mutter-Karajan, que en esta ocasión se somete a una prueba de fuego: el **Concierto para violín** de Beethoven, piedra de toque para demostrar la madurez artística, musical y técnica de todo violinista que se precie.

El resultado obtenido en el primer movimiento es lo más discutible de su interpretación. El «tempo» elegido es muy lento, produciendo a veces una cierta sensación de decaimiento, perceptible especialmente en los pasajes en los que es protagonista el violín. Así pues, la versión que nos ofrecen de este primer tiempo peca por exceso de contemplativa y contenida, hecho que queda contrarrestado sólo en parte por la indudable belleza sonora que ambos artistas obtienen de la partitura. El segundo movimiento adolece en su mayor parte de estos mismos defectos, mientras que el tercero es, indudablemente, lo mejor del disco.

A pesar de estos —a mi entender— errores de enfoque, la jovencísima violinista demuestra ser una instrumentista excepcional, en posesión de un muy bello sonido y una técnica completísima, como lo atestigua su soberbia versión de la difícilísima cadencia de Kreisler, que es, curiosamente, interpretada de un

modo muy diferente al resto del primer movimiento.

El acompañamiento de Karajan es de gran altura, aunque en algunos momentos (sobre todo en el movimiento inicial) se echa de menos una mayor claridad entre las voces.

En suma, fallida aunque interesante versión, inferior a algunas otras existentes en nuestro país, entre las que no dudaría en recomendar las de Menuhin/Klemperer (EMI) y Zukerman/Barenboim (DG).—**L.C.G.**

BEETHOVEN: Sonatas para piano núm. 14, Op. 27, núm. 2 «Claro de Luna»; núm. 13, Op. 27 núm. 1, «Quasi una fantasía»; núm. 8, Op. 13 «Patética». Emil Gilels, piano. DG. 25 32 008 Digital.

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

Una vez más a través de este disco se pone de manifiesto la autoridad indiscutible de Gilels en el campo de la interpretación de las **Sonatas** de Beethoven, dentro de un estilo en el que hay que destacar la limpieza y el exquisito control de su forma de hacer. El primer movimiento de la **Claro de luna** se desarrolla en una atmósfera radiante, de una exquisita belleza, sin desdoro del dinamismo que uno espera siempre de esta partitura.

La grave introducción de la **Patética**, así como el «Adagio cantabile» del segundo movimiento son aquí más rápidos que lo usual, al menos si se compara esta interpretación con las muy famosas y clásicas de Kempff y Barenboim. En todo caso, Gilels hace gala, como siempre, de su enorme individualismo al servicio de unas piezas ya con anterioridad muy bien servidas en el disco; el presente que comentamos es de una recomendabilidad absoluta desde el punto de vista interpretativo y también desde la perspectiva de la grabación, en este caso digital, que recoge la dinámica del piano de Gilels perfectamente, sobre todo en el registro grave y medio; en el registro agudo pueden onservarse algunas pequeñas aristas, en todo caso defectillo menor si tenemos en cuenta que estamos ante una grabación de piano, es decir, de lo más difícil para un equipo de grabación. En resumen, una grabación muy satisfactoria para servir una interpretación, si no trascendental, sí muy interesante para unas obras tan de repertorio de grandes maestros.—**A.O.B.**

BEETHOVEN: La música de cámara para flauta. Jean-Pierre Rampal, flauta. Robert Veyron-Lacroix, piano. Hispavox S. 66.346, 3 discos. Precio oferta: 1.680 ptas.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Una observación previa: estamos ante una colección de piezas deliciosas, en algunos casos bellísimas, pero en absoluto geniales ni representativas del Beethoven que todos conocemos. El primer grupo de composiciones, fechadas en Bonn en el período que media entre los dos viajes a Viena, posee la frescura y el buen humor tan característicos del joven discípulo de Haydn (sólo algunos pasajes del **Trío en Sol mayor Wo O 37** revelan cierta *melancolía*, todavía muy alejada de la que impregnaría el **Op. 18 núm. 6**). La **Serenata Op. 25** (aquí ofrecida en la menos frecuentada versión para flauta y piano) posee acentos más personales (data de 1795-96) y es, en todo caso, un tesoro de espontaneidad y gracia. Las dos series de **Variaciones** sobre temas populares, **Op. 105 y 107**, se sitúan en la cercanía de la **Sonata Hammerklavier (núm. 29)** y de los primeros esbozos de la **Novena**, en una época de miseria material, cuando Beethoven se veía obligado *por pan y dinero* a escribir piezas fáciles, de encargo. Es la época de las adaptaciones de canciones populares escocesas, rusas, tirolesas (incluso españolas, de las que Radio Nacional editó, en 1970, un disco interesantísimo). Resulta conmovedor descubrir, en estas «fruslerías», diseños rítmicos, audacias armónicas y acentos personales que, más tarde, hemos de encontrar en las últimas grandes obras. «Miser et pauper sum», escribía Beethoven por aquellos días. «Miseri sumus», diría yo, porque la necesidad de *emborronar para ganar con qué subsistir* hizo que el genio quemase valiosas fuerzas en tales chapuzas (sic), privándonos a los hombres de obras de mucha mayor envergadura, para las que Beethoven se hallaba entonces plenamente capacitado.

El álbum de Rampal no tiene competencia en nuestro mercado. Tan sólo la **Serenata Op. 25** (en su versión original para violín, viola y flauta) y el **Trío Wo O 37** están disponibles en el álbum DG 27 20 015. Pero la prestación de Rampal me parece superior a la de Zoller, por limpidez de sonido, capacidad de «legato», articulación mucho más idiomática, aunque Kontarsky es, posiblemente, más beethoveniano que Veyron-Lacroix. Este acompaña con precisión, claridad y sonido muy bello en las composiciones juveniles, pero parece olvidar que la aportación pianística de las **Op.**

105 y 107 va más allá de un simple acompañamiento, cobrando en muchos momentos un papel de protagonista frente a la flauta. Rampal, en plenitud de facultades, no defrauda jamás, si bien el sonido resulta un tanto mate por culpa de una grabación muy antigua (1966, VOX SVBX 577) y de un prensaje muy mediocre. Los demás solistas, correctos. Presentación pobre.—G.B.M.

⊙ **BRAHMS: Los 2 Conciertos para piano y orquesta.** Daniel Barenboim, piano. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Zubin Mehta. CBS 79221, 2 discos. Precio oferta: 1200 ptas.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■

Una consideración previa: esta esperada publicación plantea serias dificultades de cara a su comentario, directamente proporcionales a su defectuosa prestación técnica. Siempre he mantenido la idea de que frecuentemente es muy espinoso delimitar hasta qué punto existe en una interpretación discográfica responsabilidad de la parte técnica, en el supuesto de que esta parcela técnica presente deficiencias. Yo pienso que la responsabilidad es muy grande, pero es difícil saber dónde se encuentra el límite. Pues bien, en el caso del **Concierto núm. 1** específicamente este problema se extrema. El sonido que en este disco presenta la edición española es sencillamente impropio de una gran casa discográfica con los medios técnicos de CBS; y lo es por dos razones: la primera es un soplo de fondo tan constante como elevado de tono, que al cabo de varios minutos de escucha se hace intolerable, por cansado; la segunda es una sensible

pérdida de presencia, claridad y calidad de sonido respecto al ya muy pobre trabajo primario de los ingenieros de CBS. Yo he tenido afortunadamente ocasión de cotejar el ejemplar alemán, lo que siempre es una ayuda, si bien como ya he dicho antes el prensado original alemán y la toma de sonido principalmente son insatisfactorios y hasta indignos de una grabación fechada en 1981. Con estos presupuestos, pienso que la interpretación se resiente notablemente: lo que a mi juicio más resalta en una primera audición es una cierta falta de *temperatura* y de nervio, curiosamente más acentuada en el caso de Barenboim que de Mehta. La parte del piano tiene indudablemente un tratamiento de gran belleza expresiva, en especial en los pasajes líricos y remansados —como al final del primer movimiento, en los compases que preceden al último «tutti» o en el «Adagio» central—. Sin embargo a veces falta algo de grandeza y robustez sonora, por extraño que parezca tratándose de cualidades intrínsecas a la personalidad del músico argentino; incluso pienso que el despliegue virtuosístico en el primer movimiento es algo inferior a su antigua grabación para EMI (no en España) con Barbirolli y la New Philharmonia. En cuanto a la dirección en este **Concierto**, yo diría que adolece de las mismas o parecidas limitaciones que el piano, aunque posiblemente menos acentuadas: Mehta se ha revelado como un buen brahmsiano últimamente (dentro de su natural eclecticismo), pero su dirección es inferior a la del **Concierto núm. 2**, donde se produce con más espontaneidad e imaginación. Por otra parte la orquesta —quizá por la grabación— suena algo crispada o forzada, con un timbre algo metálico y poco brahmsiano. La *imposible* (en término acuñado por Federico Sopeña) escritura de la intro-

ducción no es del todo bien traducida en cuanto al estilo sonoro requerido: para mí falta un mayor engrosamiento sonoro (al que deben contribuir cuerda grave y metales principalmente) y un sonido más terso, más *muelle* y menos envarado.

El **Concierto núm. 2** aparece en la edición española mucho más logrado y totalmente comparable a la edición alemana, si bien de nuevo la grabación original (aun siendo superior a la del **Concierto núm. 1**) podría mejorarse mucho. La interpretación se aproxima sobremanera al ideal que tengo de esta obra. La orquesta, sin ser el instrumento brahmsiano ideal, suena aquí más adecuado y mejor, asimismo mejor dirigida. Mehta es más imaginativo más fresco aquí; su planificación tímbrica está mejor lograda, muy presentes siempre las voces graves de la orquesta, y su fraseo y acentuación, de gran fortaleza rítmica, es muy coherente con la música que interpreta. Alcanza el paroxismo en el «Allegro appassionato», donde la dirección es febril. A su lado, Barenboim parece el pianista ideal para esta obra, con un extraordinario sentido del color en el piano (totalmente orquestal), un noble virtuosismo y un romanticismo contenido y paladeado por completo ideal para esta obra. Su actuación es mucho más completa y lograda que en el **Concierto núm. 1**, impresionando sobremanera su enorme elasticidad tímbrica-expresiva.

En definitiva, un espléndido ciclo parcialmente malogrado por razones técnicas, lo que es una lástima dada la nueva línea de seriedad y calidad general emprendida por la CBS española; esperamos que sólo sea fruto de un ocasional apresuramiento o descuido. En cuanto a la interpretación, a modo de resumen, un notable para el **Primer Concierto** y un sobresaliente para el **Segundo**.—J.I.P.

BRUCKNER: Sinfonía núm. «Cero» en Re menor. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Daniel Barenboim DG 2531 319.

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

El título de **Sinfonía «Cero»** proviene del hecho de que fue declarada nula por Bruckner, que no la consideró digna de figurar numerada al lado de sus otras nueve sinfonías. Sólo la moderna tendencia a desempolvar las obras de juventud o las no reconocidas como válidas por sus respectivos autores, unida al creciente interés por la obra del gran sinfonista de Ansfelden, nos ha dado la posibilidad de conocer esta obra, irregular e insegura a veces, pero que nos explica elocuentemente hasta qué



Zubin Mehta.

**EDICION LIMITADA
A PRECIOS ESPECIALES**

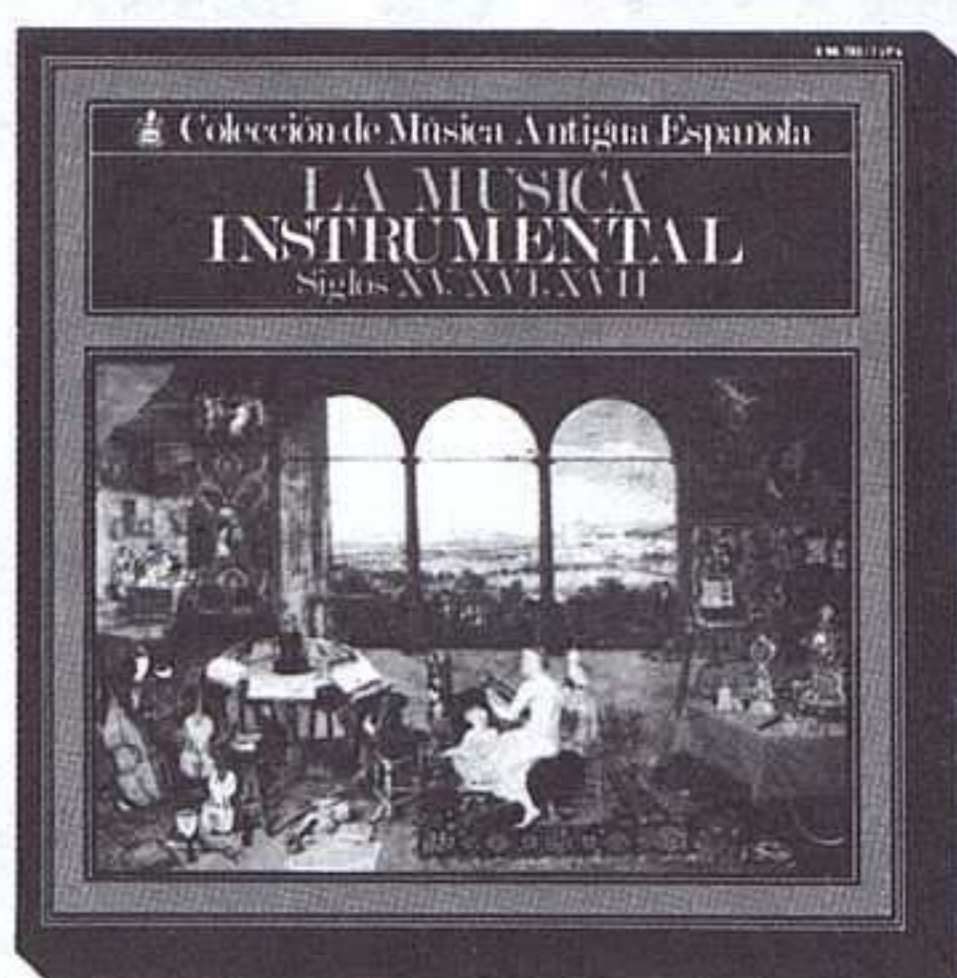


COLECCION DE MUSICA ANTIGUA ESPAÑOLA

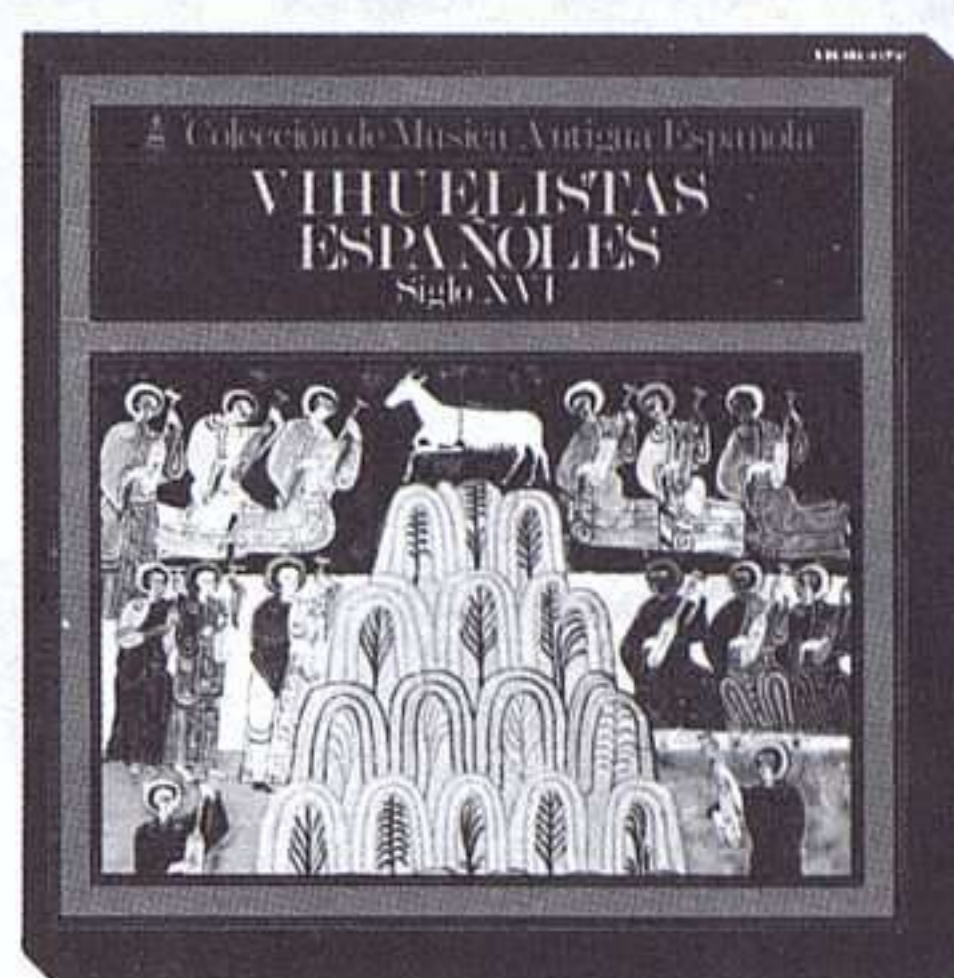
OFERTA ESPECIAL EN ALBUMES HASTA EL 10 DE ENERO DE 1982



*S 96.501 (Estuche 5 LP's)
3.250 Ptas.*



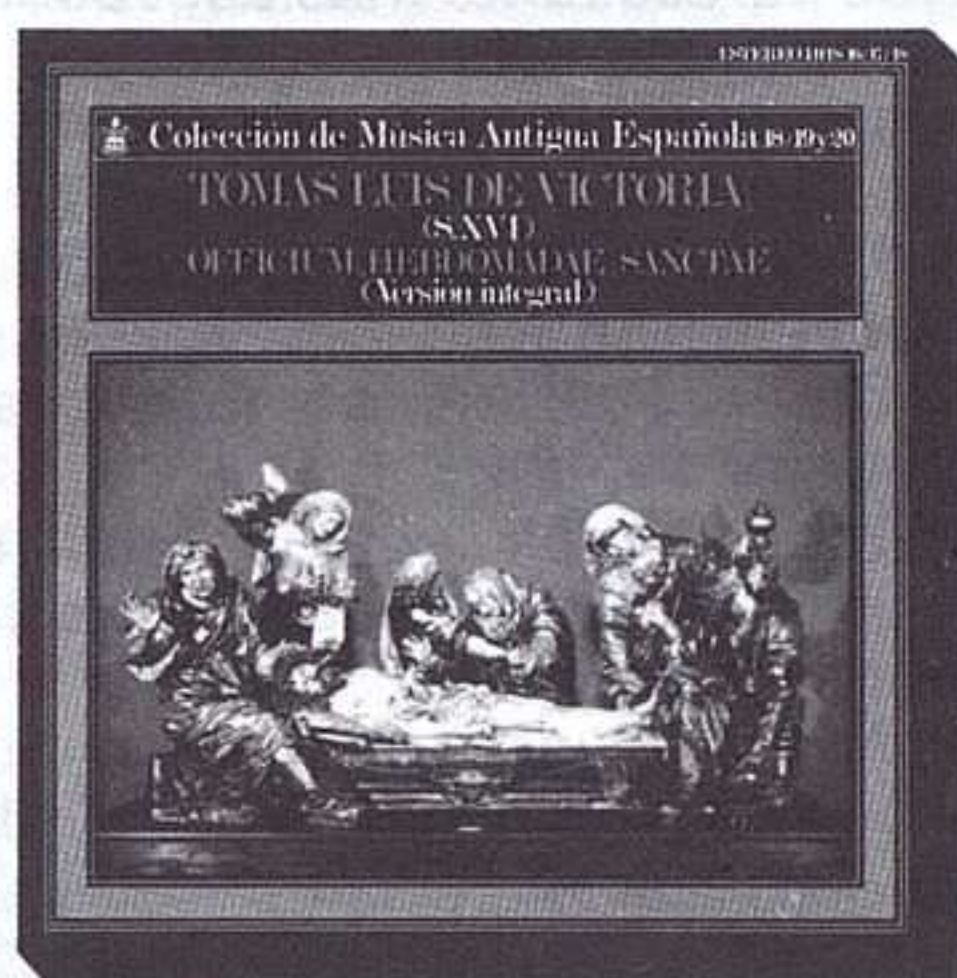
*S 96.703 (Estuche 7 LP's)
4.550 Ptas.*



*S 96.403 (Estuche 4 LP's)
2.600 Ptas.*



*S 96.402 (Estuche 4 LP's)
2.600 Ptas.*

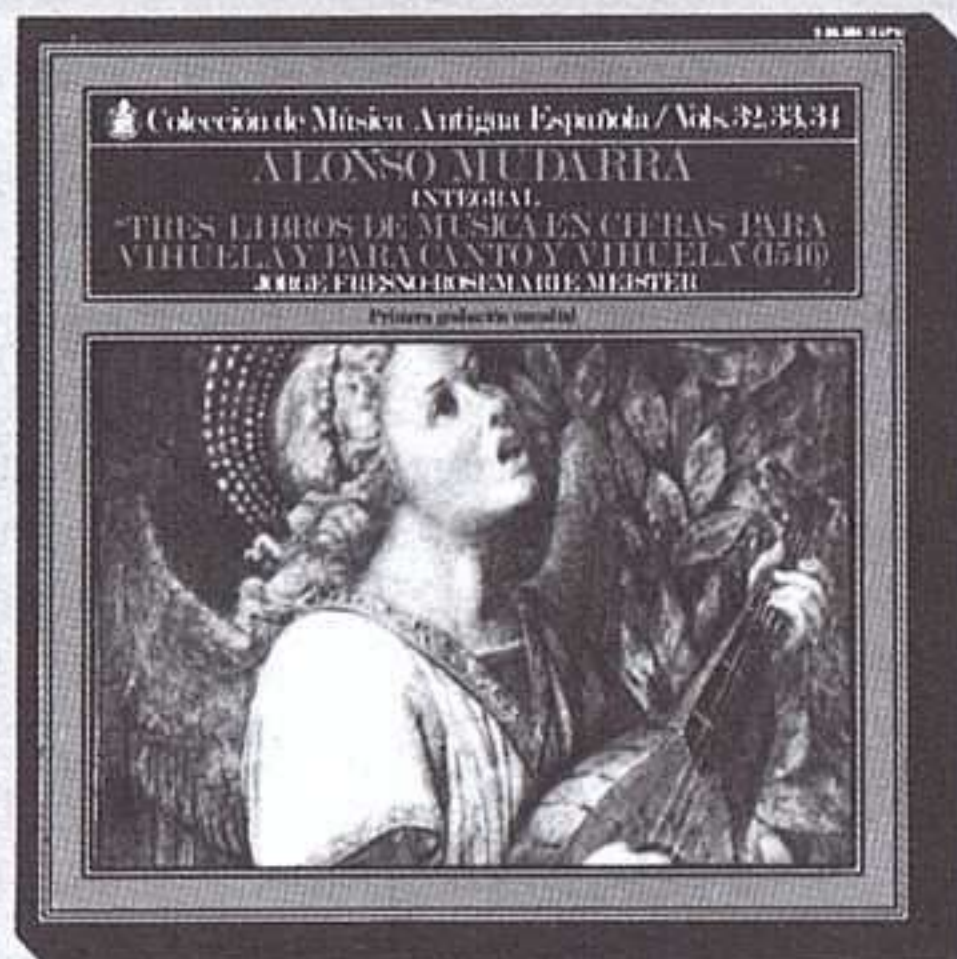


*HHS 16/17/18 (Estuche 3 LP's)
1.800 Ptas.*



*S 96.801 (Estuche 8 LP's)
5.200 Ptas.*

**Y LA NOVEDAD
DE LA PRIMERA GRABACION MUNDIAL**



*S 96.304 (Estuche 3 LP's)
1.800 Ptas.*



La Orquesta Sinfónica de Chicago.

punto Bruckner no es un sinfonista aislado de las corrientes de su época, sino directamente entroncado con la tradición del primer sinfonismo romántico austríaco personalizado en Schubert. En esta **Sinfonía**, Bruckner habla ya de su propio lenguaje, hasta el punto de hacernos intuir al que luego se convertirá en el impulsor último de la forma sonata, llevándola hasta sus últimas consecuencias. Por mi parte añadiría que, además, la obra produce la agradable sensación de lo sincero, lo fresco y lo espontáneo, culminando en un cuarto movimiento (lo mejor sin duda) pleno de fuerza y poder de captación albergados dentro de sus admirables proporciones.

La interpretación de Barenboim hace, evidentemente, justicia a la obra; su forma de conseguirlo pienso que tiene que ver mucho con su profundo conocimiento del lenguaje y el ciclo sinfónico brucknerianos (éste último recién terminado para el disco), en especial por la perspectiva dada a través del período de madurez del organista de San Florián. Efectivamente Barenboim hace *madurar* la obra, destacando los elementos más específicamente brucknerianos que contiene y despojándola de aquéllos otros que traicionan las dificultades que planteó a su autor el acercamiento al género sinfónico. El resultado es de una gran belleza, tanto estructural como tímbrica, y denota la venturosa superación por parte de Barenboim de aquella cierta crispación juvenil que afloraba en la **Cuarta**, así como la consecución de una sonoridad que se aparta de la aparatosisidad y el aplastamiento y se ennoblece y refina en el marco de una gran claridad y espontaneidad. Valga como refrendo el comentario reciente de ese gran especialista que es Harry Halbreich, quien concluía de esta interpretación que se trataba de la versión de referencia, por encima claramente del en un día admirable trabajo de Haitink para Philips con su

Orquesta del Concertgebouw. En este punto cabe elogiar también a la Orquesta de Chicago, colosal vehículo interpretativo, que me parece tanto más adecuada a este repertorio cuanto más la escucho en él, sin que, a mi juicio, se pueda encontrar orquesta alguna de pareja perfección e idoneidad respecto a esta música (pienso que únicamente las Filarmónicas de Viena y Berlín podrían, en todo caso, igualar, nunca superar).

Por último, decir que la toma de sonido demuestra hasta qué punto las grabaciones pueden transmitirnos con la mayor fidelidad y los mejores resultados la belleza de un hecho musical plenamente logrado.—J.I.P.

BRUCKNER: Sinfonía núm. 4 en Mi bemol mayor «Romántica» (Ed. Haas). Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Daniel Barenboim Deutsche Grammophon 25 30 336.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Aparece ahora el primer jalón del ciclo sinfónico de Bruckner, que Barenboim ha concluido este mismo año con la orquesta de Chicago. Digamos pronto que el nivel logrado por esta grabación no llega a las excelencias de sus últimas interpretaciones discográficas de Bruckner (en cabeza de éstas últimas la **Sexta**, **Séptima** y **Octava**, algo menos la **Quinta** y la **Novena**, a la espera de conocer las novísimas **1, 2 y 3**). Mi impresión es que esta circunstancia tiene mucho que ver con la fecha de grabación (1973) ya que desde entonces Barenboim ha profundizado mucho más en la obra de Bruckner, ha dirigido con frecuencia sus postreras y más significativas sinfonías

y en definitiva ha madurado considerablemente como director e intérprete.

Su lectura es juvenil e impulsiva, en ocasiones excesivamente *aplastante* y nerviosa, pero ya se intuyen algunos de los aciertos posteriores: solemnidad y nobleza en el fraseo, bellissimo sonido orquestal en base a una superposición de estratos tímbricos admirablemente ensamblados pero al mismo tiempo muy definidos, recogimiento e interiorización especialmente en los tiempos lentos o fragmentos líricos.

De esta versión, que presenta, como he dicho altibajos, yo destacaría globalmente el «Andante» enormemente cálido y sentido, la sección central del primer movimiento, muy arrebatada, la contundencia en determinados momentos del final, si bien esto último le resta la calma y el reposo requeridos en otros instantes. No me gusta el «Scherzo», no del todo claro, insuficientemente incisivo y falto en último extremo del indispensable talante vienés. Tampoco el excesivo nerviosismo y apresuramiento de algunos pasajes, así como una, a ratos molesta, sensación de aplastamiento, aspectos éstos que Barenboim ha sabido ir limando con el tiempo. El sonido, si bien se beneficia de una gran calidad tímbrica y un alto «standing» de respuesta, presenta a mi juicio una excesiva preponderancia de los metales y una reverberación imperfecta, cuyo resultado es una *masificación* que no parece natural.

Para terminar, decir que no se puede prescindir de la versión de esta obra por Böhm al frente de la Filarmónica de Viena (Decca), un hito en la historia de la discografía bruckneriana, o de la opuesta (pero complementaria) aproximación de Karajan en su trabajo para EMI con la Filarmónica de Berlín.

Conclusión: versión no redonda pero estimable e interesante para conocer el primer paso de un gran bruckneriano. La publicación de sus restantes trabajos se hace necesaria.—J.I.P.

CHOPIN: Sonata Op. 65 en Sol menor.
GRIEG: Sonata Op. 36 en La menor.
Claude Starck, violonchelo. Ricardo Requejo, piano. Claves D 703 (Importador: Ferysa).

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Se nos ofrecen en este disco dos obras cuya ejecución es bastante infrecuente en las salas de concierto, lo cual —como tantas otras veces— no deja de resultar un tanto injusto, debido a la enorme valía musical de ambas, espe-



Ricardo Requejo.

cialmente de la de Chopin. Esta es una bellísima **Sonata** (¡qué tercer movimiento!) que data de la última etapa del compositor (1846), siendo, por tanto, la única obra camerística de madurez de aquél, ya que el **Trío Op. 8**, el **Gran Dúo** o la **Introducción y Polonesa Op. 3**, ambas para violonchelo y piano, fueron compuestas en su juventud.

La **Sonata** de Grieg (1883), como casi toda su música, está influida por el folklore de su Noruega natal, y es en su primer movimiento donde se alcanzan, indudablemente, los momentos más bellos de toda la obra.

Intérprete de ambas es el suizo Claude Starck, primer chelo de la Orquesta Tonhalle de Zürich, magnífico instrumentista que posee un sonido pequeño, pero muy bello, y una musicalidad encomiable. Únicamente se echa la falta un mayor apasionamiento en algunos pasajes, destacando, en cambio, sus frases en «piano», especialmente en el registro grave del instrumento.

Discreto acompañante es el español Ricardo Requejo, que no logra crear el clima adecuado en la **Sonata** de Chopin, mejorando notablemente su interpretación en la obra de Grieg.

De esta última, la presente versión es la primera y única existente en España. Recientemente ha aparecido una grabación de la **Sonata** de Chopin interpretada por Rostropovich y Martha Argerich, que desconozco, por lo que me remito a lo que de ella se diga en estas mismas páginas.—L.C.G.

CHOPIN: Sonata para violonchelo y piano en Sol menor, Op. 65. Introducción y Polonesa brillante en Do mayor. SCHUMANN: Adagio y Allegro para violonchelo y piano en La bemol mayor, Op. 70. Mstislav Rostropovich. Martha Argerich. DG 2531 201.

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

En el marco de tres obras inhabituales y cuyas calidades las hacen díg-

nas de conocerse, nos encontramos con dos personalidades que, por encima de sus admirables recursos técnicos y su virtuosismo, son sobre todo músicos y artistas. Pero es que, además, se trata de dos personalidades y estilos interpretativos diferentes: me atrevería a decir que incluso opuestos. Y sin embargo la adecuación y especialmente la complementación de ambos tiene algo de milagroso, de mágico.

Antes de nada creo que conviene matizar que estas obras son originales para esta distribución instrumental; es decir, no son fruto de transcripciones, si bien la pieza de Schumann admite alternativamente el uso de la trompa o el violín. También decir que no se trata de obras menores. Por un lado las dos obras de Chopin (una de juventud y otra de última época) son fruto de su interés por el violonchelo, hermanas de otras tres para la misma combinación, y si una nos muestra un exaltado impulso nacionalista y una juvenil exaltación, la **Sonata** nos muestra un Chopin interior y maduro, reflexivo, mejor dominador de los desarrollos de lo que se piensa (oíase el primer movimiento), muy cercano a la estética schumanniana, y de ahí lo lógico del acoplamiento. Por su parte, la obra de Schumann, también de madurez, es característica, con su **Adagio** tamizado por el ambiente *liederístico* y la alternancia de fragmentos de exaltado

romanticismo con otros de lírico abandono.

Pienso que la versatilidad es una de las cualidades necesarias para abordar con garantías este repertorio, y esta la poseen en grado sumo ambos intérpretes. Desde la concentración y la gravedad del primer movimiento de la **Sonata** de Chopin hasta el fulgurante virtuosismo, necesariamente exhibicionista, de la **Polonesa** del músico franco-polaco, pasando por la serenidad del **Adagio** de Schumann, y el subsiguiente **Allegro** traducido con una riquísima gama expresiva. Hablaba antes de la complementación. En efecto, la madurez, la profundidad, el *poso* del genial violonchelista, frente al pianismo vital, electrizante de esa atrayente intérprete que es Martha Argerich: estas características, aparentemente contrapuestas, se convierten aquí sin embargo, gracias a la enorme inteligencia de ambos, en una unidad de criterio y una compenetración total, hasta el punto de poder apreciarse durante las ejecuciones un sin número de *guiños*, de sugerencias propuestas y aceptadas alternativamente por ambos intérpretes: una gran lección de lo que es hacer música de verdad, sin retóricas o trascendentalizaciones artificiales.

La mejor cualidad de la grabación, aparte su gran claridad y presencia, es la de hacernos llegar fielmente las innumerables cualidades y la hermosa calidad sonora de ambos artistas.—J.I.P.



Mstislav Rostropovich.

GALUPPI: Magnificat en Sol mayor. VIVALDI: Gloria en Re mayor. Ana María Miranda, soprano; Ria Bollen, contralto. Coro de cámara Berner y Orquesta de Pforzheim. Director, Jörg Ewald Dähler. Claves D. 801. (Importador: Ferysa).

En ocasiones, el interés histórico de una grabación equilibra otros defectos técnicos y de interpretación y la convierten en un producto discretamente recomendable. Ciertamente, la presentación del **Gloria en Re mayor** de Vivaldi, en una línea bastante próxima a la de J. C. Malgoire (CBS) pero desequilibrada en los «tempi» y con una señal de grabación muy baja, no justifica este disco. La cara A, sin embargo, con el **Magnificat en Sol**, de Baltasar Galuppi (1706-85), un autor veneciano inédito en España, nos trae una obra muy bella y representativa de un segundo paso de teatralidad en la música barroca veneciana del XVIII. El manuscrito —para quien le interese— está editado en Eulenburg, Zürich.

Concluyendo la versión de este Magnificat y su inclusión en este disco, a pesar de las deficiencias técnicas apuntadas, lo hacen discretamente recomendable. Y totalmente para los furiosos vivaldinos, que no faltan.—**C.V.**

GIBBONS: Madrigales, Música para violas y Música sacra. WEELKES: Música profana y Música sacra. «MADRIGALES Y CANCIONES INGLESA». Deller Consort de Londres y Jayce Consort of viols. Edigsa, Harmonia Mundi France 05L0123, 05L0124 y 05L0125, 3 discos.

Interpretación: ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Estos tres discos vienen unidos por dos nexos comunes: su origen inglés de finales del siglo XVI y su interpretación por el Deller Consort de Londres. Orlando Gibbons (1563-1625), corista de la Capilla Real, fue un músico de gran reputación en su tiempo, forjando buena parte de la tradición musical de la Iglesia Anglicana. Para los servicios de ésta compuso numerosos «anthems», verdadera institución en la vida religiosa oficial inglesa, que vienen a ser una adaptación del motete latino, aquí con texto en inglés, pero de una sencillez melódica (en sus inicios) y de una sobriedad conmovedoras (particularmente los de Gibbons). El disco nos ofrece seis de estos himnos, con una selección de madrigales y fantasías para violas (que Purcell más tarde utilizaría como modelo para este instrumento).



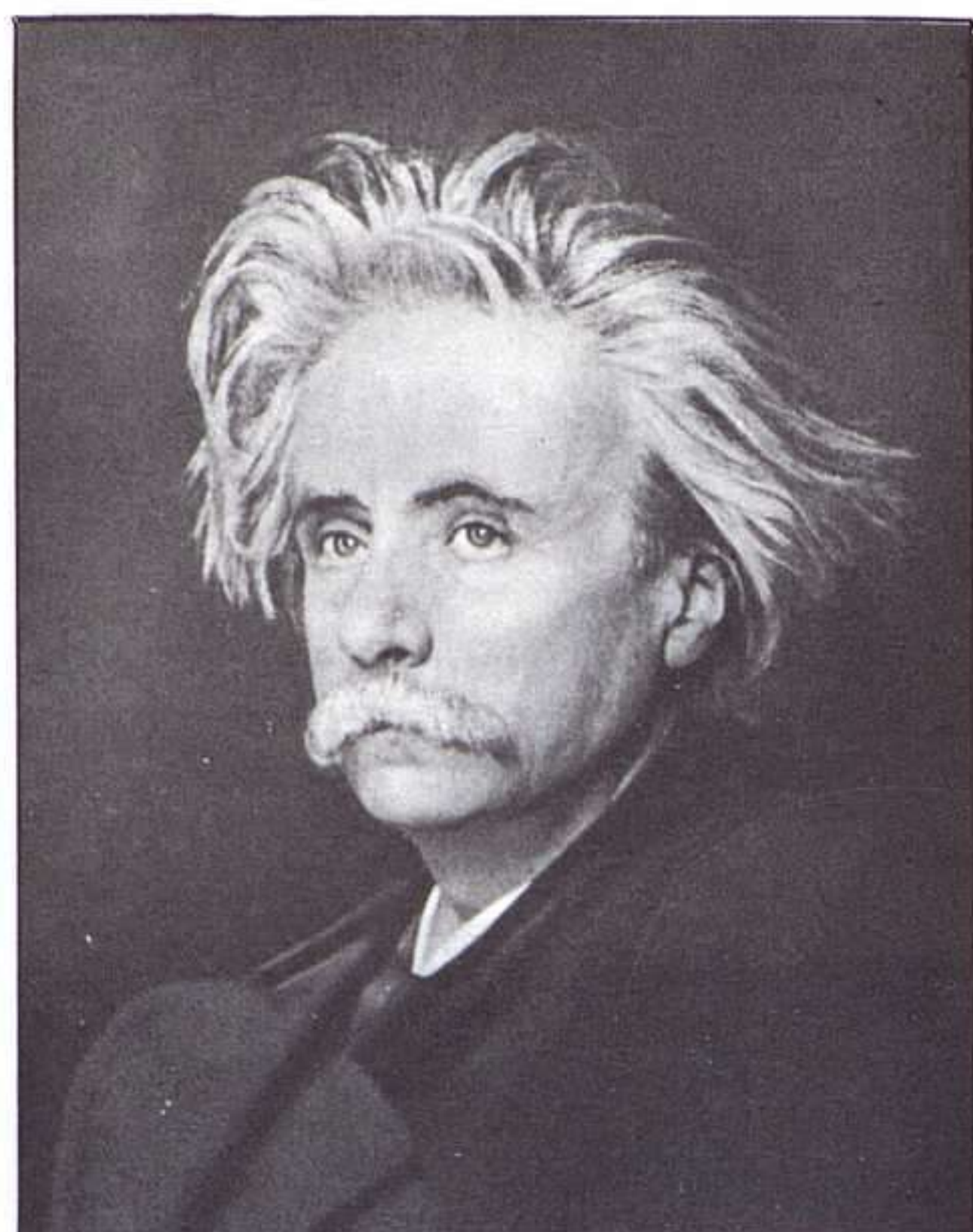
Antonio Vivaldi (1676-1741).

Thomas Weelkes (1576?-1623) fue un genio desaprovechado. Durante los diez últimos años de su vida (y quizá ya antes) fue reputado como un vulgar borracho, que era objeto de escándalo en la catedral de Chichester por el estado en que normalmente se le encontraba. Durante todo este período, su composición fue nula, con lo cual hemos de contentarnos con sus creaciones anteriores, particularmente sus madrigales, de los que el segundo disco recoge una buena selección. También es muy interesante la inclusión de uno de los «gritos de Londres», composición que se hizo muy popular en su época y a la que también dedicaron sus esfuerzos Gibbons y otros músicos. Se trata de Fantasías para viola da gamba a lo que se añaden figuraciones de los gritos tradicionales callejeros a varias voces. Weelkes, en su composición, no obstante, utiliza una sola voz. Se incluye asimismo la grabación de dos composiciones para violas, instrumento de utilización obligada en la época.

Finalmente, el tercer disco recoge una selección de 17 canciones tradicionales inglesas del tipo madrigal, unas anónimas (de los condados de Somerset, Dorset y Suffolk, y del País de Gales), y otras de compositores como Weelkes, Morley, Tomkins, etc. Las de estos últimos no se apartan del esquema ya utilizado por Gibbons y el mismo Weelkes, mientras que las populares tienen un aire más llano y sencillo. Representan en conjunto (y con los otros dos discos) el tesoro más precioso de la música inglesa anterior a Purcell, tesoro que se construyó antes por la colaboración de muchos y fecundos compositores buenos pero no geniales, que por separado no merecen la importancia que les otorga, en general, el pertenecer a una época y el modo de componer.

La interpretación del Deller Consort, complementada en ocasiones por el grupo de violas «Jayce Consort», ofrece un nivel elevado. El grupo que dirigía Alfred Deller logró especializarse en la música inglesa de este período, convirtiéndose en los maestros del género, sobre todo en lo que a música profana se refiere.

La presentación es lujosa, pero en los dos primeros discos se echan en falta los textos cantados. No creemos que su ausencia sea justificable, pues como mínimo deberían aparecer los originales (la traducción acabaría de perfeccionar dicha presentación). En cuanto al sonido, hay que decir que desde que Edigsa hace pensar sus discos a la fábrica EMI, ha mejorado notablemente.—**S.B.S**



Edward Grieg (1843-1907).

GRIEG: Peer Gynt (suites núms. 1 y 2. Cinco Canciones. Elisabeth Söderström, soprano. Orquesta New Philharmonia. Director: Andrew Davis CBS 76527.

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

Andrew Davis nos ofrece aquí su versión de una de las músicas incidentales más difundidas y apreciadas por el gran público, cual es el **Peer Gynt** de Grieg —me refiero lógicamente a las dos suites, ya que el resto es casi desconocido y escasamente ejecutado—. Por más que esta música haya sido denostada pertinazmente, la audición de este disco ha constituido para mí una fuente de placer; y lo ha sido porque aunque evidentemente no se trata de una música trascendental (ni pretende serlo en ningún momento), si es sincera, fresca, emotiva y personal, pero también mesurada, características todas que bien pueden hacerse extensibles a la interpretación. Y ahí radica gran parte de las virtudes de esta publicación.

Andrew Davis es un director adecuadísimo a este repertorio. Lo es por su estilo cálido, por su flexibilidad, por su refinamiento, pero también por su discreción y la consciente huida de todo divismo o exceso efectista. Su acercamiento es, pues, de gran finura en el enfoque y en el procedimiento, tan lejano aquél de la impersonalidad y la asepsia expresiva como del teatralismo o el recargamiento. El resultado de todo ello se traduce en una gran fluidez y sencillez, utilizando como vehículo un refinamiento y transparencia tímbrica muy evocadores y un fraseo cuidadoso y delicado (de acuerdo con ello destacan especialmente los fragmentos líricos, como «La muerte de Aase», la «Danza de Anitra» o «El lamento de Ingrid»). Estos resultados me recuerdan bastante a los logrados en la espléndida versión de Leopold al frente de la English Chamber (publicada en España por Philips), incluyendo el tratamiento camerístico propuesto por ambos directores, pese a que Davis dispone de una orquesta más nutrida. Este último es una buena baza

para Davis, toda vez que en determinados fragmentos parece requerirse una sonoridad algo más gruesa y robusta, que sólo puede proporcionar una formación sinfónica.

Amén de la inclusión de la «Canción de cuna de Solveig» en la segunda suite —nada habitual—, el disco se complementa con unos deliciosos «lieder» de ambientación naturalista y cercano parentesco con Schumann, admirablemente dichos por Elisabeth Söderström y cuidadosamente dirigidos.

En definitiva pues, disco muy grato y muy buena opción para el comprador español junto con Leppard, a falta de la extraordinaria lección de Barbirolli (EMI, no en España).—J.I.P.

HAYDN: Tríos para baryton, viola y loncello. Trio Baryton, Munich. Archiv, 2533 444.

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

Aparece en el mercado español un nuevo volumen conteniendo cinco de los **Tríos** compuestos por Haydn para baryton, viola y violoncello. La colección completa consta de ciento veintiséis, y fueron compuestos para el príncipe Nicolaus Esterhazy, quien parece que era un virtuoso del baryton. Es éste un instrumento hoy prácticamente en desuso. Su aspecto es semejante al del violoncello, aunque de mayor tamaño. Consta de seis cuerdas *normales*, y un número indeterminado de cuerdas simpáticas, colocadas debajo de las seis principales. Esas cuerdas simpáticas pueden ser tocadas por el intérprete pulsándolas, mientras con el arco toca las cuerdas normales. Lo explicado da idea del curioso sonido producido por el instrumento, bello sonido por otra parte.

Con respecto a las obras, si bien se trata de piezas perfectamente construidas, no se encuentran, ni con mucho, entre lo más florido de la producción de su autor. En cuanto a la interpretación, resulta correcta, pero sin demasiado interés. Personalmente, prefiero la labor del Esterhazy Baryton Trío en dos discos no publicados en España.

El sonido es magnífico, así como la presentación. Estimo que el principal interés del disco estriba en la posibilidad de conocer el baryton. Por lo demás, no creo que merezca excesivamente la pena.—P.C.C.

HAYDN: Las 6 Sinfonías «París» (núms. 82 al 87). Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: H. von Karajan. DG 2741 005, 3 discos Stereo. Digital.

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

Haydn fue un músico de una inteligencia prodigiosa al que su inmenso humanismo le permitió el dejarse llevar por una circunstancia personal que al hombre de hoy se le antojaría degradante. Para él, no solamente no lo fue sino que, desde la soledad que impone el ser un *mandado*, tuvo la capacidad de adaptar a su condición de creador un mundo ciertamente especial. Es milagroso que un músico ilustrado llegara a un tal alto grado de innovación siendo a la vez tan querido y respetado; por esto, es más que probable que él mismo fuera consciente de que, lejos de componer para quien se lo ordenaba, lo estuviera haciendo con una perspectiva a mucho más largo plazo.

Las **6 Sinfonías «París»**, que junto a las del ciclo denominado del «Sturm und Drang» (núms. 44 al 49) constituyen, en cierta medida, su período sinfónico central, son un buen ejemplo de lo dicho más arriba. Encargadas por el Conde d'Ogny para el refinadísimo conjunto musical Concierto de la Loge Olympique, fueron estrenadas entre 1787 y 1788, y dirigidas a unas gentes ansiosamente galantes pero a las que les iba a durar poco el gozo, ya que sólo un año después estallaría la Revolución. Es fácil, pues, imaginarse cuáles iban a ser los valores que aquel público iba a esperar de la música del insigne austríaco y, efectivamente, esos valores —elegancia, galantería, ludismo estructural y sonoro— estaban en su música pero junto a otras cosas más importantes: esas sinfonías eran ya, en el fondo y en la forma, antesala de sus últimas, las verdaderas maestras. En la forma, por su solidez estructural (Haydn utiliza el contrapunto de forma absolutamente genial) y su espléndido sentido del desarrollo; en el fondo, por su riqueza temática, su versatilidad de ideas y su fina ironía.

Karajan, al frente de la Filarmónica de Berlín —que está sencillamente insuperable— demuestra que ha estudiado a fondo las partituras no escapándosele ni uno sólo de esos *valores* a los que antes aludía. Su interpretación está hecha *a detalle* y con la marca de esas ejecuciones sólo realizables por un verdadero *mago del sonido*. El resultado, brillantísimo, está sin duda influenciado por una extraordinaria grabación, hecha con la minuciosidad a que nos tiene acostumbrados. No obstante, este comentarista está en desacuerdo con la grabación dinámica del sonido que Karajan, una vez más, impone a sus interpretaciones: el

contraste entre los «piano» y los «Forte» es exageradísimo, y es una pena porque la forma de atacar los temas, el fraseo, el planteamiento expresivo y la admirable claridad que Karajan consigue con su Orquesta serían por sí solos suficientes elementos para conseguir un trabajo mucho más que respetable. En definitiva, un Haydn muy vitalista e incisivo, perfectamente *tocado* pero tan abrupto y crispado unas veces, como lejano y contemplativo otras. A mí me parece que esta manera de hacer, que puede ser válida en otras ocasiones (véase, sin ir más lejos su espléndido Bruckner) constituye aquí un grave error.

Como alternativas a este ciclo son interesantes los de Dorati, Bernstein, Barenboim y Menuhin, todos ellos de características muy diferenciadas. En cualquier caso, de inclinarme por uno de ellos lo haría por el de Menuhin por ser, a mi juicio, el más equilibrado en todos los aspectos. Por supuesto, ninguno de ellos está disponible hoy en el mercado español.—P.G.M.

HERRMANN, BERNARD: North by Northwest («Con la muerte en los talones»). Música de una película de Alfred Hitchcock. London Studio Symphony Orchestra. Director, Laurie Johnson. Unicorn-Kanchana DKP 9000. Importador: Ferysa.

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

Hace poco hablaba aquí J. L. Pérez de Arteaga del «*ciudadano Herrmann*». Se trata, ya lo saben ustedes, aparte de un gran director —descubridor de ciertas causas con futuro, como Ives, y de otras francamente dudosas, como Joachim Raff— de un compositor especializado —que no encasillado— en realizar música de películas. **North by Northwest** es una de esas músicas que, paralelamente a un guión en que la paradoja, el humor y el absurdo dan la clave de una intriga con suspense y aventuras, crea un clima de sugestión y descripción que se hermana con otras dos partituras —y películas— que la dan un sentido para nuestra perspectiva. La tensión de la obertura —títulos de crédito— y el lirismo de la escena de amor —aquí censurados en tiempos y ahora, en su reposición, mudos por causa de aquel silencio, pese a avisos contrarios a la puerta del cine— tienen su paralelismo en las partituras de **Vértigo** y **Psicosis**. Confieso mi escasa afición hacia este último filme y mi admiración por su música. La trilogía queda un poco así: paradoja y contraste tanto en película como en música en **North by Northwest**; superioridad del filme en **Vértigo**; superioridad



Franz Liszt (1811-1886).

del pentagrama en **Psicosis**, excesivamente valorada por cinéfilos que juzgan toda una película por solo quince o veinte minutos.

Dicho esto, quede claro que la especificidad cinematográfica resulta prescindible para aquellos que, como es habitual entre los lectores de esta revista, sólo buscan música sinfónica. Acaso no les defraudaría esta «remake» de una música clásica en el cine, justo en el momento en que se repone en toda España la película en que se inserta. Cuando RCA reedita en serie económica discos como **Casablanca** y otras músicas de películas de Humphrey Bogart, **El capitán Blood** y otras músicas de películas de Errol Flynn o la banda sonora de **El gato pardo**, con músicas de Max Steiner, E. W. Korngold o Nino Rota, tal vez no sea desafortunado el momento de iniciarse a esta especialidad. Insisto: no es imprescindible. Pero es hermoso.—**S.M.**

LISZT: Sonata para piano en Si menor. Sonata «Después de una lectura de Dante». Paráfrasis de concierto sobre el Cuarteto de la ópera «Rigoletto» de Giuseppe Verdi. Daniel Barenboim, piano. DG 25 31 271.

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

Obsesionado con la idea de hacer una ópera sobre el **Fausto** de Goethe, la **Sonata en Si menor** nació como un ensayo previo a la consecución de lo que después sería no una ópera sino una sinfonía; por ello, no es de extrañar que Liszt no escogiera programa alguno para la **Sonata** en un intento de ejercitar la abstracción sobre las ideas que rondaban su cabeza para su proyecto operístico, como tampoco que escogiera el piano y lo hiciera —como hacer ver José Luis García del Busto en el excelente comentario de contraportada del disco que comento— mirando al último Beethoven (desarrollo musical) y al último Schubert (técnica de la variación). El resultado es una de las más grandes obras de la literatura pianística y, seguramente, pieza clave para entender obras, estilos y autores posteriores.

Sobre la interpretación de Daniel Barenboim lo primero que se me ocurre es recordar la gran suerte que tenemos los aficionados a la música de que exista el disco, porque los resultados alcanzados en el que ahora se comenta creo que son irrepetibles. Efectivamente, las ideas de Barenboim son demasiado ambiciosas para que admitan una solución razonable en ocasiones repetidas, ya que al traducirlas a sonido se convierten en poco menos que irrealizables. Y así, en

esta ocasión, Barenboim quiere, y lo consigue, sumirnos en una experiencia sonora que está en algunos momentos al borde del paroxismo emocional; su mundo expresivo se aparta de cualquier cauce *normal*: todo está en el límite; del todo o de la nada, da igual: es al mismo tiempo diabólico, místico, regenerador, joven, profundamente reflexivo, empedernidamente humano y concienzudamente filosófico... Sí, es una interpretación que, en cierta medida, se resiste a un análisis sereno, por lo que es muy fácil su descalificación inmediata, sobre todo si para su valoración se utilizan los parámetros históricos al uso. A mí, no obstante, me parece una visión de enorme interés, porque su latente esquizofrenia revaloriza la obra en cuanto la sitúa más justamente, todavía, en su sitio.

La **Sonata Dante** (fantasía «quasi» sonata «después de una lectura de Dante»), última de las piezas del segundo cuaderno de «*los Años de Peregrinación*», es objeto por parte de Barenboim de una lectura más romántica, menos expresionista que la de la **Sonata**, aunque, por supuesto, de manera muy contrastada; es decir, no dejando de lado en ningún momento el aspecto terrible de su programa, pero descargando tensión —que en algunos momentos es enorme— de forma paulatina. Esta interpretación es una verdadera demostración de facultades expresivas y técnicas, además de equilibradísima en su idiomatismo. Si la de Berman parecía, en su momento, insuperable, ésta, ciertamente, la ha superado, y mucho.

La **Paráfrasis sobre el Cuarteto de Rigoletto**, por último, es una pieza que, a mi juicio, completa de forma brillante el programa del disco porque al no tener prácticamente ningún punto en común con sus predecesoras, sirve de verdadera relajación a su audición. En su interpretación encontramos lo que se podría denominar «*primer Barenboim*», es decir, a aquel artista que allá por los sesenta comenzaba a sorprender con un Mozart inefablemente *cantado* o con un Beethoven terso y reflexivo. Se trata de una ejecución muy moderada y de una gran belleza por el refinamiento y cuidado con que está concebida.

Conclusión: la mejor interpretación que he oído nunca de la **Sonata Dante**, una versión tan extraña como genial de la **Sonata en Si menor** y una bellísima **Paráfrasis sobre el Cuarteto de Rigoletto**, todo ello presentado en una grabación verdaderamente extraordinaria, hacen que este disco sea interesantísimo.—**P.G.M.**

LISZT: Las 6 Consolaciones. Los 3 Sueños de Amor. Los 3 Sonetos del Petrarca. Daniel Barenboim, piano. Deutsche Grammophon 25 31 318.

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

De las dos vertientes interpretativas de Daniel Barenboim: como pianista y como director, siempre me ha parecido mucho más interesante la primera que la segunda. La innata musicalidad del artista argentino, su facilidad (¡su extraordinaria memoria!) y su enorme eclecticismo están mucho más dotados para verterse a través del teclado que de la batuta. Las grandes cualidades de Barenboim pianista están muy presentes en este recital Liszt que ahora nos ofrece D. G. y que resulta muy superior a las interpretaciones ofrecidas en Madrid hace un par de años. Tenemos en primer lugar lo que a mi juicio es la principal virtud de este disco: la suave claridad de la belleza sonora en la «*mezza voce*». Muchas veces Liszt es tomado como simple pretexto para un despliegue de virtuosismo; aquí, sin desdeñar esta faceta, Barenboim se concentra en lo musical y destaca los elementos «cantabile» por encima de los de adorno. En este sentido, puede escucharse la maestría del discurrir sonoro de la tercera de las **Consolaciones**. Luego el recital responde muy positivamente a ese gusto de Barenboim por la pequeña forma y que tantas veces se desprecia por ignorancia de sus posibilidades. Es de agradecer, por ejemplo, que el **Nocturno núm. 3**, el tan famoso (y tan destrozado) **Sueño de amor** aparezca libre de toda cursilería romántica o afectación ternurista. En los **Sonetos del Petrarca**, sin alcanzar la profunda dimensión de un Berman en su integral de los **Años de Peregrinación**, se muestra Barenboim dueño de una sensibilidad que no excluye el temperamento y en especial en el **núm. 123** alcanza un vuelo lírico y una densidad conceptual dignos de una gran artista. En conjunto, un Liszt distante de los fuegos de artificio en una hermosa interpretación alejada de cualquier efectismo.

El sonido es bueno, con relieve y nitidez.—**M.C.**



LISZT: La Leyenda de Santa Isabel. Kováts, E. Komlóssy, Nagy, E. Andor, J. Gregor, L. Miller, G. Bordás, D. Turinic, E. Kraicirova. Coro Infantil de la Radio Checoslovaca de Bratislava. Coro Filarmonico Eslovaco. Orquesta Filarmonica Eslovaca. Director, Janos Ferencsik. Hispavox S 66.349, 3 discos. Precio oferta: 1.680 ptas.

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

MUSICA

MUSICA



Werther • Boris • Don Giovanni • Haendel

MUSICA



Kabailanska • Fischer • Segovia • Wozzeck

MUSICA



Sutherland • Mitropoulos • Shostakovich • Zecchi

LA REVISTA TRIMESTRAL
ITALIANA
DE MUSICA CLASICA

PARA SUBSCRIPCIONES DIRIGIRSE
A VIA AMPERE 60 20131 MILANO
(ITALIA)

En el número 472 de RITMO (junio de 1977) y con motivo de la publicación por Hispavox en España de **La Leyenda de Santa Isabel**, Angel Mayo publicaba una excelente crítica que hoy, momento en que se reedita aquella, asumo en su totalidad. Remitir al lector, por consiguiente, a dicho comentario sería suficiente pero, por el hecho de haber transcurrido desde entonces cuatro años o para los lectores de la revista que en aquel tiempo todavía no lo eran, me permito recordar algunas de las ideas básicas de aquél que, desde luego, concluía con una recomendación casi total. Muy en síntesis: Mayo hablaba del «*humanismo liberal*» de la obra a través de la cual Liszt reflexiona sobre su amada Hungría desde la figura de una Santa muy de carne y hueso, nada idealizada, ensalzando los valores del altruismo y la libertad; para ello, explicó, Liszt realiza un profundo estudio del entorno histórico de la Santa utilizando temas gregorianos y melodías populares húngaras, sin olvidar a Berlioz y Wagner.

La interpretación era valorada muy positivamente, y por lo que a mí respecta insisto una vez más en que esta línea de trabajo —esencialmente de equipo— debería repetirse con mayor asiduidad en las nuevas producciones discográficas, es decir, menos reiteración de obras, menos divos y más empeño divulgativo de obras injustamente olvidadas o desconocidas.—P.G.M.

MOZART: Las grandes sinfonías de madurez: números 21 a 41. Academy of St. Martin-in-the-fields. Director: Neville Marriner. Philips 67 69 043, 8 discos.

Quizá sea un tanto pomposo el título dado a este álbum en el que se ofrecen 21 Sinfonías de Mozart; las últimas que compusiera, pues muchas de ellas, las primeras de la serie, obedecen al elemental esquema clásico de «*Sinfonía de ópera*», propio de la música italiana. Incluso alguna, como la 37, se reduce a un solo movimiento. Muchas de ellas, la mayoría, fueron compuestas fundamentalmente para cumplir una función *social*, teniendo el valor de entrante o *aperitivo* a otras músicas más *trascendentes* (como alguna ópera) o a simples demostraciones de habilidad de algún instrumentista, en muchas ocasiones el mismo Mozart, que lucía sus cualidades de fácil e inspirado pianista. Realmente, y con excepción de las importantísimas 25, K 183, y 29, K 201, preludeo directo de los últimos y definitivos logros, no puede hablarse de *madurez* propiamente dicha en el sinfonismo de Mozart (más preocupado por otros campos como el de la música concertante para piano y orquesta, o, sobre todo, el operístico) hasta las obras número 35, «*Haffner*», K 385,

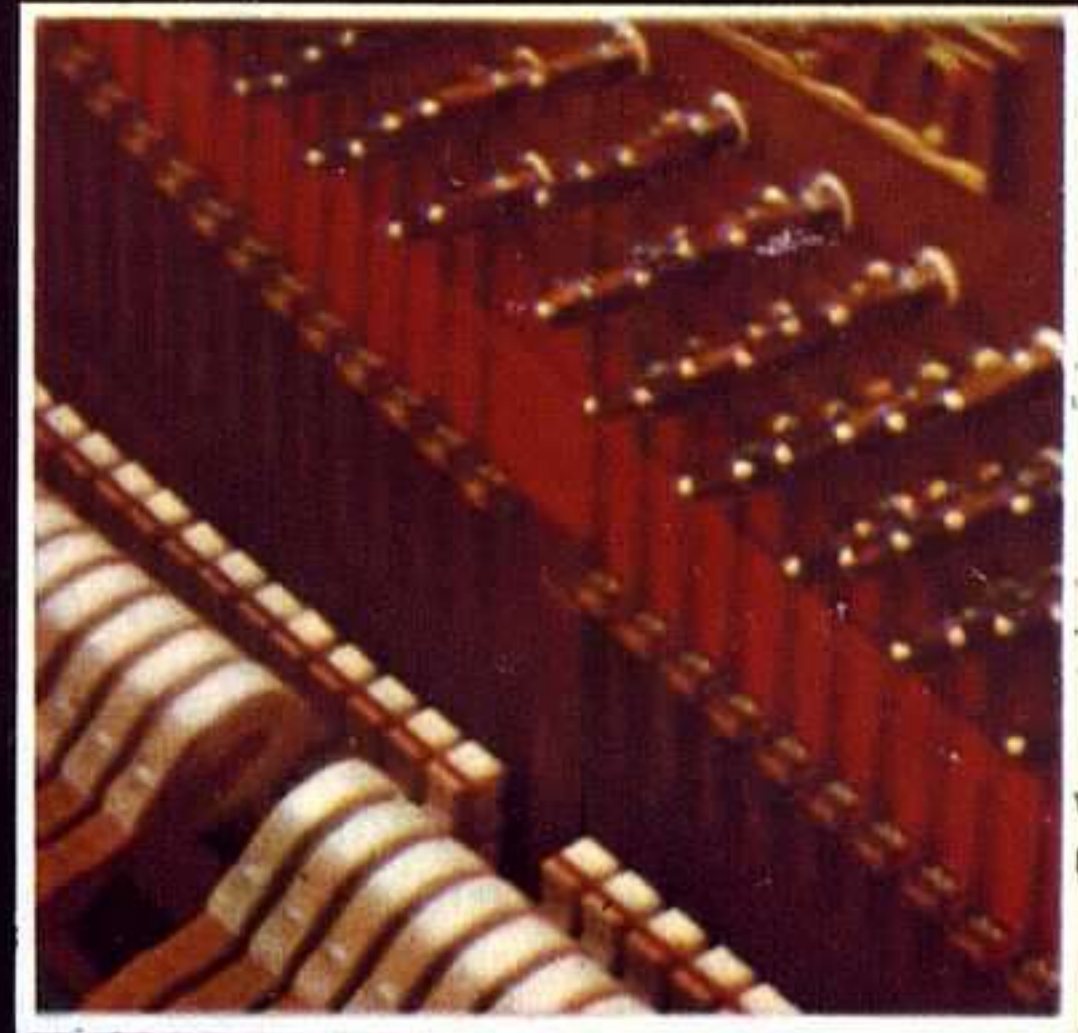
y 36, «*Linz*», K 425 que, curiosamente, pueden considerarse de *circunstancias*, creadas prácticamente por encargo y en muy poco tiempo. Con ellas, con la significativa 38, «*Praga*», K 504, la más *operística* de todas, y con la famosa trilogía final llegamos, en efecto, a la auténtica *madurez*, a la genialidad más absoluta: la 39, K 543, perfecta en su equilibrio formal, en su *clasicismo trascendente*; la 40, K 550, íntima y desolada confesión, plagada de hallazgos instrumentales y expresivos extraordinarios; la 41, «*Júpiter*», K 551, monumental edificio en el que el dominio de la forma y del lenguaje polifónico alcanza su más alta cima.

Abordar este magno conjunto de composiciones ofrece dificultades indudables, no ya por las derivadas de la propia escritura y de la necesidad de situarlas estilísticamente de manera adecuada, sino por las surgidas de tener que dotar a la colección de variedad y riqueza, de dar a cada grupo de partituras el tratamiento acentual y fraseológico idóneo. Y aquí es por donde flaquea fundamentalmente la, por demás excelente, interpretación de Marriner y la estupenda Academy of St. Martin-in-the-fields. El director británico utiliza un solo prisma, el mismo para las sinfonías de juventud que para las posteriores. Similar óptica a la ya empleada en el magnífico álbum que la misma formación y batuta dedicaran al grupo de primeras 20 sinfonías del salzburgués (comentado en el número 464 de RITMO). En cualquier caso, las virtudes de esta interpretación son incuestionables: claridad expositiva, nitidez de ataques, transparencia de voces, perfecta articulación de líneas maestras... Todo ello hecho con una decisión, un equilibrio polifónico, un brío y un «*esprit*» admirables. Desde el punto de vista de la lectura, de la traducción exacta, fiel y vigorosa, mozartiana, habría que dar esta interpretación la máxima calificación global. Algunas de las sinfonías son sensacionalmente reproducidas, difícilmente mejorables, a la altura de las más grandes versiones: casi todas las tempranas y, en especial, la 25 (la única no escrita en tonalidad mayor, junto a la 40: como ella, en Sol menor), que se nos muestra con todas sus lacerantes armonías al descubierto, animada, no obstante, de una apasionada vida interior. Extraordinaria también la 33, K 319, en la que las espléndidas maderas de la Academy hacen maravillas en el «*Allegro assai*» final. Muy buena la 35 y la propia 40.

Marriner es siempre preciso y ágil y sabe ser delicado. Sus «*tempi*», generalmente vivos, son lógicos y la respiración, muy natural. No hay sequedad y sí jugosa vitalidad. Hubiera podido, sin embargo, esperarse algo más, un ir *más allá* en la senda de la ternura, del íntimo

TOYO

*el piano de artesanía
japonés, con
sonoridad europea*



Servicio Comercial: Hermosilla,75 Tels. (91) 435 85 07 - 435 89 89 Madrid-1
Oficinas y Almacenes: Laferia 75 Tels. (92) 200 22 00 - 200 12 07

nuestras
 marcas garantizan
 nuestro éxito.

por eso...
 al comprar
 cualquier instrumento
 consúltenos,
 le aconsejaremos
 siempre lo mejor

COURTOIS



Vandoren
 PARIS



Besson

YAMAHA

Westone



ROTT



Garrijo

INSTRUMENTOS
 MUSICALES

TIENDA: SANTIAGO, 8 - Telf. 248 05 13 - MADRID-13
 SECCION COMERCIAL: ESPEJO, 4 - Telf. 248 17 94 - MADRID-13

sentimiento, de la poética efusión. Factores que obras como la 38, la 39 o la 40 están pidiendo (después de lograrse la perfección y la belleza de ejecución). La misma 41, sensacionalmente tocada, queda como falta de amplitud (no de opulencia, que a veces, disfrazada de solemnidad, lastra las interpretaciones de esta obra maestra), de elegancia. Marriner, que combina y emplea a la perfección sus cualidades, que hace un buen uso del factor rítmico, no entra siempre en el secreto del sutilísimo juego agógico, en las mínimas matizaciones que otras batutas han sondeado y que en ocasiones constituyen la base, casi inaprehensible, de la esencia mozartiana: esa elasticidad, esa delicada forma de contrastar, de retener, de acelerar casi inadvertidamente, ese juego profundo de dinámicas... El director inglés, excelente músico, es en ocasiones demasiado correcto, excesivamente riguroso, *positivo*. Aquí le han faltado ciertas dosis de fantasía (que suele poseer en Haydn).



Neville Marriner.

Por tanto, nota muy alta para el ciclo en su conjunto, sobre todo para las obras más tempranas. Y algunas reservas para las últimas, que son interpretadas de manera exquisita, preferible, por Josef Krips, que se muestra en su álbum (con las mismas composiciones y para el mismo sello discográfico comentado por Gil Olalla en el número 477 de RITMO) más lírico y amplio, dotado de más fantasía y tocado de mágica gracia y sabor típicamente vieneses, de los que Marriner queda algo alejado en su impecable lectura. De todos modos, la elección entre las dos integrales resulta difícil porque las dos orquestas son magníficas (Krips utiliza la del Concertgebouw, de Amsterdam): más incisiva y transparente, más *camerística* aquella; más bella de sonido, más *sinfónica*, ésta, factores, naturalmente, resaltados por las rectorías. En interpretaciones aisladas hay que te-

ner presentes siempre a Walter (para las seis últimas), a Klemperer (sorprendente en la 25 y 29), a Furtwängler (40), a Böhm (36, 38, 39), a Barenboim (excelente en la 35 y en la 38), a Maag (inmejorable en la 38)...

Aunque algunos de los registros de este álbum tienen ya años, el nivel técnico general es espléndido, en la línea a la que habitualmente nos tiene acostumbrados Philips.

Conclusión: muy distinta a la integral de Krips, la de las sinfonías de madurez de Marriner se coloca, sin embargo, aunque por otros motivos, a similar nivel.—A.R.

MOZART: La Flauta Mágica. J. Van Dam, K. Ott, E. Mathis, F. Araiza, G. Hornik, J. Perry, C. Nicolai, H. Hopfner, L. Valenta, H. Kruse, A. Tomowa-Sintow, A. Baltsa, H. Schwarz. Coro de la Opera Alemana de Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon 2741 001, 3 discos, Digital.

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

Con su grabación para EMI de 1950, Herbert von Karajan había marcado un hito tanto en la historia de la discografía de **La Flauta Mágica** como en la suya propia. Por ello, «a priori», se hacía interesante saber qué podía haber cambiado en la concepción de este director a lo largo de treinta años, durante los cuales se han grabado las más conocidas y mejores versiones de esta ópera. Para un análisis detallado de todas ellas, así como una introducción a la obra, me remito al artículo de Discoteca Básica aparecido en el RITMO, núm. 507, diciembre 1980.

Desde los primeros compases, se pone de manifiesto también aquí una tendencia evidente en el Karajan de los últimos años: su gran interés por el refinamiento tímbrico, que alcanza grados rara vez superados. La concepción sinfónica de la «Obertura» se extiende a toda la ópera, en una visión sacralizadora, lejos del «singspiel» y cerca del simbolismo masónico. La lentitud de los «tempi», al borde de lo conveniente, acentúa esa concepción solemne y elaborada (aunque tampoco debemos olvidar la lentitud de las dos grabaciones señeras, Klemperer y Böhm II). Por todo ello, dejando aparte el lado vocal, Karajan se eleva, en determinados momentos, a cotas verdaderamente sublimes: la Obertura, llena de *misterio* y que prepara a la acción con una tensión controlada y hasta un poco trágica, es de las mejores que he podido escuchar. Y, en general, todos

los momentos solemnes o de introspección quedan muy favorablemente expuestos por Karajan. En cambio, se resienten más los aspectos cómicos de la ópera, que quedan grises, sin el suficiente humor.

Karajan dedica atención primerísima, como he señalado, a la labor orquestal, que resulta magnífica, con la perfección absoluta e increíble de los filarmónicos berlineses, ayudados por una toma de sonido verdaderamente excepcional. Sin embargo, el fallo surge en el equipo de cantantes, que Karajan siempre subordina a la orquesta y a su particular visión de cualquier composición. Edith Mathis hace una «Pamina» de voz fresca, joven, menos etérea que la Janowitz con Klemperer, más humana en su papel de niña inexperta. Está espléndida en su aria «Ach, ich fühl's», en una contención emocional de gran tensión marcada por Karajan desde la batuta. Por el contrario, el «Tamino» de Francisco Araiza está poco matizado y fuera de lugar, tirando siempre a lo heroico. Por ello, sus mejores momentos, en cuanto a propiedad estilística, se encuentran en el «Finale» del Acto I, en la conversión con el «Orador». Indiscutiblemente, Araiza no supera la competencia que le brindan Dermotta, Wunderlich, Simoneau, Haefliger, Gedda e incluso Schreier.

El «Sarastro» de José van Dam se adapta totalmente a las exigencias del director, con un discurso convincente, solemne. Resalta muy bien la paz, serenidad y belleza del aria «In diesen heiligen Hallen», por ejemplo. Pero su oponente dramático, la «Reina de la Noche», encuentra muy poca fortuna en la voz de la soprano Karin Ott, que es desagradable, dura y con tendencia al descontrol en sus dos arias. Casi todas las «Reinas» del disco están mejor que ella. Y, por supuesto, la Popp y la Peters, que encuentran muchas menos dificultades en las agilidades, y una voz más igual en sus registros. Tampoco me acaba de convencer el «Pagageno» de Gottfried Hornik, pues, aunque bien cantado, tiene poca chispa y mínimo interés. Y el «Orador» de Nicolai se asemeja a una estatua por el estatismo de su expresión, aunque su canto sea correcto. Excepcionales las «Tres Damas» (casi comparables a las de Klemperer) y los «Tres Muchachos» (solistas del Coro Infantil de Tolz). Y muy bien el resto de papeles secundarios, en la meritoria línea de D.G. de cuidar la corrección de éstos, con mención especial para Kruse en «Monostatos». El Coro de la Opera de Berlín, como siempre, se muestra como uno de los mejores de Europa.

En la presente grabación, a diferencia de la de 1950, se incluyen los diálogos bastante completos, escenificados por los mismos cantantes bajo la dirección de Will Quadflied.

una gran aportación AGUILAR al mundo de la música



LA OPERA (Enciclopedia del Arte Lírico)

20 x 27 cm, encuadernado en tela con sobrecubierta a color, 516 págs.

4.400 ptas.

EL BALLE' (Enciclopedia del Arte Coreográfico)

20 x 27 cm, encuadernado en tela con sobrecubierta a color, 320 págs.

4.000 ptas.

HISTORIA UNIVERSAL DE LA MUSICA, de Roland de Candé (2 vols.)

18 x 22 cm, encuadernados en tela con sobrecubierta a color, protegidos por un estuche, 1.178 páginas.

6.800 ptas.

INVITACION A LA MUSICA, de Roland de Candé

12,5 x 20,5 cm, encuadernado en rústica, 312 págs.

750 ptas.

De venta en librerías y en AGUILAR. Juan Bravo, 38. Madrid 6



Gioachino Rossini (1792-1868).

En resumen, si aislamos las insuficiencias de «Tamino», la «Reina» y «Papageno», podríamos llegar a la conclusión de que este segundo acercamiento de Karajan es tan válido como el primero, aunque desde perspectivas muy diferentes. Pero el primer «cast» daba cien vueltas al presente, que hace bajar la puntuación global.—S.B.S.

⊙ **ROSSINI: L'Italiana in Algeri.** M. Horne, S. Ramey, E. Palacchio, D. Trimarchi, K. Battle, N. Zaccaria. I. Solisti Veneti. Director, C. Scimone Erato 596. 305, 3 discos. Precio oferta: 1.790 ptas.

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

L'Italiana in Angeri es una típica ópera buffa de Rossini. Inspirada a ratos, tónica otros, divertida casi siempre, es sobre todo una obra de terrible dificultad para los intérpretes vocales, en especial para los tres centrales: «mezzo», tenor y bajo. En la superación de los terribles escollos que Rossini puso en su partitura estriba una buena parte del interés del oyente. En una representación, el juego de los actores puede ayudar mucho en la diversión del espectador; en el disco se está casi tan sólo pendiente de comprobar si los cantantes van a superar o no las terroríficas cascadas belcantistas —las típicas «roulades» rossinianas— o la inmisericorde tesitura a que están sometidos.

Pues bien, desde ese punto de vista, la grabación supone un triunfo. Marilyn Horne está hoy considerada, y con razón, como una de las máximas intérpretes de este repertorio. Su voz, sin ser particularmente hermosa, posee una extraordinaria ductilidad, una asombrosa capacidad virtuosística y una amplitud de registro que le permite hacer frente con acierto a estos papeles rossinianos un poco olvidados por falta de intérpretes adecuados. Sólo puede advertirse cierta dureza y apretura en los sobreaudos, pero es necesario no olvidar que se trata de una mezzo. Como creadora de un personaje, la Horne otorga a la «Italiana» coquetería, frescor y un cierto instinto para la comedia. Es lástima que exagere en ocasiones la zona grave, que aparece un poco engolada. Ernesto Palacio es un lírico-ligero de voz agradable, buena técnica y capaz de superar con cierta holgura y elegancia un papel más difícil que agradecido. No es un «tenorino» sino un tenor al que hay que dar un buen margen de confianza en el repertorio «di grazia», Samuel Ramey está espléndido de voz y de intención: un «basso cantante» de bello timbre y de emisión fluida que en ningún momento

exagera la nota cómica, tal vez porque no necesite recurrir al histrionismo para enfrentarse a un papel proclive a la caricatura. Su aria «Gia d'insolito ardore» es una lección de bien cantar y de técnica vocal.

Domenico Trimarchi se defiende con buenos medios en el no fácil papel del pretendiente de la «Italiana», mientras que el veterano Nicola Zaccaria acusa en exceso el paso de los años; su aria del acto II es casi penosa. Muy agradable voz la de la soprano Kathleen Battle, que en el primer acto se permite emitir un magnífico Do sobreagudo. Es lástima que su intervención sea tan breve. Al frente de sus Solisti Veneti, Scimone otorga a esta desenvuelta ópera cómica la requerida ligereza, la gracia y la apicarada intención. No carga nunca las tintas en la caricatura y sí, por el contrario, remansa la acción e insufla una cierta dosis de poesía en los momentos líricos, que también los hay en **L'Italiana**. Con todos estos elementos la ópera funciona. Quizá no conmueva —como sí lo hacen las óperas cómicas de Mozart— pero divierte y, en sus mejores momentos, encanta.

La grabación sigue la partitura original del compositor según la edición crítica llevada a cabo por la Fundación Rossini de Pésaro, que supone ciertas diferencias con las habituales versiones de **L'Italiana** y que confieren una mayor autenticidad. Además, en la cara sexta, se incluyen las arias escritas por Rossini para diversas representaciones de la ópera luego de su estreno en Venecia en 1813 y que nos dan una idea más completa de este «drama jocoso per musica». Buen sonido con adecuado contraste entre voces y orquesta. Una **Italiana** pues, ampliamente recomendable.

El álbum se acompaña de un libreto sin traducción al castellano, lo cual supone una grave falta por parte de la casa Hispavox, distribuidora en España de la grabación. Esperamos que no sea regla sino excepción.—M.C.

⊙ **SCHUMANN: Integral de la música de cámara.** Cuarteto Via Nova. J. Hubeau, J. Mouillere, etc. Erato, 596.701, 7 discos. Precio oferta: 3.920 ptas.

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

En primer lugar debo hacer una llamada de atención al discófilo sobre la importancia de este álbum. Creo que es la primera vez que en España se publica la obra (casi) completa de cámara de Schumann y esto debe señalarse como un acontecimiento. Mi felicitación a la casa Hispavox por haberse atrevido a presentar esta grabación, forzosamente minoritaria.

El título del álbum reza «Integral de la música de cámara». Casi podría considerarse así, pero el *casi* es necesario ponerlo. En efecto, Schumann compuso, además de todas las obras aquí recogidas, una **Sonata para violín y piano en La menor** publicada en 1956 (escrita en 1853), el **Andante y Variaciones Op. 46** para dos pianos, dos violonchelos y trompa (1843), el **Cuarteto con piano en Do menor** (1828-30) y el **Cuarteto de cuerda en Fa menor** (1829). Son obras estas dos últimas que carecen de número de opus y no han sido publicadas, pero cuyas partituras se conservan. Hubiese sido una buena ocasión para dar a conocer unas composiciones juveniles que, a no dudar, contienen elementos de interés. Pese a todo, el corpus fundamental de la obra camerística de Schumann está contenido en estos siete discos de origen francés. No es este el lugar para hacer una crítica de las obras en sí mismas pero basta decir que el nivel medio es alto y algunas de ellas —el **Tercer Cuarteto**, el **Primer Trío**, por ejemplo— suponen una apasionada incursión en el campo de la genialidad creadora. Mi recomendación más completa, pues, en lo referente a la música, que supondría un ahondamiento decisivo en la comprensión del microcosmos schumanniano.

La interpretación es buena. Un conjunto de jóvenes músicos franceses —entre los que es necesario destacar a Jean Mouillere, primer violín del Cuarteto Via Nova, que interviene en las **Sonatas** para violín y piano y en todos los tríos, cuartetos y quintetos en los que se emplea su instrumento— consiguen dar una versión homogénea, sin divismos, musical, con muy adecuado estilo, de la obra de Schumann. Puede decirse que el conjunto es superior a las partes que lo forman. En éstas podrían echarse en falta algunas cosas: cierta densidad en los cuartetos de cuerda, mayor brillantez —esa brillantez propia de los verdaderos grandes solistas— en las obras para violín y para violonchelo y también un mayor grado de virtuosismo general. Pero el conjunto tiene ese sabor inconfundible y un algo humilde de lo camerístico que, en ocasiones, se pierde en aras de la mayor dimensión de los intérpretes, cuando son éstos grandes solistas que sólo hacen música de cámara ocasionalmente. Por otra parte, es necesario subrayar que estos músicos franceses poseen una virtud muy de agradecer en este tipo de música: el equilibrio. No hay

en ningún momento desmelenamientos románticos pero tampoco asepsia o grisura. no se tiende al apasionamiento, pero se evita también cualquier veleidad distanciadora que pudiera traducirse en frialdad. Esto, por supuesto, debe entenderse como lo más generalizado, ya que podría matizarse más en cada particular. Por poner un ejemplo contrastado las interpretaciones de las **Piezas, Op. 73** para clarinete y piano es un tanto insípida, mientras que del **Adagio y Allegro, Op. 70** para trompeta y piano, se ofrece una excesivamente precipitada. Pero la visión totalizadora de esta hermosa parcela de la producción de Schumann es perfectamente válida.

El sonido es aceptable, aunque hubiese debido tener un poco más de contraste entre los instrumentos porque resulta algo plano. Hay también un leve ruido de fondo que no llega a ser verdaderamente molesto. En conjunto el álbum es recomendable para todos los interesados en la música de cámara, incluso aunque tengan ya algunas de las obras aquí conferidas.—M.C.



SCHUMANN: Obras para piano: Papillons, Tres romanzas, Escenas de niños, Blumenstück, Noveletten, Fantasiestücke, Escenas del bosque, Kreisleriana, Sonatas 1 y 2, Davidsbühlertanze, Nachtstücke, Estudios sinfónicos, Variaciones abegg, Arabeske, Humoreske, Tres fantasiestücke, Carnaval, Carnaval vienés y Fantasía en Do Mayor. Claudio Arrau, piano. Philips. 6768 084, 9 discos. Precio oferta: 5.400 pts.

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

El piano de Robert Schumann tiene características muy peculiares. Es un piano intimista, poético, en el que prima la melodía, en el que los temas no son habitualmente desarrollados sino que, sujetos a diverso tipo de modificaciones (rítmicas, armónicas, contrapuntísticas), van integrando, de manera muy concisa, cortos episodios, dotados de encanto, fantasía y colorido. Un piano de consistencia *sinfónica*, de construcción bastante simple en cuanto a lo arquitectural y generalmente con raíces litararias. La estructura en «sketches» es afín al compositor. La mayor parte de sus grandes obras pianísticas (tan conectadas también con sus obras *liederísticas*) obedece a tal planteamiento: los dos **Carnavales**, las **Noveletten**, las **Danzas de David**, las **Escenas del bosque**... los **Estudios sinfónicos**, por su parte, que poseen si se quiere una dimensión más académica—dentro de la enorme fantasía que despliegan— no escapan tampoco a tal es-

quema, ya que en realidad vienen constituidos por una serie de variaciones (once y un final, más las póstumas). Incluso obras que pueden considerarse cerradas, como **Arabeske** o **Humoreske**, vienen constituidas en realidad por la unión de diversos episodios, eso sí, hábil y poéticamente fusionados.

Estas especiales características del piano schumaniano, que lo diferencian considerablemente del de un Schubert o un Beethoven, y, por supuesto, del de un Chopín o de un Liszt —aunque no deje de tener concomitancias con estos—, plantean unas necesidades interpretativas muy concretas, de tal forma que el pianista que aborde las composiciones del músico germano ha de poseer asimismo unas cualidades específicas: sentido del fraseo, claridad articulatoria, capacidad para el matiz, anchura dinámica, imaginación e íntima efusión poética (por citar sólo algunas).

Difícil es hoy encontrar un pianista como Claudio Arrau que pueda poseer estas y otras cualidades en grado similar; hasta el punto de que, de una manera global, puede considerarse como el intérprete ideal de esta música. Al menos, un intérprete ideal. De ahí que desde antiguo el pianista chileno esté profundamente unido a las partituras pianísticas de Schumann, autor que con Beethoven y Liszt forman probablemente la tríada de sus preferidos.

La compenetración de pianista y compositor puede apreciarse perfectamente escuchando cualquiera de las interpretaciones que se ofrecen en este álbum. En él se albergan gran parte de las obras fundamentales del músico alemán, aunque las ausencias sean bastante notables (**Album para la juventud, Sonata núm. 3, Toccata**...). Siete de éstos nueve discos habían aparecido ya, poco a poco, en nuestro mercado, aunque hoy en día solamente puedan hallarse tres de ellos. El interés de la publicación es por lo tanto grande, ya que permite recuperar las grabaciones desaparecidas y poseer de un solo golpe todo el Schumann pianístico grabado por Arrau. Algo que a más de seis años vista ha dado cumplimiento del deseo expuesto por J. L. García del Busto en su comentario crítico a los tres primeros registros de esta serie aparecidos en España (**RITMO** número 452, junio 1975). Ya en aquella ocasión García del Busto se asombraba no de la bondad interpretativa de cada obra en particular, sino de la visión global del mundo schumanniano que el pianista chileno tenía. Esto es algo que hay que resaltar ahora de nuevo, aunque podamos parcelar nuestro disfrute y admiración y aunque podamos exponer determinadas reservas, como las que cabría apuntar en relación con los **Estudios sinfónicos, Op. 13**, desgranados excelentemente por el instrumentista,

que nos da lo mejor de sí mismo en las variaciones lentas, pero que quizá no se muestra en las más rápidas o en las más enérgicas con el impulso y decisión idealmente deseables. Como deseable sería también una mayor fantasía e imaginación, no para el fraseo, el acento o el contraste dinámico (que domina ampliamente Arrau), sino para el colorido, para la diferenciación tímbrica. Espléndidas las **Escenas del bosque, Op. 82** y las **Noveletten, Op. 21**, en las que la vena poética y la profunda efusión del pianista —nunca tan *músico* como en estos momentos— brillan a extraordinaria altura. Profundidad y musicalidad que es difícil encontrar a tal nivel como en el «lento sostenuto» y en el «poco piu animato» del tercer tiempo de la **Fantasía en Do mayor, Op. 17**, de la cual, en conjunto, escuchamos una versión que con toda justicia es considerada ya histórica. Aun cuando puedan citarse como interesantes alternativas las de Richter, Barenboim y, sobre todo, por su rigor estructural y expositivo, Pollini; o incluso, por lo que respecta a los primeros movimientos, Weissenberg. Difícil asimismo de encontrar una interpretación tan ajustada, poética y rica como la que hace Arrau de la difícil **Humoreske Op. 20**, obra de estructura bastante compleja y a la que pocos abordan con tanta fortuna (puede recordarse quizá a Ashkenazy).

Los dos **Carnavales**, el **Op. 9** y el **Op. 26**, encuentran igualmente al pianista-músico capaz de extraer de sus breves fragmentos los múltiples matices con que están animados; de resaltar y contrastar sabiamente las dos inseparables personalidades del compositor «Eusebio» y «Florestán». Aunque el brillo, el fulgor y la fantasía de la histórica interpretación que del **Carnaval Op. 9** registrara hace muchos años Rubinstein sean difícilmente olvidables; o aun cuando pueda preferirse la «filosofía» tan personal de Benedetti-Michelangeli. Aun cuando las **Escenas de niños Op. 15** se nos ofrecen en este álbum en una ajustadísima y medidísima, a la par que poética, interpretación, podría recordarse con cierta nostalgia la mayor levedad y ligereza, el *toque* más incisivo de un Horowitz.

Pero sería ocioso detenernos en todas y cada una de las obras incluidas en esta publicación. Baste insistir una vez más en la igualdad, en el nivel altísimo que en conjunto mantiene el pianista chileno. Aun cuando en algunas partituras concretas, o incluso en algunos fragmentos determinados, puedan preferirse otras opciones, como las apuntadas, sin olvidar algunas de las antiguas interpretaciones de Kempff, lo cierto es que hasta el momento ningún otro pianista ha grabado tantas obras del compositor alemán con un resultado medio tan alto

como Arrau, quien «en cada pieza interpreta a Schumann, no tal obra de Schumann», como acertadamente resumiera en su comentario García del Busto.

Conclusión: un álbum imprescindible para adentrarse en el prodigioso mundo del piano de Schumann transmitido por un intérprete que ha profundizado como pocos en él. La calidad técnica media de los registros, a pesar de que algunos son ya antiguos (de los años 67 o 69), es muy alta. Se incluyen unos comentarios, breves pero justos, acertados y eficaces, que no llevan firma.—A.R.

RECITAL

BRAHMS, CHABRIER, CHOPIN, DEBUSSY, FALLA, FAURE, LISZT, POULENC, PROKOFIEV, RAVEL, SCHUBERT, SCHUMANN, VILLALOBOS: Obras para piano. Arthur Rubinstein, piano. RCA RL-02359. 2 discos.

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

La selección de obras pianísticas por Arthur Rubinstein que nos propone RCA en dos discos no corresponde a lo que podría ser una exposición de los «bises» habituales del gran pianista en las salas de conciertos. De estas obras sólo el **Polichinela** de Villalobos, la **Marcha de El Amor de las tres Naranjas** de Prokofiev, la **Danza del Fuego** de Falla y el **Scherzo-Vals** de Chabrier sí lo han sido en los últimos años de su carrera. La selección, bajo el título de «Artistry», no sigue ningún criterio lógico, y algunas de estas obras podrían haber sido eliminadas y sustituidas por otras de mayor entidad musical grabadas por el mismo pianista. Todas las interpretaciones corresponden a grabaciones ya realizadas por Rubinstein para RCA en integrales Chopin, Brahms, Música Francesa o en recitales varios. RCA juega con la ventaja de que Rubinstein es incapaz de dejar indiferente al oyente. Toque lo que toque puede dotarlo de una cierta importancia o trascendencia. Y en la mayoría (por no decir casi todas) de las obras de este disco se plasman las mejores características de uno de los *grandes* del piano. Se

preferirá a Kempff u otro pianista de cierta Escuela Germánica para Schubert, o De Larrocha para Falla o un mayor refinamiento quintaesencial para la Música Francesa. Pero no importa: el canto, la sencillez expositiva, la intuición genial, la emoción del momento, la gracia, el incomparable uso del «rubato», la hermosura del sonido *natural*, la sensacional mano izquierda de siempre, son algunas de tantas maravillas que desordenadamente apuntamos y que recordamos inaccesibles en su conjunto para el resto de pianistas en estos repertorios. Naturalmente las *perlas* son Schumann (**Arabesque**, increíblemente lenta, mucho más que la versión grabada del recital en el Carnegie Hall del 61; nadie sino Rubinstein podría mantener la tensión y la poesía a este «tempo»), Brahms (la **Edward**, un **Capriccio**, todo siempre aprendido de Joachim y trasladado milagrosamente a nuestros días), Liszt en un genial **Valse Oubliée número 1**, y cómo no, las siempre antológicas interpretaciones de Chopin. Para el aficionado discográfico: dos discos más de uno de los genios de la historia del piano.—I.T.

INDICE DE DISCOS CRITICADOS EN ESTE NUMERO

	Pag.		
BACH: Variaciones Goldberg (Pinnock).....	48	(Miranda, Bollen, Dahler).....	54
BEETHOVEN: Sonatas para violín y piano (Menuhin, Kempff)	48	GIBBONS: Madrigales. WEELKES: Música profana y sacra. «MADRIGALES INGLESES» (Deller Consort) ..	54
BEETHOVEN: Concierto para violín y orquesta (Heifetz, Mitropoulos).....	48	GRIEG: Peer Gynt (Sodestrom, Davis)	54
BEETHOVEN: Los cinco conciertos para piano y orquesta (Serkin, Caracciolo, Scaglia).....	48	HAYDN: Tríos (Trío Baryton).....	56
BEETHOVEN: Concierto para violín, Op. 61 (Mutter, Karajan).....	49	HAYDN: Sinfonías «París» (Karajan).....	56
BEETHOVEN: Sonatas para piano (Gileles).....	49	HERRMANN: North by northwest (Johnson).....	56
BEETHOVEN: La música de cámara para flauta. (Rampal, Veyron-Lacroix).....	49	LISZT: Sonatas (Barenboim).....	57
BRAHMS: Conciertos para piano y orquesta (Barenboim, Mehta).....	50	LISZT: Consolaciones, Sueños de Amor y Sonetos (Barenboim).....	57
BRUCKNER: Sinfonía «Cero» (Barenboim).....	50	LISZT: La Leyenda de Santa Isabel (Ferencsik).....	57
BRUCKNER: Sinfonía núm. 4 (Barenboim).....	52	MOZART: Las grandes sinfonías de madurez (Marriner).....	58
CHOPIN Y GRIEG: Sonatas (Starck, Requejo).....	52	MOZART: La Flauta Mágica (Karajan).....	60
CHOPIN Y SCHUMANN: Obras para violonchelo y piano (Rostropovich, Argerich).....	53	ROSSINI: L'Italiana in Algieri (Scimone).....	61
GALLUPPI: Magnificat, VIVALDI: Gloria		SCHUMANN: Integral de la Música de Cámara (Cuarteto Via Nova).....	61
		SCHUMANN: Obras para piano (Arrau).....	63
		BRAHMS CHABRIER, ETC.: Obras para piano (Rubinstein).....	64



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

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

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

Don Taddeo in Barcellona

EL FESTIVAL INTERNACIONAL EN DECLIVE

Por «I Taddei»

Habíamos constatado en anteriores ediciones del Festival Internacional de Música de Barcelona el hecho de que los organizadores habían conseguido un nivel de programación elevado, manteniéndolo a pesar de las dificultades. Sin embargo, el programa del Festival que comentamos ha representado una merma de la calidad inicial, en tanto en cuanto se echaba de menos una mayor participación de grandes figuras; así, por ejemplo, este año únicamente podemos señalar, entre éstas, a Alfred Brendel, y muy centrados en el ámbito barroco el Concentus Musicus de Viena y el Deller Consort, añorando la presencia de alguna agrupación sinfónica de primera fila (como el año pasado la Sinfónica de Viena y la de la B.B.C. de Londres, frente a la Philharmonica Hungarica, orquesta que nos ha visitado este año).

El Festival Internacional de Música de Barcelona se inició con una audición extraordinaria que suponía además una «premiere», puesto que no se había oído antes el famoso oratorio **Deborah**, de Haendel, en nuestras latitudes. Laszlo Heltay y el grupo London Mozart Players, con un elenco de solistas tales como Wendy Eathorne, Kathleen Livingstone en las voces femeninas, Charles Brett, contratenor, William Kendall y Stephen Varcoe, en las voces masculinas, nos ofrecieron un impecable oratorio cuyo único defecto, no atribuible a los intérpretes sino a los organizadores, fue la falta de texto para poder seguir el drama.

Esta carencia y la consiguiente fatiga ante una obra novedosa de tal extensión hizo que la audición de la capital obra de Haendel, puntal en el desarrollo de su idea del oratorio, quedase un tanto desmerecida, a pesar de la expectación que había despertado a causa de la que logró un lleno prácticamente total del Palau. Como viene siendo bastante habitual en el capítulo de interpretación vocal, la voz más cuidada y que mejores prestaciones ofreció fue la del contratenor Charles Brett que hizo un «Barak» muy en consonancia con su rol.

El director, Laszlo Heltay, que frecuenta últimamente mucho nuestros escenarios con obras de Haendel, no pareció compenetrarse del todo con su papel y dejó que los intérpretes anduviesen su propio camino lo que en alguna ocasión comportó entradas fuera de lugar y algún desajuste en la concertación de voces.

En general, empero, cabe decir que la impresión del público fue positiva, porque pudo tener contacto directo con una

de las primeras obras del género oratorio del gran maestro de Halle, que anuncia ya la grandiosidad de los oratorios que marcaron un hito en la historia de la música de inspiración religiosa.

LA EVOLUCION DEL CONCENTUS MUSICUS

Los días 5 y 6 de octubre se presentó el conjunto instrumental Concentus Musicus de Viena, cuyo director es Nikolaus Harnoncourt.

Como es bien sabido, Harnoncourt es el más famoso director de música barroca en la línea de utilización de instrumentos originales de la época. Esa fama la debe a la radicalización con que planteó tal nueva orientación, al fundar el Concentus Musicus hace ya más de dos décadas. La inicial radicalización, que rompió con los moldes imperantes en la época, ha ido evolucionando sabiamente de la mano del intrépido director, siempre bajo el prisma del estudio científico más exigente sobre las fuentes. Por esto último, la labor de Harnoncourt siempre podrá ser discutida en cuanto a los efectos logrados, o en tanto a tal, como solución interpretativa, pero nunca podrá ser criticada su seriedad y su consciente responsabilidad. Todo ello viene muy a cuento en unos momentos en los que proliferan los grupos similares dedicados a la música barroca, con utilización de instrumentos y técnicas

antiguas, pues muchos de ellos no poseen ese bagaje de estudio, limitándose a ofrecer su *número* ante el aplauso de una moda que no sabe distinguir. Muestra de ello tuvimos en el Festival del año pasado, en el que al actuación de La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, dirigida por Malgoire, fue dar gato por liebre; o en otros grupos de jóvenes instrumentistas que provocan la sospecha de ser malos ejecutantes encubiertos. Pues bien, nada de eso se encuentra en la labor de Harnoncourt.

El programa de ambos conciertos se apoyaba en dos autores enteramente significativos en el mundo del barroco: Rameau (las suites de **Castor y Póllux** y de **Las Indias Galantes**) y J.S. Bach (la Obertura **Suite núm. 2 en Si menor BWV 1067**; el **Concierto para oboe y violín BWV 1060** y el **Concierto de Brandeburgo núm. 5 BWV 1057**). El resto de la programación contenía obras de Pergolesi (**Concierto en Fa menor**), Haendel (**Concierto grosso, Op. 3**) y Purcell (**Suite de «Dioleciano»**).

A nuestro entender, Harnoncourt acierta mucho más en Bach que en el francés Rameau, quizás a causa del propio idiomatismo. Así, las obras de este último resultan algo pesadas, faltas de ligereza y de gracia, no viéndose ayudadas por la utilización de los instrumentos originales y de una técnica instrumental tan arcaica que se transforma en rigidez. No queremos decir que ello no ocurra en Bach, pero en este otro autor pasa más desapercibido, o posiblemente estemos más acostumbrados a ello por las innumerables grabaciones discográficas que ha hecho de él.

Tampoco Pergolesi sale favorecido, pues unos mismos instrumentos y una técnica (aparentemente, al menos) similar no pueden ser aplicados a Purcell y a éste. Por ello Pergolesi sonó más arcaizante de lo normal.



Concentus Musicus, una opción de la música barroca.

La interpretación más sobresaliente se obtuvo en la **Obertura (Suite) núm. 2** de Bach, genialmente expuesta, donde los músicos nos hicieron olvidar las deficiencias de sus instrumentos, con unos «tempi» muy adecuados, siempre lejos de la pesadez romántica y muy vivos, reseñando especialmente la soberbia actuación del solista de flauta.

BRENDEL ES SIEMPRE BRENDEL

En todas las actuaciones de Alfred Brendel en el Palau hemos tenido la misma sensación de estar ante un verdadero artista; un caso —no muy frecuente— en el que la combinación de técnica pianística portentosa e inteligencia y sensibilidad musical resulta impresionante. El programa que en esta ocasión ha presentado fue revelador en este sentido. Qué fácil es caer en la tentación del virtuosismo exhibicionista y de la acrobacia pianística con los pentagramas de Liszt; qué pocos pianistas saben recordarnos en su interpretación la deuda de este compositor con Schubert y Beethoven; qué difícil parece ser penetrar a través de las notas en la poesía, el lirismo, en el contenido humano y emotivo de Liszt. Esta sería, a nuestro juicio, la mayor aportación de Brendel en este recital, percibida sobre todo en **La lúgubre góndola** y **San Francisco predicando a los pájaros**, donde la expresión poética fue máxima. Pero también hubo intensidad sonora y vibración en **Los funerales**, con un sonido pleno, brillante, denso y una seguridad en los ataques ejemplar, y el necesario elemento pictórico en **El valle de Obermann**. Un Liszt de muchísima categoría en cuanto a ejecución y, sobre todo, en cuanto a riqueza interior. Fue lo mejor del recital.

Sorprendente el salto de estética y la capacidad de Brendel para cambiar de registro al interpretar, en la segunda parte, la **Sonata Op. 1** de Alban Berg, donde se impuso el rigor y la concentración más extremas, sin merma —he aquí lo extraordinario— de la emoción. Un nuevo cambio de óptica nos conduce a Beethoven: las dos **Sonatas** de la **Op. 27**. Sólo con el comienzo de la primera de ellas, la exposición de su ondulante tema, ya hubiera valido la pena todo el



Brendel: la sensibilidad de un gran artista.

concierto, por la sencillez y la elegancia extrema de Brendel. Tanto este «Andante», como el «Adagio con espressione», como también el «Allegro» final redondearon una versión muy buena, superior incluso a la que a continuación nos ofreció de la **Sonata «Claro de Luna»**. Sobria, contenida, meditada, ésta última tuvo momentos excelentes en el «Presto agitato», pero no alcanzó en los dos primeros movimientos el grado de fantasía y espontaneidad de la inolvidable versión de Kempff.

EL FESTIVAL EN PEDRALBES

Parece ser que la iglesia del Monasterio de Pedralbes va tomando carácter propio como sala de conciertos, al menos de un tipo de conciertos determinado: los de música antigua (hasta el barroco) y música religiosa. Ya la Semana de Música Religiosa de 1981 utilizó el templo, y en otras ediciones anteriores del Festival internacional de octubre se utilizó, pero en esta edición se confirma la tendencia vislumbrada.



El grupo Hesperion XX.

El marco arquitectónico es de gran belleza, se trata de una pieza gótica temprana de estilo severo y sencillo, pero de una acústica muy especial (en realidad, como todos los templos). Así, mientras se muestra muy apropiada para el canto gregoriano, y en general para cualquier manifestación de música vocal, la música instrumental sale bastante mal parada, pues si el director no es muy cuidadoso en clarificar los planos sonoros y, sobre todo, en ajustar el volumen de las partes, el sonido resultante puede adolecer de gran confusión, esencialmente para los oyentes situados en la mitad posterior del templo. Por ello no es extraño que se formen colas de entrada a la sala desde tiempo antes del comienzo, pues la diferencia acústica es notable entre las primeras filas y las últimas. De ello se debería sacar la conclusión de que no cualquier concierto, por ser de música antigua, es apropiado para ser ejecutado en Pedralbes.

Siguiendo con el problema acústico, señalar que de los tres conciertos programados (**Música y espacio en el siglo XVII**, a cargo de Hesperion XX; recital de James Bowman; **Acis y Galatea** de Haendel, por el Deller Consort) el recital acompañado de clave resultó, desde este

punto de vista, totalmente satisfactorio. La obra de Haendel se escuchó bien gracias a la buena labor del director en este sentido, mientras que el primero tuvo serios problemas debido a la peculiar resonancia de los instrumentos de viento.

Interesante como «revival» de experimentos acústicos realizados en el siglo XVII fue el concierto que ofreció el grupo instrumental Hesperion XX bajo la dirección de Jordi Savall. De la música inglesa programada, tuvo especial interés escuchar las piezas **The First of the Lords**, de William Brade; **The King's Morisco**, de Giles Farnaby y **The Nobleman**, de Robert Johnson, muy bien interpretadas. En cambio, resultaron muy confusos un **In Nomine á 5**, de William Byrd, y algunas de las obras de la escuela veneciana. En estas últimas, se quiso imitar el efecto *estereofónico* que consiguieron los venecianos en la catedral de San Marcos, al instalar dos o más coros instrumentales en lugares alejados dentro de la basílica. Aun loando el intento de los intérpretes, que desplazaron un grupo al fondo de la iglesia de Pedralbes, hay que señalar que ella está muy lejos

de poseer las condiciones acústicas de San Marcos, por lo que el efecto sólo pudo ser aproximativo. De todas maneras, las **Canzoni** de Gabrieli, Giuseppe Guami y Bastiano Chilese fueron lo mejor de todo el concierto, con curiosos pasajes en «eco», «alla battaglia»... El resto se compuso de una visión sobre música del barroco temprano inglés y de varias obras de Samuel Scheidt como único representante de la escuela alemana de Hamburgo (?). La interpretación de esta segunda parte fue, a nuestro parecer, menos acertada que la primera, en un estilo que, aplicado a estos autores (Purcell, Brade...), sonó demasiado arcaizante.

De inesperada revelación puede adjetivarse el recital ofrecido el 21 de octubre en el mismo Monasterio de Pedralbes por el contratenor James Bowman, acompañado al clave por Harold Lester. Como todo el mundo sabe, el ingrato registro de contratenor encuentra una doble dificultad: la que le depara la fatigosa técnica del falsete (y que pocas veces se logra con perfección) y la de que ocasiona cierta sensación de monotonía para los oyentes. Sin embargo, todo ello queda olvidado ante una figura de la talla de James Bowman, cuyas grabacio-

nes discográficas hacen poca justicia a la realidad de su arte, como pudimos comprobar. Bowman domina perfectamente su instrumento, posee además una potencia inusitada (que ya quisieran para sí muchas y muchos cantantes de ópera), regulada siempre con gran sabiduría y efecto. Su uso de la técnica del «filato» nos dejó estupefactos, y deseamos que lo prodigue más de lo que sobriamente lo hizo (como, por ejemplo, en la cantata **La Solitude**, de Haendel). El resultado de todo ello es que el auditorio pronto olvida que está ante una voz de contratenor, para sumergirse en unas interpretaciones ejecutadas por una gran voz, de gran belleza y estilo.

El programa ofrecido incluía unos **Aires** de Purcell en la primera parte, muy bien cantados (sobre todo los cinco primeros), aunque hubiera sido de desear una mayor variedad de estilos.

El clavecinista Harold Lester acompañó con sobriedad y elegancia las piezas cantadas, completando el programa con la **Suite núm. 2 en Fa menor** de Purcell (algo insegura) y la **Sonata núm. 2 en Mi menor** de Arne (muy bien en el tiempo lento, con tendencia a «ralentizar» los rápidos).

La segunda parte, independientemente de la mencionada cantata **La Solitudine**, puso broche de oro la cantata **Vedendo Amor**, también de Haendel, en una versión de indescriptible gracia y sensibilidad, una auténtica maravilla. En resumen, toda una revelación.

El tercer y último concierto programado por el Festival Internacional en Pedralbes fue la versión ofrecida el 28 de octubre por el Deller Consort del oratorio **Acis and Galatea**, de Haendel. **Acis y Galatea** es uno de los mejores (sino el mejor) de los oratorios de Haendel, de gran atractivo, alta inspiración que no decae en momento alguno, relativa brevedad y sencilla instrumentación, aunque magistralmente aprovechada. Sobre texto de autor desconocido (¿quizás escrito en colaboración?), renueva la leyenda bucólica de la ninfa «Galatea» y su amado el pastor «Acis», muerto por los celos del gigante «Polifemo» y divinizado por su amada al convertirlo en el arroyo de las ninfas y los pastores.

Interpretada por el Deller Consort, conocíamos la versión que dirigió para el disco el difunto Alfred Deller. Sin ser nada despreciable esta última, la versión actual a cargo de su hijo Mark Deller es mucho mejor, si ello era posible, resultando casi perfecta. La intervención del conjunto instrumental, The King's Musick, fue excelente, con sobresaliente para los solistas de flauta dulce y oboe. De los cantantes, el mejor fue Michael George en su papel de «Polifemo», con una voz de bajo auténtico, potente, segura y ágil, sin problemas. También a buen nivel la soprano Rosemary Hardy en «Galatea», aunque algo falta de expresión. No tanto el tenor Neil Jenkins («Acis»), de voz muy corta en el agudo, de escasa potencia pero buen intérprete. Muy bien el «Damon» de Paul Elliot, y flojo el «Pastor» del tenor Rogers Covey-Crump, con muy poca voz (anotad que cantó el aria «Would you gain the tender creature», asignada a «Damos» en la versión original, pero cambiada en este sentido por el mismo Haendel, así como la

intervención del coro en el último dúo del Primer Acto).

La dirección de Mark Deller fue en todo momento muy viva, sin desmayos, equilibrando magistralmente los planos sonoros, con especial cuidado del volumen en aras de la acústica de la iglesia. Los coros fueron dirigidos con especial «vitesse», en un válido efectismo que le proporcionó merecidos aplausos al finalizar la obra.

En resumen, un gran éxito para los organizadores del Festival, aunque por la gran cantidad de público que asistió hubiera sido deseable la utilización de una sala mayor.

EL DELLER CONSORT CAYO EN LA TRAMPA

Ofrecer en versión concertante, decapitada de la narrativa a la que iba añadida, la partitura de **King Arthur**, resulta empresa arriesgada por lo que supone de infidelidad al planteamiento original del autor y lo que supone de riesgo de monotonía. Ambos riesgos resultaron una trampa en la que el Deller Consort cayó sin el menor embarazo. Los espectadores del 26 de octubre asistimos a una versión del **King Arthur** plomiza, no tan sólo porque el planteamiento de la partitura cuenta con determinados ritmos dramáticos y expositivos que permiten una reiteración expositiva sin que ésta se convierta en pesada, sino también por la excesiva duración de la obra.

Contando con un elenco de solistas de gran calidad, si exceptuamos al barítono Maurice Bevan, de voz carente de timbre, un director que estaba compenetrado con su equipo, un conjunto de solistas que formaba el Deller Choir, y una buena preparación, la obra pudo superar lo que en otras circunstancias hubiese sido dramático, ofreciendo unos resultados, con todo, alentadores, que, para desviar la posible monotonía, contó con aportaciones graciosas, como el coro de pastores de voz nasal y gestos grotescos, una alternancia en la participación de solistas muy lograda y una

muy equilibrada intervención orquestal que deja patente el elevado nivel de calidad que puede ofrecer el conjunto inglés, que, de día en día, progresa en perfección interpretativa y en repertorio, al contar además con la colaboración instrumental del grupo The King's Musick.

BRILLANTE VERSION DE «LA DAMNATION DE FAUST»

No habíamos presenciado esta obra en Barcelona desde que la montara el Gran Teatro del Liceo para conmemorar, en 1969, el centenario de la muerte de Berlioz, y probablemente por esta razón hubo un marcado interés entre el público habitual por presenciar este híbrido de oratorio y ópera que, como la mayor parte de las obras de su autor, oscila entre lo genial y lo pretencioso, entre lo finamente cincelado y lo excesivamente repujado.

Contamos para esta única audición con la Orquesta Ciutat de Barcelona, a la que la firme dirección de Antoni Ros-Marbá pareció haber dotado de un nuevo vigor, desusado en ella estos últimos años. La ejecución no fue perfecta, pero reveló un trabajo serio y una voluntad de enfrentarse con una partitura que no tiene nada de fácil, con un entusiasmo que hace tiempo que no podíamos percibir en las actuaciones de la O.C.B. Ros-Marbá supo captar en esta obra mucho de lo que Berlioz tuvo de *fanfarrón* y extrovertido, y a la vez supo también traducir muy hábilmente los pasajes brillantes pero mucho más contenidos, como la gran aria de la soprano, con un denso acompañamiento orquestal.

Figuró entre los solistas una soprano de excepción: Florence Quivar, una cantante de color, natural de Filadelfia, que cantó en un francés sin mácula y con una entrega y una sensibilidad de la mejor ley, y con una voz densa, potente y sugestiva que suscitó nuestro entusiasmo más caluroso. Nos hallamos, muy probablemente, ante una nueva Jessye Norman si no se le estropea este excelente órgano vocal. Es aventurado hacer predicciones de futuro, pero estamos se-



Un bello marco, un magnífico oratorio y un gran conjunto: el Deller Consort.

guros de que si su carrera se desarrolla normalmente, oiremos hablar mucho y bien de esta cantante.

A su lado, un buen tenor americano Gordon Greer, dotado de potencia, flexibilidad y bastante buen gusto, que cantó el papel de «Faust» con vehemencia y sentimiento. No todas sus notas fueron homogéneas ni todas sonaron con la naturalidad que hubiese exigido la perfección total, pero su prestación fue muy apreciable y tuvo momentos de considerable brillantez.

Raimund Herinckx, muy conocido ya en Barcelona por sus actuaciones en el Liceo, sustituyó al anunciado Walton Groendroos en el papel de «Méphisto-phélés». Su dilatada carrera empieza a pesar sobre sus facultades vocales, y tuvo algunos problemas tanto en la región aguda como en la profunda. Sin embargo, es un buen profesional y cumplió con dignidad en un papel interesante que dominó desde el punto de vista expresivo.

Enric Serra fue el excelente profesional de costumbre en el corto papel de «Brander», y algunas otras breves intervenciones fueron solventadas por solistas del coro. Este, el Coro Nacional de España, tuvo una intervención de poca brillantez, aunque dentro de una corrección general; no destacó en casi nada y si no se mostró a la altura de la dinámica representación, tampoco la perjudicó, quedando en un lugar discreto, pero digno.

EL ORFEO CATALA CANTO EL «REQUIEM»

Si se abría el Festival Internacional de Música con una obra capital en la historia de la música, la intención era cerrarlo con otra obra de gran altura, que contabas además con una novedad esperada por todos: la intervención del Orfeo Catalá, coro de gran tradición en Catalunya y que últimamente había reducido sus intervenciones.

Esto hizo que el día 30 de octubre las localidades del Palau resultasen insuficientes y hubiese de repetirse el concierto al día siguiente. Las gradas del Palau estaban rebosantes de entusiasmo al iniciarse la **Sinfonía núm. 8** de Schubert, obra harta conocida por nuestro público que aplaudió sin demasiado entusiasmo una versión que ho hará historia.

La segunda parte estaba dedicada a la obra de Mozart, la última e inacabada que nos habla de un Mozart plenamente identificado con los nuevos planteamientos, que empezaban a aparecer en Viena y se extenderían por doquier. Es una obra de gran profundidad y de interpretación no exenta de dificultades.

Para tan laboriosa interpretación contabamos con la Orquesta titular, el grupo vocal ya citado, el Orfeo Catalá, y un equipo de solistas formado por Ilona Tokody, soprano; Margarita Zimmermann, contralto; Horst Laubental, tenor, y Victor von Halem, bajo, todo ello bajo la batuta del director Wolfgang Gonnewein.

A pesar de la gesticulación excesiva, casi grotesca del director, el conjunto no logró despertar de un adormecimiento general que ofreció un **Requiem** desan-



El Orfeo Catalá.

gelado, en el que se cuidaban, como es habitual en nuestra primera formación orquestal, los momentos más efectistas, y se dejaban al azar los segundos niveles de interpretación. Así las melodías, las intervenciones de solistas, el contrapunto instrumental, etc, hicieron un papel aceptable, si exceptuamos la intervención de un trombón que a punto estuvo de proporcionarnos un síncope.

El conjunto vocal manifestó, muy a pesar nuestro, una carencia de homogeneidad y de dominio del fraseo que hicieron de su intervención un constante martilleo vocal en pugna con el instrumental. El resultado de todo ello fue un **Requiem** que desmereció del conjunto de intervenciones del festival que era concluido precisamente con su intervención.

TEATRO DEL LICEO: TEMPORADA 81-82

A la vista de la programación de la temporada 81-82, preparada en un corto espacio de tiempo, tenemos buenas esperanzas sobre el futuro del único teatro de ópera de España, y estas esperanzas están basadas en:

La renovación y aumento a ochenta profesores de la orquesta del teatro, y a la vez la asignación de un director musical estable (el Maestro Eugenio M. Marco) que puede permitir elevar el nivel de resultados de la misma.

La también renovación, rejuvenecimiento y ampliación del coro, y la confirmación de la política, iniciada el año anterior, de cantar las obras en su idioma original.

El hecho de traer al Liceo producciones de otros teatros, algunas tan importantes como la de **Tosca** que Franco Zeffirelli creó para la ópera de París con ocasión de la interpretación de María Callas. También el inicio de colaboraciones con otros teatros para nuevas producciones (**Mefistofele**) y el deseo que en el futuro se consigan las ayudas necesarias para evitar, como este año ocurrió con **Anna Bolena**, que se puedan hacer nuevas producciones.

El constatar la venida o el regreso al Liceo de cantantes que no habíamos podido escuchar o hacía años no oíamos, y a la vez el mantenimiento de aquellos

artistas que han dado noches de gloria al Liceo. Entre todos ellos, y sin querer hacer el comentario exhaustivo, destacaremos a Alfredo Kraus en **La Favorita**, a Carlo Bergonzi en **L'Elisir d'amore**, obra que recientemente cantó en el Covent Garden londinense y que nos mostrará una faceta distinta de la habitual en Barcelona de este maestro de cantantes; asimismo Cesare Siepi, que después de treinta y cuatro años reaparecerá en **Il Barbieri di Siviglia** y **Anna Bolena**, obra que ya interpretó en su incipiente carrera. Dentro de las reapariciones merecen especial mención la de Piero Cappuccilli, con dos funciones del mencionado **Barbieri**, una de **Ernani**, la inauguración de una serie de recitales, y la de Mirella Freni en otro recital.

Dentro de los cantantes habituales a nuestro teatro, y que son la mejor prueba de su vinculación a Barcelona, destacaremos a Montserrat Caballé, en dos obras totalmente distintas como son **Adriana Lecouvreur** (con un reparto estelar integrado además por José Carreras y Fiorenza Cossotto) y **Anna Bolena** en su tercer intento, ya que en anteriores ocasiones se lo impidió su estado de salud; a José Carreras, que además de en la obra ya mencionada intervendrá en una representación de **Lucia di Lammermoor** y otra de **L'Elisir d'Amore**;

además Carreras dará un recital con Montserrat Caballé. Otro de los puntales será Juan Pons, que repetirá su **Tosca** del año pasado, cantará **I Pagliacci**, dos representaciones de **Ernani** y una de **L'Elisir d'amore**. Jaime Aragall repetirá su **Tosca** y actuará en una obra que ya le hemos oído en el Liceo, **Madame Butterfly**, en la que tendrá como compañeros de reparto a Yasuko Hayashi y Vicente Sardinero, que también la han interpretado en nuestro teatro.

Otros intérpretes que llaman la atención son los del **Lohengrin**, es el reparto integrado por Jeannine Altmeyer, Peter Hofman (que lo cantó este año en Bayreuth) y Danica Mastilovic; el debut de Barbara Carter en **Il Barbiere di Siviglia**; el de Olivia Staap en **Ernani**, el de Roberta Knie en **Salomé** (¡que bella «Isolda» le recordamos!); Bonaldo Giaiotti en **Ernani** y **Mefistofele**; Natalia Troiskaya en la obra de Boito y repitiendo **Tosca**;

Domenico Trimarchi en **L'Elisir d'Amore**; el veterano Giuseppe Taddei, después de su triunfo en el último **Falstaff** de Karajan, que dará vida a «Il Tabarro», Matteo Manuguerra en **Lucia**, Luis Lima en **Anna Bolena** y **Mefistofeles** y Pedro Lavirgen en **I Pagliacci** e **Il Tabarro**. Entre los directores destacaremos el debut, a pesar de su larga carrera, de Olivero de Fabritis y Charles Vanderzand y entre los regidores a Margherita Wallman.

Desearíamos, pues, que esta nueva etapa del Gran Teatro del Liceo sea el inicio de una nueva singladura, que permita situarlo en el lugar que por historia merece, y que ello lleve consigo el apoyo de todos, especialmente del Ministerio de Cultura, siempre tan parco a la hora de ayudar a los presupuestos de las temporadas de ópera en Barcelona, mientras se muestra más magnánimo en otras latitudes.

ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA: UN NUEVO CICLO

Se hizo pública ya la programación de la primera Orquesta de nuestra Ciudad para la temporada 1981-82. Un año más hemos de comenzar haciendo votos para que, superadas todas las dificultades, la agrupación recupere el digno nivel de hace años, e insistiendo en que ello no va a ser posible sin una gran dosis de interés y tesón en los ensayos.

El primer punto es el que hace referencia a la dirección del conjunto que este año va a ser tripartita. Recuperada la rectoría de Antoni Ros-Marbá, como titular, a su lado actuarán, como Director asociado, Albert Argudo, vinculado hasta ahora con la Banda Municipal, y Salvador Mas, como Principal Director invitado. Al margen de la polémica surgida en Madrid en torno a la figura de Ros-Marbá, pensamos que su recuperación para la Ciudad de Barcelona puede ser muy provechosa (como ya lo fuera en 1967) por su ya larga experiencia y probada madurez y, sobre todo, por la positiva influencia que suele ejercer sobre nuestro conjunto.

De los diecinueve conciertos programados, cuatro serán asumidos por el titular; otros cuatro correrán a cargo de Salvador Mas y sólo en dos ocasiones actuará Alberto Argudo. Salvador Mas abrirá la temporada con un programa dedicado a obras (aún no determinadas) de Dvorak, Prokofiev y R. Strauss, y la clausurará con una sesión dedicada a **La Creación**, de Haydn. En el interín dirigirá dos conciertos, el primero con obras de Pahissa (**El camí**), Haydn (**Concierto para violoncello, Op. 101**) y Schumann (**Primera Sinfonía**) y el segundo con el **Triple Concierto** de Beethoven y la **Cuarta Sinfonía** de Brahms. Ros-Marbá, por su parte, tiene asignados los siguientes programas, donde es notable la variedad y la imaginación:

Lamote de Grignon: **Facécia**. Brahms: **Concierto para violín y orquesta**. Prokofiev: **Romeo y Julieta (Suite)**. Corelli: **Concerto Grosso Op. 6 núm. 2**. Guinovart: **Sinfonía**. Ravel: **L'heure espagnole** (ópera en versión de concierto). Beethoven: **Concierto para piano núm. 1**. Stravinsky: **La consagración de la primavera**. Rodríguez-Picó: **Diomira**. Garreta: **Concierto para violín y orquesta**. Brahms: **Primera Sinfonía**.

Argudo se ocupará del tradicional **Taller de compositors catalans** y en un siguiente día nos ofrecerá una versión de concierto de **La vida breve** de Falla.

En el capítulo de batutas invitadas impera la misma anodinia y mediocridad de años anteriores, con la única excepción de Leopold Hager, eximio mozartiano, que ha programado una atractiva sesión con la **Tercera Sinfonía** de Schubert, el **Concierto para fagot y orquesta** de Mozart, en el que intervendrá como solista Milan Turkovitch) y la **Sinfonía Júpiter** del mismo autor. Por lo demás, contaremos con la presencia, más o menos, de los de siempre: Michel Tabachnik, Werner Torkanowski, Emil Tchakarov, Stanislav Skrowazewski, Wilfried Boethcher, Sidney Harth, Witold Rowicki y Aldo Ceccato; lista en la que, entre la profesionalidad y excelente técnica de un Ceccato y la absoluta insuficiencia de Tchakarov, cabe toda una gradación de calidad.

En cuanto a solistas instrumentales, aumentan las expectativas, pues el número de nombres destacados es mayor: Bruno L. Gelber, pianista sobradamente conocido en el Palau, interpretará el **Concierto núm. 2** de Brahms; Ingrid Haebler, también conocida y admirada intérprete de Mozart, nos ofrecerá el bello **Concierto núm. 17** de este compositor; Rudolf Buchbinder tocará este año el

Primer Concierto de Beethoven y el también pianista Jean Bernard Pommier, el **Concierto núm. 1** de Tchaikovsky. El violinista Leonid Kogan interpretará el **Concierto** de Tchaikovsky y el mencionado fagotista Milan Turkovitch se hará cargo del **Concierto para fagot** de Mozart. Entre los instrumentistas menos conocidos contaremos con la visita de los violinistas Jean Jacques Kantorow y Angel-Jesús García; las pianistas Katia y Marielle Labeque, para el **Doble Concierto** de Mozart, y Christian Zacharias en el **Concierto núm. 24** del mismo autor; y los violoncellistas Jörg Baumann y Arto Noras, para sendos **Conciertos** de Haydn. Hay que destacar también la actuación de solistas catalanes, como Albert Giménez-Atenelle (pianista), Gerard Claret (violín) y Lluís Claret (cello) que formarán el trío que intervendrá en el **Triple Concierto** de Beethoven, y por otra parte, Jaume Francesch, concertino de la Orquesta, que interpretará el **Concierto** de Garreta.

Por lo que se refiere a solistas vocales, está prevista la actuación de algunas voces conocidas, como Pedro Lavirgen, Enriqueta Tarrés, Enric Serra, Cecilia Fondevila, Josep Ruiz, Antoni Borrás y Rosa María Ysás, todos ellos solistas en **La vida breve**, y queda por determinar los solistas que intervendrán en **La Creación** y en la mencionada ópera de Ravel. También se cita la participación de la soprano catalana María del Carmen Bustamante en **Tres poemas eróticos, per a soprano i orquesta de cambra**, en la jornada dedicada al **Taller de compositors catalans**. Sólo en dos ocasiones está indicada la actuación de coros: en la susodicha ópera de Falla, con el Orfeo de Sants y en **La Creación**, obra en la que, aunque no está especificado en el programa, y a falta del coro prometido, es de esperar que actúe el acostumbrado híbrido.

Una ojeada a la programación nos revela (al igual que en anteriores temporadas) el predominio del repertorio clásico-romántico, una creciente inclusión de autores contemporáneos y una práctica ausencia de música barroca. Los dos autores más programados son Mozart y Brahms, con cinco obras cada uno; sigue Beethoven, con cuatro, y Haydn y Tchaikovsky, con tres. Queremos destacar la recuperación de nombres como Mozart y Haydn, muy escasamente programados en las dos últimas temporadas, de los que, además, tendremos oportunidad de oír algunas obras no demasiado frecuentes, como el **Concierto para fagot** o el **Concierto para dos pianos**, del primero, y los dos **Conciertos para cello** del segundo. Otros autores infrecuentes que estarán presentes en el actual ciclo, siquiera con una obra, son Stravinsky (**La consagración de la primavera**), Shostakovich—(**Sinfonía núm. 6**) y Sibelius (**Sinfonía núm. 2**).

La aportación contemporánea al programa es cuantiosa este año. En primer lugar, **El taller**, integrado por la arriba citada obra de Casablanca, junto con **Xenos**, de Olives; **Poema promiscuo**, de Balsach y **Variacions per a orquesta** de Amargós. A parte de esto, oiremos entre otras algunas interesantes realizaciones como la **Sinfonía** de Carles Guinovart, **El camí**, de Pahisa; **Diomira**, de Rodríguez-Picó, y **Sensorial** de Cano.

GRAMOPHONE

Al fin **GRAMOPHONE** disponible directamente en España

Ya no tendrá que esperar para enterarse de los discos que aparecen en el mercado internacional.

La Revista más influyente en el mercado de los discos y la alta fidelidad.



Durante 50 años GRAMOPHONE ha sido un instrumento esencial para toda persona interesada en la reproducción de la buena música, sea por placer personal o comercial.

Uno de los factores más importantes en el éxito de la revista ha sido su plantilla de críticos musicales y de alta fidelidad, cuyas autorizadas opiniones han sido consideradas siempre las más respetadas.

Puede Vd. suscribirse en España dirigiéndose a GRAMOPHONE, Apartado 18169 MADRID.

Todas las suscripciones que se reciben antes del 1 de Enero 1982, recibirán como regalo la última edición del GRAMOPHONE CLASSICAL CATALOGUE

Suscripción anual (12 números) 2.500, ptas.

De Madrid al cielo

Por Arturo Reverter

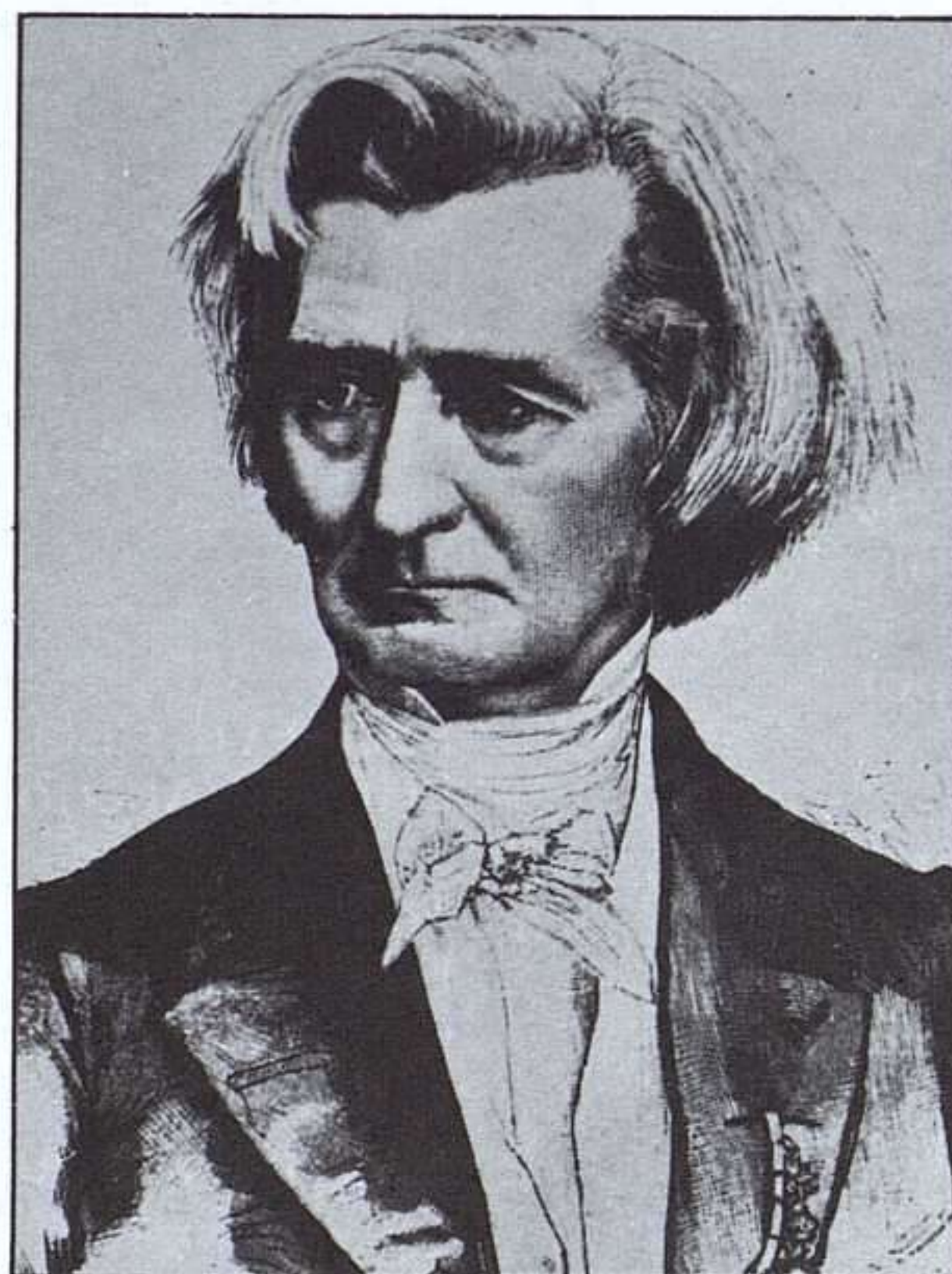
Un denominador común del comienzo de la temporada madrileña de conciertos por lo que toca a las actividades de la Orquesta Nacional y de la Radio Televisión —y a sus Coros hermanos— es la abundancia de obras sinfónicas-corales, pertenecientes casi todas al género denominado oratorio, el cual sirve de nexo de unión precisamente al ciclo del segundo conjunto, que iniciaba el mismo con el **Requiem** de Verdi dirigido por Odón Alonso.

La Nacional lo hacía no precisamente con un oratorio, aunque no deje de participar de sus características, como obra híbrida que es: **La Condenación de Fausto**, de Hector Berlioz, que más bien puede calificarse de ópera, si bien es frecuente interpretarla en versión de concierto, definida por el autor como «*leyenda dramática*». Aunque no sea, por tanto, propiamente una ópera posee, sin embargo, los valores teatrales que definen a este género y sirve muy claramente a una acción dramática extraída de diversos episodios del **Fausto**, de Goethe. En cualquier caso, sirvió al músico francés para dar su visión, verdaderamente *fantástica*, del mundo goethiano y para aproximarse al mito. Lo hizo con evidente originalidad aun cuando puedan admitirse —siempre con reservas— determinados excesos y desequilibrios formales. Pero lo cierto es que la composición abre nuevos caminos, está soberbiamente escrita, con instantes verdaderamente geniales, y hace participar de manera muy directa a la imaginación del oyente-espectador, ganándole con la brillantez de orquestación, la vitalidad del ritmo, la inspiración melódica y la capacidad para sugerir.

Era práctica novedad para la mayoría de los espectadores actuales la inclusión en los atriles de la Nacional de esta interesante partitura, que tanta influencia había de tener, por ejemplo, en Liszt. Hace algunos años Igor Markevitch la había programado en los conciertos de la Radio Televisión. Ahora, con la orquesta dependiente de la Dirección General de Música, se nos brindaba de la mano de López Cobos, el que quizá algún día pueda llegar a ser titular del conjunto. El zamorano había dirigido la pasada temporada una más que discreta versión —pese a sus limitaciones— de la **Sinfonía Dante**, de Liszt, una de las *herederas* de la composición berliozana. Hace más tiempo, con la Radiotelevisión, había interpretado otra obra sinfónico-coral, asimismo de corte dramático: **La Canción del lamento**, de Mahler. Se demuestra así, por tanto, la preferencia del músico español por obras de este formato, incluidas generalmente dentro de la corriente romántica. Es lógico, teniendo en cuenta que López Cobos, que hace poco ha asumido la titularidad artística de la Opera de Berlín Occidental, cultiva fundamentalmente el género operístico, en el que su innato sentido de lo teatral, su facilidad para la *puesta en escena*, pue-

den adquirir rápida traducción. En este caso también cabe hablar de una inmediata ubicación de la obra en un imaginario espacio escénico gracias, sobre todo, a la claridad de los planteamientos y a la facilidad expositiva y constructiva de la batuta. En efecto, la de López Cobos, precisa, ágil y vibrante (aunque en ocasiones quizá excesivamente amanerada), es capaz de crear enseguida clima y de captar, tanto a los instrumentistas como al público, de forma inmediata, introduciéndoles en un desarrollo dramático (idealmente escénico) determinado. Todo estuvo, pues, en su sitio y todo nos fue mostrado con meridiana claridad, haciéndonos inteligible la acción.

Puede decirse, por lo tanto, que tuvimos ocasión de escuchar una buena reproducción de la letra, un aceptable equilibrio entre los distintos elementos integrantes en la interpretación y una discreta ejecución sonora por parte de los mismos. Es decir, buen planteamiento musical, correcto enfoque y distribución, eficaz *montaje* y solo relativa bondad en la conversión en sonidos. La Orquesta Nacional, que en cualquier caso era otra muy distinta a la que se ha podido escuchar en anteriores conciertos —lo que revela la buena mano y el pulso directorial de López Cobos—, dio, en general, una prestación aceptable, puntual, atenta y expresiva, aunque no pudo superar algunas de las dificultades planteadas en la difícil partitura (así en la Escena XVI, «Trío» «Mefistófeles», «Margarita» y «Fausto», con coro; Escena



Hector Berlioz (1803-1869).

COMIENZA LA CON «OR

XVIII, «Cabalgata hacia el abismo», «Fausto» y «Mefistófeles», con coro). Se puso de manifiesto que hoy en día los problemas fundamentales del conjunto se encuentran en la madera y en algunos grupos de cuerda (sobre todo, violines y violas). Con todo, como se ha dicho, una interpretación que resultó bastante aseada.

Sin embargo, aun reconociendo estos méritos, la versión puede calificarse de solamente discreta, ya que en pocas ocasiones este servicio a la letra trascendió al espíritu. La aproximación del director zamorano no llegó a calar realmente en la esencia de la obra y, por ello, su sentido más profundo —la visión de Berlioz del mito— no quedó en evidencia. Todo se nos ofreció, como se ha dicho, en una lectura correcta las más de las veces, ordenada y precisa, no exenta de nervio y vitalidad. Pero estas propiedades no son precisamente las que más caracterizan al drama, que es, por el contrario, una rotunda manifestación del alma romántica, una a veces desafortunada visión —con sus correspondientes *aquejarres*— de una historia dramática que no tiene nada de lógica y cuyos simbolismos se localizan muy por encima de la estructura habitual, rigurosa y equilibrada, de una peripecia cortada según los patrones tradicionales. El mundo, exterior e interior, que se nos describe, utilizando para ello una riquísima paleta sonora, en **La condenación de Fausto**, es abigarrado, colorista, contrastado, extraño, desencajado, y aparece envuelto casi desde el principio por una neblina mágica en la que se incrustan de cuando en cuando rasgos de un humorismo ácido, grosero y casi chabacano; brochazos muy cercanos al esperpento, contrarrestados, aquí y allá, por estáticos instantes de un refinado lirismo. La batuta, que, hay que insistir una vez más, condujo con riendas muy seguras toda la interpretación, fue a la postre bastante desangelada. No se trata de aplicar una mayor energía, una mayor vitalidad o de acelerar el ritmo, sino de profundizar, de analizar y de contrastar dejando volar en definitiva la imaginación y sirviendo así el aspecto de destacado romanticismo que caracteriza a la obra. Un ejemplo lo tenemos en la Escena VI, en la que se encuadran el «Coro de bebedores», la «Canción de Brander», el «Amén» y la «Canción de Mefistófeles». El cuadro, pintado con abigarrados colores por Berlioz, utilizando la técnica de un Bosco, no tuvo ninguna dimensión, ningún relieve a no ser el del encaje metronómico y el del impulso rítmico.

A TEMPORADA RATORIOS»

La batuta de López Cobos es precisa, ágil y vibrante.



Insuficientes para captar la riqueza de la escritura y para reflejar lo variado y contrastado del desarrollo dramático. Habría hecho falta una mayor libertad agógica y una mayor fantasía acentual para revestir al fragmento de los acentos burlones que pide. Tenemos, por ejemplo, la fuga del «Amén», resuelta de manera excesivamente cuadrículada cuando el coro de bebedores, tras la alegórica canción de

«Brander», entona un irónico ¡Requiescat in pace!. En el extremo contrario, en el del refinamiento sonoro, en el de la transparencia orquestal, en donde ha de quedar reflejada la magia nocturna ya plasmada por Berlioz, entre otros instantes, en el «Scherzo» de la «Reina Mab», de su **Romeo y Julieta**, carácter que sin duda posee la Escena VII, con el «Sueño de Fausto», y la «Danza de las sílfides», la



reproducción no fue tampoco, por lo que respecta a la interpretación musical, excesivamente afortunada, pues los citados fragmentos se reprodujeron de manera bastante aséptica y prosaica, sin alcanzar la exquisitez tímbrica ni la media voz exigidas. Todo el final se realizó de manera poderosa, aunque no espectacular, y el «Pandemonium» (Escena XIX), quizá por falta de una mayor habilidad para regular las progresiones y preparar el acceso a los «climax», no tuvo colorido ni tremendismo, plasmándose de forma demasiado compacta, sin diversificación tímbrica, tan importante en el músico francés.

Decíamos antes que los elementos integrantes de la interpretación estuvieron en su sitio y a un nivel aceptable. Puede decirse también de los solistas vocales, aunque con algunos importantes matices y distinguos. Hay que destacar ante todo a Florence Quivar, «Margarita» más que notable. En primer lugar, por la voz, cálida, ancha, bastante extensa y homogénea, de timbre grato y lleno, con esa densidad tan característica de las voces de color, quizá faltas de irisaciones metálicas y algo débiles en graves (en una emisión natural), pero expresivas, directas y elásticas. No se puede decir que sea, como se anuncia, una «mezzosoprano», sino más bien una soprano (en todo caso una voz situada en esa difusa frontera en la que se ubican tantas voces norteamericanas). En segundo lugar, por su forma de cantar, efusiva y natural, dentro —como en cierto modo su color— de la línea de una Leontyne Price. Cantó magníficamente sobre todo su romanza de la Escena XV «D'amour l'ardente flamme», con sólo ligeras dificultades en la zona aguda. El tenor, Kenneth Collins, posee una voz lírica extensa, no especialmente bella, dotada de cierta facilidad para el «piano». Recuerda algo en su timbre al de un Gedda, aunque al cantante inglés le falten el refinamiento y la línea del sueco. Cantó, de todas formas, valientemente, con calor y entrega, lanzándose a fondo en su dúo con «Margarita», en el que ascendió, con bastante limpieza, a los peliagudos Do sostenidos. Inadecuado por su timbre y por el carácter de su voz de barítono, Walton Gronroos, que hizo por ello un «Mefistófeles» pálido, desvaído y falto de auténtica dimensión *satanica*. Se trata de una voz muy lírica, que recuerda en determinados instantes a la de Fischer-Dieskau y que posee una evidente facilidad para el matiz y una línea de canto más que notable, aunque hay que reconocer que su fraseo resultó excesivamente alquitarado y muchas veces amanerado, fuera de lugar en una partitura como ésta. Finalmente, «Brander» fue interpretado por Enric Serra, barítono (que no bajo, como figura en el programa) catalán, que en ningún momento pudo aportar lo que exige su parte. Ha sido un error el contratarle para interpretarla, ya que las buenas cualidades que sin duda posee el cantante, de voz en ningún caso especialmente destacable dada su cortedad, su emisión nasal y la relativa calidad de su timbre, quedaron totalmente ocultas. Un instrumento como el suyo, tan débil en graves, no puede afrontar con éxito una página como la «Canción de Brander» en la que, por ello, resultó casi inaudible.

DOS «REQUIEM»

Estaban programados para la misma semana, en las respectivas series de la Nacional y de la Radiotelevisión, dos obras maestras de la música religiosa de todos los tiempos (si se quiere se puede poner entre comillas el adjetivo). El **Requiem** de Mozart y el **Requiem (Un Requiem alemán)**, de Brahms. Dos obras muy distintas, muy significativas dentro de la producción de sus respectivos autores. A la perfección y equilibrio clásicos, con notables ribetes románticos, de la partitura mozartiana, se opone el efusivo y sentido romanticismo, sereno y consolador, de la del músico hamburgués. El encargado de dar vida a la primera era el director suizo Peter Maag, experto en estas lides, mozartiano antiguo y de pro. Al frente de los coros y la Orquesta de la Radiotelevisión ofreció una versión que partía de manera decidida de lo que de romántico posee la composición. Así, las grandes líneas de ésta fueron resaltadas en una visión de gran aliento, muy dramática, algo crispada, bien contrastada y rotunda. Hubo fragmentos, como el «Lacrymosa», que poseyeron una tensión casi angustiada, en la que se buscaba más una expresividad lacerante y desgarrada que una serena meditación, íntima y desolada. Visión perfectamente posible en una obra fronteriza como es la que se comenta; obra que, además, merced a las circunstancias que intervinieron en su composición, ofrece la suficiente ambigüedad como para que pueda ser considerada en bastantes puntos «abierta» y para que pueda ser abordada desde distintas ópticas. Naturalmente, siempre que los planteamientos que, según los casos, se elijan sean rigurosos y tengan una realización práctica adecuada, una ordenación musical correcta.

Maag, según se ha comentado aquí con amplitud en alguna otra ocasión, es un director muy interesante. Partiendo de un gesto en principio atrabiliario, incluso desconcertante para instrumentistas y público (hasta que se le coge el *aire*), expone un Mozart lúcido, vital, diseñado con fuerte trazo, viril, excelentemente organizado y planificado. Un Mozart dramático en el que se busca continuamente el contraste, el diálogo entre los distintos grupos instrumentales, el relieve tímbrico y la gracia acentual. Es por tanto un Mozart generoso y casi vigoroso, aunque muy dentro del estilo, antes que sereno, mágico o soñador. Los rasgos teatrales —Maag es un magnífico director operístico—, la esencia dramática más profunda siempre son puestos en evidencia. Y así sucedió en la ocasión que se comenta, en donde el argumento, más o menos abstracto, del texto litúrgico adquirió una sorprendente corporeidad, definición y afirmación. Dando respuesta por lo tanto a las dudas que Mozart tuvo a la hora de dar cima a la composición, la cual finalmente quedó inconclusa y hubo de ser terminada por Sussmayr. La versión escuchada no fue, sin embargo, redonda y totalmente equilibrada, ya que fallaron algunos de los mimbres en base a los que se construyó. Y no precisamente el coro y la orquesta, que estuvieron a un nivel —en comparación con otras ocasiones— más que aceptables, impulsados por el arte convincente de Maag. Fueron los solistas vocales los que realmente desentonaron, en el más amplio sentido de la palabra. Un planteamiento robusto y dramático —sin dejar de ser profundamente mozartiano— como el de la batuta habría necesitado de voces muy distintas de las integradas en el cuarteto. Carmen Bustamente fue una soprano no exenta de

musicalidad, pero débil, temblona y no siempre afinada. María Aragón, que posee una voz pequeña y nasal, de discutible «mezzosoprano», dentro de su corteidad ofreció probablemente los mejores instantes en cuanto a estilo, fraseo y adecuación en su no muy relevante parte. Manuel Cid, en plena crisis vocal, lo intentó pero no pudo, encontrando obstáculos de emisión prácticamente insalvables: parece existir en el paso una barrera que echa atrás el sonido y que impide que aflore hacia afuera. Finalmente, Alfonso Echeverría, un barítono muy lírico en todo caso, pechó con una parte que evidentemente necesita un bajo, como poco, un bajo cantante. Su «Tuba mirum», a pesar de lo grato del color, resultó poco menos que ridículo. Y más al tenerse que enfrentar en condiciones desiguales, a un potente trombón moderno, muy distinto al que empleara Mozart, al que quizá debió Maag obligar a tocar más «piano», lo que, hay que aceptarlo, resulta realmente muy difícil en un instrumento de este tipo.

Con anterioridad orquesta y director ofrecieron una espléndida versión de la **Sinfonía número 39**, del propio Mozart. Espléndida en cuanto a planteamiento, a articulación, a ordenación de planos, a vitalidad y verbo, en la que hasta los violines, siempre duros y bastantes secos, del conjunto se encontraron cantando con la mayor de las naturalidades. Cierto es que la realización distó mucho de ser perfecta; pero por algo se empieza. A resaltar los detalles acentuales del maestro. Entre ellos, por ejemplo, la curiosa forma de exponer el tema en corcheas con que se abre el cuarto movimiento, dando una relevancia especial a la antepenúltima nota, con lo que las dos últimas cierran el pasaje de manera muy expresiva.



El Orfeón Donostiarra.



Rafael Frühbeck de Burgos.

Poco que hablar, y poco bueno, del **Requiem** de Brahms ofrecido, en su nueva aparición en Madrid —al parecer sigue sin querer dirigir a la Nacional, con la que estuvo tantos años— por Frühbeck de Burgos, que se presentaba en esta ocasión con la Yomiuri Symphony Orchestra, de Tokyo. La interpretación no merece demasiados comentarios. Confirmó el mal entendimiento que el director burgalés posee de esta partitura, que ya ha ofrecido en alguna otra ocasión con la Nacional. El sereno, efusivo y hondo lirismo que la anima quedó absolutamente borrado por un enfoque equivocado, gigantista, opulento y monumental, que ni siquiera sirvió bien a la letra, ya que numerosos matices de acento y de dinámica fueron olímpicamente soslayados. Todo fue en exceso gritado, con un inclemente timbal, sin ir mucho más allá de lo meramente metronómico y sin que en ningún momento se cuidaran y prepararan con rigor las progresiones y los «climax», desfigurando así el auténtico y profundo mensaje poético de esta obra brahmsiana, que en esencia, a pesar de los medios que requiere, es realmente camerística. Frühbeck de Burgos, pues, volvió a dar una lección de falta de musicalidad. Realmente lo único de cierta clase que se escuchó fueron las primeras frases de la inicial intervención del barítono Tom Krause, lamentablemente indisputado e incapacitado para seguir actuando, aunque lo hiciera (concierto del domingo 1 de noviembre). Muy discreta, sin la tersura y seguridad vocales necesarias, la soprano Jill Gómez, Poderoso, con bellas voces femeninas, pero en exceso altisonante y gritón (como pedía la batuta, por supuesto), el Orfeón Donostiarra. La orquesta, bastante conjuntada y con indudable disciplina, generalmente unitaria en los ataques reveló ser un conjunto muy mediano, con una cuerda profesional pero seca y falta de dulzura, sin tampoco especial poder. La madera sin relieves especiales y tosco y desangelado el metal. Una orquesta muy de segunda fila, meritoria en cualquier caso como demostración de lo que los orientales, siguiendo las modas y estilos occidentales, pueden llegar a hacer.

«STABAT MATER», DE DVORAK

Gerd Albrecht, director alemán de cuarenta y seis años, no es un hombre inspirado ni genial; ni siquiera una figura especialmente relevante de la moderna dirección orquestal. Pero es un hombre que sabe lo que se hace, un «kapell-

meister» riguroso, preparado y solvente. Puso de manifiesto de qué forma, con planteamientos *musicales* serios y correctos, puede realizarse una interesante y ordenada versión de una obra sinfónico-coral, en este caso el **Stabat Mater** de Dvorak, interpretado en los conciertos de la Radiotelevisión. Es capaz de regular, sin especiales aciertos expresivos, el discurso sonoro y combinar, planificar, coordinar y contrastar sus meandros, alcanzando con soltura y fuerza, con la tensión requerida, los «climax», graduando inteligentemente la dinámica. Por ello, y aunque su visión de la partitura de Dvorak estuvo, en general, carente de lirismo y no contempló algunos de sus rasgos prenatalistas, quedando la frescura de los acentos a veces borrada por la sequedad del concepto, su labor puede calificarse de notable. Bajo su mando (en esta ocasión sin batuta), desplegado con amplios y generosos movimientos de brazos, los conjuntos de la Radiotelevisión mantuvieron una tónica de suficiente calidad, aunque no quepa aplaudir en todos los casos al coro, cuyas voces femeninas suelen ser muchas veces estridentes y cuyos tenores se encuentran en evidente baja forma. Un cuarteto de solistas no excepcional, pero sí adecuado, contribuyó a que la interpretación alcanzase estimables cotas. Fueron la soprano Rosalind Plowright, de voz potente, aunque algo velada, y de discutible afinación; la «mezzosoprano» Linda Finnie, calurosa de expresión, pero excesivamente tosca y tremolante; el tenor Heiner Hopfner, de bonito y ligero timbre, pero muy limitado arriba, y el bajo Harald Stamm, de nobles acentos, buena línea de canto, pero con una evidente debilidad en graves y falta de redondez en la zona superior.

UN CONCIERTO INSOLITO

Sin duda, uno de los acontecimientos de la temporada de la Radiotelevisión era a priori, y aquí se dijo, la actuación del italiano Luciano Berio en su doble calidad de compositor y de director. Es en el primer cometido en donde el músico brilla con luz propia desde hace muchos años, concretamente desde finales de los cuarenta. Discípulo de Dallapiccola y de Ghedini, profundo estudioso de los clásicos y de los antiguos (fundamentalmente, los Gabrieli, Monteverdi y Palestrina), Berio, cofundador con el desaparecido Bruno Maderna de los conciertos de Música Contemporánea ofrecidos en Milán durante los años cincuenta y creador de la famosa publicación **Incontri Musicale**, ha recorrido, en su ya larga andadura, hasta sus actuales cincuenta y cinco años, un larguísimo camino y ha pasado por todos los géneros y formas, estando siempre en vanguardia y en la cima del máximo compromiso. Dotado de una técnica depurada, conocedor de todos los géneros y estilos, Berio es un analítico de mente lúcida, un intelectual indiscutible de nuestro tiempo. Estudioso del sonido en su más pura manifestación física, como entidad sensorial, para él las notas musicales no son otra cosa que eso, que puntos sonoros, ajenos en principio a cualquier posible evolución o desarrollo dramático. De su ordenación y combina-



Luciano Berio.

ción, de su alquimia nacen las estructuras musicales. El pensamiento, serio y riguroso, del compositor italiano, apareció vertido recientemente en una interesante entrevista publicada en **El País** (22 de octubre de 1981) realizada por José Luis Pérez de Arteaga y Santiago Martín. En esta oportunidad, Berio nos ha ofrecido sus **Folk songs**, once cantos populares en los que el compositor ha recreado y casi reinventado el carácter de una serie de temas pertenecientes al acervo popular de diversos países y procedencias, utilizando para ello una orquesta riquísima en timbres y una voz femenina. Esta fue la de Cathy Berberian, ex esposa de Berio, quien a pesar de encontrarse en muy mal estado vocal (nunca fue el suyo un gran instrumento), débil, tirante y calante, volvió a dar una verdadera lección de gracia y saber decir, cantando con igual soltura en un idioma que en otro. Después, también con la colaboración de la Berberian, **Calmo**, composición de 1974, homenaje póstumo a Bruno Maderna. Partitura breve, concisa, en la que los valores métricos, largos y mantenidos, expuestos por hábil combinación de la voz y un pequeño grupo instrumental, proporcionan un ambiente mágico y estático.

Como obra final, el **Concierto para dos pianos**, producto muy elaborado en el que se pone de manifiesto la gran técnica compositiva del italiano, consiguiendo la máxima claridad en un complejo entramado sonoro en el que participan una gran orquesta, dividida muchas veces por bloques, y dos pianos. Desde el largo comienzo, en el que los instrumentos solistas trinan en «pianísimo», de cierto carácter raveliano, hasta el final, que se pierde en la nada, hay un largo camino en el que pasan muchas cosas y en el que se mantienen muchos diálogos entre los solistas de la orquesta y los pianos. Es una composición perfectamente ordenada y trabajada, en la que ni sobra ni falta nada y en la que resplandece una vez más la calidad de la paleta orquestal del autor genovés. Es el mejor elogio. Colaboraron al piano las dos hermanas Labeque, tan guapas como adecuadas instrumentistas.

Como director, el arte de Berio no brilla excesivamente. Es de movimientos lentos y pesados, algo toscos. De todas formas, no hay duda de que proporcionó el carácter adecuado a cada interpretación. Carácter que encajó también en las **Quattro Pezzi**, transcripción de Ghedini de cuatro piezas de Frescobaldi, primera obra del programa.

GRABACIONES EN VIVO

Nuestra oferta especial del mes de diciembre, se compone exclusivamente de discos conteniendo grabaciones en directo procedentes de Italia.

El sello REPLICA ya es conocido por nuestros clientes. No es el más caro del mundo pero tampoco nosotros podemos entenderlo. La calidad del sonido es inmejorable y vienen acompañados de libretos completos.

VERDI Unballo in Maschera Callas /Di Stefano /Gavazzeni	3 LP ARPL 32445	2850	VERDI Giovanna D'Arco Bergonzi/Tebaldi/Panerai O.S. RAI Milano. A. Simonetto	2 LP ARPCL 22020	1550
DONIZETTI Anna Bolena Gencer /Simionato /Gavazzeni	3 LP RPL 2407/0	2850	VERDI I Due Foscari Guelfi/Bergonzi/Vitale O.S. Torino. Giulini.	2 LP ARPCL 22021	1550
VERDI Il Trovatore Gencer /Del Monaco /Previtali.	3 LP RPL 2413/15	2850	TOSCANINI The Last Concert NBC Orchestra New York 1954	1 LP RPCL 2033	775
ROSSINI Otello Zeani /Lazzari /Previtali	3 LP RPL 2419/21	2850	PUCCINI La Boheme Tebaldi/Luiri Volpi/Gobbi G. Santini	2 LP ARPCL 22026	1550
VERDI Rigoletto Warren/Tucker/Cleva.	2 LP RPL 2469/27	1900	Replica MAHLER Dimitri Mitropoulos Sinfonía n. 9	2 LP RPL 2460/61	1900
ROSSINI Guglielmo Tell Jaia/Fischer-Dieskau/Rossi.	3 LP 2429/31	2850	TCHAIKOWSKY Sergiu Celibidache Sinfonía n. 6 Op. 74	1 LP RPL 2466	950
WILLIBALD GLUCK Orfeo ed Euridice Simionato/Jurinac/Von Karajan	2 LP RPL 2436/37	1900	CHOPIN Arthur Rubinstein Concerto n. 2 Op. 21 Carlo María Giulini	1 LP RPL 2469	950
BELLINI Il Pirata Callas/Miranda Ferraro/Rescigno	2 LP RPL 2487/88	1900	MAHLER Dimitri Mitropoulos Symphonie Nr. 5	3 LP RPL 2463/65	2850
CLS este sello también de gran calidad es introducido este mes como novedad.			CLS		
MARIO DEL MONACO e MARIA CALLAS Norma, Aida, Andrea Chénier T. Serafin	1 LP RPCL 2011	775	VERDI Attila Tajoli/Mancini/Guelfi O.S. RAI Milano/Giulini	2 LP ARPCL 22024	1550
VERDI La Traviata Callas/Valletti/N. Rescigno	2 LP ARPCL 22013	1550	LAURI VOLPI Concerti O. della RAI Milano R. Santarelli/A. Simonetto.	1 LP RPCL 2023	775
BRAHMS Un Requiem Tedesco O.S. di Roma B. Walter	2 LP ARPCL 22016	1550	CHERUBINI Medea Callas/Vickers/Carron/Berganza. N. Rescigno.	3 LP ARPCL 32035	2325
TCHAIKOWSKI Concerto n. 1 Wladimir Horowitz/G. Szell	1 LP RPCL 2027	775	ROSSINI Armida Callas/Albanese/Raimondi T. Serafin.	2 LP ARPCL 22030	1550
TOSCANINI Prove con la Orchesta NBC New York 1949/1947/1952	2 LP ARPCL 22019	1550	M. RAVEL Valses Nobles et Sentimentales Ettore Gracis	1 LP RPCL 2007	775

GIUSEPPE DI STEFANO



Por Arturo Reverter

Retirado de la escena hace quince años, Di Stefano vuelve a ser hoy actualidad al haberse convertido en empresario discográfico con el fin, fundamentalmente, de sacar a la luz grabaciones en vivo protagonizadas por él o por alguno de sus colegas. Puede por ello que sea un buen momento para traer aquí de nuevo al otrora famoso tenor siciliano, que durante veinte años encandiló, con cálida expresividad, a los aficionados de la ópera. Muchos de nosotros hemos empezado a conocerla a través de artistas como él.

La voz de Di Stefano ha sido una de las de más singular calidad, de timbre más personal del siglo. Su arte, uno de los más directos y comunicativos. Se partía de una materia de notable calidad y de una espontaneidad y naturalidad en la emisión y de un instinto para cantar, que pocos han poseído. Desde sus lejanos años en el seminario, el joven siciliano mostraba una innata facilidad para emitir y para articular los sonidos, un indudable gusto para frasear y una cálida manera de acentuar. Sus dones naturales solamente necesitaban la mano de un maestro que supiera encauzarlos y llevarlos por el camino adecuado. Esta mano no fue otra que la de Montesanto, que solamente necesitó dar un pequeño impulso a aquellas características para que éstas adquirieran peso específico y cuajaran en la realidad de una voz *educada*.

En las más antiguas grabaciones realizadas por el tenor, en concreto las llevadas a cabo en la Radio de Lausana en 1944, se pueden apreciar, en efecto, factores que raramente

aparecen reunidos en un instrumento: extensión, homogeneidad, plenitud, esmalte y un timbre luminoso, verdaderamente *mediterráneo*. A ello se unía una naturalidad en la expresión verdaderamente insólita y una facilidad para regular, apianar y engrosar el sonido fuera de serie. No es raro, desde luego, que con estas dotes fuera un auténtico protegido de las autoridades suizas, que le permitían entrar y salir, casi a voluntad, del campamento de internados. En su carrera, que se inicia alrededor de 1940, cuando el cantante tenía poco más de diecinueve años, y que podemos considerar que se extiende hasta la segunda mitad de la década de los sesenta, podemos encontrar las siguientes etapas en cuanto a desarrollo y evolución vocal:

Una primera etapa en la que la voz, pura y tersa, y la expresión, delicada y elegiaca, le colocan en la órbita de los tenores llamados «di grazia», no tanto en la línea de un Schipa, como en la de un Anselmi. Poseía, en efecto, una extensión, un carácter y un brillo que le asemejaban más al segundo y era capaz, asimismo, de las más delicadas «sfumature». Sin embargo, su temperamento era mucho más apasionado, mucho más *latino*, lo que otorgaba a sus interpretaciones una mayor virilidad y vibración, una mayor fogosidad, que le aproximaban en cierto modo a un Gigli. En esta línea, sus mayores éxitos fueron en esta primera etapa el «Des Grieux», de la *Manon* de Massenet, el «Elvino» y el «Nemorino», así como el «Nadir» (aunque su primera interpretación de una ópera entera, en la Radio de Lausana, junto a *Elisir d'amore*, fue *Il Tabarro*, de Puccini, parte que requiere una cierta envergadura vocal).

La segunda etapa, de consolidación, asentamiento vocal y perfección técnica, por un lado, y de madurez expresiva, por otro, se inicia alrededor de 1951, a raíz fundamentalmente de sus actuaciones en Méjico (no hay duda de que el cantar con Callas debió de ser para él una experiencia muy interesante). Aquí el tenor, en gran forma, seguro de todos sus medios, cantando con una facilidad insultante, da el paso definitivo hacia un encumbramiento. Resulta hoy verdaderamente portentosa —se puede apreciar todavía escuchando algunas viejas grabaciones, sobre todo algunas realizadas en vivo— la peculiar estructura de su arte vocal y adivinar las particularidades fisiológicas de su laringe. Es curioso realmente constatar de qué forma el sonido es, desde el principio al fin de la tesitura, totalmente *natural*, sin que realmente sufra en su emisión ninguna transformación, variación o alteración que le hagan cambiar de color o de posición. Puede decirse que la voz del Di Stefano de estos años, y más aún, quizá, del de los años primeros, es una voz totalmente natural, *abierto*, sin que por ello el sonido sea precisamente *abierto* (sí lo sería más tarde), sino que queda *cubierto* de manera espontánea. Es decir, que no encontramos en su estructura vocal ese momento en el que el sonido, en virtud de una serie de mecanismos bastante complejos, con la correspondiente intervención del sistema nervioso, cambia de sitio; ese instante, situado generalmente en los tenores entre el Mi y el Fa, que se ha dado en llamar el *paso* de la voz y que, quiérase o no, supone un cierto tipo de artificio. No hay tal artificio en la voz del tenor siciliano, que resplandecía, homogénea y redonda, en una extensión de más de dos octavas, sin ningún tipo de variación. Efecto propio de algunas voces muy ligeras (pensemos, por ejemplo, en un Luigi Alva o en un Nicola Monti), en las que la emisión abierta hacia la zona superior tendía a convertirse en falsete. Por el contrario, el agudo *abierto* (pero, sin embargo, redondo y pleno) de Di Stefano poseía un temple, una vibración y una intensidad. Esta peculiar estructura fonológica le permitía apianar con gran facilidad y pasar, de manera insensible, de la media voz al falsete o viceversa, de aquella a la voz plena, de ésta al falsete reforzado; y le capacitaba también para probar fortuna con la llamada voz mixta. Y todo ello, he ahí lo importante y lo insólito, sin perder esmalte.

El comienzo de la tercera etapa se puede situar alrededor de 1954. La voz ha perdido en cierto modo tersura y ha ganado, por el contrario, en volumen y potencia. Ello le anima a ampliar su repertorio hacia partes de mayor consistencia dramática. Y era lógico que tal paso se produjera como forma de resolver una contradicción que existía en el artista. Por un lado, una voz que por sus características, ya enunciadas, podía considerarse de lírica (en mayor o menor grado) ideal para papeles como «Nemorino», «Nadir» y otros. Por otro, la personalidad, el sentido creativo y expresivo del cantante, su generosidad interpretativa. Necesitaba dar el salto a otro tipo de repertorio que pudiera encauzar sus alientos y su sentido del drama, que pudiera servir de vehículo a su voluntarismo. Deseaba abandonar, o en todo caso interpretar menos, un repertorio en el que abundaban los caracteres débiles y los protagonistas lánguidos, que obligaban en todo momento a un canto elegíaco y contenido en la expresión. Quería entregarse, aun a sabiendas de que podía perder pureza de línea, a otros papeles no netamente belcantistas en los cuales la palabra tuviera la mayor importancia. De ahí su rápida y afanosa entrega a partes como «Don José», «Turiddu», «Canio», «Chenier». De ahí también que a la evolución natural de su voz se uniera un cambio en cierto modo forzado, propulsado por el propio cantante, que adecuó su instrumento, en principio impropio, a los nuevos personajes elegidos. Todo ello, naturalmente, hizo perder pureza a la emisión y al fraseo, redondez al sonido y empaste al timbre. Para alcanzar las cotas expresivas que perseguía, hubo de romper el equilibrio emisor y dinámico, apareciendo en él una tendencia a cantar excesivamente fuerte. Ello produjo también una pérdida en la morbidez del sonido, una reducción en la capacidad natural para la media voz, que poco a poco fue convirtiéndose en falsete (aunque muy bien utilizado) y en una pérdida de brillo en el agudo, que de redondo, natural y esmaltado fue poco a poco convirtiéndose en agrio y destimbrado. Y lo que antes podía considerarse cubierto, quedó en algo claramente abierto y falto de vibración. El Di Stefano de los años cincuenta y cinco, cincuenta y seis en adelante es, por tanto, bastante diferente en lo vocal. Aún así, pueden encontrarse, aparte de un centro todavía terso y de gran anchura, un Sol natural pleno y timbrado, aunque la manera de forzar el sonido, la insitencia de dotarle de mayor amplitud, iba a convertir en algo muy peligroso para la estructura general el que siguiera produciéndose de forma abierta, por lo que hubo de recurrirse, ya muy tarde, a procedimientos de *cubrición* poco ortodoxos y fuera de lugar. De tal manera, un La natural o un Si bemol, por ejemplo, solían resultar deslucidos y forzados, con el sonido situado en una zona intermedia poco canónica. No por ello,

en virtud de unas grandes cualidades físicas, el cantante dejó de interpretar papeles en los cuales se exigiera a la voz una decidida participación en la octava superior. Tenemos, por ejemplo, sus interpretaciones de «Manrico», en donde el Do natural de la «Pira» es emitido mal, pero con cierto poder e intensidad. Y lo mismo sucede en una parte que ya no le iba en absoluto como la de «Arturo» en **Puritanos**, alcanzando, con mucho esfuerzo, es cierto, el Re bemol sobreagudo.

UN CANTANTE TODO CORAZON

Las cualidades y peculiaridades vocales de Di Stefano, más arriba comentadas, hicieron de él un intérprete singular, no demasiado ortodoxo en muchas ocasiones, pero siempre comunicativo, caluroso y expresivo, capaz de arrastrarnos en cualquier momento por la belleza de su timbre (incluso en sus peores momentos), por la generosidad de su aliento y por la inspiración (el auténtico instinto vocal) de una frase que nos captan incluso en la interpretación de cualquier napolitana. A pesar de sus defectos vocales, de sus limitaciones para determinadas partes, hemos de vibrar al escucharle, con ese ardor y esa auténtica *fiebre*, ese mordiente expresivo, un fragmento como el de la citada «Pira», que muy pocos han cantado con ese aliento. Hoy hemos de admirarnos ante su interpretación general de «Cavaradossi», al que presta toda la arrogancia y toda la vibración que pide el personaje pucciniano, y al que es capaz de otorgar un lirismo y una ternura muy adecuados, aun cuando la forma de hacerlo no sea precisamente rigurosa (inolvidable su «O dolci mani»).

Di Stefano no fue nunca en realidad, por temperamento, por carácter, aunque sí lo fuera por sus primitivas características vocales, un tenor de gracia. Su arte como belcantista nunca fue excesivamente depurado y por ello se encontró a sí mismo en otro repertorio, en donde pudo dar rienda suelta a su talento. El mismo, en una entrevista concedida a la revista italiana **Música**, manifestaba que su mérito mayor era el de «haber llegado al «recitar cantando» partiendo de la voz y de los dones que la naturaleza me ha concedido. El saber subordinar la voz a la expresividad». He aquí una filosofía muy clara que el cantante, con todas las contradicciones que ello puede tener, sirvió de manera sincera y entregada.

Por todo ello, no nos resultan hoy, pese a todo, exageradas estas palabras del famoso crítico y escritor italiano Giulio Confalonieri, ya desaparecido: «Giuseppe Di Stefano es uno de los tenores vivos que más se acercan a un ideal, a un prototipo y, osaremos casi decirlo, a un símbolo. El timbre de la voz, tan cálido e insinuante, la profunda vibración de los armónicos, la incisividad dramática y la pronunciación, la naturaleza y la evidencia del comportamiento, hacen de este artista un benjamín del público».

Voz importante por todo lo expuesto, una de las más bellas del siglo, artista singular, Di Stefano, que como cantante es hoy ya historia, ha dejado un poso difícil de olvidar y, aun dentro de sus irregularidades y limitaciones, ha dejado distadas muchas lecciones de algunos de los mimados divos del presente.



ORGANOS YAMAHA

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



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

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

HAZEN

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

País musical

BILBAO

PRIMEROS CONCIERTOS DE LA TEMPORADA

Los Lunes Musicales de Radio Nacional, que prosiguen su actividad bilbaina con audiciones de destacado interés, tuvieron como protagonista en su más reciente sesión a la soprano Ana Higuera, que contó con la colaboración pianística de Félix Lavilla. El concierto se celebró en la sala de la Sociedad Filarmónica.

La Sociedad Filarmónica inició la temporada 1981-82. Protagonista de la inauguración lo fue el London Soloist Chamber Orchestra, que dirige David Josefowitz. En programa, una **Sonata** de Rossini, el **Concierto número 9 para piano**, de Mozart, obras de Puccini y Bellini y, cerrando la audición, la **Sinfonía fúnebre**, de Haydn.

Obras de Strawinsky, Brahms y Gershwin, también en la Sociedad Filarmónica, tuvieron por intérpretes a las jóvenes francesas Katia y Marielle Lebeque, un muy interesante dúo pianístico.

Ultimamente hemos escuchado en la veterana entidad musical a los Solistas de Zagreb, que interpretaron obras de Locatelli, Mozart y Shostakovich, del que ofrecieron una magistral versión de su **Sinfonía Op. 110**.

La Orquesta Sinfónica, y merced al afán de su director titular, Urbano Ruiz Laorden, secundado por un entusiasta grupo de sus profesores, y alentados, a su vez, por la actitud generosa del Banco de Bilbao, persiste en proseguir su actividad a lo largo del curso 1981-82, que acaba de iniciar con Charles Vanderzand en el podium, como director invitado, y la colaboración de Aldo Ciccolini para la audición del **Concierto número 4, en Sol mayor**, para piano y orquesta, de Beethoven. La **Obertura de Euryanthe**, de Weber y la **Quinta Sinfonía** de Beethoven, completaban el programa.

El concierto constituyó un gran éxito, tanto para el pianista, en plena madurez de su arte, como para el director, que llevó las interpretaciones con una métrica de absoluta precisión. El conjunto sinfónico contribuyó

también con auténtica brillantez al éxito de la jornada.

En concierto patrocinado por el Ayuntamiento de Bilbao y celebrado en honor de los miembros del Simposium Iberoamericano sobre la Diabetes, han intervenido la Orquesta Sinfónica, conducida por su titular, el maestro Urbano Ruiz Laorden; el Ballet Olaeta, que dirige Víctor Olaeta, y la Coral de San Juan Bautista de Lejona, Leioako San Juan Bautista Abesbatza, de la que es director José Ignacio Sarria. Obras de Olaeta, J. Franco, Arriaga y Guridi, constituyeron este denso programa.

Carlos Iturralde, con su obra **Hemen**, consiguió el primer premio del II Concurso de Composición de Música Coral Vasca, celebrado en Tolosa.—JOSE DE URQUIJO

PALMA DE MALLORCA

SEMANA DE LOS ORGANOS HISTORICOS

Organizada por la Comisión Diocesana de los Organos Históricos, conjuntamente con la Parroquia Evangélica germanoparlante, ha tenido lugar desde el 5 al 10 de octubre la **Quinta Semana de los Organos históricos de Mallorca**.

En la presente edición, el concierto inaugural corrió a cargo de la Capella Mallorquina, dirigida por Bernardo Juliá, y del organista H.D. Möller, en el marco de la Iglesia de S. Nicolás de Palma. Los restantes conciertos se celebraron en la Iglesia de S. Miguel de Felanitx, en Can Tápara, en la Iglesia de S. Andreu de Santanyi y en la Iglesia de Sta. María del Socorro de Palma. Los intérpretes fueron el organista H.D. Möller, el guitarrista Roberto Olabarrieta y la Orquesta de Cámara de Neuss dirigida por W. Schepping.

Como en años anteriores, el órgano es el principal protagonista de estos conciertos y es una forma de dar a conocer y valorar el rico patrimonio organístico de Mallorca.

El 15 de octubre se celebró en el Auditorium de Palma, el primer concierto de la novena temporada de la Orquesta Ciudad de Palma.



En sí misma, ésta ya es una buena noticia para el panorama musical isleño, ya que, al parecer, los objetivos del Patronato van consolidándose año tras año, en cuanto a dotar a la ciudad de una orquesta estable y de cierta categoría.

La Orquesta, dirigida por su titular Julio Ribelles, interpretó las **Danzas populares Rumanas** de Béla Bartók, en conmemoración del centenario de su nacimiento; el **Concierto para violín y orquesta en Sol menor**, de M. Bruch, interviniendo como solista Raimon Boix; la suite **Música acuática**, de Haendel y las **Travesuras de Till Eulenspiegels**, de R. Strauss. Hay que destacar, sobre todo, la feliz interpretación del excelente y difícil poema sinfónico de Strauss, en el que director y orquesta consiguieron una perfecta compenetración y un brillante resultado final.

Este concierto estuvo dedicado a la memoria de Marcos Ferragut, Miembro de Honor del Patronato de la Orquesta Ciudad de Palma, creador del Auditorium de Palma y auténtico mecenas de la cultura mallorquina, que dedicó toda su vida a la música y al arte.

Los días 28 y 30 de octubre, en virtud del convenio firmado entre el Ministerio de Cultura y el Consell General Interinsular, actuó en Teatre Principal de Palma la Orquesta y Coros Nacionales de España.

Por razones de espacio, resulta difícil comentar lo que debería haber sido el máximo acontecimiento musical del año en Mallorca. La presencia de la O.N.E. en nuestra ciudad no ha sido artísticamente afortunada, por varias y complejas razones. A saber: en primer lugar, el Teatre

La Orquesta y Coros Nacionales.

Principal —al margen de los respetos y simpatías que podamos sentir hacia él— no era el marco más idóneo para estos conciertos, máxime teniendo en cuenta que en Palma contamos con una Auditorium que reúne todo tipo de cualidades técnicas y de aforo. Las condiciones acústicas del Principal no son excelentes, como tampoco posee un escenario suficiente y cómodo, ni un aforo que, previsiblemente, pudiera dar cabida a un numeroso público sediento de manifestaciones musicales de renombre. Por todo ello, el resultado era de esperar: deficiencias técnicas y localidades carísimas. En segundo lugar, la Orquesta presentó un programa incompleto —la **Novena Sinfonía** de Beethoven no cubre el horario normal de una velada musical— y un repertorio «ad hoc» para provincias y, para colmo, fuera de programa, se recurrió como tantas veces a las **Bodas de Luis Alonso**.

En el primer concierto, la Orquesta y Coros Nacionales nos ofreció una lamentable e insípida interpretación de la **Sinfonía núm. 9 en Re menor**, de Beethoven, actuando como solistas: Paloma Pérez Iñigo, (soprano), Ana Ricci, (mezzosoprano), Javier de Solaun, (tenor), y Jesús Sanz Remiro, (bajo). Hay que señalar que tanto la Orquesta como el Coro estuvieron tremendamente incómodos sobre un escenario insuficiente para tal número de intérpretes, factor muy importante a la hora de hacer música. El resultado final fue decepcionante, salvándose del naufragio general el Coro que mostró ganas y, sobre todo, una gran riqueza de sonoridades e impecable afinación.

El segundo y último concierto resultó mucho más

brillante, aunque no alcanzó las cotas que serían de esperar de una Orquesta como la Nacional, con un programa integrado por obras de Berlioz (**El Carnaval Romano**), Bartók (**Concierto núm. 3 para piano y orquesta**, cuidando de la parte solista el mallorquín Joan Moll que, por cierto, debutaba con la O.N.E. y tuvo una actuación completísima, aunando a una gran formación técnica una gran capacidad expresiva muy apropiada para esta obra) y Tchaikovsky (**Sinfonía núm. 5 en Mi menor**, la obra mejor interpretada y más inspirada de todo el ciclo).—**JOAN COMPANY FLORIT**

SEVILLA

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA Y DANZA

Ya dijo el alcalde de la capital hispalense en la sesión de apertura —a la que asistió también el Director General de Música y Teatro— que, aunque numerado como primero, este nuevo festival de Sevilla se sentía heredero y deudor de todos los celebrados con anterioridad, repetidas veces y en distintas formas: Festivales de España, Decenas musicales o Mayos musicales hispalenses. En cuanto a lo de internacional —añadimos nosotros— bien merece Sevilla ostentar el adjetivo con pleno derecho, al ser reconocida la categoría de su festival por el organismo competente.

El nivel artístico alcanzado en esta edición ha sido muy aceptable y, para comentarlo, clasificaremos el programa en apartados homogéneos: conciertos sinfónico-corales, ballet, música de cámara, recitales instrumentales y flamenco. El promedio de asistencia ha sido, así mismo, muy importante.

El esfuerzo realizado para traer a la Orquesta y el Coro de R.T.V.E. estuvo compensado por un público inmenso, pero malogrado por la pésima acústica de la Catedral, al situar la masa de actuantes fuera del presbiterio, donde el gran retablo actúa como tornavoz y la difusión del sonido es normal; en cambio, desde un extremo del crucero las ondas sonoras se expanden con irregularidad, devolviendo las bóvedas ecos que enturbian el sonido y, aunque quepan así algunos oyentes más, todo se estropea. Los primeros perjudicados son

los solistas que al emitir sonidos menos potentes que los conjuntos vocal e instrumental, no encuentran las mismas resonancias y sus voces quedan empujadas. La soprano Paloma Pérez Iñigo, la «mezzo» Angela Hickey y el bajo Jesús Sanz Remiro actuaron muy bien en los dos conciertos, cambiando sólo el tenor: Manuel Cid, el excelente liederista, tuvo que superar esta peculiaridad para abordar la **Novena Sinfonía** de Beethoven; y Pedro Lavirgen mostró su dominio del estilo verdiano en el **Requiem**, cantando su parte con seguridad, dentro de las circunstancias. Las respectivas direcciones de Enrique García Asensio y Odón Alonso supieron sacar los mejores rendimientos del Coro y de la Orquesta, siendo todos largamente ovacionados. El Festival, dedicado a la Hispanidad, terminó con otro concierto sinfónico por la Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla con su director titular Luis Izquierdo y el pianista americano Jeffrey Siegel, solista en el **Concierto «Emperador»** de Beethoven, en lugar del anunciado de Gershwin cuyo material no llegó. De pulsación firme, buena técnica y correcta musicalidad, su versión fue favorablemente acogida, como el resto del

programa con el barroco portugués Seixas, el sevillano Manuel Castillo —que hubo de saludar— y el argentino Ginastera cuya danza final del ballet **Estancia** tuvo que ser bisada entre aclamaciones a director y orquesta en el Teatro Nacional Lope de Vega, donde tuvieron lugar también las dos sesiones de Ballet, a cargo de la portuguesa Companhia Nacional de Bailado, integrada por un amplio elenco de muy jóvenes artistas, magníficos en su conjunto y con muy notables individualidades que singularizan los valores coreográficos de las interpretaciones, con música de Vivaldi, Stravinsky y Federido de Freitas, más Ligeti y Purcell, en una curiosa partitura de ambos. En el éxito interviene decididamente la mano maestra del director Armando Jorge.

La música de cámara ha tenido como vehículos de expresión al Cuarteto Pfeifer de Stuttgart, cuya brillante ejecutoria luchó con la humedad nocturna del Patio de las Doncellas de los Reales Alcázares (aunque hace año y medio que no llueve en Sevilla) para mantener la afinación en los respectivos **Cuartetos** de Haydn, Beethoven y Brahms, mientras los Solistas de Zagreb, con Tonko Ninic de concertino-director gozaron de su turno de la

buena acústica del Lope de Vega, tocando con mucho lucimiento obras de Locatelli, Mendelssohn, Mozart y Shostakovitch.

Tres recitales de gran categoría y variedad: el organista de San Eustaquio de París, Jean Guillou, encontró en el soberbio instrumento de la Catedral la mejor colaboración para su arte, con un programa Bach-Vivaldi-Mozart-Liszt y el propio Guillou, completado con una genial improvisación sobre un tema del **Miserere** de Eslava en su marco tradicional, que el público recibió con verdadero júbilo. El guitarrista argentino radicado en España Ernesto Bitetti, juventud vital y madurez artística, magnífico en un programa de corte clásico, desde Corelli hasta Albéniz, pasando por Bach, Giuliani y Granados, incluyó como interesante novedad una suite de su compatriota Astor Piazzolla. Y el pianista Joaquín Achúcarro, tan maestro como siempre interpretando a Bach, Beethoven, Chopín, Debussy y Albéniz. Los tres fueron colmados de ovaciones. En cuanto al flamenco tuvo su dedicación, lógica aquí, en dos sesiones distintas y complementarias: el **Cante Grande** de Calixto Sánchez, con Pedro Bacan a la guitarra, y el recital pianístico de **Formas musicales andaluzas** de José Romero, que toma los módulos o *tercios* de los distintos apartados flamencos para darles verdadera estructura musical, con melodía y compás, sin detrimento de su expresividad: es una forma artística que viene cultivando con éxito desde hace ya tiempo.

Parelelamente a las sesiones, se ha desarrollado un ciclo de conferencias organizado por la Diputación Provincial sevillana, colaboradora del Festival, estuvo la primera a cargo de Antonio Fernández Cid en el salón capitular del Ayuntamiento y las restantes, en el de la Diputación, a cargo de Pedro Machado de Castro, Félix Grande, José Luis Ortiz Nuevo (Delegado de Cultura Municipal y alma de la organización), Ignacio Otero Nieto, Enrique Sánchez Pedrote, Pedro Risques Pereira y Mariana Pérez Gutiérrez, personalidades de la vida musical y cultural, sevillana o nacional, perfectamente compenetradas con los temas tratados, referidos a los géneros musicales interpretados en los diferentes locales que hemos ido mencionando, no todos idóneos, que denuncian una vez más la penuria sevillana en la materia.—**FRANCISCO MELGUIZO.**



La Companhia Nacional de Bailado de Portugal.



SCHIMMEL

Pianos

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

Distribuidores en:

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

TENERIFE

FESTIVAL DE OPERA
«ALFREDO KRAUS»

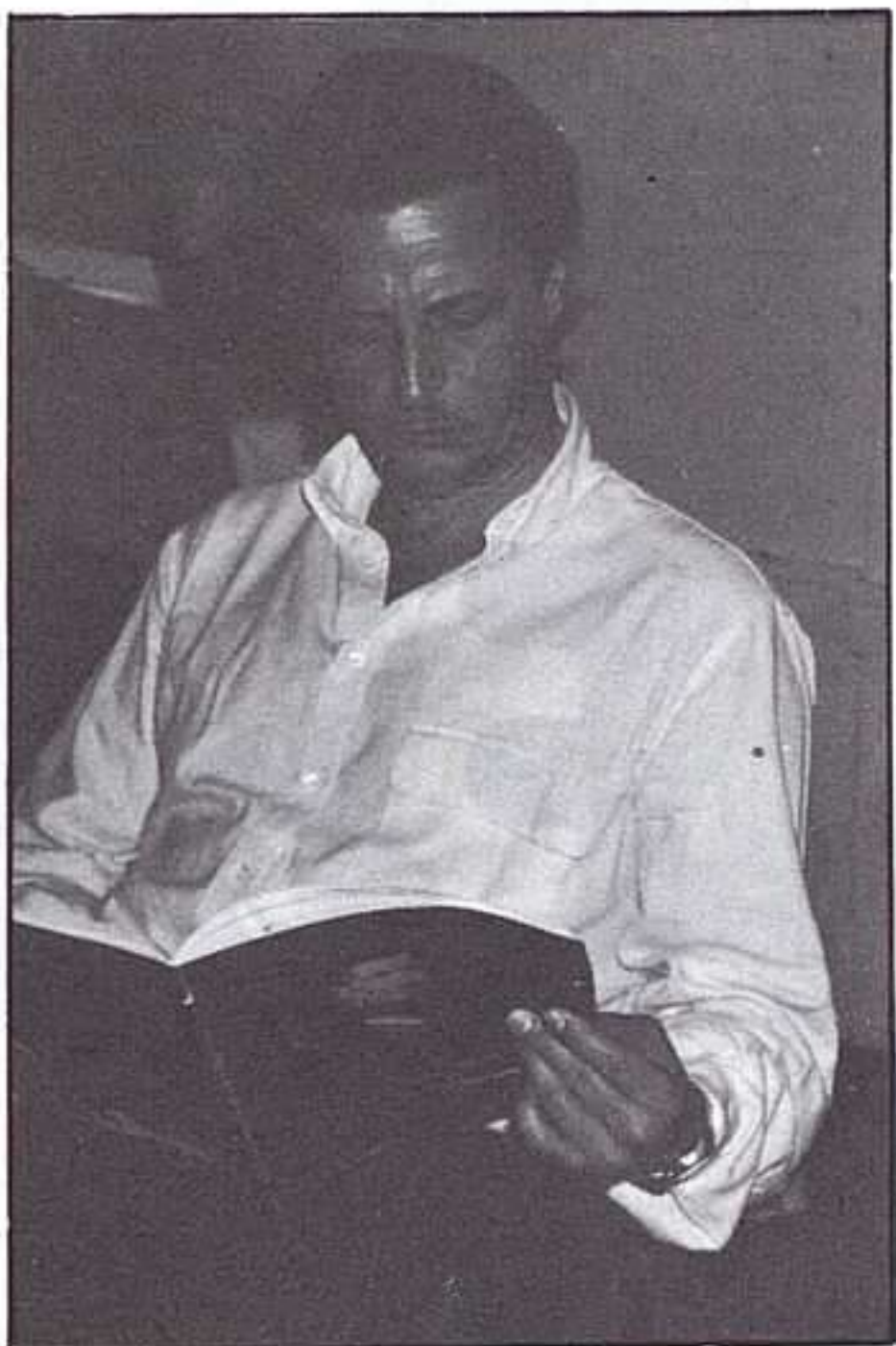
De nuevo debo de empezar el comentario con la alabanza de los que hacen posible este festival, comenzando por el público asistente, que premia cada labor realizada, así como de cualquiera de los tramoyistas, técnicos de luz, de vestuario, músicos de la orquesta y del coro, y, cómo no, a la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Opera, Ministerio de Cultura, Cabildo de Tenerife, y Ayuntamiento de Santa Cruz.

Muchos años ya. Muchos títulos: **Rigoletto**, **La Traviata**, **El Trovador**, **Tosca**, **Aida**, **Lucia**, **Nabucco**, **La Sonámbula**. Algunos con la participación de Alfredo Kraus en los últimos tres años en que el Festival lleva su nombre: **Werther**, **La Favorita**, **Lucia**, **La Traviata**, **Rigoletto**, **Los Cuentos de Hoffman**.

De Alfredo Kraus, poco se puede decir: versatilidad, técnica perfecta, presencia escénica inigualable, belcantismo y un largo etcétera que le han conducido a ser una de las grandes figuras de todos los tiempos. Heredero de los tenores líricos puros, como el propio Schipa, y en la vía de los lírico-spintos, a veces recordando a Beniamino Gigli, Kraus se ha ganado un nombre por sí solo que casi obligaría a considerar a éstos como tenores pre-krausianos. Nuestro hombre realizó una labor encomiable al enfrentarse con dos roles distintos en cuanto a posibilidades; uno francés (El «Hoffmann» de los **Cuentos**), otro italiano («El Duque» de **Rigoletto**); el primero, personificación del héroe fantástico, más cercano a la realidad intelectual que a la física, es casi un símbolo freudiano; el segundo, imagen del antihéroe, desmitificación del mito de la ópera anterior, en donde por primera vez el tenor no es *el bueno* de la función, pero ¿acaso lo es el barítono? Sé que no es el momento de enjuiciar las personalidades de «Rigoletto» o de «Gilda», pero, a pesar de todo, el egoísmo reina en el papel del bufón, así como la «Gilda» es un monumento a la estupidez humana. Aún no aparecería el gran culto a la amistad que Verdi ensalzaría, fundamentalmente, después en su gran trabajo **Don Carlo**. Ni siquiera reinará la apoteosis del

amor como en **Aida** (una muestra es el gran dúo «La fatal pietra...»).

Pues bien, volviendo con Alfredo Kraus, a lo largo de las dos representaciones, sabe alternar el amor («Adio, adio...» en **Rigoletto**), el cinismo («La dona e movile» en **Rigoletto**), de nuevo el amor («Doux aveu...» en **Los Cuentos**), la gallardía («Que dun brûlant désir...» de **Los Cuentos**), etc., todo con su ya habitual lista de elogios a lo largo de ésta y de una serie de comentarios universales de Opera. Con él, la experiencia de Schiavi como «Rigoletto», así como la capacidad de hábito de Francoise Garner como la «Gilda». Muchos otros cerraron con sus papeles secundarios la posibilidad de la representación, destacando por su participación *diversa*, a lo largo de las tres funciones que completan esta primera parte del Festival (la segunda parte será en enero con **Carmen**, **Cavalleria**, y **Pagliacci**), a José Manzaneda, con



Alfredo Kraus.

una incluso brillante actuación de **Los Cuentos**, y a Dolores Cava, interesante «Berta» de **El Barbero de Sevilla**.

Pregunto: ¿da Offenbach la posibilidad de que «Niklaus» sea interpretado por un barítono? Si es así, yo no lo sabía, pero debo de aceptar que la idea del personaje que yo tenía es más la de la musa, la inspiración si no lírica, sí en cuanto a su aliento para la capacidad de creación. Su dúo con «Giuletta» fue más que nada la *Antibarcarola* que no esperábamos, calante en todo momento a lo largo de la representación y que alentó muy poco a la interpretación de Alfredo.

Junto a esto un **Barbero de Sevilla** en el que sólo destacaría la labor de Bottazzo, pues ninguno de los demás pasó de una actuación mediocre. Esperemos con im-

paciencia la segunda parte de este Festival.

La dirección de la Orquesta de Tenerife estuvo a cargo de Miguel Roa (**Rigoletto**), hombre al que ya conocemos por sus anteriores participaciones en el Festival, y que volvió a demostrar sus posibilidades a lo largo de una, si no brillante, sí eficaz labor. Francis Balagna (**Los Cuentos...**), aportó un mayor interés a su ejecución, demostrando su conocimiento y relación con esta forma musical francesa. Javier Pérez Batista (**El Barbero de Sevilla**), quién ya nos interesó en la temporada pasada con **El Elixir de Amor**, y que siguió con nuevos bríos en ésta, alcanzando momentos dignos de alabar por su gracia, inspiración, adecuada lectura, «tempi» correctos, etc.; esperemos que siga así y podamos seguir viéndole y escuchándole a lo largo de sucesivas temporadas.

La escenografía, útil, aunque no brillante, corrió a cargo de Giampaolo Zennaro. Como última mención, la de los coros y ballets de Tenerife, elementos de justificada participación al éxito conseguido.—**MIGUEL GOMIS GAVILAN**.

VALENCIA

BAJO EL SIGNO
DE LA MEDIOCRIDAD

«Auream quisquis mediocritatem diligit, tutus caret obsoleti sordibus tecti». (Horacio: Oda 2-10)

Corrigiendo la cita, yo diría que el techo bajo el cual se cobija hoy nuestra música no puede ser más ruinoso: un aficionado me comentaba, en vísperas de un recital operístico que se anunciaba como *extraordinario*, que, «bueno, con tal de que saquen alguna frase más o menos bien». ¿Conformismo? No, más bien creo que simple realismo. Los valencianos estamos, como se suele decir, *curados de espanto*. Y para acabar de recordarnos el marasmo cultural —y más específicamente, musical— en que nos movemos, un programa de la incipiente televisión preautonómica viene a incidir, semana tras semana, en los manidos y vacíos tópicos de «Valencia, tierra de artistas», «la región que cuenta con las mejores bandas del mundo», «la ciudad de la música», todo ello adobado con la más rancia verborrea «de los felices cuarenta», esto es, triun-



Benito Lauret.

falista e inconsecuente. Con estas fábulas se margina, claro, la realidad de una cultura musical escuálida o la problemática, tantas veces silenciada, de nuestros músicos o de los estudiantes de nuestro Conservatorio. Tema éste del que prometemos ofrecer un amplio informe en próximos números de RITMO.

En una crónica anterior se habló del ciclo **Jóvenes Intérpretes**, organizado por la Caja de Ahorros. El nivel general de estos conciertos fue mediano tirando a bajo, lo cual quiere decir que no se produjo ningún *descubrimiento* sensacional, sino que la calidad de los ejecutantes estuvo en consonancia con el tipo de enseñanza que reciben. Entre los invitados, el Coro y Orquesta de Juventudes Musicales de Bremen suscitó el interés mayoritario, debido al repertorio —aquí infrecuente— y la utilización de instrumentos tan sugestivos como las flautas de madera. En términos estrictamente cualitativos, he de confesar mi relativa decepción ante el conjunto de Bremen, cuya bisoñez no tenía por qué estar reñida con la imaginación, la expresividad y el buen gusto. El coro cantó siempre alto y con escasa diferenciación de matices, los solistas instrumentales defendieron con técnica insegura y palpable emoción los conciertos de Haendel y Telemann. La soprano Christa Piater, de voz añorada, pobre en armónicos, impostación vertical y fraseo inexistente, nos hizo sufrir en la **Misa** de Haydn. El director Ehlers, correctito.

El ciclo **El piano romántico**, abierto con la intervención de García Chornet que se comenta más abajo, será analizado en una próxima reseña.

La reaparición de Iosif Conta al frente de la Orques-

ta Municipal (22 de octubre) no llegó a sacudir a nuestros músicos del letargo en que habitualmente les escuchamos. No fue culpa de Conta el que las cosas no salieran bien aquel jueves: el rumano demostró conocimiento de las posibilidades de la O.M.V., dominio, expresividad, capacidad de comunicación —su mano izquierda era todo un poema— pero la atonía de violoncellos y contrabajos en la **Séptima** beethoveniana, la crispación sonora del final de **Daphnis et Chloe** o la penosa **Buciumeana** de las **Danzas Rumanas** de Bartók (al parecer, la desafinación y pérdida de control del solista fue menos acusada el sábado) desmentían bien a las claras las cálidas ovaciones del público y la incongruente benevolencia de algún colega.

Benito Lauret pareció reconducir las aguas a su justo cauce (5 de noviembre), gracias a su buen sentido de la concertación y a esa increíble capacidad de recuperación que tiene la O.M.V. Porque, para decir toda la verdad, nuestra orquesta parecía *otra* en el **Tercer Concierto** de

Bartók. Josep María Colom lo hizo muy bien, con mecanismo seguro, sonido, si no grande, al menos bello, ideas claras —aunque algo románticas— y una cosa que siempre hace falta: amor por la música que se interpreta. Lauret acompañó bien, a veces muy bien, la O.M.V. tocó en «piano» y «pianísimo», se desbocó un poco al final pero, en conjunto y dadas las posibilidades *reales* de nuestros músicos, este Bartók fue sencillamente ejemplar. No así el Purcell (Suite de **Dido y Eneas**), leído con desgana, abundoso en destemplanzas, nada idiomático, siempre cercano a la óptica de Coates o Lambert. El estreno de **Cantar de la Guerra**, de López-Chavarri, deparó una nueva oportunidad de reafirmar la indiscutible valía de Chavarri como creador de *miniaturas* deliciosas (**Abanicos Antiguos**, por ejemplo, es una colección digna de figurar junto a piezas como las de la **Holberg** de Grieg) pero, a la vez, de observar cómo el estro de un músico espontáneo y luminoso puede verse coartado

a la hora de estructurar obras de mayor ambición. El **Cantar**, que cuenta con amplia dotación instrumental y un coro doble (voces femeninas e infantiles), se organiza en cuatro partes, bastante diferenciadas en clima y calidad. López-Chavarri Andújar escribió en «**Generalitat**» (marzo de 1981), a propósito de esta obra: «*Una partitura tan compleja y dramática como El cantar de la guerra podría demostrar cómo un compositor valenciano que parecía haberlo dicho todo en sus páginas conocidas es, todavía, una sorpresa y un impacto para los oyentes actuales*». Que lo fue, y no pequeño, para los asistentes al estreno se evidenció a través de sus aplausos, insistentes y cariñosos, que premiaban también la labor de Lauret, la O.M.V., el Orfeo Polifónico de Torrent y la Coral Juan Bautista Comes.—**GONZALO BADENES MASO.**

EL CONCIERTO DE LA ORQUESTA PHILHARMONIA HUNGARICA

Sobre otras actividades musicales, durante el mes de octubre, hay que destacar el concierto de la O.P.H. organizado por la delegación en Valencia de la Dirección General de Música del Ministerio de Cultura. Como es bien conocido, exceptuando el ocasional paso por Liria de algunas orquestas importantes, en Valencia no actúan otras orquestas que la Municipal y las de cámara en los conciertos de la Sociedad Filarmónica. Nos preguntamos si la idea de patrocinar este concierto por dicha delegación va a ser una excepción o tiene algún propósito de continuidad. Desde luego hay suficiente público que respondería a ello. Plantearse la construcción de un gran auditorio es absurdo si antes no se asegura un programa nutrido y coherente. El concierto que nos ocupa se anunció sólo con tres días de antelación y el teatro se llenó. Los precios fueron lógicos dado el carácter de su organización: entre cien y cuatrocientas pesetas. El aficionado valenciano necesita referencias directas en el campo sinfónico.



CAJAS DE AHORROS CONFEDERADAS

ESTAMO



co, ya que, si no viaja, ha vivido confinado en el mundo del disco. La respuesta triunfalista del público, siempre indiscriminada, tanto en los conciertos de la Municipal como en la Filarmónica, obedece a esa escasez de referencias. Con ello sólo se desorienta. A la larga, los responsables de ambas entidades, agradecerían una respuesta mínimamente lógica. La Orquesta Philharmonia Hungárica no es nada *excepcional* y su titular, Uri Segal ofreció bastantes aspectos discutibles. Pero esto es ahora secundario. Aquello sonaba a orquesta, con el sonido pastoso y ancho de las orquestas centroeuropeas. La cuerda, sorprendentemente llena, suave y afinada. El viento y la percusión poderosos pero sin estridencias. La interpretación fue otra cosa. Uri Segal no es, desde luego, Antal Dorati y las prestaciones con este director en la integral para Decca, de las **Sinfonías** de Haydn, queda bien lejos de lo que aquí escuchamos. La **Sinfonía** núm. 35 «Haffner», de Mozart estuvo basada muy poderosamente en las cuerdas y el acompañamiento de maderas y metales muy poco diferenciado, perdiéndose así todo el colorido que Mozart asigna a estos instrumentos. Hubo claridad en la exposición pero falta de unidad y estilo. Por otra parte se interpretó más próxima al *romanticismo* de las últimas obras mozartinas que al clasicismo propio de la época que ocupa en la obra de Mozart. El «Allegro» inicial y el final estuvieron faltos de ligereza y levedad mozartianas. Las **Danzas de Galanta** de Kodály fué lo mejor por justez tímbrica y unidad de fraseo, aunque Segal acentuase exageradamente los motivos melódicos, de hondo romanticismo, entre las danzas populares de la obra. Por último, la **Segunda Sinfonía** de Brahms tuvo una exposición confusa en el primer movimiento y solo alcanzó después una discreta versión.

EL PIANO ROMANTICO

La Sociedad Filarmónica comenzó su temporada con la pianista Valentina Kamenikova. No pude asistir a este con-

cierto. Sí estuve en el siguiente, en el que actuó el pianista Jorge Bolet. Uno se pregunta, a la vista del resultado, si Bolet ha sido el prestigioso pianista que la fama, sobre todo a raíz de la película **Canción sin fin**, nos presentó. Como se recordará, dobló toda la música para piano de Liszt que se utilizó en aquél film. Bolet, en cualquier caso, no daba la impresión de encontrarse en plenitud de facultades. Paradójicamente, fue sólo en las obras de «tempo» más lento y marcada intimidad, donde estuvo mejor. Comenzó correctamente la **Fantasia**, Op. 28 de Mendelssohn, pero, enseguida, nos ofreció todos sus defectos: abuso del pedal, fraseo siempre emborronado en el acompañamiento, sonido poco bello y estridente con la derecha. Esto quedó bien patente en la **Fantasia**, Op. 17 de Schubert, obra rica y compleja que Bolet fue incapaz de seguir (bien notorio en la marcha anterior al último movimiento). Más correcto en la segunda parte del programa en las transcripciones de Liszt de las obras de Shubert:

Cantando sobre las aguas, Serenata, El molinero y el arroyo, La trucha y El rey de los Alisos. Con escasos fallos técnicos en el **Mefisto**, vals núm. 1 de Liszt, aunque con un pretendido virtuosismo escasamente sugestivo y que más bien pareció hojarasca, cosa por lo demás que la propia obra ya de por sí propicia. Lo mejor, sin duda, la interpretación de **El molinero y el arroyo** y la primera propina, el **Nocturno Op. 9, núm. 2 en Mi bemol** de Chopin; en ambas consiguió Bolet transmitir la expresión y el delicado fraseo que contienen. Sólo por estos dos momentos puede valer la pena un concierto, en general, tan mediocre. Con ello demostraba Bolet que no es un pianista vulgar, pero tampoco, ciertamente, nada extraordinario.

Pocos días después, el 6 de noviembre, comenzó el interesante ciclo dedicado al piano romántico y patrocinado por la Caja de Ahorros. Lo inauguraba Perfecto García Chornet con un programa variado, atractivo y con obras, en general, breves, lo que me pareció adecuado dado el

OS CON LA GENTE.



marco (sala de Museo de Cerámica «González Martí») bello y recoleto, pero insuficiente para el numeroso público e incómodo. Chornet demostró que es un pianista, al contrario que Bolet, con sentido exacto entre intenciones y medios. Ni hubo *pretensiones* de virtuosismo ni recurrió a exagerar con el pedal. Dio sensación de facilidad, claridad y un estilo ajustado a las obras. Notables las versiones de las obras de Adalid, Malats y Granados y muy bien en el **Scherzo Op. 31, núm. 2** de Chopin. Correcto en el resto que comprendía, **El viejo castillo, Op. 80** y **Siluetas, Op. 8** de Dvorak, **Valses, Op. 9** y **Sonata D.V. 537** de Schubert y **Rapsodia núm. 6** de Liszt.

UN RECITAL A OLVIDAR

El ofrecido por Amadeo Zambón y Mara Zampieri en el teatro Principal, a beneficio de la Cruz Roja. Dentro de una continuada actividad operística y de unos habituales conciertos vocales, el recital que reseñamos hubiera sido normal. Una oportunidad más de contrastar determinadas voces. Dentro del panorama valenciano, ofrecer este recital a precios desorbitantes y anunciado como de grandes *divos* es poco tolerable. Y eso que al organizador hay que agradecerle que, gracias a estos recitales extraordinarios, hayamos podido escuchar a Kraus los dos años anteriores. Con el teatro medio vacío (aunque con más localidades vendidas), soprano y tenor se esforzaron hasta el límite de sus posibilidades. La materia vocal de la Zampieri es, en principio, notable. La emisión dura y su técnica completamente insuficiente para mantener el fraseo a lo largo de casi todo el recital. Zambón solo estuvo discreto en el «Improvisado» de **Andrea Chenier** y correcto en el «Aria» de **La fanciulla del West**. Hay que destacar la valentía del programa —dicho sin ironía— dados los que últimamente ofrecen las *frágiles* primeras figuras: «Non piangere Liu» de **Turandot**, «Allor che i forti corrono» de **Attila**, «Addio alla madre» de **Cavalleria rusticana**, «In quelle trine morbide» de **Manon**, «Improvisado», «Oh! mio bambino caro» de **Gianni Schicchi**, «Celeste Aida», «Pace mio Dio» y los dúos de **Aida** «O fatal pietra» y de **Otello** «Già nella notte densa». Como propinas

las arias de **Tosca** (soprano) y de **La fanciulla del West** (tenor).—**BLAS CORTES**.

«ENSEMS-81»: UNA REFLEXION SOBRE EL MINIMALISMO QUE (DICEN) NOS INVADE

Por tercer año consecutivo han tenido lugar en Valencia estos «Actos de música alternativa», empeño que nació con ACTUM y que se institucionaliza ahora gracias a Juventudes de Valencia, en la que trabajan mentes tan abiertas como Francisco Baró o Llacer Plá.

Era Salazar quien hablaba de la tragedia de la música a la hora de sonar fuera de nuestras fronteras, pues si se la aceptaba por su etnicidad diferenciadora, se la rechazaba, al valorarla, por su localismo. Pues bien, el fenómeno de importar técnicas, estímulos, concepciones, etc. a la hora de componer, y el de exportar productos acabados y españoles pero homologables en los foros internacionales de discusión estética, ha continuado hasta nuestros días.

A París como punto de referencia le sustituyó Darmstadt. A Darmstadt le siguió New York. Desde New York, quizás, se esté iniciando una vuelta a la tribu (una tribu que, por amor de la electrónica, ya no es lo que fue).

A medio camino entre New York y la tribu se encontraba la música que presentó este año (y los anteriores) el «Ensems-81».

Pero aclaremos: el New York de los 80 tiene poco que ver (es como ocurre con los hijos que te salen rana: se convierten en tu exasperante antítesis) con el «cagiano» New York de los silencios, las acciones y las performances.

Si algún adjetivo le cuadra (no del todo) a la música de estos «Ensems» es el adjetivo *minimal*. Adjetivo que se metamorfosea de mil variopintas maneras, como quedó claro en Valencia.

Suso Saiz y Emiliano del Cerro practican una música repetitiva, amable, de microvariaciones y en la que algunos quieren ver un cierto aire flamenco, nunca patente, pero sí intuido, más por los instrumentos con que trabajan (dos guitarras) que por sus intenciones.

Llorenç Barber en su «Yo/Ello: Diario de un encuentro» ofrece un minimalismo de contacto, esto es, de diálogo libre con un objeto tan cargado de resonancias como

es la campana. Algo que puede ser rito o meditación, según, y en el que «*la boca deviene campana-engulle-armónicos, y la campana en una inmensa gruta-sorbe-vibraciones*».

Para los que hemos visto nacer y crecer entre los dedos-gimnastas de Carles Santos ese algo que nos entusiasma y que, provisionalmente llamamos minimalismo *corporeal*, no nos cabe ninguna duda de que Carles Santos es la mayor revelación de la música española de estos venturosos años 80.

El minimalismo de C. Santos está hecho técnicamente, de células que van creciendo y transformándose a base de añadidos, cada vez que éstas se repiten. Pero, presencialmente, su música es sonido, gesto, ballet, teatro, biografía arrebatadamente vivida. Una música, en fin, que se hace mitología personal y cuyas claves están escondidas por igual, tanto en sus pentagramas, como en el onomatopéyico valenciano que utiliza.

Frente a las ambiguas llamadas autobiográficas (mi tribu soy yo, no importa donde me encuentre, sea New York, sea Vinaroz) del minimalismo de Carles Santos, el minimalismo de Javier Navarrete y Alberto Iglesias está cargado de llamadas culturalistas e históricas. Para mí el último eslabón de esa constante en la música española, que Falla hipostasiara con su magistral **Concierto para clave**.

La música del dúo de teclados Navarrete-Iglesias recrea de manera sorprendentemente inédita, y muy a su manera, la fecunda tradición

de nuestros organistas: de ahí que su minimalismo demande espacios/tiempos amplios como los de catedral manierista, e íntimos como los de ofertorio dominical.

Impresionante lectura de nuestro legado histórico el que Navarrete-Iglesias practican con su música estricta y compleja, tanto conceptual como técnicamente.

Muy lejos de este mundo, el mostrado por E. Polonio con sus sintetizadores, sus «Revox» y sus pequeños instrumentos añadidos: una música entre pérsica y galáctica. Polonio, siempre músico, es capaz de crear grandes nubes sonoras que llevan a ninguna parte, o mejor le ayudan a cada cual a encontrar su propio *agujero negro*.

En resumen, los «Ensems» de este año han sido, siguiendo la trayectoria iniciada, un paso más hacia la clarificación de esa nueva música que, diversa, pugna por encontrar su camino.

Berenguer, compañero de tantas cosas, lo sintetizaba así en el **Diario de Valencia**: «*De lunes a viernes hemos visto, oído, olido, palpado y gustado, unas músicas que adquieren su verdadera dimensión en el contexto compositor-intérprete como unidad: músicas, unas de un formalismo absolutamente cristalográfico, y otras, amorfas, Todas ellas de concepción minimal tenían mucho que decir y lo han dicho, porque han logrado tender un puente entre intérprete y auditorio, consiguiendo en la mayoría de las obras, la tan ansiada comunicación y el pase de buenas vibraciones*».—**LLORENÇ BARBER**



El grupo Actum.

ENTRE EL 1 Y EL 25
DE NOVIEMBRE DE 1981

Discos editados

I. ORQUESTAL

BACH: Conciertos dobles: para violín y oboe, dos violines, y dos claves. K. Richter, H. Bilgram, O. Büchner, K. Guntner, E. Shann. Orquesta Bach, Munich. Director, K. Richter. Archiv Privilege, 25 47 030.

BACH: las 4 Suites para orquesta. A. Nicolet, A. Scherbaum. Orquesta Bach, Munich. Director, K. Richter. Deutsche Grammophon, 27 26 081, 2 discos.

BARTOK: Concierto para orquesta. 2 Imágenes, Op. 10. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, L. Maa-zel. Deutsche Grammophon 25 31 269.

BEETHOVEN: Concierto para violín (transcripción para piano de Beethoven). D. Barenboim. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon, 25 30 457.

BEETHOVEN: Oberturas completas. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, Privilege 27 26 079, 2 discos.

BERLIOZ: Sinfonía Frantástica. Orquesta de Cleveland. Director, L. Maa-zel. CBS. 76652.

BERLIOZ: Sinfonía Fantástica. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon Privilege, 25 35 256.

BRAHMS: Concierto doble para violín y violoncelo. Obertura Académica. P. Zukerman, L. Harrell. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Z. Mehta. CBS, 74003.

BRAHMS: Sinfonía núm. 3. Variaciones sobre un tema de Haydn. Orquesta Estatal de Dresde. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon, Privilege, 25 35 293.

DVORAK: Obras orquestales: Poemas sinfónicos, Leyendas, Oberturas y Danzas Eslavas completas. Scherzo Caprichoso. Orquestas Sinfónica de la Radio de Baviera e Inglesa de Cámara. Director, R. Kubelik. Deutsche Grammophon, 27 40 238, 6 discos. Precio oferta: 3.600 ptas.

ELGAR: Concierto para violín. P. Zukerman, Orquesta Filarmónica de Londres. Director, D. Barenboim. CBS, 76528.

HAENDEL: los 3 Conciertos para oboe (transcritos a trompeta) J. M. HAYDN: Conciertos para trompeta. M. André. Orquesta Bach, Munich. Director, K. Richter. Orquesta de Cámara de Munich. Director, H. Stadlmair. Archiv Privilege, 25 47 035.

HAYDN: Sinfonías núms. 100 («Militar») y 104 («Londres»). Orquesta Filarmónica de Londres. Director, E. Jochum. Deutsche Grammophon, Privilege, 25 35 347.

MAHLER: Sinfonía núm. 1. Orquesta

Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, R. Kubelik. Deutsche Grammophon, Privilege, 25 35 172.

MAHLER: Sinfonía núm. 1. Orquesta Nacional de Francia. Director, L. Maa-zel. CBS, 35886.

MAHLER: Sinfonía núm. 4. E. Morison. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, R. Kubelik. Deutsche Grammophon, Archiv, 25 35 119.

MAHLER: Sinfonía núm. 5. Canciones de un compañero errante. D. Fischer-Dieskau. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, R. Kubelik. Deutsche Grammophon, Privilege, 27 26 064, 2 discos.

MOZART: Concierto para flauta. Concierto para oboe. H. M. Linde, H. Holliger. Orquesta de Cámara de Munich. Director, H. Stadlmair. Archiv, Privilege, 25 47 015.

MOZART: Sinfonías núms. 29 y 35 («Haffner»). Música Funeral Masónica. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon, 25 31 335.

MOZART: Sinfonía núm. 40. R. STRAUSS: Don Juan. Danza de los siete velos, de Salomé. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon, 25 62 383. Precio especial: 395 ptas.

MOZART: Sinfonías núms. 40 y 41 («Júpiter»). Orquesta Sinfónica de Bamberg. Director, J. Keilberth. Telefunken, 6.41842.

RODRIGO: Concierto de Estío. Música para un Jardín. Orquesta Sinfónica Española. Director, A. Ros Marbá. Columbia, SCLL 14118.

TCHAIKOVSKY: Obras completas para violín y orquesta. P. Amoyal. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, Ch. Dutoit. Hispavox, S 90.478.

TELEMANN: Suite en La menor. Conciertos para flauta en Sol y Do mayor. J. Galway. Solistas de Zagreb. RCA, RL-25204.

VIVALDI: 5 Conciertos para diversos instrumentos. Solistas, La Grande Ecuarie et La Chambre du Roy. Director, J. C. Malgoire. CBS, S 76980.

WAGNER: El Holandés errante: obertura. Lohengrin: preludios I y III. Tristán e Isolda: Preludio y Muerte de Isolda. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon, 25 31 335.

WASSENAER: los 6 Conciertos armónicos (antes atribuidas a PERGOLESI y RICOTTI). Camerata de Berna. Archiv, 25 33 456.

II. CAMARA

BACH: Sonatas trío BWV 1036 al 1039 Música Antigua, Colonia. Archiv, 25 33 448.

III. INSTRUMENTAL

BEETHOVEN: Sonatas para piano núms. 8 («Patética»), 14 («Claro de Luna») y 23 («Appassionata»). V. Horowitz. CBS, 76892.

CHOPIN: Nocturnos núms. 1 al 20. T. Vasary. Deutsche Grammophon, Privilege, 27 26 070, 2 discos.

IV. VOCAL Y CORAL

BACH: Magnificat (edición completa). A. Auger, A. Murray, H. Watts, Ad. Kraus, Ph. Huttenlocher. Gächinger Kantorei, Stuttgart. Collegium Bach, Stuttgart. Director, H. Rilling. CBS, S 76884.

BRAHMS: Motetes. Versículos de alabanza y conmemoración. Cantores Barmen-Gemarke. Director, H. Kahlhöfer. EMI, 065-099830.

HAYDN: La Creación: coros y arias. G. Janowitz, Ch. Ludwig, F. Wunderlich, W. Krenn, D. Fischer-Dieskau, W. Berry. Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon Privilege, 25 35 146.

MUDARRA: Obra completa. R. Meister, J. Fresno. Hispavox, S 96.304, 3 discos.

V. OPERA

PURCELL: Dido y Eneas. T. Troyanos, B. MacDaniel, Sh. Armstrong, P. Johnson, P. Esswood, N. Rogers. Coro Monteverdi, Hamburgo. Orquesta de Cámara de la NDR, Hamburgo. Director, Sir Ch. Mackerras. Archiv, Privilege, 25 47 032.

VI. RECITALES

«CONCIERTOS ITALIANOS PARA SOLISTAS» de LOCATELLI, TORELLI y VIVALDI. M. André, J. Schröder, F. Brügggen, H. Baumann, A. van Woudenberg, G. Leonhardt. Concerto Amsterdam. Directores: J. Schröder, J. Holtman. Telefunken, 6.41217.

«INDIAS DE ESPAÑA, LAS»: Música precolombina de los archivos del Viejo y Nuevo Mundo. Atrium Musicae. Director, G. Paniagua. Hispavox, S 90.463.

«MUSICA CORTESANA DE TECLADO EN EL BARROCO ESPAÑOL»: Vols. 1 y 2. Obras del Manuscrito de Martín y Coll, del libro de F. de Tejada y del Libro de Zala y Galiano. A. Baciero. Hispavox, S 66.038, 2 discos.

«POLIFONIA DEL RENACIMIENTO ANDALUZ». Obras de J. y S. ALISEDA, GUERRERO, MORALES y VASQUEZ. Coro Manuel de Falla de la Universidad de Granada. Director, P. Rodríguez Hispavox, S 60.697.

«SONATAS ESPAÑOLAS INEDITAS DEL SIGLO XVIII» de ALBERO, SOLER, etc. A. Baciero. Hispavox, S 90.458.



*Maria
Callas*

EMI



**GRAN
OFERTA
OBSEQUIO**

Y por la compra de estas
3 óperas, recibirá el disco
OBSEQUIO inédito de
Maria Callas
"Arias de MOZART, BEETHOVEN Y WEBER"

¡Maria Callas revive!

**Ahora a la venta: TURANDOT
MANON LESCAUT
LA FORZA DEL DESTINO**

(programas y fechas susceptibles de modificación)

ESPAÑA

ORQUESTA Y COROS NACIONALES (Teatro Real de Madrid).

15, 16 y 17 de enero de 1982.— Beethoven: **Concierto núm. 1 en Do mayor**. Ravel: **L'heure espagnole**. E. Virsaladse (piano). Director: Ros Marbá.

29, 30 y 31 de enero.— Webern: **Seis piezas, Op. 6**. Shostakovich: **Concierto en La menor, Op. 99**. Prokofiev: **Romeo y Julieta**. E. Gruenberg (violín). Director: Valdés.

F. JAVIER, CART. DICIEM.

22, 23 y 24 de enero.— Dvorak: **La bruja de mediodía**. Lalo: **Concierto en Re menor**. Glazunov: **Sinfonía núm. 5**. Gueringas (violonchelo). Director: Weller.

ORQUESTA Y CORO DE RTVE (Teatro Real de Madrid).

16 y 17 de enero.— Mompou: **Suburbis, Canciones de Paul Valery, Variaciones sobre un tema de Chopín e Improperios**. Solistas: Montserrat Alavedra y Luis Alvarez Sastre. Coro de RTVE. Director: Odon Alonso.

23 y 24 de enero.— E. Halffter: **Dos bocetos sinfónicos**. Hindemith: **Cuatro temperamentos**. Mendelssohn: **Sinfonía núm. 3**. Joaquín Achúcarro (piano). Director: Boncompagny.

30 y 31 de enero.— Brahms: **Sinfonía núm. 3**. Menotti: **La muerte del Obispo de Brindisi**. Coro de la RTVE. Director: Gómez Martínez.

CICLO DE MUSICA DE CAMARA Y POLIFONIA (Teatro Real de Madrid).

12 de enero.— Brahms: **Sonata en Fa menor, Op. 34 b**. Stravinsky: **Sonata (1944)**.

J. Alfonso: **Imbricaciones y distonías**. Dúo de pianos Alfonso-De los Angeles.

19 de enero.— Ravel: **Sonata**. Milhaud: **Sonatina**. Kodály: **Dúo, Op. 7**. Francisco Martín (violín), Belén Aguirre (violonchelo).

26 de enero.— Vivaldi: **Conciertos**. Bach: **Conciertos**. Orquesta de Cámara española. Concertino-director: V. Martín.

TEATRO DEL LICEO (Barcelona).

2, 5 y 7 de enero.— Donizetti: **Anna Bolena**. Caballé, Nafé, Siepi, Lima, Serra, Barbier. Escena: Walman. Decorados y vestuario: Théâtre de l'Opera de Niza. Director: Armando Gatto.

14, 17 y 20 de enero y 16 de febrero.— Donizetti: **Lucia di Lammermoor**. Deutekom, Wise, Fisichella, Carreras, Ruiz, Manuguerra, Nalerio-Frachia. Escena: Tomasi. Decorados: Arena de Verona. Vestuario: «Arrigo». Director: Boncompagny.

24, 27 y 30 de enero.— Donizetti: **La Favorita**. Parada, Kraus, Sardinero, Ferrin. Escena: Tomasi. Decorados: Mastromattei-Sormani. Vestuario: «Arrigo». Director: Gatto. Nueva producción.

ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA (Palau de la Musica de Barcelona).

16 y 17 de enero.— Ordóñez: **Sinfonía**. Mozart: **Concierto para piano y orquesta, K. 453**. Beethoven: **Sinfonía núm. 3 «Heroica»**. Haebler (piano). Director: Torkanowski.

23 y 24 de enero.— Beethoven: **Concierto núm. 1 para piano y orquesta**. Stravinski: **La consagración de la primavera**. Buchbinder (piano). Director: Ros Marbá.

30 y 31 de enero.— Brahms: **Variaciones sobre un tema de Haydn**. Mozart: **Concierto para dos pianos y orquesta**. Shostakovich: **Sinfonía núm. 6**. Katia y Marielle Labeque (pianos). Director: Tchakarov.

ORQUESTA BETICA FILARMONICA (Teatro Lope de Vega de Sevilla).

25 de enero.— Beethoven: **Obertura de Egmont, Triple Concierto, y Sinfonía núm. 5**. The Western Arts Trío. Director: Luis Izquierdo.

XV FESTIVAL DE OPERA DE LAS PALMAS (Teatro Pérez Galdós de Las Palmas).

28 y 30 de enero.— Puccini: **La Boheme**. Dvorsky, Quillico, Caballé, Troitskaya, Serra, Villarejo. Escena: Tomasi. Director de la Coral Regina Coeli: Ramirez. Director: Eugenio M. Marco.

ORQUESTA SINFONICA DE MADRID (Teatro de la Zarzuela de Madrid).

2 al 20 de diciembre de 1981.— Guridi: **La Meiga**. Compañía lírica del Teatro de la Zarzuela. Escena: Deus. Director: Jorge Rubio.

23 de diciembre de 1981 al 17 de enero de 1982.— Fernández Caballero: **Los sobrinos del capitán Grant**. Compañía lírica. Escena: Gutiérrez Aragón. Director: Rubio.

21 de enero al 14 de febrero.— Asenjo Barbieri: **El barberillo de Lavapies**. Compañía Lírica. Escena: Balaguer. Director: Moreno Buendía.

EMEC

(Editorial de Música Española Contemporánea)

ha sido galardonada por el Ministerio de Cultura, dentro de los Premios Nacionales convocados para Editoras Musicales, con el premio correspondiente a «Creación musical de autor español actual», por sus publicaciones:

SUPERPOSICIONES VARIABLES (Carmelo A. Bernaola)
ABRACADABRA (Amando Blanquer)
LIBRO DE LOS PROVERBIOS (Agustín González Acilu)
DIONISIACO (Francisco Cano)
SONATA DE VESPERIA (Tomás Marco)
DIFERENCIAS, Op. 53 (Juan Briz)
JUEGOS (Francisco Estévez)
QUATRE PECES PER A GUITARRA (Benet Casablanca)
POEMAS DE LA BAJA ANDALUCIA, Op. 18 (Román Alís)
QUINTETO HEDONISTA (Francisco Cano)
ANCORA UNA VOLTA (Miguel Angel Coria)

cuyas partituras se encuentran a la venta.



EDITORIAL DE MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA
 Alcalá, 70 - Madrid-9 :: Canuda, 45 -
 Barcelona-2 276 39 50/66 — 318 40 69

FONOTECA NACIONAL (Biblioteca Nacional de Madrid).

18 de enero.— **Ciclo de conferencias de música española del siglo XX. Fernando Remacha y el Grupo de Madrid.** García del Busto.

25 de enero.— **Músicos regionalistas.** García del Busto.

ABADIA DE SANTO DOMINGO DE SILOS (Burgos).

29 de diciembre de 1981 al 4 de enero de 1982.— **Curso de Iniciación al Canto Gregoriano.**

INSTITUTO ALEMÁN (Madrid).

10 de diciembre.— Reicha, Ligeti, Mozart y François: **Obras.** Quinteto de Viento Syrinxx. Facultad de Medicina de la Universidad Autónoma.

17 de diciembre.— Barber: **Concierto de campanas: «Primers Tocs».**

ASOCIACION DE CULTURA MUSICAL (Palau de la Musica de Barcelona).

18 de enero.— Programa sin especificar. Orquesta St. John's Smith Square. Robles (arpa), Pearce (flauta).

ESTADOS UNIDOS

LOS ANGELES PHILHARMONIC ORCHESTRA

7, 8 y 10 de enero.— Mozart: **Concierto para piano, K. 456.** Mahler: **Sinfonía núm. 10.** Emanuel Ax (piano). Director: Rattle.

14, 15 y 17 de enero.— Haydn: **Sinfonía núm. 60.** Dvorak: **Concierto para violín.** Prokofiev: **Sinfonía núm. 3.** Pelman (violín). Director: Rattle.

28, 29 y 31 de enero.— Boulez: **Notations.** Elgar: **Concierto para violoncelo.** Dvorak: **Sinfonía núm. 3.** Yo-Yo Ma (violonchelo). Director: Myung-Whung Chung.

21, 22, 23 y 24 de enero.— Haydn: **Cantata de La Tempestad, Sinfonía Concertante.** Weis, Groodman, Treger, Rothmuller, Au-

ger, Watkinson, Baldin, Lawrence. Los Angeles Master Chorale. Director: Rilling.

1 y 3 de enero.— Strauss: **Así hablaba Zaratustra.** Tchaikovsky: **Variaciones Roccó y Pezzo Capriccioso.** Bernstein: **Preludio y Fuga.** Harrell (violoncelo). Director: Tilson Thomas.

FRANCIA

OPERA DE PARIS

1 y 2 de enero.— Minkus, Lanchberry: **Don Quijote.** Coreografía y escenografía: Noureyev. Decorados y vestuario: Georgiadis. Director: Lanchberry.

GRAN BRETAÑA

THE ROYAL OPERA (Covent Garden de Londres).

1 y 4 de enero.— Verdi: **Il Trovatore.** Thomlinson, Sutherland, Bainbridge; Masu-

rok, Bonisolti, Obratsovam Dobson. Producción: Luchino Visconti. Director: Bonynge.

2, 6, 9, 12 y 15 de enero.— Mozart: **Don Giovanni.** Evans, Kasrashvili, Raimondi, Howell, Tomlinson, Burrows, Evstatieva, McLaughlin, Earle. Productor: Wood. Director: Kuhn.

14, 18, 22, 26 y 30 de enero.— Offenbach: **Les Contes de Hoffmann.** Dean, Crook, Garret, Domingo, Montague, Dobson, Crook, L. Serra, Evans, Veasey, Eger-ton, Gelling, Allen, Mitchell, Howell, Dickerson, Ghiuselev, Cannan, Bergsma. Productor: Schlesinger. Director: Delacote.

ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA (Royal Festival Hall de Londres).

24 de enero.— Falla: **Suite de El sombrero de Tres Picos.** Bruch: **Concierto para violín núm. 1.** Beethoven: **Sinfonía núm. 7.** Solista: Kyung-Wha Chung. Director: Plácido Domingo.

Cursos, becas y concursos

□ Para los pianistas que hayan obtenido el premio fin de carrera en cualquier Conservatorio español y para los de reconocida profesionalidad se convoca el **XI Concurso de piano para artistas jóvenes**, con el premio «Maestro Taboada» de cincuenta mil pesetas. Hay tres obras obligadas de Taboada Steger. Para mayor información dirigirse a la Asociación Club de Arte de Madrid, c/ Hileras 8, Madrid.

□ Hasta el primero de enero de 1982 está abierta la inscripción para el **Concurso Tchaikovsky** que se desarrollará en Moscú durante el próximo verano. Las modalidades de este premio son: piano, violín, violoncello y canto. Las inscripciones hay que dirigirlas al Concurso Tchaikovsky, 15, Neglinaya, Moscú (U.R.S.S.).

□ Las bandas de música, coros y orquestas de nueva formación tienen la oportunidad de acceder al concurso que se celebra en Viena, dentro del **XI Festival Internacional de la Juventud y la Música.** Para obtener información acerca de este con-

curso dirigirse a la Association for International Cultural Exchange, Hofburg-Kongresszentrum, A-1014 Viena (Austria). En España se puede pedir información en la Oficina de Turismo Austriaco, Torre de Madrid, Pl. 11/8, Madrid-13.

□ En Portsmouth (Inglaterra) se ha convocado un **Concurso Internacional de Cuartetos de Cuerda.** El límite de edad está fijado en ciento veinte años, sumados los de sus cuatro componentes y la fecha máxima de inscripción es el 1 de febrero de 1982. La información se obtiene escribiendo a The Administrator, Civic Offices Guildhall Square, Portsmouth PO 1 2AI, Inglaterra.

Compro-vendo

Nuestra empresa está interesada en representar y distribuir libros técnicos y didácticos musicales de autores españoles en México. G. Ricordi & Co. Paseo de la Reforma 481-A 06500 México D. F. Teléfono: 553 74 51. Télex: 0172634 ABC ME.



EDICIONES QUIROGA

Se complace en comunicar a sus amigos que el Ministerio de Cultura le ha concedido, dentro de los Premios Nacionales para Editoras Musicales, el premio de «Música popular española» por su publicación:

«VEINTICINCO CANCIONES TRADICIONALES RENOVADAS POR JOAQUIN DIAZ. VOL. 5»

que, al igual que los volúmenes anteriores, tiene a la venta al precio de 350.- Pesetas.

EDICIONES QUIROGA
Alcalá, 70. Madrid-9 * 276 39 50-166 y
Canuda, 45. Barcelona-2 * 318 40 69

Fotos P. Guardón



D. Antonio Chapa, recogiendo el premio concedido a la Unión Musical Española.



Entrega de los premios correspondientes a fonogramas.

PREMIOS NACIONALES A LA PRODUCCION Y CRITICA DE FONOGRAMAS Y DE EDICIONES

El 4 de noviembre, y casi coincidiendo con la proclamación de los del presente año 1981, fueron entregados los trofeos correspondientes a la convocatoria del año anterior, en el curso de un acto celebrado en el teatro de la Escuela Superior de Canto, al que habíamos sido invitados por el ministro de Cultura, justamente con los galardonados e ilustres personalidades del sector fonográfico y de la edición musical, los titulares de la crítica especializada en los medios de comunicación, acto que tuvo un bello prólogo musical, representado por la actuación del Trío de Madrid, integrado por los excelentes profesores Joaquín Soriano (piano), Pedro León Ara (violín) y Pedro Coróstola (violoncello), que ofreció **Tríos** de Schubert, Joaquín Turina y Dvorak, en versiones testimoniales de la magnífica técnica y de la gran musicalidad que distingue hoy a esta agrupación camerística madrileña.

El señor Iñigo Cavero, acompañado del Director General del Libro y de las

Ediciones Sonoras y del Presidente de la Asociación de Producciones Fonográficas Españolas, procedió a la entrega de los trofeos de 1980 a sus respectivos titulares, que fueron los siguientes: Andrés Ruiz Tarazona, J. M. Costa, José Luis Pérez de Arteaga, Angel Carrascosa Almazán y Fernando Peregrín Gutiérrez, galardonados con los de **crítica a la producción sonora**: Discos Columbia, Fonogram, Edigsa, Belter y Ruada, titulares de los correspondientes a **fonogramas**, y a las editoriales Unión Musical Española, Ediciones Quiroga, E.M.E.C. y Real Musical, a quienes fueron adjudicados los premios a las **mejores ediciones**.

Tras unas palabras de gratitud que, en nombre de los galardonados, pronunció el presidente de la Asociación de Producciones Fonográficas Españolas por el reconocimiento que suponían estos premios a la labor que, en favor de la Cultura, realizan tanto la industria fonográfica como la de ediciones musicales, el señor ministro de Cultura, Iñigo Cavero, felicitó a los galardonados, dirigiéndose a los allí presentes en un lenguaje casi coloquial, muy distante del puramente protocolario (desistió de dar lectura a las cuartillas que traía preparadas), animándoles a proseguir sin des-

mayo esa su gran tarea cultural, a la que muy sucintamente pasó revista, y para la que prometió la continuidad del apoyo de su Departamento, consciente de la trascendental importancia que su desarrollo representa en estos momentos para el cultural de nuestro país.

Y como se decía al comienzo de esta información, prácticamente en esas mismas fechas estaba el jurado calificador de los premios de 1981 a punto de fallar los de este año, inclusive acababa de otorgar los correspondientes a los de la **Crítica**, que nos fue posible adelantar en nuestro número de noviembre, fallo que hoy ampliamos con la publicación de los relativos a los de la producción fonográfica y editorial, que hemos conocido justamente al cierre de la edición de este número, y que son los siguientes:

El premio a las **grabaciones de mayores valores culturales** fue concedido, «ex-aequo», a la Compañía Fonográfica Española y a Hispavox, por sus producciones **Pilar Bayona** y **Concierto en San Patricio, en Nueva York**, por el Coro Universitario de Oviedo, éstas de la primera, y la **Integral de Alonso de Mudarra y Navidad en el Monasterio de Silos**, de la segunda.



Jose Luis Pérez de Arteaga y Angel Carrascosa, premios de la crítica discográfica.



Ramón Jimenez, del Real Musical, premio a las mejores ediciones

JOAQUIN RODRIGO CUMPLIO OCHENTA AÑOS

La Orquesta Nacional ofreció el día 19 de noviembre un concierto en honor del ochenta cumpleaños del músico Joaquín Rodrigo. Al concierto en el Teatro Real siguió un homenaje que le ofrecieron los medios musicales madrileños. La O.N.E. interpretó las obras de Rodrigo: **Per la flor del Liri blau**, **Concierto pastoral para flauta y orquesta**, **A la busca del más allá** y el **Concierto de Aranjuez**. En el homenaje, Rodrigo recordó al recientemente desaparecido Regino Sáinz de la Maza al hablar del estreno de su **Concierto de Aranjuez**: «*me dijo Regino, ¿mira que si la guitarra no se oyera?, y ya no pude dormir aquella noche; pero la guitarra se oyó lo que se tenía que oír*». El 22 de noviembre, fecha

exacta de su cumpleaños, Rodrigo lo pasó en Sagunto (Valencia), su pueblo natal, donde recibió también homenaje, con una serie de actos organizados por el Ayuntamiento de esa ciudad.

CONCIERTO PARA LA PAZ

La Cruz Roja Española organizó un concierto titulado **Música para la Paz** en el Teatro Real de Madrid. El concierto, que dirigió José Ramón Encinar, tuvo como intérpretes a Ana Higuera (soprano), Manuel Cid (tenor), José Luis Gómez (recitador), Pedro Corostola (violonchelo) y el Coro y Grupo KOAN. Esta **Música para la Paz** que todos deseamos, estuvo integrada por obras de Luigi Dallapiccola (**Cantos de prisión**), J.S. Bach (**Suite núm. 3 para violonchelo sólo**) y Luis de Pablo (**Sonido de la Guerra**).

CONCURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICION «JOAN CEREROLS»

Con motivo del III Centenario de la muerte del compositor Joan Cererols (1618-1680), el Monasterio de Montserrat ha tenido el acierto de convocar un Concurso Internacional de composición para seleccionar tres obras destinadas al repertorio de la célebre Escolanía de Montserrat, con base al texto latino del «Salve Regina». Ello ha de contribuir necesariamente a estimular la composición de música religiosa, en clara decadencia desde principios de siglo por falta de salida profesional, renovando el repertorio y evitando que se canten en la liturgia melodías y canciones decididamente indignas del servicio al que están llamadas. El fallo del

jurado tendrá lugar el 15 de enero próximo. Esperamos que el Monasterio de Montserrat haga de este concurso un institución perdurable, y que otras entidades eclesásticas sigan el ejemplo multi-secular de Montserrat y se animen a proteger con decisión el repertorio clásico, estimulando también la creación de obras nuevas.

FE DE ERRATAS

En el anterior número de RITMO (noviembre de 1981), en el artículo titulado **Cincuenta aniversario de la primera Asamblea de Directores de Bandas** se omitió, por error, que el autor Pedro Echevarría Bravo es Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

CON NOMBRE PROPIO

Un curso de interpretación de música española, patrocinado por la Sociedad Suiza de Pedagogía Musical y dirigido por la pianista **María Luisa Cantos**, ha tenido lugar del 3 al 10 de octubre, por tercera vez, en Baden (Suiza). El éxito de los cursos y el interés que la música española suscita en el país helvético han permitido que **Montserrat Torrent** haya dirigido este año un curso de música antigua para órgano.

Bernard Gavoty, crítico musical francés, ha muerto en París a los setenta y tres años de edad. **Gavoty** fue crítico del diario **Figaro**, utilizando el seudónimo de **Clarendou**. Fue organista honorario de la Iglesia de San Luis de los Invalidos y es autor de una serie de monografías, titulada **Los grandes intérpretes**. Intervino en las películas dedicadas a **Rubinstein**, **Menuhin** y **Rostropovich** y escribió, entre otras, las obras **Louis Vierne, el músico de Nôtre Dame**, **Jehan Alain, músico francés** y **Recuerdos de Georges Enesco**.

El Presidente de la Generalitat, **Jordi Pujol**, visitó el pasado 19 de noviembre el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. **Pujol** mantuvo una reunión con los responsables del Teatro y con directivos culturales de la Generalitat y del Ayuntamiento barcelonés. El Consorcio del Liceo mostró a Pujol las reformas realizadas en el escenario, camerinos y vestíbulo, y le informó acerca de las novedades de la próxima temporada en esta institución.

Joaquín Homs, músico catalán al que dedicamos la editorial y la sección de **Música Contemporánea** en este mismo número de RITMO, acaba de recibir la Medalla de Oro de Bellas Artes del Ayuntamiento de Barcelona. Sus ochenta y cinco años se han visto también regalados con sendos homenajes en dos instituciones catalanas importantes: el Museo Picasso y la Fundación Joan Miró. **Homs**, que nació en Barcelona en 1906, continúa componiendo fructíferamente en la actualidad.

Uno de los premios musicales de mayor cuantía en el mundo, el que concede la Fundación Rockefeller y la Sociedad del Carnegie Hall, ha sido obtenido por el pianista americano **Randall Hodgkinson**, de veintiséis años. El premio de la Inter American Music Competition está dotado con ochenta mil dólares (unos ocho millones de pesetas), repartidos entre grabaciones, giras y dinero en metálico, y se concede anualmente a instrumentistas de piano.

El tenor aragonés **Miguel Fleta** ha sido inmortalizado en su pueblo de nacimiento, Albalate de Cinca, mediante una escultura del artista **Angel Bayol**. **Fleta** murió en el año 1938, tras una fulgurante carrera en la que destacó su estreno de **Turandot**, de Puccini, bajo la dirección del mítico **Arturo Toscanini**. La idea del monumento fue propuesta por el escultor y apoyada por la peña «Solera Aragonesa», del pueblo natal de **Fleta**.

Teresa Barganza cantó **Carmen** de Bizet, en Estados Unidos, tras doce años de ausencia de los teatros norteamericanos. La presentación de **Carmen** en la Opera de San Francisco, con escenografía de **Jean Pierre Ponnelle**, fue un notable éxito de la cantante española y de la orquesta dirigida por **Kurt Herbert Adler**. **Teresa Barganza** reclamó varias veces el cambio del vestuario por

considerarlo «*indigno del buen nombre de la mujer española y del de la raza gitana*» y exigió que se sustituyeran las pintadas que adornaban los decorados por considerarlas «*soeces y de mal gusto*» por otras que dijera *Gibraltar español*.

Jordi Figueras Carreras ganó el premio «Organo Emperador», que concede la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. El segundo premio «Organo Verdalonga» fue obtenido por la francesa **Vivianne Lorient** y el tercero «Organo Echevarría» por la uruguaya **Cristina García Banegas**. El premio de composición para música de órgano quedó desierto, por lo que el jurado decidió en próximas ediciones convocarlo sin limitación de edad.

Según testigos presentes, la actuación de **Daniel Barenboim** y la Orquesta de París en el ciclo que «Ibermúsica» organizó en el Teatro Real de Madrid tuvo un curioso forfo. Se trataba de un jeque árabe. El jeque en cuestión se mostró tan entusiasmado con la actuación del músico peruano que acudió a la salida de artistas del Real dispuesto a invitar a cenar a **Daniel Barenboim**. Al día siguiente volvió y su entusiasmo debió de ser aún mayor, porque traía consigo una flota de automóviles con sus chóferes que condujeron a un lujoso restaurante a la Orquesta entera.

El premio previsto en la convocatoria para grabaciones destacadas de música popular española, a Movieplay, por las producciones tituladas **Los silverios del abuelo** (coplas del pueblo), **La nueva canción tradicional canaria** y **Burumbelles falleres**.

Como grabaciones más destacadas en el ámbito del estudio e investigación del patrimonio español, han sido premiados los registros de la firma Etnos, **Sonatas** de José Ferrer, **Cuartetos** de Cadel y **La obra de Mariana Martínez**.

R.C.A. ha sido galardonada con el trofeo correspondiente a la grabación más destada en el campo de la creación musical de autor musical español actual, por los registros de **Concurso de Composición** (cuatro autores), **Portrait imaginé** y **Derechos humanos**, de Luis de Pablo.

Menciones honoríficas fueron con-

cedidas a Edigsa e Hispavox, por otra importante serie de grabaciones presentadas al certamen.

El área de nuestras editoriales musicales, los premios han sido los siguientes: **Música popular española**: a Ediciones Quiroga, por la obra **25 canciones tradicionales, renovadas por Joaquín Díaz**. **Creación musical de autor español actual**: E.M.E.C., por las siguientes ediciones: **Superposiciones variables**, de Carmelo A. Bernaola; **Abracadabra**, de Armando Blanquer; **Libro de los proverbios**, de Agustín González Acilu; **Dionisiaco**, de Francisco Cano; **Sonata de Vesperia**, de Tomás Marco; **Algaida**, también de Tomás Marco; **Diferencias, Op. 53**, de Juan Briz, **Quatre peçes per a guitarra**, de Benet Casablanca; **Poemas de la baja Andalucía, Op. 18**, de Romás Alís; **Quinteto edonista**, de Francisco Cano, y **Ancora una volta**, de Mi-

guel Angel Coria.

En el área de la **música pedagógica**, el premio correspondiente ha sido otorgado al Real Musical, por las siguientes ediciones: **Composición coral. Ejercicios prácticos**, (vol. I y II), de Pedro Aizpurúa; **Teoría de composición coral**, del mismo autor; **Tratado moderno de teoría práctica. Solfeo**, de Adelino Barroso; **Tratado de acompañamiento**, de Camilo Williard; **Lenguaje musical (preparación)**, de E. L. Arenosa, Angel Oliver y J. Pildaín. **Lenguaje musical (I y II)**, de los mismos autores; **Educación musical en Hungría**, de Frighs Sándor; **Pedagogía musical para E.G.B. (Cursos 1º, 2º y 3º)**; **Flauta (I, II y III)**, **Ritmo y lectura (vol I)**, y **Ritmo y lectura (vol II)**, de E. López Arenosa.

Todos los premios fueron concedidos por unanimidad.

HOMENAJE A MORENO TORROBA, CON EL ORFEON PAMPLONES

Iniciaba RITMO su editorial del número de septiembre último, a propósito de la «utilidad de las conmemoraciones», dedicando el tema a la universal del centenario del nacimiento de Béla Bartók, afirmando que «Como lo supuestamente elegante es, desde hace mucho tiempo, la displicencia despectiva, hay quienes se lamentan de que se dedique atención a un compositor con ocasión de una efemérides cualquiera y cuando hace muchos años que el compositor abandonara el mundo de los vivos, en vez de ocuparse de él cuando vivía». Sin embargo, y de ello

hemos de congratularnos, no es aplicable este argumento a la vida y a la obra del veterano —¡nonagenario!— maestro Federico Moreno Torroba. El mismo reconoce, contestando a la primera pregunta que le hacía José Luis García del Busto —una firma bien conocida de nuestros lectores—, en una entrevista para **El País**, que «sí, efectivamente», podían contarse por centenares los homenajes dedicados a su persona.

Nosotros recordamos, sin necesidad de remontarnos a fechas muy pretéritas, el que a la figura de Moreno Torroba

—de la que RITMO se ha ocupado en muy diferentes ocasiones y entrevistado ampliamente (1)— le fue rendido en el pasado año, con resonancias universales, en el Círculo de Bellas Artes el día 1 de julio, en el curso del cual le fueron entregados varios álbumes con la adhesión al mismo de más de dos millares de firmas representativas del mundo cultural internacional.

El que ahora, el día 6 de noviembre acaba de ofrecerle, en el Teatro Real de Madrid, la Comisión de Navarros y la Congregación de San Fermín de los Navarros por su vinculación familiar con el pueblo navarro, y en el que ha participado la agrupación artística más representativa del mismo, el Orfeón Pamplonés, ha trascendido del carácter puramente particular, y ha constituido un acontecimiento musical, por la importancia y singularidad del programa ofrecido, «a capella», por tan magnífica agrupación: una auténtica antología de la música coral navarra, desde el siglo XVIII a nuestros días, desde Teobaldo I a Fernando Remacha, pasando por Michael Navarrus, Iribarren, Aranás, Egués, De la Serna, Eslava, Asiaín y Huarte, y en la parte puramente musical que enmarcaba el concreto momento del homenaje, ofreciendo cuatro obras del homenajeado: el cuarto episodio de **Don Quijote**, **Camino de Mieres**, la marcha **Sabemos lo que somos** y el zortzico **Desde lejos**, tres de ellas en estreno, «aún casi bocetos, compuestas para el pueblo, y no pensando en un gran orfeón y que fueran a cantarse en el Teatro Real», como comentara con auténti-

ca sencillez su propio autor.

Si esta reseña de la celebración del homenaje la complementamos con las muestras de vitalidad que suponen que el veterano compositor acabe de dar cima a un nuevo cuadro de su ópera **El Poeta**, para su próximo estreno bonaerense; que haya terminado recientemente un **Concierto para piano** y se halle entregado en estos momentos a la composición de otro **para guitarra**, destinado al célebre concertista La Goya, y a la par que mantiene las presidencias de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la de la Sociedad de Autores españoles, desde la que ha salido en enérgica defensa de los intereses de los autores, que temen ver lesionados sus derechos —en el plazo de protección y en otros varios y muy fundamentales conceptos— por el tratamiento de que parecen ser objeto en el proyecto de una nueva Ley de propiedad intelectual, resulta obvio afirmar la simpatía con que ha sido visto este homenaje en los medios artísticos y que haya trascendido incluso, del ámbito privado que tuvo en principio, y como un anticipo al que, en el verano próximo, va a serle tributado en el Coliseo de la calle Jovellanos, en el Teatro de la Zarzuela, en el que, en su homenaje, será ofrecido un espectáculo antológico de sus zarzuelas más conocidas, cerrando con ello la tradicional temporada de nuestro género lírico.—A.R.M.

NOTA

(1) Homenaje a un músico, homenaje a un hombre: Federico Moreno Torroba. RITMO, núm. 440, abril de 1974.



Federico Moreno Torroba y el Orfeón Pamplonés.

HA MUERTO REGINO SAINZ DE LA MAZA

A la hora de cerrar esta edición, recibimos la triste noticia de la muerte del que fue uno de los mejores instrumentistas de guitarra de nuestro país. Regino Sáinz de la Maza murió en Madrid el día 26 de noviembre, a la edad de ochenta y cinco años. Sáinz de la Maza había nacido en Burgos en 1897, y entre los numerosos éxitos de su larga carrera concertística se destaca el estreno, en Barcelona, del **Concierto de Aranjuez**, que, dedicado a él escribiera el Maestro Rodrigo.

El Consejo de Ministros ha otorgado a Regino Sáinz de la Maza, a título póstumo, la Medalla de Oro de Bellas Artes.

RITMO, en cuyas páginas colaboró durante los años 30 y 40, dedicará amplio comentario al burgalés tristemente desaparecido, en números sucesivos. Sáinz de la Maza era Académico de Bellas Artes de San Fernando. RITMO dedicará amplio comentario al burgalés tristemente desaparecido, en números sucesivos.

LA VOZ EN LA MUSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

El ciclo que bajo este título ha organizado la Asociación de Compositores en el Ateneo de Madrid dió comienzo con la actuación de la Agrupación Coral de Cámara de Pamplona dirigida por Luis Morondo. Una gran parte del concierto estuvo dedicada a la música de contenido popular. Así las bellas **Melodías vascas** de Ricardo Olmos, o las **Dos tonadas gallegas** del mismo compositor; las bien elaboradas **Canciones valencianas** de Miguel Asins Arbó; y las **Siete canciones vascas** de Remacha, una de las



Ricardo Olmos Canet.



Foto Oscar Vallina

JORNADAS DE MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA



aportaciones más interesantes a la estética folklorista dentro de la música coral española. Junto a estas obras figuraban otras, ya clásicas, de Guridi (**Maitasun**), de Donosti (**Venerabilis barba capuccinorum**) y de Falla (**Balada de Mallorca**).

Dos obras nuevas para el público madrileño eran el **Poema coral del Atlántico** de Juan José Falcón y **Voces de medianoche** de Leonardo Balada. La de Falcón, como señala Lothar Siemens, es una recreación modernista (que parte de los cuadros de Néstor y se apoya en poemas de Orlando Hernández). El compositor canario maneja un lenguaje en parte impresionista, de rasgos ambientales y evocadores. La pieza de Balada busca una variedad de efectos vocales sobre sonidos aislados; la hábil escritura trasluce un expresionismo lleno de contraste en el que hay alusiones sonoras casi naturalistas.

La Agrupación Coral de Cámara de Pamplona hizo una versión extraordinaria de las obras. Es un conjunto que se ha puesto a la cabeza de los coros españoles en la interpretación de la música contemporánea: una perfecta afinación, un empaste absoluto, una prodigiosa delicadeza en las gradaciones de volumen, y también una notable belleza de las voces. El público que llenaba la sala del Ateneo —entre el que se encontraban dos de los autores, Olmos y Asins Arbó— les prodigó largos aplausos. Como de costumbre, la Coral terminó su intervención entonando el **Agur Jaunak** y retirándose paulatinamente del escenario, como en **Los Adioses** de Haydn.

A lo largo de cinco conciertos, celebrado en el auditorium del Real Conservatorio de Música de Madrid, el grupo LIM que dirige Jesús Villa Rojo ha presentado una amplia muestra de música española contemporánea. Veintinueve obras de otros tantos compositores, de las que dieciocho fueron en su momento escritas expresamente para el grupo LIM. En estas Jornadas, que se iniciaron con una conferencia de Antonio Gallego, se programaron las obras siguientes: **Croquis** de Guinjoan, **Tukuna** de Encinar, **Intus** de Barber, **Variaciones laberinto** de Cruz de Castro, **Evoluciones** de Lillo, **Material sonoro V** de

Villa Rojo, **Retablo de Aracil**, **N** de Senosiain, **Tientos de un tiempo crítico** de Otero, **Espai sonor V-B** de Mestres Quadreny, **Espai sonor VII** de Anna Bofill, **Paso de Berenguer**, **Contexto II** de Arteaga, **De vez en cuando** de Bertomeu, **Sugesto por LIM** de Fernández Alvarez, **Reacciones III** de Lewin-Richter, **Grimorios** de Larrauri, **Ver-sos a cuatro** de Oliver, **Tri-vium** de Cano, **Apsu** de Rodríguez Picó, **Oda** de C. Halffter, **Torner** de Marco, **LIM-69** de Prieto, **Red** de Barce, **Proces d'una série** de Ramón Ramos, **¡Qué familia!** de Bernaola, **Aulaga 2** de Hidalgo, **Oculto** de L. de Pablo y **Espectros** de González Acilu.

Con Jesús Villa Rojo intervinieron en los conciertos José Domínguez (flauta), Manuel Lillo (clarinete y electrónica), Fernando Aranda (clarinete contralto), Tomás Castillo (clarinete bajo), Miguel López (clarinete contrabajo), Francisco Martín (violín), Wladimiro Martín (viola), Belén Aguirre (violoncello), Juan P. Roperó (percusión), Luis Rego (piano) y Emiliano del Cerro (electroacústica). El nivel interpretativo fue excelente. Como habitualmente, el grupo LIM realizó un trabajo sólo posible gracias a su especialización, que le coloca entre los primeros conjuntos europeos de música contemporánea.

unicentro habana - p.º habana, 9-11 - teléf. 2 62 57 75 - madrid.

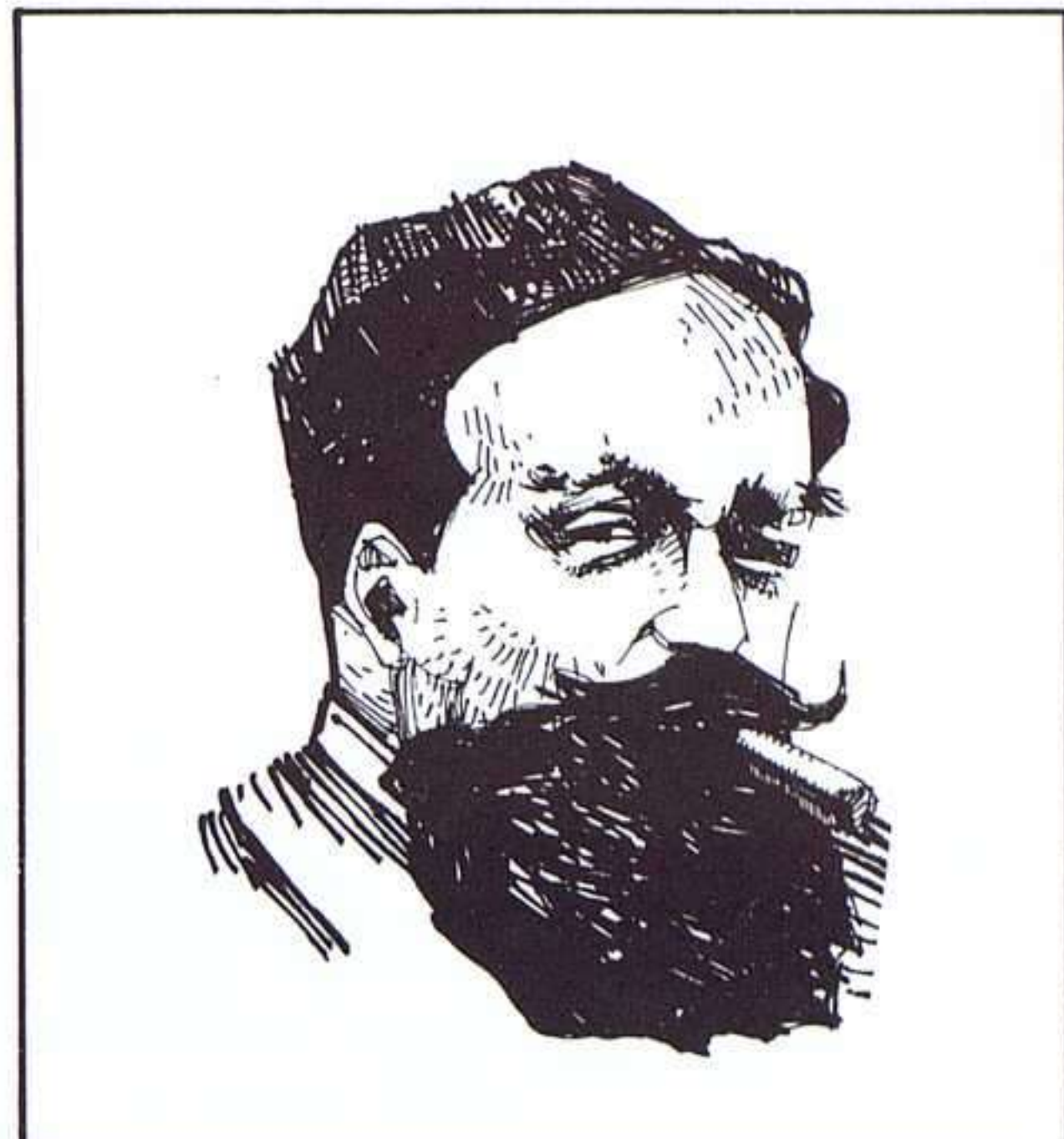
**DISCOS NACIONALES Y DE IMPORTACION.
DEPARTAMENTO DE MUSICA CLASICA.
VIDEO CLUB.**

Se aceptan pedidos por catálogo.

unicentro habana - p.º habana, 9-11 - teléf. 2 62 57 75 - madrid.

Músicos del siglo xx

ISAAC ALBENIZ



A mi ilustre amigo el Excmo. Sr. General Lopez Dominguez.
RECUERDOS DE VIAJE
N.º 6. RUMORES DE LA CALETA.
MALAGUEÑA.
ISAAC ALBENIZ

VIDA Y OBRA

Por Ramón Barce

Tanto visto desde España como desde el exterior, Isaac Albéniz aparece como la más perfecta encarnación de la música española: popularismo con una fuerte carga andaluza, alegría y vivacidad, colorido y pintoresquismo, luminosidad y sensualidad, constantes alusiones a la guitarra (aunque fuera siempre a través del piano), y, por último, una humanidad expansiva, generosa y con ribetes melancólicos de exilio. El tópico, por otra parte, responde a una realidad: así es Albéniz y así es su música. Únicamente hay que añadir algo: que las últimas obras de Albéniz —y muy especialmente la suite **Iberia**— alcanzan una complejidad y hondura que, sin abjurar de los rasgos antes señalados, hacen de ellas

monumentos artísticos universales con los mismos títulos de absoluteidad que las grandes páginas coetáneas de Debussy, de Reger, de Scriabin.

La vida de Albéniz es la de un niño prodigio que vagabundea por Europa y América tocando el piano, pero que se someterá luego a una disciplina académica en Leipzig y en Bruselas; que irá a Budapest en 1880 para conocer a Liszt, cuyo influjo parece que será decisivo en el sentido de dedicar todo su esfuerzo a hacer una música explícitamente *española*; que luego, abandonando un tanto su piano, intentará todo género de empresas, tales como escribir zarzuelas, dirigir una compañía de zarzuela y organizar conciertos. El mecenazgo de un curioso libretista inglés, Money-Coutts, le lanza por el camino de la ópera con no demasiada fortuna. Reside en Madrid y en Barcelona, sin dejar nunca de viajar. Los últimos años de su vida transcurren en Francia, especialmente en París, donde tiene cierto éxito como compositor y la admiración de sus colegas franceses. Joven aún, enferma gravemente y muere en Cambo-les-Bains en 1909. Había nacido en Camprodón en 1860. Le faltaban tres días para cumplir cuarenta y nueve años. Su cadáver fue trasladado a Barcelona, y está enterrado en el Cementerio Nuevo.

En sus primeros años escribió piezas de salón, marchas, mazurkas, valeses, caprichos andaluces y orientales; pero también, al mismo tiempo, obras más amplias como sus cinco **Sonatas** para piano y su **Concierto para piano y orquesta**, donde se traslucen las influencias de Chopin y Schumann, de Liszt y de un ligero y despersonalizado popularismo. Las primeras grandes colecciones son coetáneas de las obras citadas, pero poseen un irresistible atractivo y una sorprendente originalidad, que no pierden ante la confrontación con la compleja genialidad de sus últimas páginas.

N.º 3 - MALAGUEÑA
I. ALBENIZ

OBRAS

La mayor y mejor parte de la producción de Albéniz está dedicada al piano. Falta todavía, aunque parezca mentira, una catalogación y datación exacta de las obras de Albéniz. Tampoco hay todavía una edición crítica. Las páginas esenciales son:

Piano:

Suite española (1886): I. Granada; II. Cataluña; III. Sevilla; IV. Cádiz; V. Asturias; VI. Aragón; VII. Castilla; VIII. Cuba.

Cantos de España (1893): I. Preludio; II. Oriental; III. Bajo la palmera; IV. Córdoba; V. Seguidillas.

La Vega (1897).

Iberia (1905-1907): Cuaderno I (Evo- cación, El Puerto, Corpus Christi

en Sevilla), Cuaderno II (Rondeña, Almería, Triana), Cuaderno III (El Albaicín, El polo, Lavapiés), Cuaderno IV (Málaga, Jerez, Eritaña). Navarra (1909).

Orquesta:

Catalonia (1889).

Canciones:

Cinco rimas de Bécquer.

Cuatro melodías sobre textos de Money-Coutts (1908).

Operas:

Pepita Jiménez, texto de Money-Coutts sobre Valera. Versión en un acto: Barcelona, 1896; versión en dos actos: Bruselas, 1905; versión en tres actos (arreglo de Pablo Sorozábal): Madrid, 1967.



BIBLIOGRAFIA

La bibliografía española sobre Albéniz es relativamente numerosa, pero no ofrece especial interés, ni siquiera estrictamente biográfico. De los artículos habría que exceptuar un excelente ensayo de Enrique Franco sobre la suite **Iberia** (en la grabación de

Esteban Sánchez) y los publicados en un número homenaje de **La Estafeta literaria** de Madrid (1960). Los libros, por otra parte, están todos hace tiempo agotados. El único que puede encontrarse es el breve pero muy útil resumen:

RUIZ TARAZONA: Isaac Albéniz. España soñada. Madrid, Real Musical, 1975.

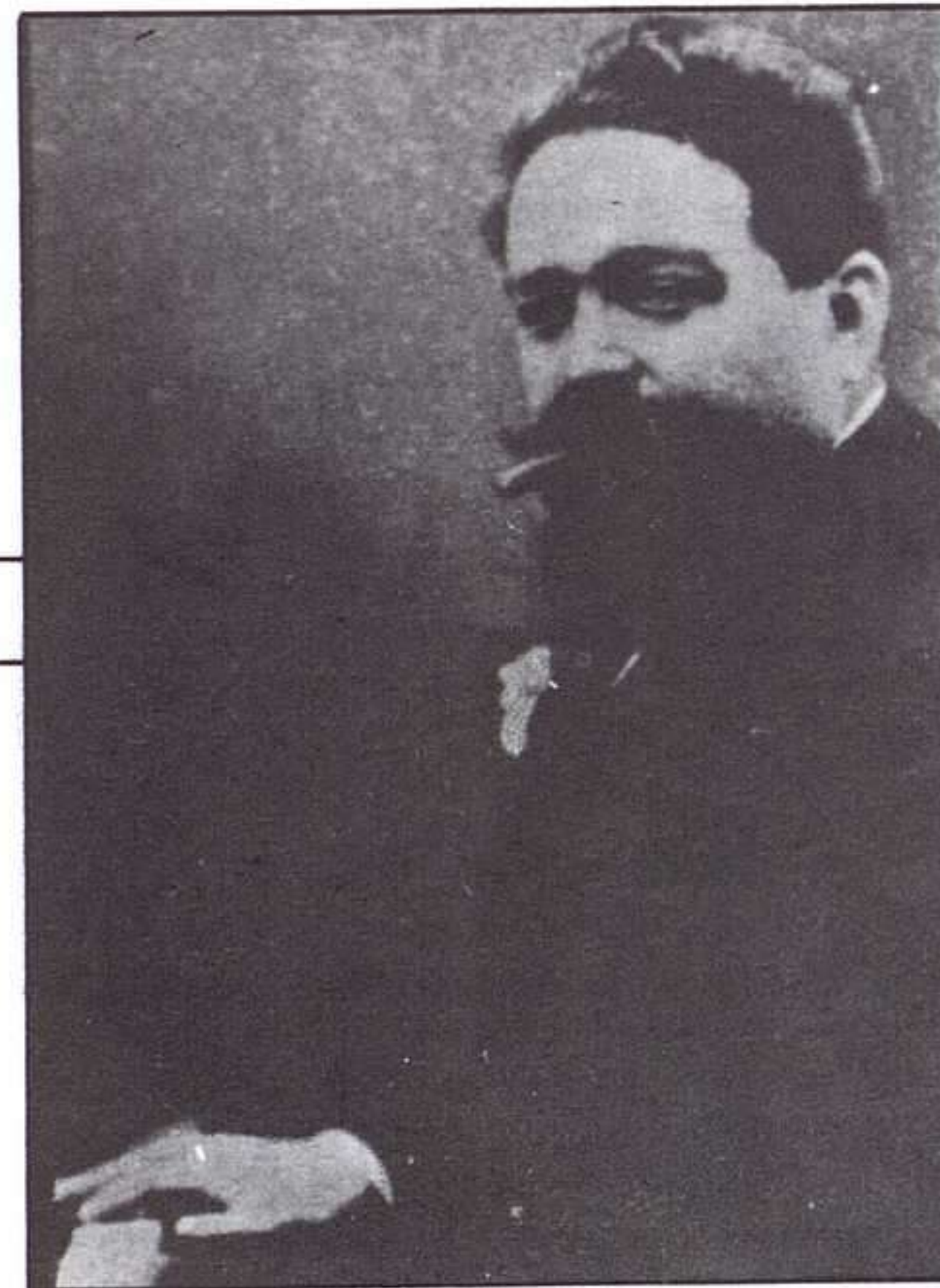
La bibliografía francesa ha aportado más. Los libros más importantes son:

HENRI COLLET: Albéniz. París, 1926.

GABRIEL LAPLANE: Albéniz. París, 1956.

ANDRE GAUTHIER: Albéniz. París, 1977.

De los tres hay traducción española; de los dos primeros, desgraciadamente, agotadas. El de Gauthier apareció en Espasa-Calpe, Madrid, 1978.



DISCOGRAFIA

Dejando aparte las numerosas y en general impertinentes versiones arregladas para orquesta, para guitarra, para laúdes; y también las abundantes selecciones con piezas procedentes de

distintas suites, señalamos únicamente versiones pianísticas y completas.

De la **Suite española**: Luis Galve (Columbia), Esteban Sánchez (Ensayo), Alicia de Larrocha (Hispavox).

De los **Cantos de España**: Alicia de Larrocha (Decca), Alicia de Larrocha (Hispavox).

De **La Vega**: Alicia de Larrocha (Hispavox), Esteban Sánchez (Ensayo).

De **Iberia**: Alicia de Larrocha (Decca), Alicia de Larrocha (Hispavox), Esteban Sánchez (Ensayo), Ricardo Requejo (Claves), Block (Emi).

De **Navarra**: Alicia de Larrocha (Decca), Alicia de Larrocha (Hispavox), Esteban Sánchez (Ensayo).

La última grabación de Larrocha (la que se encuentra actualmente en el comercio) es fruto de una madurez que ha alcanzado una auténtica perfección. Las grabaciones de Esteban Sánchez poseen una potencia y brillantez a veces avasalladoras. La reciente de Ricardo Requejo posee igualmente una belleza notable.

De **Pepita Jiménez** (versión de Sorozábal, en tres actos); Berganza, Rivadeneira, Molina, Blancas; director: Sorozábal (Columbia). (Se puede encontrar a muy buen precio en la **Antología de la Zarzuela**, núms. 96 y 97).

Directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

BILBAO TRADING, S. A.
Marqués del Puerto, 9.
Teléfonos 415 52 55-415 52 44.
BILBAO-8

BILBAO TRADING, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

**DISTRIBUIDORA GENERAL
DE PIANOS**
Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfs. 637 10 04-08-012.
LAS ROZAS (Madrid).

ENRIQUE KELLER
Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

VIETRONIC, S. A.
Bolivia, 239.
Teléfono: 307 47 12.
BARCELONA-20.

HAZEN
Juan Bravo, 33.
Teléfonos 411 28 48-411 24 06.
MADRID-6.

JORQUERA UPIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades
de Concierto.
Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfonos 319 60 96-310 69 12.
BARCELONA-3.

LETURIAGA
Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

MAXPER, S. A.
Carretera de Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

POLIMUSICA, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

RESPALDIZA
Plaza de Celenque, 1.
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

RINCON MUSICAL
Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.



RUY-DIAZ
Pianos y organos europeos, japoneses
y americanos.
San Bernardo, 108.
Teléfono 445 97 99. MADRID-8.



Instrumentos musicales y accesorios.
Distribuidor Acordeones Bugari. Res-
tauración de Pianos.
Conde Duque, 34. Madrid-8.
Tlf. 247 34 25-617 70 13.
Tingo María, 9. Móstoles.

VELLIDO, S. A.
Gran Vía, 77.
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

VELLIDO, S. A.
Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.
Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

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 y 237.14.30
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.



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.

VELLIDO, S. A.
Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.
Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

INSTRUMENTOS DE ARCO

Violines, violas, violonchelos
y contrabajos.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

**MATERIAL DIDACTICO
MUSICAL**

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

**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.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

**EMPRESAS
DISCOGRAFICAS**

DISCOS COLUMBIA, S. A.

Av. de los Madroños, 27.
Parque Conde de Orgaz.
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

HI-FI

ATAIO INGENIEROS

Enrique Larreta, 12.
Teléfonos 733 05 62-733 37 00.
MADRID-16.

COMERICA HI-FI

General Cabrera, 21.
Teléfonos 270 28 51-279 80 21.
MADRID-20.

COMERCIAL EAR

Avda. de Sarriá, 67 bis
(esquina Taquígrafo Garriga).
Teléfono 239 31 03. BARCELONA-29.

EAR

H. Fournier, 21.
Teléfono 25 34 11. VITORIA.

FOX IN-DEL-SON

Agujas y fonocápsulas
Calle Alta, 58.
Teléfono 23 97 66. SANTANDER.

TRINGENIER

Compañía de Electroacústica
Española, S. L.
Grucer, 3.
Teléfono 255 53 84. MADRID-17.

VIETA

Bolivia, 239.
Teléfonos 307 47 12-307 47 16.
BARCELONA-20.

**COMERCIOS DE ALTA
FIDELIDAD**

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

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

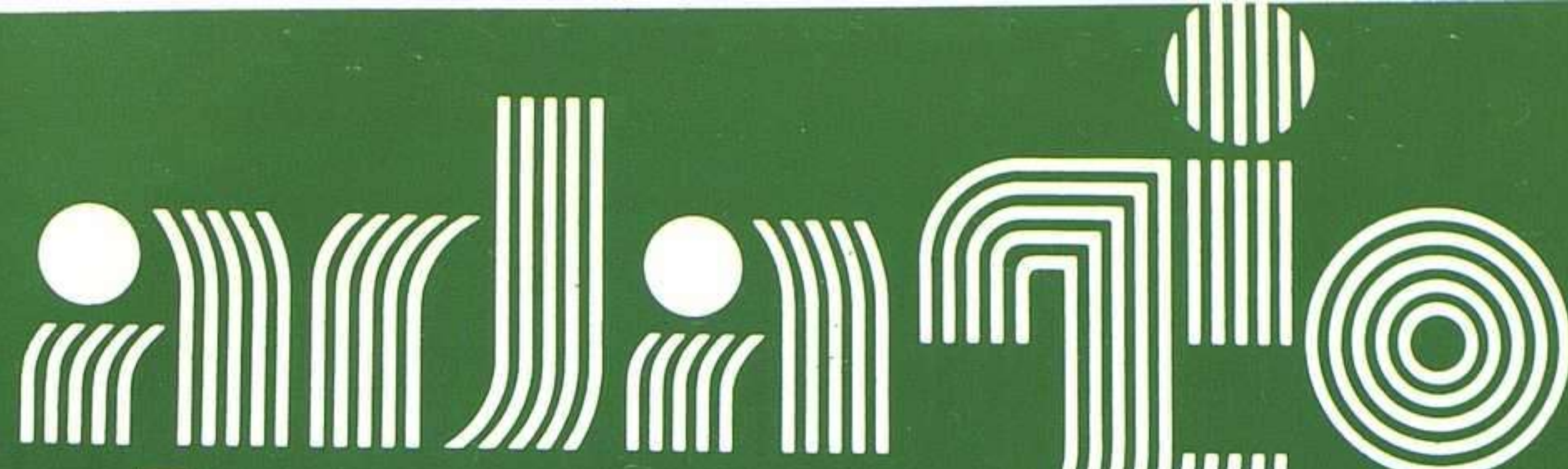
Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.

POLIMUSICA, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

INDICE DE ANUNCIANTES

ADAGIO	19, 59
AGUILAR	60
ALFA YEBENES	13
ASTEC	40
BILBAO TRADING	82, 100
CAJA DE AHORROS	84, 85
CASA DAMAS	65
CASA WAGNER	32
CBS	4
COMERCIAL BAYONA	42
EMI	55, 88
ESCRIDISCOS	35
FERYSA	23
FONOGRAM	36
GARIJO	62
GIMENEZ DE LOS GALANES	76
GRAMOPHONE	71
HAZEN	2, 79
HISPAVOX	51
MUSICA	58
PHILIPS	39
POLYDOR	30
QUIROGA	89, 90
RCA	26
ROLEX	22
TANGO	94



La mayor
organización
al servicio de la música

PLANOS

Bechstein
Dietmann

DOINA

HORUGEL

Kemble

OTTO BACH

SAUTER

TOYO

ORGANOS

Domus
GRANADA

 **JEN**

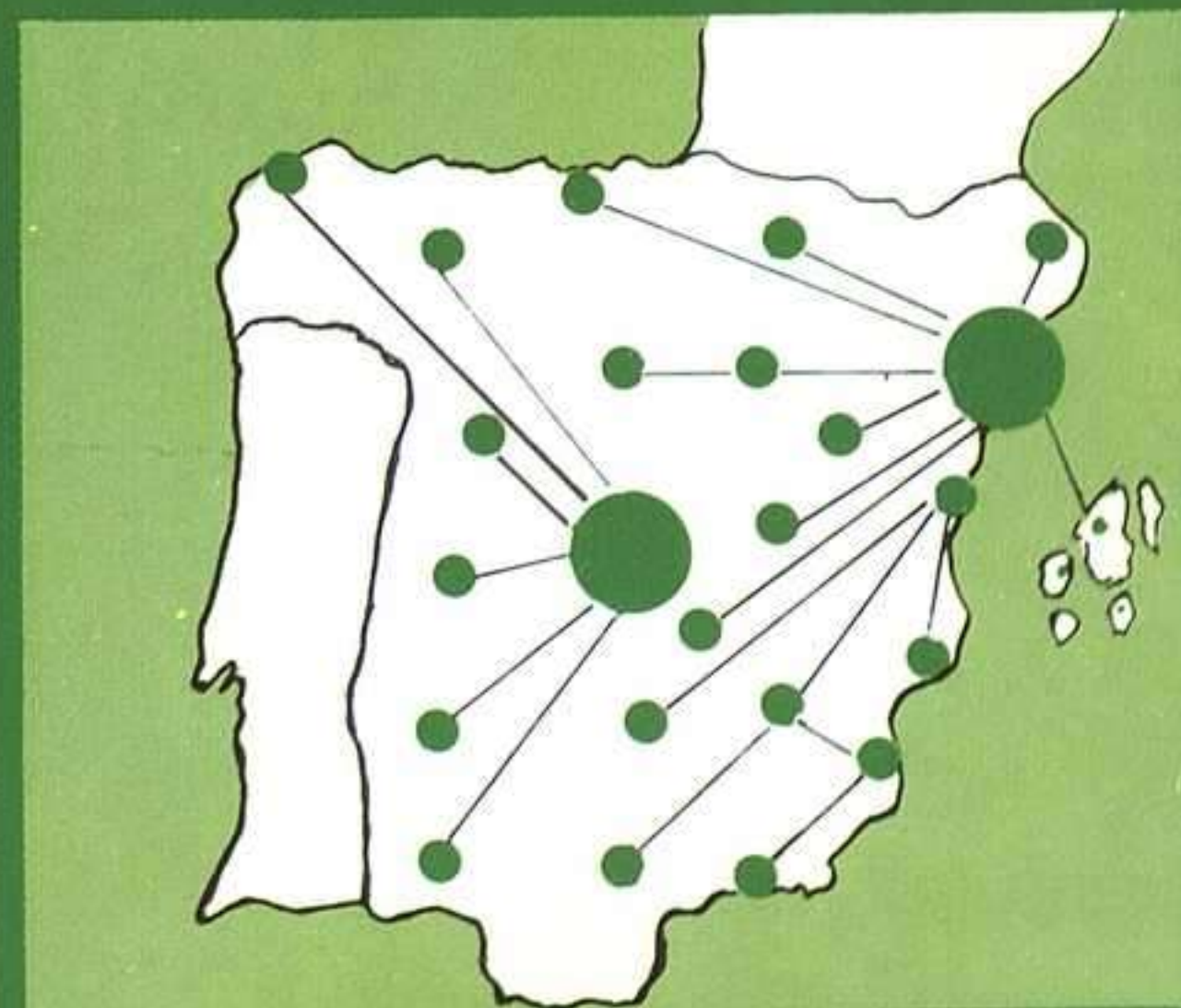
 **LOWREY®**

Y....

PRESENTA LA NUEVA FRONTERA DEL SONIDO CON:

CASIO®

DISTRIBUIDORES EN TODA ESPAÑA



Oficinas y Almacenes
Laforja, 75 - Tels. (93) 209 33 00 - (93) 200 18 67 - BARCELONA-21

KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende



Distribuidores en:

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