

KIRI TE KANAWA

RODGERS & HAMMERSTEIN

JOSÉ CARRERAS

SOUTH PACIFIC

SARAH VAUGHAN

AMBROSIAN SINGERS
LONDON SYMPHONY ORCHESTRA
JONATHAN TUNICK DIR

MANDY PATINKIN



SOUTH PACIFIC, EL GRAN MUSICAL
DE RODGERS & HAMMERSTEIN
CON JOSE CARRERAS Y KIRI TE KANAWA
EN DISCOS Y CASSETTES MASTERWORKS
DE GRABACION DIGITAL



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

Nuestra portada:



La firma discográfica CBS ha llevado al disco el conocido musical de Rodgers y Hammerstein **South Pacific**, con un reparto de primerísimas figuras: José Carreras, Kiri Te Kanawa, Sarah Vaughan y Mandy Patinkin. La dirección de los coros (Ambrosian Singers) y Orquesta Sinfónica de Londres corren a cargo de Jonathan Tunick. En nuestro número de enero daremos cumplida información crítica de la grabación.

Reportajes:

En este número podemos encontrar una serie de trabajos informativos acerca de las actividades musicales programadas y realizadas por diversas instituciones del país (ayuntamientos, diputaciones, comunidades autónomas y otras entidades de carácter privado).

Conmemoraciones:

RITMO se ocupa de figuras de importantes músicos que este año cumplen centenario: Liszt, Edwin Fischer, Monasterio, Antonio José, Schoeck, Ponchielli, Stanley, Guridi, Donostia, etc.

Estudio:

Angel Carrascosa, nuestro Adjunto a la Dirección, aborda el perfil de Otto Klemperer a partir de su discografía.

Entrevista:

Rafael Banús ha conversado con la cantante Elisabeth Söderström.



EN NUESTRO PROXIMO NUMERO

- La Opera en Madrid: una serie de reportajes sobre el pasado y el presente del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela.
- Entrevista: Montserrat Caballé.
- Premios RITMO, edición 1986.
- Completamos las conmemoraciones iniciadas en este número con una amplia Discoteca Básica del **Der Freischütz**, de Weber.
- Músicos del siglo XX: Tomás Bretón.

Sumario

	Págs.
Editorial: Para 1987	5
Entrevista: Elisabeth Söderström	6
Coloquio sobre la Música Contemporánea en España	10
Discoteca Básica: La «Sonata en Si menor», de Liszt ..	15
Un texto de Liszt: «El Lago de Como»	23
Consideraciones interpretativas sobre «Armonías Poéticas y Religiosas», de Liszt	27
Liszt en Barcelona	28
Mi «Disco Liszt» favorito	30
Segundo Centenario de la muerte de Federico el Grande	34
Segundo Centenario de la muerte de John Stanley ...	35
Otto Klemperer: un director en progresiva revalorización	37
Antonio José: estreno del primer acto de «El mozo de mulas»	47
La obra pianística de Antonio José	50
Ensayo discográfico: Primera grabación mundial de un disco dedicado a la música de Antonio José	52
Antonia Mercé, «La Argentina»: diosa ibérica	55
Ensayo discográfico: «Lieder» de Gottfried Keller, con música de Othmar Schoeck	56
Convocado el «Pilar Bayona» 1987	59
La estela de Jesús de Monasterio	60
Actos de conmemoración del Centenario de Jesús Guridi	63
En la muerte de Arthur Grumiaux	64
Edwin Fischer: cien años	67
«La Gioconda» en el centenario de la muerte de Ponchielli	74
Libros y partituras	75
Programación del II Ciclo «Grandes Orquestas del mundo», de Ibermúsica	76
Programación del III Festival de Música de Canarias ..	77
La música en Aragón	78
Eduardo del Pueyo	81
Actividades musicales en el Teatre Lliure	82
La música en Cantabria	84
Actividades musicales en Lugo	86
El Ayuntamiento de Madrid y sus actividades musicales	90
La música en la Comunidad Autónoma de Madrid	94
La música en Málaga durante 1986: actividades del Ayuntamiento	96
La música en la región de Murcia	98
Compositores navarros del siglo XX	100
Actividades de la Orquesta Sinfónica de Tenerife	102
Centro Cultural «Caja de Ahorros de Vigo»: actividades musicales durante 1986	104
Obras orquestales de Antonio José por Jesús López Cobos, en la colección «Autores e intérpretes zamoranos»	106
Viejas fotos de mi álbum: Carlos Puchol	111
Músicos del siglo XX: J. Antonio de Donostia	112



III Temporada

Barcelona

Palau de la Música Catalana
gener - juliol 1987

1	8 gener	English Chamber Orchestra Steuart Bedford, director Lluís Claret, violoncel	Haydn Boccherini	12	9 març	Orquestra Filharmònica d'Oslo Mariss Jansons, director Dimitri Alexeev, piano	Liszt Sibelius
2	15 gener	Krystian Zimerman, piano	Chopin Schumann	13	16 març	Orquestra Simfònica de la URSS Gennady Rohdestvensky, director Victoria Postnikova, piano	Rimsky-Korsakov Prokofiev Shostakovitx
3	19 gener	I Solisti Veneti Claudio Scimone, director	Albinoni Tartini Rossini Vivaldi	14	2 abril	Maria Tipo, piano	Scarlatti Beethoven Schumann
4	20 gener	Orquestra Filharmònica d'Estocolm Yuri Ahronovich, director Henryk Szeryng, violí	Dvorák Brams Shostakovitx	15	9 abril	Emerson String Quartet	Beethoven
5	27 gener	Andrea Lucchesini, piano	Beethoven Chopin	16	22 abril	Joven Orquesta Nacional de España Director: (A determinar) Dezso Ranky, piano	Schumann Beethoven
6	9 febrer	Daniel Barenboim, piano	Programa a determinar	17	30 abril	Trio de Barcelona Enrique Santiago, viola Ludwig Streicher, contrabaix Michel Lethiec, clarinet	Messiaen Schubert
7	10 febrer	Chamber Orchestra of Europe Gidon Kremer, director i solista	Mozart	18	5 maig	Zoltán Kocsis, piano	Liszt Schubert
8	12 febrer	Orquestra Filharmònica de Munic Sergiu Celibidache, director	Schumann Musorgski-Ravel	19	7 maig	The Academy of St.-Martin in-th-Fields Iona Brown, directora i solista	Mozart Schoenberg Txaikovski
9	13 febrer	Orquestra Filharmònica de Munic Sergiu Celibidache, director	Milhaud Debussy Brahms	20	12 maig	Los Angeles Philharmonic Orchestra André Previn, director	Strauss Harbison Debussy
10	17 febrer	Virtuosos de Moscou Vladimir Spivakov, director Vladimir Krainev, piano	Cervelló Shostakovitx Vivaldi	21	4 juliol	Orchestre de Paris* Pierre Boulez, director	Boulez Ravel
11	22 febrer	Virtuosos de Moscou Vladimir Spivakov, director Orfeo Donostiarra Antxón Ayestarán, director Maria João Pires, piano	Mozart				

*(Aquest concert es celebrarà al GRAN TEATRE DEL LICEU.)

 Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

MINISTERIO DE CULTURA

FUNDACION PARA EL APOYO DE LA CULTURA

Ajuntament  de Barcelona



Ibercamera

Venda de localitats:

A partir del dia 29 de desembre a les taquilles del Palau de la Música Catalana.
Horari taquilles: d'11 a 13 h. i de 17 a 20 h.
(dissabte matí tancat).

Fundador:
Fernando Rodríguez del Río

Director:
Antonio Rodríguez Moreno

Subdirector:
Ramón Barce

Adjuntos a la Dirección:
Ángel Carrascosa, Manuel Chapa Brunet y
Ana M.ª Vega Toscano

Director Comercial:
Fernando Rodríguez Polo

Colaboran en este número:

Salustio Alvarado, Rafael Banus, Isidro Barrio, Luis Carlos Gago, Paquita García, Jorge González Giner, Pedro González Mira, José Guerrero Martín, M.ª Jesús Guridi Ispizua, F. Hernández Girbal, Alvaro Marias, Joaquín Parra, Juan Ignacio de la Peña y Carlos Ruiz Silva.

Corresponsales:

José María Parra Cuenca (**Albacete**), Victoria Casares (**Alicante**), Juana Mary Díaz Agero y José Antonio Gómez (**Asturias**), Enrique Molina Serna (**Badajoz**), I Taddei (Roger Alier, Xosé Aviñoa, Santiago Bueno, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilar-dell) (**Barcelona**), José Urquijo Respaldiza y Carlos Villasol (**Bilbao**), Patrocinio de los Ríos (**Burgos**), Francisca García Redondo (**Cáceres**), José María Vinardell (**Cádiz**), J. Antonio Gascó (**Castellón**), Juan Miguel Moreno (**Córdoba**), Gustavo del Rey (**Granada**), Julio Andrade Malde (**La Coruña**), José Luis Gallardo (**Las Palmas**), Luis Rodríguez Imaz (**La Rioja**), José Castro Ovejero (**León**), Juan José Padilla (**Málaga**), José García Morales (**Murcia**), Francisco Javier Monreal Arizmendi (**Navarra**), Perè Estelrich i Massuti (**Palma de Mallorca**), Francisco Esnaola (**San Sebastián**), Ricardo Hontañón Acha (**Santander**), Mercedes Rosón (**Santiago de Compostela**), Eduardo Baixauli Morales (**Tarragona**), Francisco Javier Lara (**Toledo**), Gonzalo Badenes, Blas Cortés y José Domènech Part (**Valencia**), María Isabel Núñez y Francisco José Tascón (**Valladolid**), Enrique C. Ablanedo (**Vigo**), Juana Bonafé y David Asín Vergara (**Zaragoza**), Néstor Echevarría (**Argentina**), Gerardo Antonio Leyser (**Austria**), Nicolás Koch Martín (**Bélgica**), Leticia Pagano (**Brasil**), Agustín Blanco Bazán (**Gran Bretaña**).

Edita:
LIRA EDITORIAL, S. A.
Virgen de Azánzazu, 21
28034 MADRID

Redacción:
Virgen de Aránzazu, 21 (Edif. Falla)
28034 MADRID. Tls. (91) 729 15 56-52
Télex: 45490

Distribución:
S. A. de Promociones y Distribuciones Musicales, Ordóñez, 1. 28029 MADRID. Apartado 151036. 28080 MADRID. Teléfonos (91) 315 74 77-315 68 48-315 68 49. Télex: 45490. Telefax: (91) 315 68 49.

Suscripciones:
España: Año 5.775 ptas., IVA incluido (Precio sin IVA, 5.448 ptas.). Número suelto, 525 ptas. (Precio sin IVA, 495 ptas.) Atrasados, 550 ptas. Gastos de cobro de suscripciones, 150 ptas. **Extranjero:** Via terrestre o marítima: 60 dólares. USA. Via aérea, 85 dólares USA.

Fotocomposición:
Compograf, S. A.
Marqués de Monteagudo, 18

Imprime:
Pentacrom, S. L. Hachero, 4.
28018 MADRID

Depósito Legal: TO-2-1958. Inscrita en el Registro de Empresas Periodísticas con el

PARA 1987

CON el comienzo del año suele hacerse todo género de buenos propósitos. También nosotros tenemos para este año proyectos e ideas que queremos comunicar. Nos congratulamos de haber sido capaces, en los últimos años, de renovar la imagen y el contenido de RITMO sin, por otra parte, abjurar de una antigüedad (más de medio siglo) de la que estamos orgullosos, no sólo por la labor de continuidad que significa, sino porque nos sitúa entre las más ilustres revistas musicales europeas. Mantener y perfilar ese difícil equilibrio entre tradición y modernidad es nuestro propósito de Año Nuevo. Quisiéramos ser siempre los mismos y diferentes, renacer continuamente y, sin embargo, no dejar de ser quien somos. Que es un poco el anhelo máximo de todo organismo viviente. Seguramente por ello pedimos demasiado; pero eso quiere decir, al menos, que somos un organismo vivo.

Queremos llegar a más lectores, pero queremos también alcanzar a sectores de la música que habitualmente quedan marginados de toda información pública. Hemos hecho algo en este sentido a lo largo de estos años. Pero es importante hacer mucho más, sin que eso signifique merma de mejorar, hasta donde sea posible, las secciones de mayor consumo: crónicas, reportajes y entrevistas, crítica de conciertos y discográfica.

Para esta renovación contamos como hasta ahora, y aún más si cabe, con nuestros lectores y amigos dentro y fuera de España. Esperamos y tenemos en cuenta sus cartas, sus sugerencias, sus críticas, su apoyo. Entre tanto deseamos las mayores venturas en 1987 para todos y cada uno de esos lectores y amigos que nos acompañan siempre en nuestro esfuerzo.

Entrevista

ELISABETH SÖDERSTRÖM: Experiencia y renovación

La soprano sueca Elisabeth Söderström, una de las más reputadas cantantes de las últimas décadas, ha actuado por primera vez en España, en un recital benéfico celebrado en el Teatro Real de Madrid, en el pasado mes de diciembre, con un hermosísimo y difícil programa formado por «lieder» de Liszt, Grieg, Schubert, Chaikovsky y Rachmaninov. Aprovechando esta circunstancia, Elisabeth Söderström tuvo la gentileza de conceder a RITMO una extensa entrevista, en la que habló de su espléndida carrera profesional y contó detalles de su vida cotidiana, demostrando en todo momento una gran amabilidad y un derroche de simpatía

RAFAEL BANUS—Ya que, si no me equivoco, ésta es la primera ocasión que actúa en nuestro país, me gustaría que, para empezar, comentara para nuestros lectores su aprendizaje musical y la evolución de su voz.

ELISABETH SÖDERSTRÖM—Sí, realmente hago mi presentación en Madrid, lo que me parece muy curioso y me llena de satisfacción. Empecé a estudiar canto en Estocolmo con la profesora rusa Andreyeva, quien a su vez había recibido lecciones de una cantante rusa que había sido alumna de Manuel García en París. Así que, por decirlo de algún modo, pertenezco a la tercera generación que ha recibido el magisterio de Manuel García. Se dice que, si se consigue alcanzar su técnica, cantar de «maschera», la voz está perfectamente colocada y se conserva hasta la muerte. Mi voz es aún joven. Cuando mis amigos llaman por teléfono a mi casa para hablar conmigo me confunden con mi hija y preguntan por mi madre. Yo les contesto: «*Lo siento, pero ha muerto ya*», y entonces se dan cuenta de que hablaban conmigo.

R.B.—¿Cómo fueron los comienzos de su carrera y su posterior desarrollo?

E.S.—Debuté a los 19 años en **Bastían y Bastiana**, de Mozart, y dos años después me invitaron a cantar en Dinamarca y Alemania, donde canté en conciertos sinfónicos con obras del repertorio contemporáneo. En 1955 hice mi presentación en el Festival de Salzburgo, en **Palestrina**, de Hans Pfitzner, título que he interpretado únicamente en aquella ocasión. A partir de ahí surgieron contratos para actuar en Inglaterra, en concreto en el Covent Garden de Londres y en el Festival de Glyndebourne, y de allí para Estados Unidos, al Metropolitan de Nueva York. Durante todo este tiempo ya pertenecía al elenco de la Opera Real de Estocolmo. Más tarde me establecí en América por un período de cinco años. Tuve dos hijos, y decidí regresar a mi país, aunque sigo ofreciendo gran número de actuaciones en otros países.

R.B.—¿Reside en Suecia en la actualidad?

E.S.—Sí, vivo en Estocolmo. Pero,

Por Rafael Banús

ante mi gran asombro conservo aún la voz y puedo viajar mucho. Acabo de pasar cinco meses en Estados Unidos, donde he vuelto a cantar, para mi gran satisfacción, la «Condesa» de **Las bodas de Figaro**, en el Met, y he debutado en Los Angeles con la Orquesta Filarmónica de aquella ciudad, en la que tampoco había cantado nunca y a la que volveré el año próximo. ¡Espero poder regresar también a Madrid!

R.B.—Nosotros también lo deseamos. Su repertorio es extensísimo, y abarca desde la música barroca hasta la **Sinfonía lírica de Zemlinsky** y la «**Marie**» de **Wozzeck**.

E.S.—Y también obras de Dallapiccola. Se puede decir que no he seguido una línea recta, sino que he desarrollado mi actividad en varias direcciones, siempre buscando lo que me interesa. Valoro mucho este planteamiento.

R.B.—Se podía decir que no se ha impuesto ninguna barrera.

E.S.—Eso es. También he intervenido en muchos programas de radio y televisión. En Suecia me consideran una especie de puente entre la música contemporánea y el gran público. La gente piensa que no va a comprender la música y se resiste a ella. Yo me coloco ante ellos y predico (ríe). Esto también me parece maravilloso.

R.B.—En sus interpretaciones de ópera se aprecia una gran elaboración de los personajes. ¿Cómo suele prepararlos?

E.S.—Cuando estudio un nuevo personaje lo primero que hago es leer el texto. Aunque luego tenga que cantarlo en otro idioma lo aprendo en la lengua original, para estudiar la declamación, el fraseo y afianzarme en estos aspectos. Luego me documento acerca de la época, la vida y el marco histórico. Si se trata de una condesa, estudio el comportamiento de la nobleza, y también el vestuario que utilizaban. En el ensayo



Elisabeth Söderström, con el autor de la entrevista.

me gusta llevar los zapatos que voy a utilizar en la representación, porque también varía el modo de andar. Es muy distinto hacerlo con tacones altos o con botas. Trato de investigar, en suma, el entorno de los personajes que he de interpretar.

R.B.—¿Ha realizado estudios teatrales?

E.S.—No, pero siempre me ha gustado el teatro, desde el colegio. En realidad, de pequeña quería ser actriz.

R.B.—Y ya lo ha logrado. ¿Con qué directores de escena ha trabajado con mayor agrado?

E.S.—En realidad, con muchos. Podría destacar a los ingleses John Cox y

En Suecia me consideran una especie de puente entre la música contemporánea y el gran público.

dos?. Le contestaron: *La orquesta es tan potente y la instrumentación tan densa que...* El interrumpió: *Eso es problema mío. La obra es una pieza a modo de conversación.* Realmente se puede lograr una conversación sobre el escenario, aunque hay que esforzarse por conseguirlo.



John Copley. También a Götz Friedrich, que ha trabajado a menudo en Suecia. Con el checo Vaclav Kaslik he interpretado varias obras de Janacek. Su visión es muy interesante y me ha aportado mucho. En Suecia actué a menudo con Göran Jentele, que murió en un accidente de automóvil poco antes de comenzar su gestión como manager del Metropolitan de Nueva York.

R.B.—Acercas de esta combinación de texto y música debemos hablar necesariamente de Richard Strauss, uno de sus compositores predilectos. De él ha cantado, entre otros, los papeles de «Octavian» y «Mariscala» en *El Caballero de la Rosa*, la «Condesa» de *Capriccio*, «Christine» en *Intermezzo* y el «Compositor» en *Ariadna en Naxos*.

E.S.—Debo agradecer que estas óperas de Strauss estén dotadas de un libreto tan interesante. En Suecia, intervine en unas representaciones de *El Caballero de la Rosa* dirigidas por Rudolf Kempe. Cuando terminamos de ensayar el primer acto subió furioso al escenario y dijo: *¿Por qué gritáis tanto to-*

R.B.—Y esto se logra en la atmósfera intimista del Festival del Glyndebourne, en el que ha actuado en tantas ocasiones.

E.S.—Allí he cantado *Intermezzo* y *Capriccio*. El ambiente es muy agradable, porque todo el equipo está muy bien preparado, han estudiado a fondo el libreto y disponen de un largo período de ensayos.

R.B.—Usted cantó la «Mariscala» de *El caballero de la Rosa* en La Monnaie de Bruselas en 1981, con dirección escénica de Elisabeth Schwarzkopf, que la eligió expresamente para cantar un papel tan querido para ella.

E.S.—Sí (emocionada), fue un acontecimiento muy importante, ya que las dos hemos pasado toda nuestra vida cantando esta ópera y yo había cantando a menudo el personaje de «Octavian» junto a la «Mariscala» de la Schwarzkopf. Por lo tanto, conocía cada detalle de su interpretación y no deseaba copiarla, aunque era consciente de que ella quería mantener sus gestos, sus ademanes. Nuestras perso-

nalidades son tan diferentes... Al principio la noté algo molesta cuando me preguntó: *¿Por qué no quieres hacer lo que yo hago?*, a lo que le contesté que no quería ser una mala imitación de ella. Hablamos del tema muy discretamente y conseguimos un equilibrio. Yo recibí algunas cosas de ella y, a la vez, le di algunas mías. Seguimos siendo buenas amigas. Al final le pregunté si le había gustado, y me dijo: *Sí, sí..., aunque de cuando en cuando había demasiada melancolía eslava.* Fueron unas representaciones muy afortunadas. Yo estaba tan conmovida... Imagínese, en todas las funciones estaba ella, sentada entre bastidores, y yo cantaba mirándola.

R.B.—En su carrera también está muy presente la obra de Leos Janacek, autor del que ha interpretado en la escena y el disco varios de sus personajes, y también ha cantado su *Misa glogolítica*. Recientemente hemos asistido a un verdadero descubrimiento de su música, en el que usted ha cooperado sustancialmente.

E.S.—Sí (ilusionada), creo que se alcanzó la madurez necesaria para comprender a Janacek. Janacek era un hombre de teatro. Cuando se estudian sus óperas se advierte que algo ocurre en cada uno de sus compases. En los años setenta ya había cantantes preparados para actuar escénicamente, y el público también para saber apreciarlo. Creo que por ello tuvo tal éxito la puesta en escena de sus óperas.

R.B.—Usted ha interpretado a tres personajes muy diferentes de Janacek: «Kata Kabanova», «Jenufa» y la «Emilia Marty» de *El caso Makropoulos*. ¿Cómo ve a cada uno de ellos?

E.S.—Son muy diferentes. El personaje de «Kata Kabanova» llega inmediatamente al corazón. La historia de esta mujer, que es infeliz en su matrimonio, se siente pecadora y, creyendo que debe pagar por su felicidad al amar a otro hombre, busca su muerte en el Volga; es tan cotidiana que me parece conmovedora. La música la apoya con gran naturalidad. No es un personaje difícil de cantar o de representar, y disfruto mucho con él. *Jenufa* se basa también en una historia banal, incluso cuando la madre mata a su hijo. Afortunadamente esto no ocurre todos los días, pero también se puede comprender. El personaje se desarrolla por sí mismo. Pero con *El caso Makropoulos* ya llega algo más interesante. Es una historia irreal, de ciencia-ficción, con una mujer que ha vivido más de trescientos años, durante los cuales ha sido asesina, infeliz, brutal, poco simpática, pero fascinante. Así se presenta en los dos primeros actos. Al final explica por qué se ha comportado así. Relata lo que supone haber vivido trescientos años y entonces debe resultar simpática. Yo debo representar esta metamorfosis de un modo evidente. Busca de nuevo la fórmula para vivir otros tantos

años, pero, finalmente, cuando tiene la posibilidad de hacerlo dice que quiere morir. En un papel fantástico.

R.B.—En el que incluso tiene que cantar unas frases en castellano.

E.S.—¡Sí, sí! Déjeme recordar: *Bésame, bobo, bobazo... Chito, tonto, quita, fuera...* (ríe). Aún no las he olvidado. Tiene razón, he cantado en español.

R.B.—¿No ha interpretado canciones españolas?

E.S.—No, desgraciadamente. Hay muchos cantantes a mi alrededor que dominan el repertorio español, así que me he inclinado más hacia el lado eslavo. Pero la vida aún no ha llegado a su fin y espero poder hacerlo algún día. Aunque, como le digo, me arrepiento de no haberlo hecho aún.

que fue muy divertida, ya que todos cantaban en ruso menos yo, que lo hacía en italiano. Recuerdo también una «Desdémona», en *Otelo*, hace muchos años. No deseo cantar ópera italiana en el extranjero, porque mi técnica se acopla mejor a Mozart y a Strauss.

R.B.—Pero ha alternado papeles puramente líricos con otros muy dramáticos.

E.S.—Esto depende fundamentalmente del lugar en el que se canta. En un gran teatro como el Metropolitan no cantarían la *Butterfly*. En una sala con cuatro mil localidades prefiero el repertorio más lírico. Pero la propia *Jenufa* no es dramática, y la he cantado a menudo en teatros grandes.

R.B.—Estos papeles de ópera italia-

construyó la obra, que se les escapa a casi todos los directores, con pulso firme y sentido global. Luego hicimos una grabación de *Las bodas de Figaro*, que pasa por ser la más lenta de todas las existentes de esta obra. Pese a todo, así se descubren muchas cosas en la partitura de orquesta, e incluso alguien me dijo: *Es hermoso que pueda escucharte durante más tiempo que otras veces*. Yo interpreté el personaje de la «Condesa».

R.B.—Y el «Cherubino» era Teresa Berganza.

E.S.—Teresa y yo siempre hemos sido buenas amigas. La conozco desde que era muy joven y la quiero mucho. Recuerdo que en una ocasión cantamos en Londres *Las bodas de Figaro*, con Giulini, y las dos estábamos embarazadas. ¡Imagínese! Yo cantaba la «Susanna», y es posible que ésta tenga un hijo, pero no tanto que lo tenga «Cherubino». Menos mal que se trataba de una versión de concierto.

R.B.—¿A qué otros directores podría recordar?

E.S.—He disfrutado mucho haciendo Mozart con Hans Schmidt-Isserstedt, y naturalmente con Carlo Maria Giulini. Colin Davis es también un excelente mozartiano. Entre los antiguos me gustaría mencionar a Hans Rosbaud, Albert Wolff y Jascha Horenstein, con quien canté y grabé la ópera de Nielsen *Saúl y David*. De los actuales he cantado muy a gusto con Bernard Haitink, Vladimir Ashkenazy, y guardo un magnífico recuerdo del *Wozzeck* con André Previn y, por supuesto, del *Pelleas y Melisande* con Pierre Boulez en el Covent Garden de Londres, que ha sido uno de los grandes acontecimientos de mi carrera.

R.B.—También ha cantado con Nikolaus Harnoncourt.

E.S.—¡Oh, sí! Aquello fue muy hermoso. Harnoncourt oyó un disco en el que hago una parodia de Edith Piaf y me envió una carta, en la que me invitaba a cantar el papel de «Nerón» en la grabación de *L'incoronazione di Poppea*, de Monteverdi. En la carta describía el carácter del personaje: *Es un dandy, depravado, lujurioso y cruel. Creo que usted resultaría ideal para el personaje*. Me reí, y no pude resistir el ofrecimiento.

R.B.—¿Cómo fue el trabajo con él?

E.S.—Muy agradable. La grabación resultó algo complicada, pues durante los primeros días hicimos sólo las partes con recitativo y luego las de orquesta. Aunque no se grabó de una vez, afortunadamente hubo un buen trabajo de ensayos y la producción resultó muy satisfactoria.

R.B.—En el género del «lied», ha sido acompañada a menudo por el pianista Vladimir Ashkenazy. ¿Cómo comenzó su colaboración?

E.S.—Ashkenazy me invitó a participar en un concierto en conmemoración del centenario del nacimiento de Rach-



R.B.—Volviendo al ciclo Janacek, en él ha colaborado con el director Charles Mackerras.

E.S.—Sí, con él he hecho la mayoría de mis interpretaciones de Janacek y todas mis grabaciones. Tiene una maravillosa comprensión de su estilo. Habla checo y realmente ha introducido a Janacek en Gran Bretaña. Tenemos una misma línea de comprensión de su música.

R.B.—¿Ha incluido en su repertorio la ópera italiana?

E.S.—Sí, he cantado «Liu» cuando Birgit Nilsson cantó su primera «Turandot» en Estocolmo. No me creerá pero he cantado el personaje de «Madama Butterfly» durante más de diecisiete años, unas treinta veces al año. También he hecho la «Giorgetta» del *Tabarro*, «Mimi» y «Musetta» en *La Bohème* (las dos últimas en el Metropolitan). Lamento no haber cantado nunca *Tosca*. De Verdi he interpretado *La Traviata* y la «Alice Ford» de *Falstaff*. Con *Traviata* hice una gira por la Unión Soviética,

¿los ha cantado en el idioma original?

E.S.—Los he cantado en italiano y en sueco. He cantado a menudo en el Teatro de la Corte de Drottningholm, un precioso teatro barroco, y allí se ofrece todo en idioma original. En la Opera Real de Estocolmo se interpreta con frecuencia en sueco.

R.B.—Entre los grandes directores con los que ha cantado figura el nombre de Otto Klemperer.

E.S.—¡Oh, aquello fue maravilloso! Lo primero que hicimos juntos fue la *Missa solemnis* de Beethoven. Fue un verdadero descubrimiento observar cómo



No me creerá, pero he cantado el personaje de «Madame Butterfly» durante más de 17 años, unas 30 veces al año.

maninov en 1974, en el Carnegie Hall de Nueva York. En él debía participar también la violoncellista Jacqueline du Pré, pero ella enfermó y el concierto se suspendió. Entonces, Ashkenazy me preguntó si estaría interesada en hacer un disco con estas canciones. Yo, naturalmente, acepté, e hicimos una selección de aquellas que cuentan con una parte más destacada para piano. Las grabamos inmediatamente, sin ensayarlas previamente. Ashkenazy decía: *¿Para qué vamos a ensayar si estamos de acuerdo en todo?* Terminamos el disco en dos días. Posteriormente Decca nos ofreció la posibilidad de grabar todas las canciones de Rachmaninov y otro disco con canciones infantiles de Mussorgsky y Prokofiev. Más tarde, Vladimir comenzó a dirigir, y canté con él **Luonnotar**, de Sibelius. Posteriormente hubo un proyecto de grabar todas las canciones de Chaikovsky, pero sólo grabamos dos discos de este autor, pues cambiaron los planes de la firma discográfica. Hicimos también las de Sibelius y, recientemente, las de Chopin.

R.B.—Se advierte en su repertorio una clara predilección por los autores de las áreas escandinava y rusa.

E.S.—Creo que esto depende de mi tipo de voz. Si canto canciones italianas no suenan auténticamente latinas, y tampoco tengo el timbre adecuado para las canciones españolas, como ya le he dicho. Mi voz tiene un timbre plateado, no dorado, como poseen Teresa Berganza o Victoria de los Angeles. Victoria ha sido mi ídolo. En un recital suyo yo estaba sentada junto a mi padre, y él me dijo: *Si pudieras cantar así...* Y ya que estamos con las cantantes españolas, no quiero olvidar a Pilar Lorengar. En Glyndebourne su apartamento estaba junto al mío y compartíamos la cocina.

R.B.—En su repertorio hay también sitio para canciones ligeras.

E.S.—Sí, para muchas. Las incluyo en un programa para la televisión sueca en el que las mezclo con música clásica. Escribo un guión y luego le pongo música. Por ejemplo, comienzo con el dúo «Aprite, presto aprite» que canta «Susanna» en **Las bodas de Fíguro**, y «Cherubino» salta desde la ventana y cae en una bañera cantando «I gonna wash that page out to my hair, I gonna wash that boy out...», y cosas por el estilo, aún más enloquecidas. Recuerdo un «sketch» en el que hacía alusión a la entrega del premio Nobel de la Paz a Sadat y Beguin, asunto que me dejó perpleja. Escribí el texto para un dúo entre Napoleón y Horacio Nelson sobre una canción satírica de Mussorgsky. Resultaba muy gracioso, porque cada uno de ellos tenía únicamente una mano, y les hice que tocaran el piano. Napoleón tocaba con la mano derecha y Nelson con la izquierda. Al terminar se leía la siguiente frase: *El comité del Premio Nobel de la Paz ha acordado en-*

Canté Las Bodas de Fíguro con Teresa Berganza. Estábamos las dos embarazadas, ¡¡imagínese!...«Susanna» es posible que tenga un hijo, pero no tanto que lo tenga «Cherubino».

regar el premio a título póstumo a Horacio Nelson y Napoleón Bonaparte, por su contribución a la paz mundial.

R.B.—¿Cuáles son sus aficiones, al margen de la música?

E.S.—He tenido diferentes «hobbys» a lo largo de mi vida. Por mi tipo de voz

por todo el mundo fijándome en la gente.

R.B.—¿Qué le ha parecido nuestro país en su primera visita?

E.S.—He estado muy poco tiempo, pero encuentro muy interesante el ritmo de vida de la gente, la animación. Esta noche, por primera vez, voy a probar lo que supone cenar más tarde de las diez. Todos mis amigos vienen aquí como turistas, pero a mí no me gusta viajar así. Cuando estoy libre me quedo en Suecia, y viajo únicamente a los países en los que tengo que cantar.

R.B.—¿Cuáles son sus proyectos más inmediatos?

E.S.—A continuación viajo a París para estrenar una pieza de Claude Prey titulada **Paysage pacifique**. Reciente-



he representado a muchachas jóvenes, lo que me hacía estar en forma necesariamente. Para ello he navegado a vela, esquí y me gusta pasear por la montaña. En verano suelo viajar con mi familia a Laponia. El silencio total y la ausencia de gente me relajan muchísimo. También me gusta mucho hacer punto, leer y, sobre todo, estudiar a la gente. Viajo

mente estuve en Hawai y estudié la obra en su ambiente. Después tomaré unas vacaciones y, más tarde, volveré al Metropolitan para cantar de nuevo **Las bodas de Fíguro** y **El Caballero de la Rosa**, y al Carnegie Hall con dos conciertos con Ashkenazy. Tengo previsto también grabar un disco de canciones escandinavas.



COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO



Música contemporánea

COLOQUIO SOBRE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑA

El Festival de Música Contemporánea de Alicante ha cumplido dos ediciones. Aprovechando la celebración de ambas hemos reunido en torno a una mesa a cuatro compositores —dos de Madrid y dos de Barcelona—, representativos por sus cargos, para establecer un coloquio sobre la música contemporánea en general y española en particular, con sus problemas, carencias, venturas y desventuras. Se trata de Ramón Barce (presidente de la Asociación de Compositores Sinfónicos de España), Tomás Marco (director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y del Festival de Música de Alicante), Albert Sardá (presidente de la Associació Catalana de Compositors) y Francesc Taverna-Bech (secretario de la Associació Catalana de Compositors). Cabe señalar, en honor a la verdad, que con posterioridad al presente coloquio algún fruto ha dado ya esa colaboración pedida por los coloquiantes entre los compositores que trabajan en Madrid y los que lo hacen en Barcelona: la Associació Catalana de Compositors ha celebrado unos conciertos en Barcelona bajo el patrocinio del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. Resta lograr la tan deseada estrecha cooperación entre las asociaciones madrileña y barcelonesa

—¿A qué puede llamarse música contemporánea? ¿Donde está la frontera?

RAMON BARCE.—Puede llamarse música contemporánea a la música de los compositores vivos, y sin distinciones de estéticas ni tendencias, en contra de lo que sucedía hace años, cuando se pensaba que música contemporánea era sólo la que tenía determinada dirección estética.

FRANCESC TAVERNA-BECH.—Yo añadiría a los compositores que, sin estar ya vivos, han influido decisivamente en la época nuestra.

ALBERT SARDÀ.—Música contemporánea es, para mí, aquella que rompió en un momento determinado con estéticas muy fijadas, con la tonalidad. A partir de la tonalidad —que me parece que hoy no se ha superado todavía—, a partir de la época de la Escuela de Viena todo lo que se ha escrito hasta ahora es música contemporánea, siempre y cuando haya roto en algo los moldes establecidos anteriormente.

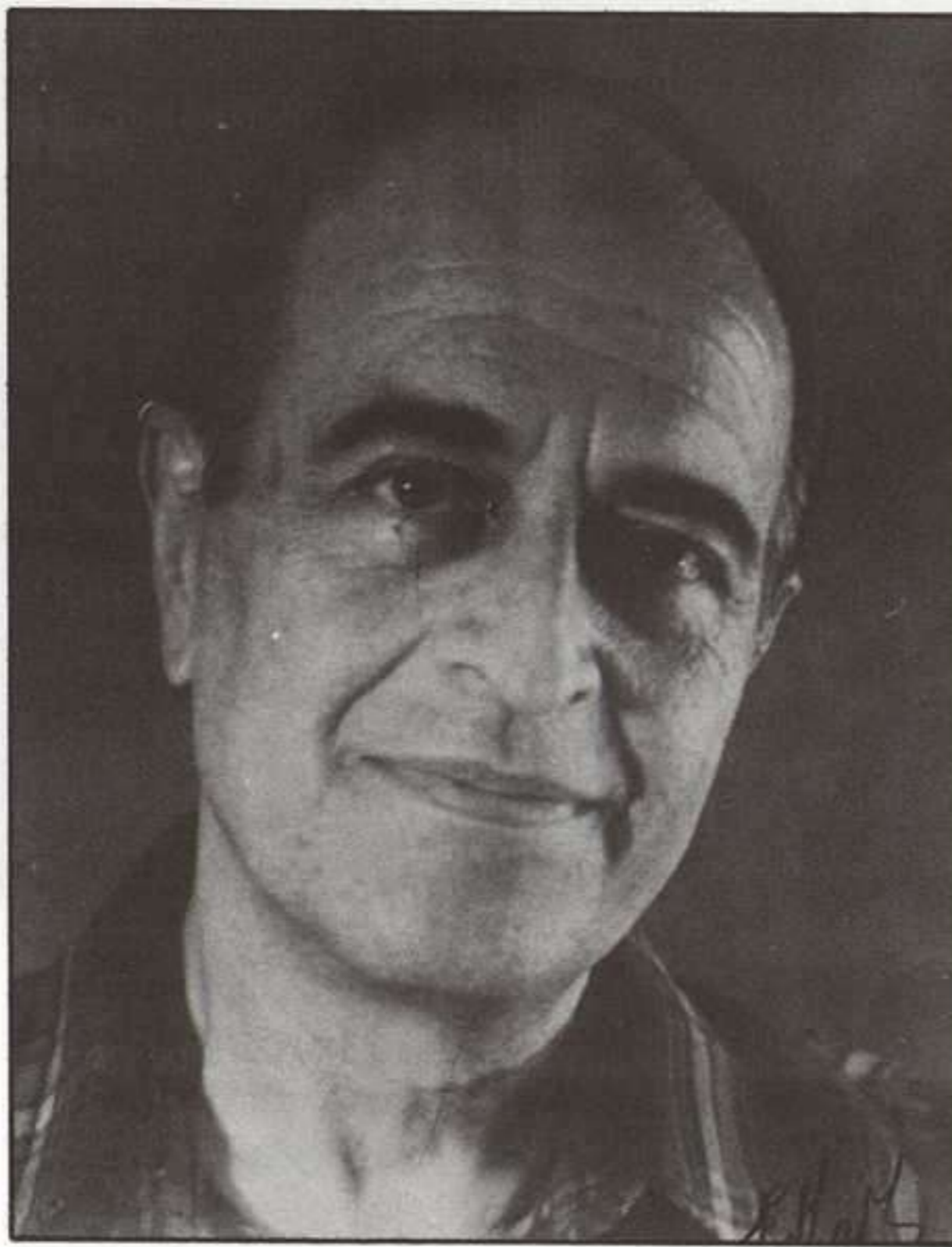
TOMAS MARCO.—Música contemporánea, en sentido estricto, es la de los compositores vivos. Se podría añadir los antecedentes, dentro del siglo, de esos compositores. Y aclararía que de autores vivos pero comprometidos de alguna manera, por estética o por técnica, aunque sean variadas, con su tiempo.

—¿Cuándo y por qué se produce la ruptura con la música anterior?

R. B.—La ruptura se produce a lo largo de quince o veinte años de principios de siglo. ¿El hecho fundamental? La sustitución de la música tonal por otras posibilidades.

A. S.—Yo creo que en el periodo entre 1910 y 1923, cuando Schönberg se plantea hacer la primera obra atonal y después el método dodecafónico, está el QUID de la cuestión.

Moderador: José Guerrero Martín



Ramón Barce, Presidente de la ACSE.

T. M.—Lo de la ruptura es relativo, porque qué más quisiéramos que alguien pudiera inventarse una cosa nueva de la nada. En realidad es un proceso, quizás rápido, quizás lento, que el público tal vez perciba como un salto, pero que viene de siempre. La ruptura se puede fijar en torno a 1910, a 1914, a 1923, a la fecha que se quiera, pero la ruptura ya está en Beethoven, ya está en Wagner, en cierta manera.

—Cuantitativamente y cualitativamente, ¿puede considerarse la música contemporánea española en línea con la del resto del mundo?

R. B.—Lo está en cuanto a la creación de nuevas posibilidades estéticas, a la aportación de posibles corrientes fructi-

feras. No quiero decir que esté en línea porque esté utilizando la misma estética que otros países —cosa que sería más bien lamentable—, quiero decir que está en la primera línea de inventiva, sin tener que parecerse necesariamente a las corrientes estéticas foráneas.

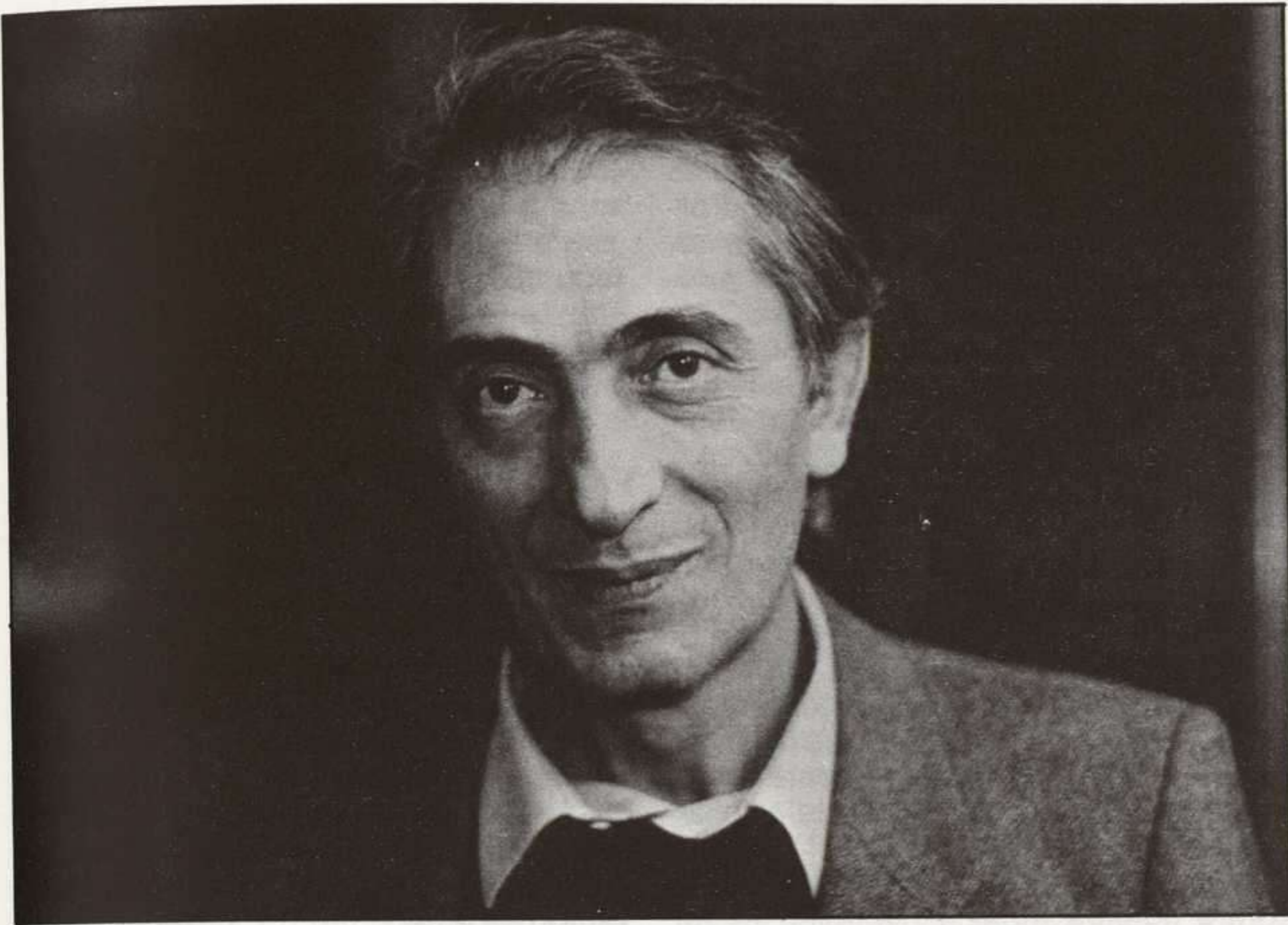
F. T.—La música española aporta una inquietud nueva, distinta de la que pueden aportar otros países o sistemas sociales.

A. S.—Yo creo que el planteamiento en España es malo. Y lo es a causa de la educación musical del país, que está mal enfocada. Como en otras artes, en música surgen individualidades que están a la par o por encima de las de otros países. Pero la educación musical entre nosotros es un desastre, a partir de lo cual cuesta mucho crear el cauce adecuado para las nuevas generaciones. En resumen, son interesantes los compositores españoles, pero me da la impresión de que lo son más como individualidades que como conjunto o escuela globalmente considerados.

T. M.—A niveles de estructura y demás estamos mal y muy por debajo de otros países. Pero —no se sabe por qué, la verdad es que lo normal sería lo contrario— en los últimos treinta años diversas generaciones, y quizás a nivel individual como dice Sardá, pero individualidades que sumadas dan bastante gente, hacen que la música española no tenga nada que envidiar a cualquier otra escuela extranjera. Incluso como conjunto creo que está por encima de algunos países de más tradición anterior, pero con síntomas de agotamiento.

—El Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante ¿es representativo de lo que se compone en España? ¿En qué puede mejorarse o completarse?

R. B.—Me parece muy representati-



Francesc Taverna-Bech, Presidente de la Associació catalana de compositors.

vo. Presenta música de muchos compositores, de muchas tendencias y de autores de varias generaciones. Afortunadamente, en España se hacen muchas cosas variadas. En ese sentido se podría completar con algo vanguardista de teatro musical, por ejemplo, pero, claro, un festival, por inmenso que fuera, nunca tendría fin. Creo que este Festival presenta una selección amplia. Se podrían buscar más cosas, por supuesto.

F. T.—Como iniciativa está muy bien. Hay una muestra bastante amplia de lo que se está haciendo hoy en España.

A. S.—Está bien por las posibilidades que se han dado a todos los españoles. Creo que es la primera vez que ha habido un reconocimiento real de la Associació Catalana de Compositors, y un reconocimiento del Ministerio de Cultura de toda la música contemporánea del Estado español. Las representaciones están muy bien repartidas y esto es bueno e importante. No se había hecho hasta ahora. ¿Mejorar? La línea seguida está bien. Quizás pudiera haber conferencias y coloquios paralelos, pero también es algo de lo que se ha hablado mucho. Pero es Tomás quien tiene la última palabra, porque es el director del Festival y el que sabe lo que se ha querido hacer.

T. M.—Yo soy realista y creo que el Festival, evidentemente, no es el mejor del mundo. Y que es mejorable, como todo. Pero también creo que con el tiempo y el dinero de que disponía es el mejor que se podía hacer, o al menos que yo podía hacer. Estoy contento de cómo ha quedado y de cómo está resultando, por ejemplo, en cuanto a público. Se pueden hacer otras cosas, se puede mejorar y se puede variar. Y en eso estoy. Si el Festival continúa y yo sigo al frente de él habrá otro tipo de

cosas. También había pensado yo en los coloquios, pero había poco tiempo para hacerlos seriamente. Demasiado ha hecho una ciudad como Alicante para acoger, y muy bien, a tantos conciertos en una semana. El Festival, pues, es mejorable, porque todo en este mundo lo es. Y, desgraciadamente también, todo en este mundo es empeorable.

Con el Festival se ha pretendido, en su primera edición, que fuera un escaparate importante para la música española de cara a los visitantes extranjeros que han venido. En próximas ediciones habrá que dar más música extranjera y más representativa de las últimas tendencias. En la segunda edición ya lo hemos hecho.

—¿Se puede vivir de la composición en España? ¿Cuál es su principal fuente de ingresos?

R. B.—La producción de arte del momento, un arte conflictivo, normalmente no es rentable en general. De manera que vivir de la composición no es posible en ninguna parte. Sólo vive de la composición algún compositor que ocasionalmente ha tenido mucho éxito o alguien que consigue que algunos teatros den sus óperas con mucha regularidad. En España en los últimos años, como consecuencia del aumento de la demanda y del movimiento musical, ha ocurrido algo muy favorable: que los compositores que se dedican con regularidad a escribir música tienen trabajos musicales. No viven de la composición, pero sí viven de la música: conservatorios, medios de comunicación, editoriales... Que es lo habitual en otras partes y lo deseable. En mi caso concreto hago sobre todo trabajo editorial (ediciones, traducciones, etc.). Además trabajo en la revista musical RITMO y doy cursos de música.

F. T.—En España no se vive de la composición. Me parece que son contados en el mundo los compositores que viven de sus obras. Las editoriales tendrían que apoyar más la promoción de la música nueva. Además de compositor, yo soy crítico musical.

A. S.—Estoy de acuerdo con lo dicho. En cuanto a mí, doy clases y cursos; también escribo algo. Mi trabajo es exclusivamente musical.

T. M.—Un arte que está vivo, y más en una materia que es cara de producir y en la que se produce poco, presenta dificultades. Sin embargo, ha habido una mejora y hoy en día la mayoría podemos vivir dentro del mundo de la música. Por otra parte, esto es normal en todo arte que es nuevo, hasta que la gente se va instalando. Manuel de Falla hoy sería millonario porque su música da muchos derechos de autor, pero vivió casi en la miseria hasta que se murió. Y a Mozart lo enterraron en una fosa común, y Beethoven era más bien pobreton... En cuanto a mí, soy crítico musical, escribo libros, doy cursos y, fundamentalmente, estoy en la Administración: trabajé en Radio Nacional once años, fui director gerente del Organismo Autónomo Orquesta y Coros Nacionales de España, y ahora dirijo el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. Esto, por lo menos, te permite estar dentro de la música, aunque evidentemente eres un español doble en el sentido de que un español común hace su horario y su trabajo y se va a su casa a divertirse, y tú tienes un trabajo —que es del que vives— y cuando llegas a tu casa en lugar de divertirte lo que haces es volver a trabajar, o sea, componer. Y no hay fines de semana, ni fiestas, ni casi vacaciones.

R. B.—En el fondo en ninguna parte se vive de la composición. Ni siquiera en la Unión Soviética. Tal vez pueda vivir alguien, allá o aquí, cuyas obras se den muchísimo, sobre todo ballet y ópera. En otro caso, desde luego que no.

—¿Con qué problemática estética y social se encuentra el compositor de hoy?

R. B.—En cuanto a la estética, permanece eso de «la angustia del papel en blanco». Es difícil siempre inventar algo. Acercándonos un poco más a lo que podrían ser problemas de nuestro tiempo, a muchos nos da la sensación de que hoy la creación artística resulta en cierto modo favorecida por la multiplicidad de tendencias, de que uno puede escribir lo que quiera. Hay una enorme posibilidad de elección, algo parecido a lo que ocurre con el vestir o la moda. Lo que ocurre es que esto, que parece una ganancia respecto a otras épocas —en las que ha habido unos modelos fijos que generalmente se seguían—, puede producir cierta confusión, de manera que uno se puede encontrar perdido ante la riqueza de posibilidades que tiene delante y enton-

ces hacer elecciones equivocadas en el sentido de utilizar demasiadas cosas. Yo encuentro hoy un problema de elección y de selección más que de otro tipo: hay que elegir, separar y quitar; sobre todo, quitar. Quedarse con algo.

Por lo que respecta a lo social, destacar la repetida afirmación de que la música de antes estaba de acuerdo con los gustos de la gente y hoy no. Yo, después de darle muchas vueltas al asunto, he llegado a una conclusión contraria. Yo pienso que la música en el siglo XVIII y en el siglo XIX se dirigía a un público muy restringido. Es decir, que Mozart, Bach y Beethoven tenían mucho menos público potencial que nosotros, y un público muy seleccionado. Y nosotros, de verdad, nos dirigimos a todo el público. Así que yo creo que se ha ganado público potencialmente. Y en cuanto a difusión real, hay mucha más. Lo que pasa es que por una serie de transformaciones estéticas e históricas nuestra música resulta hoy muy movida, muy conflictiva, en algunos aspectos muy revolucionaria. Y eso es difícil de captar. Nosotros nos dirigimos a un público amplísimo y de ese público nos escucha y nos atiende una parte muy pequeña. Ante eso puede dar la sensación de que nos dirigimos a un público muy pequeño, muy estricto. Y no es cierto en absoluto.

Por otra parte, la música que hacemos hoy tampoco me parece que sea tan difícil. La música siempre ha sido difícil en el momento en que ha salido. Después termina por ser fácil de seguir.

F. T.—El problema es la libertad que hay: se puede hacer todo. Eso supone, a su vez, el problema de tener un lenguaje, de tener una forma de expresarte. Es decir, cada obra tienes que plantearla de nuevo. Casi todo está hecho y no sabes qué hacer específicamente.

En el otro aspecto, el compositor está un poco apartado de la sociedad. Porque se ha apartado él y también porque la sociedad lo ha apartado. Los festivales monográficos, como éste de Alican-

te, están muy bien. Pero creo que todos desearíamos más que nuestra música fuera al lado de la de Mozart o Beethoven en un concierto normal, que formara parte del repertorio de las orquestas sinfónicas. ¿Por qué no se hace? Porque en los Conservatorios no se enseñan las técnicas de interpretación nuevas y se detienen a finales del siglo XIX.

A. S.—A nivel estético se me hace muy difícil juzgar qué es lo que está pasando. También se me hace difícil decir quién es y quién no es compositor. Lo que sí me parece evidente, e interesante, es que hay un replanteamiento, una búsqueda de las raíces, un querer hacer algo más serio, un concepto de vanguardia menos dogmático y más realista.

En el aspecto social es cierto que estamos un tanto apartados y que nos han apartado. Somos excesivamente llorones. El problema básico es de educación, porque incluso en los propios conservatorios hay profesorado que va contra nuestra música. También es un problema de sensibilidad ante un fenómeno que está ahí.

T. M.—El verdadero problema para un compositor, que se cree tal y que piensa que tiene que decir algo, es encontrar una voz propia, no tanto hacer una música nueva —que evidentemente acaba siendo nueva— cuanto hacer una música distinta, que sea suya. Y eso se tiene o no se tiene. Si lo vas buscando no lo vas a encontrar nunca.

A nivel social lo que ha descrito Ramón creo que es exacto. En España la cosa se agrava, porque no sólo para nuestra música, sino para la música en general no hay estructura: un solo teatro de ópera, pocas orquestas, etc. Y, sobre todo, la música no forma parte de la cultura como la literatura o las artes plásticas. Si en la escuela y la universidad no se enseña a valorar la música, ¿cómo se va a interesar por ella el individuo que luego llega a las clases dirigente e influyente? Es un círculo vicioso. A lo mejor esto pasa por una reno-

vación de nuestra clase dirigente a través de esa revolución pendiente que nuestro país tiene, aunque haya quien diga que no. El problema es general de la música, si bien en nuestro caso es más grave. Sería útil que las orquestas asumieran una mayor presencia de música nueva dentro del repertorio general. Aunque cabe señalar que un Tàpies, un Millares o un Sempere no tienen que competir día a día en la misma exposición con Goya o con Velázquez, y nosotros sí tenemos que competir con Beethoven o con Wagner.

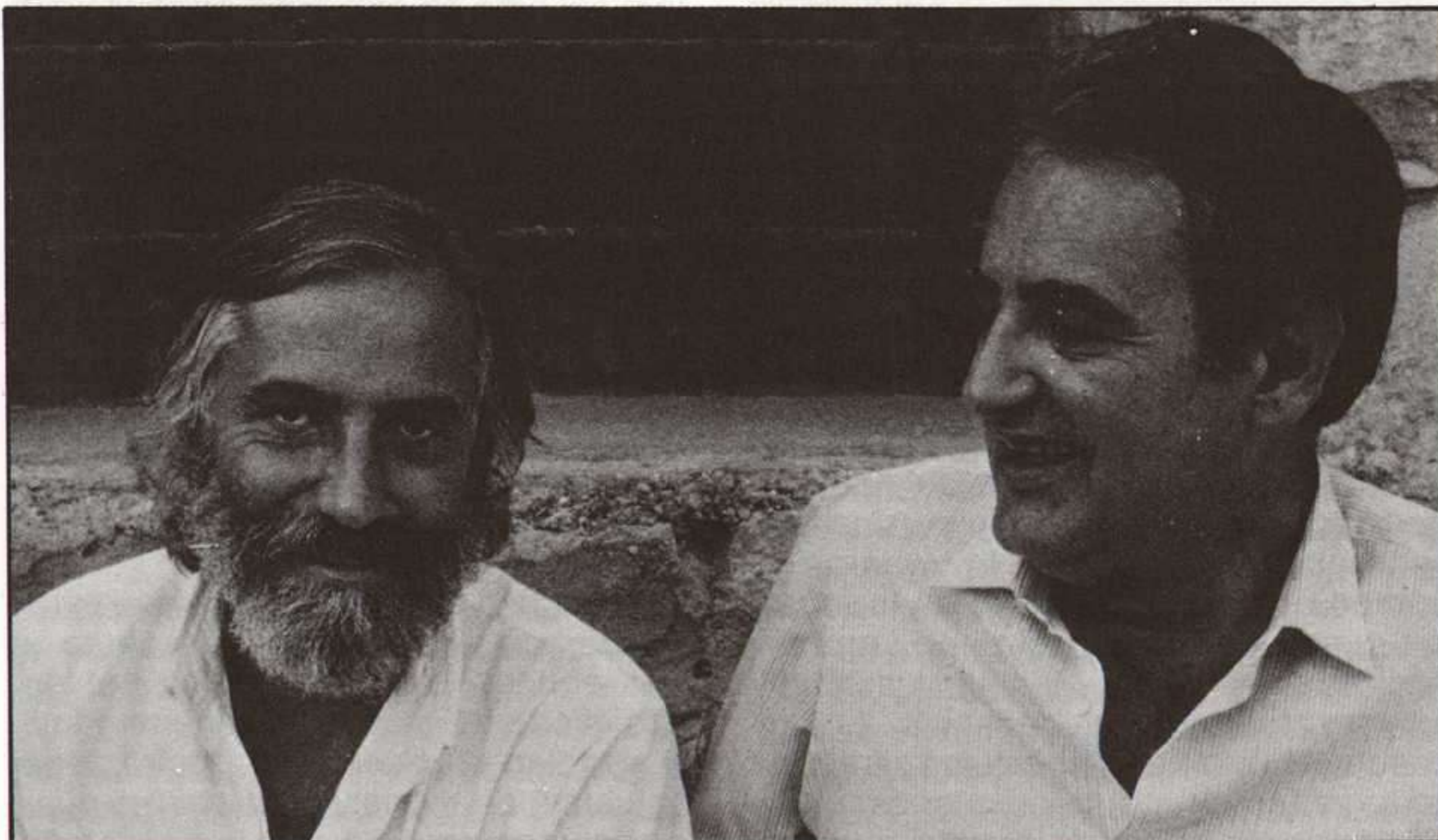
F. T.—Hay otra cosa curiosa a resaltar: la gente compra el último libro o cuadros de las últimas tendencias y a la hora de la música se queda en los siglos XVIII y XIX. Es un síntoma de nuestra época.

—En España hay la Asociación de Compositores Sinfónicos de España y la Associació de Compositors Catalans. ¿Tendría que haber más asociaciones de este tipo? ¿Tal vez una federación de ellas?

R. B.—Todos los compositores españoles están asociados en una u otra de esas dos asociaciones existentes, salvo el que no lo desee. En este sentido no hace falta ningún otro cauce para asociarse. Ahora bien, si cada autonomía tuviese una asociación de compositores —lo cual podría ocurrir— entonces sería de utilidad, o a lo mejor imprescindible, una federación de asociaciones. En un país tan centralizado como España, la actividad musical se ha desarrollado en torno a dos ciudades fundamentalmente: Madrid y Barcelona. Así, habría asociaciones con muy pocos compositores, lo que formaría un mosaico que tal vez complicara la cosa inútilmente. No lo sé, está por ver.

F. T.—Yo tengo noticias de dos intentos de nuevas asociaciones de compositores: una en Valencia y otra en San Sebastián. Pero, como dice Barce, casi todos los compositores viven en Madrid o Barcelona, porque es donde hay más posibilidades de trabajo. De momento, mientras surge otra cosa, las dos asociaciones existentes hemos de incrementar los intercambios y trabajar conjuntamente.

A. S.—No todas las autonomías podrían tener una asociación de compositores. Tampoco todos los compositores están asociados. Una federación, en su caso, evitaría el aislamiento de las asociaciones más débiles. En el momento actual la situación de colaboración y entendimiento entre las dos asociaciones existentes no es la idónea como sería de desear. La primera entidad que nos ha hecho caso a la Associació Catalana de Compositors como tal ha sido este Festival de Alicante a través de Tomás Marco. A menudo sólo se conoce la asociación de Madrid. Y no es bueno que no exista más colaboración entre ésta y la de Barcelona. En ésta, claro, hay que tener en cuenta el problema de identidad. Pero no es obstáculo para esa deseada relación más intensa.



Albert Sardá (izquierda) y Tomás Marco.

T. M.—Quizás convenga recordar que las asociaciones sirven para defender los intereses profesionales generales, pero que el problema particular de componer lo tiene que resolver cada uno, pues talento cada cual tiene el que tiene.

A. S.—Los compositores no suelen dar nada a la asociación, sólo esperan de ésta. Tal individualidad me parece nociva y perjudicial. Porque también el compositor puede aportar cosas a la asociación y contribuir a su perfeccionamiento.

—**¿Conoce el compositor que vive y trabaja en Madrid suficientemente la música que se compone en Barcelona, y lo mismo referido al que vive en Barcelona en relación con quien compone en Madrid? De ser la respuesta negativa, ¿qué habría que hacer para un mejor conocimiento mutuo?**

R. B.—En mi caso creo que conozco bastante bien la música catalana. No sé el resto de los compositores que trabajan en Madrid. En general, el compositor suele estar bien informado. La música corre mucho. Los compositores oímos mucha música y sabemos lo que están haciendo en Australia o en Finlandia bastante bien. Eso no quita para que seguramente habría que dar más música catalana en Madrid y música no catalana en Barcelona. Y toda ella en toda España. Incluso pienso que sería útil organizar cada año, por las dos asociaciones, unos conciertos seguidos: en Madrid, de música catalana; y en Barcelona, de música española no catalana. Sería un medio muy drástico y directo de información de primera mano.

F. T.—Conocemos en Barcelona la música que se compone en Madrid a través de radio y televisión, aunque quizás no toda. La vía que apunta Barce me parece buena en aras de esa colaboración entre las dos asociaciones.

A. S.—Hubo un intento en ese sentido tiempo atrás, pero no llegó a cuajar. Nuestras asociaciones son débiles económicamente. Necesitamos un patrocinador, que podría ser un Banco. La vía indicada por Ramón me parece un buen principio para llegar a una estrecha colaboración de las dos asociaciones.

T. M.—A nivel individual creo que conocemos lo que hace cada cual. En general, los autores y las obras se conocen. El hecho coyuntural de la transformación de un Estado central en un Estado de autonomías ha desconectado un tanto las cosas. Lo que apunta Ramón me parece muy bien. Pero además que todos circulemos en todas partes con normalidad, en las programaciones de radio y televisión, además de en las salas de conciertos.

—**¿Hay diferencias de estéticas en lo que se compone en uno y otro centros musicales existentes hoy en España?**

R. B.—Yo percibo diferencias en Cataluña respecto del resto de España,

pero no son recientes. La que me parece más clara es que en Cataluña hay una incidencia mayor de la Escuela de Viena y del dodecafonismo que en otras partes. Ultimamente con lo de las autonomías se está produciendo un fenómeno que de alguna manera quizás sea regresivo. Por una necesidad de autoidentificación cultural algunas comunidades autónomas están tratando de unir la producción musical contemporánea a la tradición folclórica. Es como si se hubiera reforzado la corriente tradicional española, que estaba muy debilitada, a partir de los herederos de Falla.

A. S.—Yo creo que eso va más bien por escuelas. En Barcelona, la escuela Taltabull —derivada directamente de Max Reger y Schönberg— dejó una impronta muy grande en algunos compositores, algunos de los cuales han sido los actuales profesores de composición. Así es inevitable la influencia de la línea del dodecafonismo en Cataluña, como lo pudo ser la escuela de Conrado del Campo en Madrid. Al margen de todo ello me parece la música compuesta en Barcelona con un algo especial que nos diferencia. Y es lógico que así sea. Me parece que cuantas más diferencias haya en el Estado, mejor para todos.

T. M.—Creo que en Madrid vamos todos más por libre y tenemos que ver menos unos con otros, mientras que en Barcelona hay una escuela más fuerte y característica. En Barcelona se ha seguido más firmemente la línea de esa escuela. Y en Madrid no ha ocurrido nada semejante.

—**¿Algo que añadir?**

R. B.—Nos podemos felicitar de que la demanda musical en España haya crecido gradualmente en los últimos años. Pero hace falta una mayor cultura musical, que sólo se puede dar con la enseñanza sistemática. Hay una cosa que pedir, aquí, con insistencia: la implantación, estabilización, institucionalización y cumplimiento de la enseñanza de la música en la escuela.

F. T.—Que se incluya la música en la enseñanza general básica. Que los Conservatorios sean tales y no guarderías. Y que este Festival de Alicante, organizado por el Ministerio de Cultura, sirva de ejemplo a otras entidades en el sentido de normalizar la música que se hace en nuestro tiempo.

A. S.—Se ha de cambiar el sistema de enseñanza en los Conservatorios. La música ha de incluirse en los planes de enseñanza general básica. Y además ha de haber centros de rango universitario donde se realicen los estudios superiores. La música es un hecho cultural y todos se han de sensibilizar, incluido el Estado, en el sentido de que se ha de enseñar bien y a todos los niveles.

T. M.—Nada que añadir a todo lo dicho por mis compañeros. Sobre todo, porque hemos hablado tanto que no sé cómo lo van a publicar.

EL PREMIO «CIUTAT D'ALCOI» A JOSE GARCIA ROMAN

Los días 15 y 16 de noviembre, y en la Casa de la Cultura de Alcoy, se reunió el Jurado del I Premi de Composició Musical «Ciutat d'Alcoi», dotado con 750.000 pesetas e instituido por el Ayuntamiento de la ciudad en colaboración con la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, la Diputación Provincial de Alicante y el Centro Municipal de Cultura alcoyano.

Este Premio, el más importante de España para música de cámara, se debe a la inteligente política cultural del Ayuntamiento alcoyano y a la iniciativa del compositor Javier Darías, director del Conservatorio de la ciudad, y ha tenido una acogida nacional (e incluso internacional) excelente: se presentaron 47 partituras entre las que había muchas de calidad, con un nivel medio inusualmente alto.



Miembros del Jurado.

El Jurado, compuesto por Ramón Barce, Emilio Casares, Tomás Marco, Claudio Prieto y Albert Sardà, acordó otorgar el Premio al **Sexteto de estío** del granadino José García Román. La decisión se hizo pública en la Casa de la Cultura tras de un brillante concierto del Trío Marbeel. El Centro para la Difusión de la Música Contemporánea se hará cargo del estreno de la obra, probablemente en el próximo Festival de Alicante.



Casa del Libro

ESPASA-CALPE

Gran Vía, 29 - 28013 MADRID



250.000 volúmenes

100.000 títulos

80.000 autores

y además,

30.000 discos

1.000 discos compactos

Música clásica, jazz, étnica,
ópera, zarzuela, opereta, folklore
regional español.

Visite nuestra 2.^a planta, su

Casa del Disco

Teléfs: 221 19 88 - 221 66 57

Solicite una Cuenta de Librería, que le permitirá adquirir
LIBROS Y DISCOS, con la sola presentación de su tarjeta personal.

 **espasa-calpe**

TARJETA PERSONAL DE CUENTA DE LIBRERÍA

Número Fecha de caducidad

Titular

CASA del LIBRO

Gran Vía, 29 • MADRID-13

Deseo recibir información de la tarjeta CUENTA DE LIBRERÍA

Nombre _____

Apellidos _____

Dirección _____ C.P. _____

Provincia _____

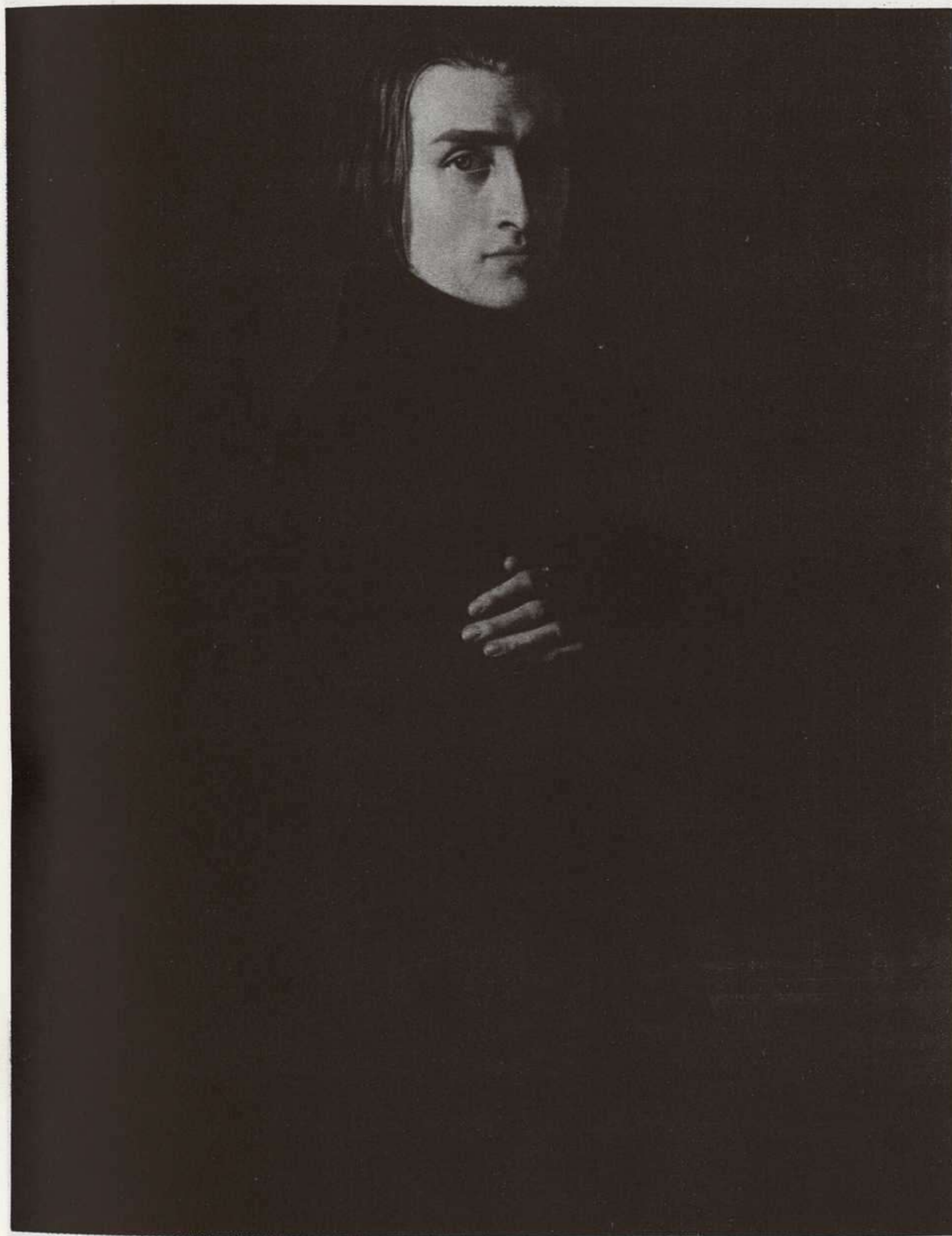
Teléfono _____

Enviar a Casa del Libro, Cuentas de Librería
Gran Vía, 29 - 28013 MADRID

Discoteca básica

LA «SONATA EN SI MENOR» DE LISZT:

Una obra maestra de la forma



Por Luis Sales

La **Sonata en Si menor**, dedicada a Robert Schumann, fue compuesta entre los años 1852 y 1853, una vez que Liszt se había instalado en la corte de Weimar como «Kapellmeister» y había abandonado su primera etapa de concertista y virtuoso del piano. Sabido es que de este asentamiento en la Corte Ducal nacieron, junto a la **Sonata**, algunas de las más grandes realizaciones lisztianas: la serie de los 12 poemas sinfónicos, las **Sinfonías Fausto y Dante**, la **Misa de**

Gran, etc. Suele considerarse, pues, este período de Weimar decisivo en la orientación de Liszt como compositor de «gran forma», y, en especial, como introductor del «poema sinfónico», que pasa por ser su gran hallazgo en materia formal.

No es de extrañar, por tanto, que entre tan importantes producciones figure una obra tan excepcional como la **Sonata en Si menor**. Excepcional, desde luego, por su belleza, pero también por otros motivos sobre los que nos proponemos una reflexión. Por ejemplo, y para empezar, el motivo mismo de su título: Franz Liszt, el compositor de poe-

mas sinfónicos, el supuesto paladín de la música programática, decide escribir una «sonata para piano».

¿Sonata o poema pianístico?

Si hacemos excepción de los dos **Conciertos** para el mismo instrumento, la **Sonata en Si menor** es la única obra importante de Liszt que no lleva título programático alguno, es decir, es su única composición de música «pura» o «absoluta», según las denominaciones al uso en el siglo XIX.

Subrayo este hecho porque desde los tiempos del compositor hasta nuestros días se ha producido una especie de curiosa intolerancia del mismo y numerosos autores han pretendido para la **Sonata** las más diversas explicaciones programáticas. Citaremos algunas. Para Louis Aguettant la obra sería *una especie de poema sinfónico para piano, donde los temas característicos son como personajes que viven, se oponen, luchan delante de nosotros...* Camille Mauclair, otro crítico, más caprichoso, vería en la obra *una especie de biografía espiritual de Robert Schumann, genial y desgraciado*. Pero para la mayoría de los comentaristas ha sido el tema del «Fausto» de Goethe el favorito a la hora de ILUSTRAR programáticamente la **Sonata en Si menor**. Así, Alfred Cortot se refiere a ella con las siguientes palabras: *Desde el punto de vista expresivo veo en su desarrollo una ilustración del «Fausto» de Goethe, obra que, con la Divina Comedia, ha frecuentado siempre el pensamiento de Liszt. Me parece una especie de esbozo de la Sinfonía Fausto, una expresión de un genio inquieto, atormentado, que busca en la acción, en el amor, en la religión, una certeza, un reconfortamiento, y que acaba refugiándose en conceptos filosóficos... Liszt ha encerrado todos estos sentimientos de «Fausto» en esta obra: la desesperación, el ardor, el entusiasmo, el sueño, la ternura y la ironía.*

Claudio Arrau, el gran pianista chileno, que en su juventud había sido alumno de Martin Krause (un discípulo directo de Liszt), sostiene que para los discípulos del compositor era EVIDENTE la existencia de un programa táctico, de carácter fáustico, para la **Sonata**. Incluso un artista teórico como Alfred Brendel, en el admirable análisis de la obra que acompaña a su grabación discográfica, y a pesar de mostrarse contrario a la concepción programática de la misma, no vacila en recurrir a figuracio-

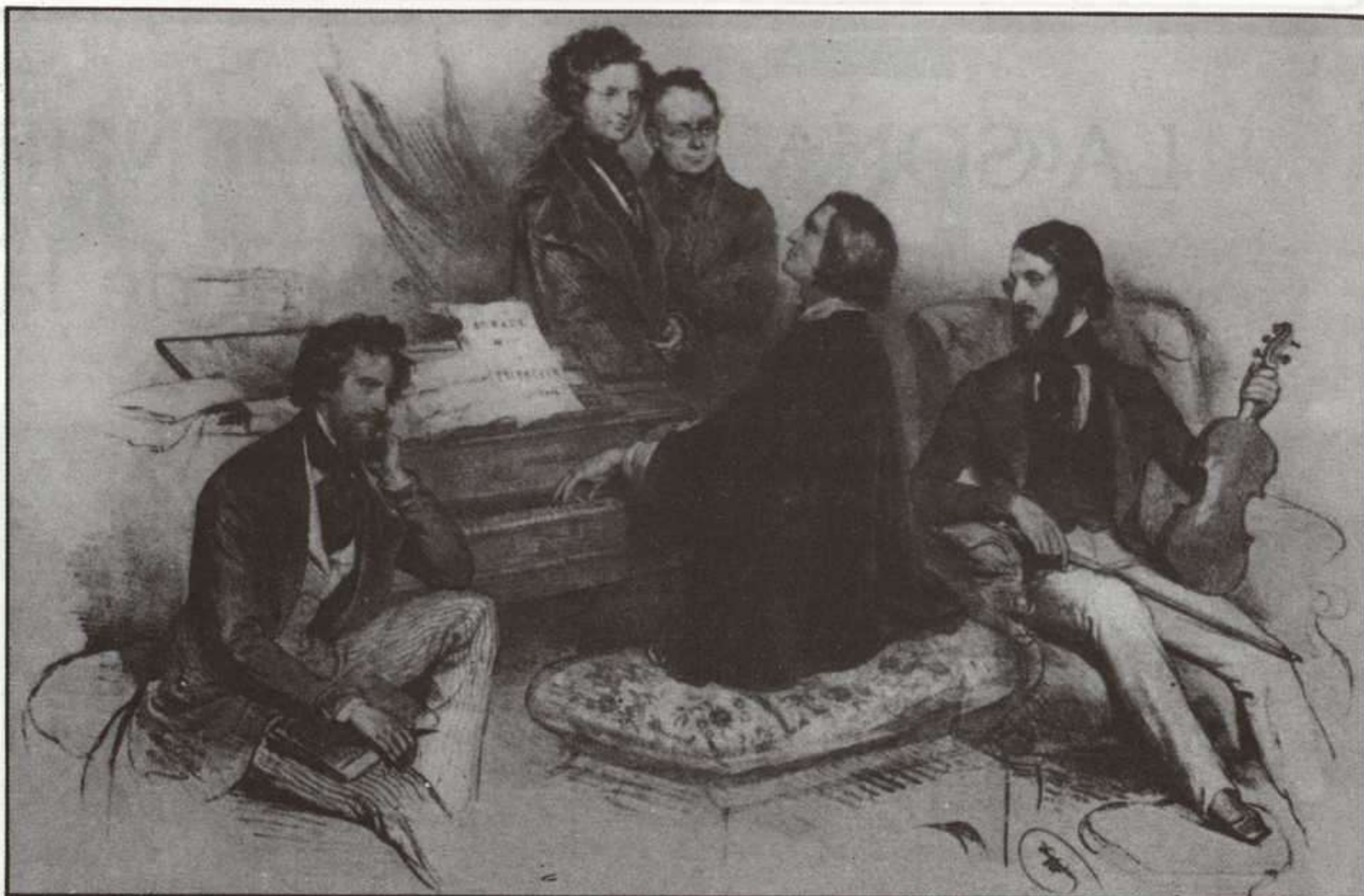
nes FAUSTICAS y MEFISTOFELICAS a la hora de explicar los distintos temas.

Ante todo este «mare magnum» de interpretaciones surge de inmediato una cuestión fundamental: la **Sonata en Si menor** de Liszt, ¿es una verdadera «sonata» o, por el contrario —y como sugieren tan importantes autores—, se trataría más bien de un «poema pianístico», cuyo programa nos habría ocultado el autor por alguna razón desconocida?

El siglo XIX y la música programática

Una de las características más llamativas de todo el siglo XIX es la persistencia de una verdadera obsesión por los programas en la música. El asunto afectaba tanto a la labor del compositor —del que se suponía era incapaz de componer sin atenerse a un programa previo— como a la posición del auditor, quien acusaba una seria dificultad para entender toda música que no fuera acompañada de una explicación literaria, filosófica, autobiográfica, etcétera. Es notable, si nos fijamos, la cantidad de leyendas que fueron inventadas en torno a las Sinfonías de Beethoven (sobre la **Novena**, por ejemplo, escribió Richard Wagner un programa, precisamente, en términos fáusticos), así como en torno a algunas de sus Sonatas para piano, a las que se asignaron muchos de los famosos títulos programáticos con los que se las conoce hoy en día («Claro de luna», «Aurora», etcétera). Incluso en un círculo tan proclive a la «música pura» como el de Johannes Brahms se llegó a incurrir en veleidades programáticas, y así, Joachim explicaba la **Sinfonía número 3** del compositor hamburgués como una tragedia amorosa claramente expuesta en voces y personajes, y Clara Schumann veía en esa misma obra un idilio en el bosque a medianoche y llegó a redactar un detallado programa para cada movimiento. Así las cosas, es evidente que desde la absoluta desnudez de su título, la **Sonata** de Liszt no podía ser una excepción a esta tendencia, y de ahí esa propensión a programatizarla que ha llegado hasta nuestros días.

Este interesante fenómeno, que también merecería una reflexión en profundidad, tiene sus raíces más evidentes, por un lado, en la impregnación literaria que caracterizó todo el siglo XIX y, por otro, en la influencia que ejerció la personalidad de Hector Berlioz y su concepción programática de la sinfonía postbeethoveniana. Todavía es frecuente, en enciclopedias y manuales de historia de la música, encontrar a Liszt como continuador de Berlioz y al poema sinfónico como heredero de la sinfonía programática. Ninguna de las dos afirmaciones puede considerarse totalmente cierta, y éste es un ejemplo de hasta qué punto el compositor hún-



Fran Liszt, por Kriehuber. En el cuadro aparecen, de izquierda a derecha, el propio Kriehuber, Berlioz, Czerny y Ernst.

garo ha sido, hasta hace poco, un músico generalmente mal comprendido. Es importante dejar claro que, en contra de lo que se afirma, Liszt está más cerca de Beethoven que de Berlioz, y mucho más de lo que éste lo estuvo del mismo. Tanto por su concepción acerca del papel que debe jugar el programa en la música, como en lo referente a la independencia de la forma respecto del programa, la posición de Liszt representa una vía de evolución del postbeethovenismo bastante más genuina que la de Berlioz.

Concepción de Liszt acerca del programa

Cuando Liszt nos dice que *el programa no es más que una alusión previa a*

los móviles psicológicos que han impulsado al compositor a crear su obra, nos está mostrando hasta qué punto su posición en este tema diverge de la de Berlioz y sigue los criterios expuestos por Beethoven a propósito de su **Sinfonía Pastoral** («expresión de sentimientos más que pintura»). La mayoría de los llamados «programas» de Liszt se limitan a los títulos de sus composiciones, que son indicativos de la fuente inspiradora, sea literaria, paisajística o filosófica. Por lo que se refiere a los poemas sinfónicos, tan equivocadamente considerados como herederos de la sinfonía programática, hay que aclarar que por el contrario, proceden de las oberturas de concierto de Beethoven y, en su mayor parte, conservan su estructura formal al margen del programa. La existencia de textos literarios



Fantasía sobre Fausto, de Mariano Fortuny. Algunos especialistas en Liszt encuentran en la **Sonata** figuraciones «fáusticas» y «mefistofélicas».

impresos en la partitura de algunos de ellos ha generado el malentendido acerca del supuesto carácter programático de estas obras. Es preciso aclarar que de los doce poemas sinfónicos, cinco no llevan texto alguno, y en el caso de los restantes la relación del mismo con la música es generalmente arbitraria (el ejemplo más claro sería el de **Los Preludios**, cuyo programa fue escrito años después que la partitura).

Pero es nuevamente el propio Liszt quien nos aclara la función que cumplen sus programas cuando escribe: *No carece de propósito que el compositor ofrezca en un par de trazos el bosquejo espiritual de su trabajo y, sin caer en explicaciones prolijas y difusas, comunique al oyente la idea que le ha servido de base para la composición. Esto habrá de ahorrar elucidaciones erróneas, interpretaciones capciosas, estériles disputas para refutar intenciones que tal vez nunca anidaron en la mente del compositor, e interminables comentarios carentes de todo fundamento.*

Texto fundamental, toda vez que nos previene contra los abusos de interpretación programática, tan habituales en su tiempo, y nos indica que cuando quiere es él quien indica la fuente inspiradora de sus composiciones. Es importante esto porque no conocemos escrito alguno del músico en el que nos explique qué motivaciones —distintas de las estrictamente musicales— le impulsaron a escribir la **Sonata en Si menor**. Hay un hecho incontrovertible: poco le hubiera costado a Liszt ponerle un título programático a la obra si lo que pretendía era escribir un «poema pianístico» sobre Fausto; si no lo hizo es porque precisamente lo que deseaba era... componer una sonata para piano. En contra de todos los tópicos de manual, Liszt fue un compositor formalista; un revolucionario de la forma, si se quiere, pero un formalista al fin; y su **Sonata para piano en Si menor** es, como vamos a ver, su máximo logro en el dominio de la forma pura.

La forma sonata en el romanticismo

Se dice frecuentemente que Beethoven AGOTÓ la forma sonata. Ciertamente, el genial compositor alemán heredó de Haydn y Mozart una estructura musical perfecta, y hay que admitir que le sacó un buen partido. Pero ¿agotó sus posibilidades evolutivas? El problema radica en que Beethoven avanzó en un camino de desarrollo de la forma que implicaba al mismo tiempo su perfeccionamiento y su crisis; perfeccionamiento de sus potencialidades expresivas y —en relación indisoluble con ello— crisis de sus fundamentos armónicos y estructurales. Y éste fue el legado que dejó a las siguientes generaciones de compositores: un modelo formal enormemente engrandecido, pero ino-

culado de la semilla de la crisis. Fue este hecho, sin duda, lo que paralizó en gran medida las posibilidades de desarrollo de la forma sonata a lo largo del siglo XIX y, a la postre, lo que indujo a su sustitución por otras formas expresivas.

Si observamos la producción pianística del Romanticismo, es evidente que los compositores prefirieron seguir líneas de desarrollo diferentes a las de Beethoven, y ello explica en parte, por ejemplo, el auge que tomaron las llamadas formas breves. La sonata para piano, en cambio, fue un género que perdió vigencia. Tras las respectivas aportaciones de Schubert y Weber, contemporáneos ambos de Beethoven, pocos compositores de talla reservaron un lugar señalado para ella: Mendelssohn no tiene prácticamente producción sonatística; Schumann y Chopin sí la tienen, pero de muy relativa significación; el caso de Brahms no es muy diferente, pues a pesar de la belleza de sus tres espléndidas sonatas para piano hay que admitir que ninguna de ellas aporta nada verdaderamente novedoso respecto de las que treinta años antes había compuesto Beethoven.

No ocurre lo mismo, ciertamente, con la **Sonata** de Liszt, ya que de ella puede afirmarse, por un lado, que es una de las obras más importantes —si no la que más— de toda su producción pianística, y por otro, que es la sonata más genial de todo el Romanticismo. Dicho de otro modo, es el tipo de sonata que podía componerse en la mitad del siglo XIX en la línea de la evolución marcada por Beethoven.

y comprendió las **Sonatas para piano** de Beethoven, especialmente las de la última época. Debe recordarse que en fecha tan temprana como 1836, Liszt dio a conocer en París la **Sonata Op. 106**, causando el asombro, entre otros, de Berlioz; asimismo, en 1853, interpretó toda la serie de las últimas sonatas beethovenianas ante Richard Wagner, quien dijo que hasta Liszt nadie se las había hecho comprender. Podemos, pues, suponer que en el momento de pensar en escribir una sonata para piano, el modelo que Liszt debía tener «in mente» era el de Beethoven.

Nos interesa ahora centrarnos un poco más en el modelo formal que emplea Liszt. Como veremos, la **Sonata en Si menor** no es —como aún se afirma a veces— ni una «rapsodia» ni una «forma libre», sino una gran estructura derivada de la forma sonata clásica y sometida a una rigurosa lógica musical. Hemos visto que el modelo último está en Beethoven, pero ¿cuáles son sus antecedentes inmediatos?

La forma en Liszt

La evolución de la forma en la obra de Liszt es un tema apasionante. Si nos fijamos, por ejemplo, en su producción pianística advertimos con claridad una línea ascendente continua desde las formas breves hacia la gran forma, línea ascendente que culmina esplendorosamente en la **Sonata**. Es ésta una característica que no se aprecia, por ejemplo, en el piano de Schumann, cuyas formas



Franz Liszt en un concierto para la Corte.

No debe extrañarnos este linaje beethoveniano de Liszt si tenemos en cuenta que desde su juventud había sido un admirador sin límites del maestro de Bonn, y sabemos que, al mismo tiempo que enloquecía a los públicos de París con ejercicios de virtuosismo al estilo de Paganini, el joven compositor húngaro fue el primero que estudió, analizó

mayores suelen ser, más bien, agrupaciones cíclicas de pequeñas piezas; en cambio, una evolución semejante hubiera podido darse, tal vez, en Chopin, a partir de sus **Baladas** o de su **Fantasia Op. 49**. Así, pues, vemos que hay páginas en los **Años de Peregrinaje**, como **El Valle de Obermann** o **Después de una lectura de Dante**, cuya dimensión y

envergadura rebasa con mucho la noción de pieza breve, para asimilarse más propiamente al concepto de «fantasía» o «poema». Si tomamos, por ejemplo, la última de las composiciones citadas y nos detenemos en su análisis encontramos incluso que su estructura constituye un embrión —bien que inmaduro— de lo que será el modelo formal de la **Sonata**, y tal vez debamos entender en esta dirección el significado de su misterioso subtítulo: **Fantasia quasi Sonata**.

El eslabón siguiente en esta escalada hacia la gran forma lo hallamos en una obra escrita por Liszt en 1848 titulada **Gran solo de Concierto** (transcrita años después para piano y orquesta con el título de **Concierto Patético**). El modelo de esta obra, que es básicamente el mismo que de la **Sonata**, consiste en la fusión, dentro de un único gran movimiento, de los elementos normales de la forma sonata (exposición-desarrollo-reexposición-coda) y los movimientos básicos de una composición de varios tiempos. Su esquema sería el siguiente (ver también cuadro 1):

Primera sección: Exposición y desarrollo.

Segunda sección: Movimiento lento.

Tercera sección: Nuevo desarrollo y reexposición.

Cuarta sección: Coda (incluyendo cita de la segunda sección).

Es muy probable que Liszt tomara este modelo de la **Fantasia Wanderer** de Schubert, cuya organización estructural responde al mismo esquema. Esta bella obra schubertiana, que alcanza de una manera magistral el ideal de síntesis anhelado por todo compositor romántico, fue siempre pieza favorita del maestro húngaro, quien, aparte de interpretarla con frecuencia, hizo de ella una transcripción para piano y orquesta, precisamente en 1851. Liszt aprendió de la **Wanderer** el secreto de la diversidad dentro de la unidad, logrado por el expediente de la transformación temática (los distintos temas que aparecen a lo largo de la **Fantasia** no son sino transformaciones de un mismo tema básico). Como se sabe es este recurso de la transformación temática (que Liszt tomó de Schubert y no, como se afirma, de Berlioz y Wagner) uno de los elementos fundamentales de su técnica como compositor.

Por lo demás, este esquema formal sintético dio a Liszt muy buenos resultados no sólo en la **Sonata**, sino también en otras obras importantes de este mismo período, por ejemplo, el **Concierto para piano y orquesta núm. 1** y algunos de sus poemas sinfónicos. También ha ejercido una gran influencia en la música posterior, y ha sido utilizado por numerosos compositores, entre otros, por Jan Sibelius, como base para su **Séptima Sinfonía**, y por Arnold Schönberg en muchas de sus primeras obras, entre las que podríamos citar, como ejemplo, la **Primera Sinfonía de Cámara**.

Análisis de la obra

El análisis morfológico de la **Sonata en Si menor** puede verse esquematizado en el cuadro 2, al que nos vamos a referir en la siguiente exposición. Como puede verse, la obra presenta una macroestructura tripartita formada por tres grandes secciones, claramente percibidas como distintas a la audición. Dentro de estas tres secciones podemos identificar, como hemos dicho, los distintos

elementos de la forma sonata: Introducción, Exposición, Desarrollo (en el seno del cual se halla como incrustado el Movimiento Lento), Reexposición y Coda. Como es usual en cualquier sonata clásica, estos elementos sirven de marco a un material temático que es expuesto, desarrollado y recapitulado. En el caso de la **Sonata** de Liszt podemos aislar cinco temas diferentes, que constituyen la base del contenido musical de la obra. A ellos nos vamos a referir a continuación con mayor detenimiento.

1. Introducción.—Abarca los 7 primeros compases de la **Sonata** y encierra el primero de los temas significativos, que en el Cuadro 2 hemos llamado X:



Consiste en una escala descendente de tipo «frigio», seguida de otra de tipo «zingaro». Más que un tema, propiamente dicho, este elemento viene a constituir un motivo conductor de enorme importancia estructural, ya que al reaparecer en los momentos clave de la partitura permeabiliza la obra y le otorga un fuerte carácter cíclico. Es, por tanto, el verdadero «leitmotiv» de la **Sonata**.

2. Exposición.—Consta de tres temas bien delimitados, adecuadamente contrastados y admirablemente articulados entre sí. El primero de ellos, AB, es el más característico de la pieza, y con su aparición se define la tonalidad de Si menor, básica de la obra. Está formado por la unión de dos motivos distintos, A y B, dotados cada uno de ellos de una notable personalidad propia y de una gran potencialidad constructiva.



Expuesto primeramente en toda su amplitud, el tema AB es sometido a continuación (comp. 32) a un interesante condensación de sus dos elementos motivicos, formando lo que Alfred Brendel denomina *tema sinfónico principal*. Tras unos compases a modo de puente se produce una viva afirmación del motivo A, que conduce casi por evolución, y a través de una de las transiciones moduladoras más geniales de toda la obra, al tema siguiente, C:





Se trata de un tema coral en Re mayor, breve, pero de enorme intensidad, que lleva la acertada notación de «Grandioso». A continuación, y tras una breve y sencilla sección de enlace, hace su entrada el tercer gran tema de la Exposición, B', también en Re mayor, que no es sino un derivado «cantabile» del motivo B del tema principal:



Expuesto con gran recreación, y singularmente ornamentado, el tema B' cumple, con respecto a los dos temas anteriores, el principio de oposición temática, típico de toda verdadera sonata.

3. Desarrollo.—En términos de movimiento de sonata el Desarrollo abarcaría desde el compás 205 hasta el 531, en que comienza la Reexposición, incluyendo por tanto el movimiento lento, que no sería sino una sección más del Desarrollo. Por lo que se refiere a la primera parte del mismo, es decir, la que transcurre antes del citado movimiento lento, asistimos a un desarrollo típico de sonata, basado en los motivos A y B, que son objetivo de las más diversas transformaciones. La presencia (comp. 277) del motivo X anuncia un cambio de acontecimientos. Este se produce a partir de una firme reaparición del motivo A (que podría hacer pensar en un abortado intento de reexposición), que conduce, mediante un giro modulador, a un impresionante recitativo, cimentado sobre los poderosos acordes del tema C. Tras un interesantísimo pasaje, en el que pareciera que asistimos a una especie de disolución armónica y temática, nos introducimos insensiblemente, como quien entra en un sueño, en el Movimiento Lento.

4. Movimiento Lento.—Se desarrolla en la apacible tonalidad de Fa sostenido mayor y presenta una estructura claramente simétrica: D - B' - C' - D - B'. Como puede apreciarse, D es un nuevo tema, de carácter lírico:



Tras él escuchamos una nueva exposición («Quasi Adagio») del hermoso tema B', como antes, delicadamente ornamentado. Sin transición alguna, hace su presencia una variante del grandioso tema C—C'—, que ahora reviste un carácter intensamente apasionado, produciendo una súbita elevación de la tensión en medio de este plácido movimiento. Con la repetición indicada de los temas D y B', ligeramente modificados, se vuelve a la calma y finaliza el tiempo lento. Una repetición literal de los 7 compases de la Introducción, con el siniestro motivo X, anuncia nuevamente un cambio de escena.

5. Fugato.—Es uno de los fragmentos más geniales de toda la composición. La presencia del tema AB, como sujeto de una fuga a tres voces, ha sugerido a algunos autores que éste sería el comienzo de la Reexposición. Para Alfred Brendel el pasaje ocuparía más bien el lugar del «scherzo» de la **Sonata** y cumpliría la función de intermedio entre el movimiento lento y el «finale» que supondría la Reexposición y la Coda. La interpretación más adecuada, de acuerdo con el modelo formal de Liszt, parece ser, considerar el fugato como la segunda parte del Desarrollo, que había quedado interrumpido por el tiempo lento; sería algo así como su remate genial (a este respecto vale la pena recordar que Beethoven había introducido pasajes fugados en los desarrollos de sus últimas sonatas). Por otra parte, este episodio, escrito en Si bemol menor —un semitono más bajo respecto de la tonalidad fundamental—, tiene, desde luego, la misión de escalonar el retorno al Si menor de la tónica, desde el Fa sostenido mayor que había presidido el tiempo lento.

6. Reexposición.—Tiene lugar, en efecto, cuando en el compás 531 se restablece la tonalidad básica de Si menor —tal y como prescriben las reglas clásicas— y hace su reaparición el tema principal AB (en su forma condensada). La Reexposición tiene un carácter más sintético que la Exposición, y en el curso de la misma se produce una espectacular modulación a la luminosa tonalidad de Si mayor, en la que culmina la obra.

7. Coda.—La Coda en Si mayor viene a representar el «climax» de la obra, la apoteosis de los temas principales, que son finalmente expuestos en una forma notablemente transformada, y a modo de síntesis final. Es destacable que, tras el brillantísimo «Prestissimo», reaparece el tema D del «Andante sostenuto», que conduce al final de la obra en un ambiente recogido y meditativo.

Discografía comparada

Aparte de su perfección formal, la **Sonata en Si menor** de Liszt es una de las composiciones que mejor resumen las diferentes características del estilo

pianístico de su autor. En ella encontramos a Liszt en todas y cada una de sus múltiples facetas, a saber, como virtuoso, formalista, poeta, místico, etc. Quiere ello decir que, de cara a su ejecución, la obra plantea no solamente problemas técnicos —derivados de su complejísima escritura—, sino también problemas estilísticos y de interpretación. Como vamos a ver a través del repaso discográfico que hacemos a continuación, son muy pocos los pianistas que reúnen todas las cualidades necesarias para dar una versión realmente «completa» de esta difícil partitura lisztiana.

De la extensísima discografía que existe sobre la obra he seleccionado un total de 15 grabaciones (ver cuadro 3), que tienen la particularidad de ser, casi todas ellas, accesibles al aficionado español. Aun cuando en el referido Cuadro 3 pueden verse las puntuaciones de «interpretación» y «sonido» que asigno a cada una de ellas, paso a comentarlas brevemente siguiendo un orden de preferencia personal.

1. Vladimir Horowitz.—Las dos versiones que conocemos de Horowitz son, a juicio de toda la crítica, las más grandes que se han realizado de la obra. Tras el estudio comparativo que he realizado en esta ocasión, suscribo plenamente tal afirmación. La primera de ambas versiones, tomada de un concierto público nada menos que el año 1932, es —aunque sólo fuera por eso— una realización mítica. A través de un sonido más que aceptable, tratándose de un registro original de 78 r.p.m., podemos apreciar cómo un Horowitz de veintiocho años nos ofrece una interpretación de la **Sonata** de Liszt verdaderamente vertiginosa. Sus «tempi» son los más veloces que conozco y, por ende, los pasajes rápidos de la

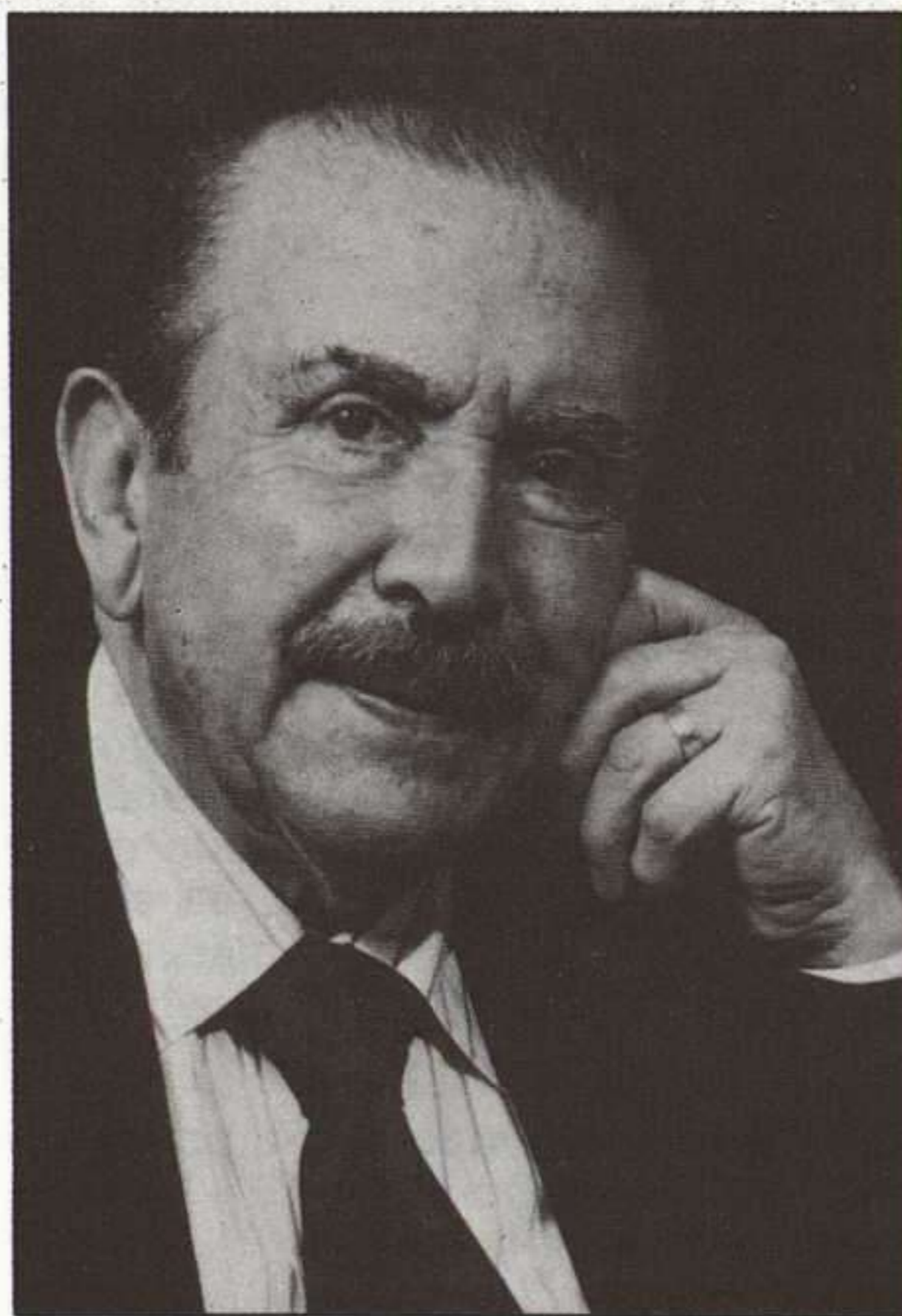


Vladimir Horowitz realiza las dos más grandes versiones de la obra.

coda resultan espeluznantes. A pesar de su juventud, el pianista ruso (ya entonces emigrado a los Estados Unidos) da muestras de ser un gran maestro y de poseer una considerable madurez interpretativa; ello se aprecia, sobre todo, en los pasajes lentos, en los que hace gala de una enorme expresividad. La versión dura 26' 29" y se halla disponible en la actualidad gracias a una importación de la serie «References» de la EMI francesa.

La grabación que el mismo Horowitz realizó de la obra en 1977 para RCA es, desde mi punto de vista, superior a la anterior y la versión más impresionante que conozco de la **Sonata** de Liszt. La considero superior a la del joven Horowitz, sobre todo en madurez artística. Desde el punto de vista técnico, la interpretación es tan apabullante como aquélla, pero expresivamente, incluso dramáticamente, ésta es muchísimo más rica y contrastada, aproximándose bastante a la noción que uno puede tener de la versión «ideal» de la obra. La duración bastante mayor (29' 51") de esta versión respecto de la anterior ya nos indica un mayor grado de recreación. El sonido es aceptable y el disco, aunque descatalogado, aún puede encontrarse en algún establecimiento.

2. Claudio Arrau.—Sitúo a continuación la versión de Arrau, ya que es la

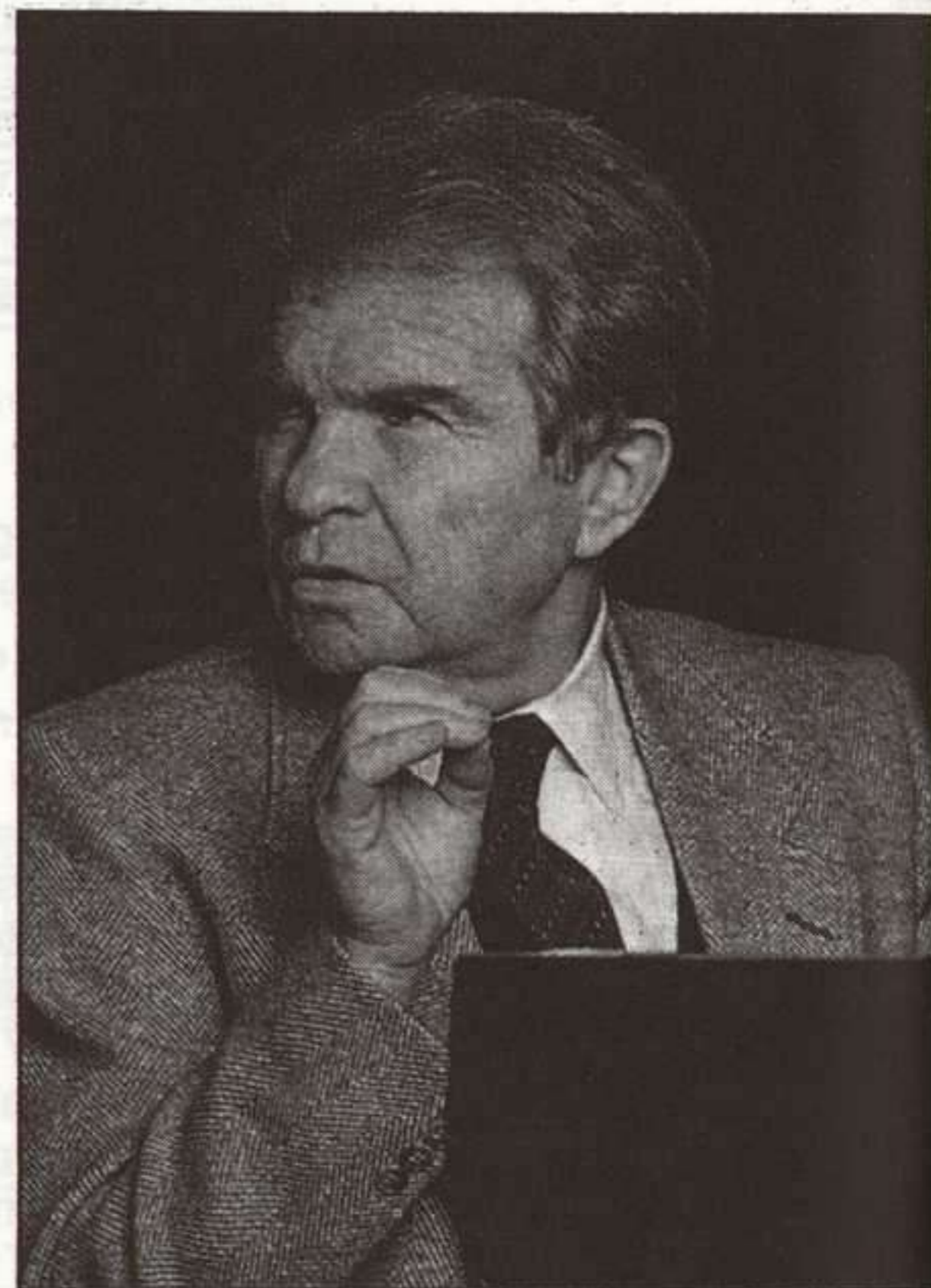


Claudio Arrau concibe la pieza de forma grandiosa y poética.

que tengo en mayor aprecio después de Horowitz. El concepto que preside la interpretación es el propio del gran pianista chileno: una recreación grandiosa y sumamente poética de la obra, donde cada uno de los temas, cada una de las secciones y de las transiciones, cada una de las múltiples repeticiones de la pieza, recibe un tratamiento particularizado y genial. El fantástico uso del «rubato» que hace Arrau da a su interpretación —la más larga de la lista (32'

15")— una creatividad insólita. Versión profundísima desde el punto de vista expresivo, posee unas veces la solemnidad de la música de Bruckner (el tema «Grandioso», por ejemplo, nadie lo ha sacado con la misma intensidad que Arrau), y otras la irresistible «cantabilidad» de la ópera italiana. El sonido es excelente. La grabación puede hallarse, bien integrada en el álbum dedicado a Liszt, de la «Edición Arrau» (Philips) —álbum muy recomendable por ciertot—, o bien suelta en el volumen 7 de la colección «Los Grandes Temas de la Música» de Salvat.

3. Emil Gilels.—Es otra de las grandes interpretaciones de la **Sonata**. También aquí el estilo es el propio del intérprete: claridad digital insólita, transparencia textural (su fuga es la mejor de todas), sonido poderosísimo, solidez conceptual y sobriedad expresiva. Si se me permite —y salvando todas las distancias— se podría decir que Gilels hace el tipo de versión que hubiera hecho Otto Klemperer de haber sido pianista. El sonido de la grabación es aceptable.



Otra de las grandes interpretaciones de la Sonata es la de Emil Gilels.

4. Daniel Barenboim.—La de Barenboim es la versión que hubiera tocado Brahms. El famoso pianista argentino tiene una concepción —a mi juicio— excesivamente germánica de la música pianística de Liszt, y en consecuencia, su versión de la obra es, para mi gusto, demasiado «sinfónica». La **Sonata en Si menor** es, como decía antes, un fascinante compendio de todos los diversos ejes estilísticos que integran el piano de Liszt (un precipitado de influjos germanos, húngaros, franceses e italianos). Barenboim parece estar preocupado casi exclusivamente por la sustancia musical que posee la obra y pasa un poco por alto lo aparentemente superfluo. Su versión es, por tanto, ex-



La versión de Barenboim es excesivamente germánica y demasiado «sinfónica». Resulta muy densa y seria.

cesivamente densa y seria. Ahora bien, aceptado este punto de vista es indudable que se trata de una interpretación impresionante por su energía, su expresividad y su vigor. Buen sonido.

5. Pascal Devoyon.—Pongo también, junto a las más grandes, esta versión de un pianista francés poco conocido, porque, sinceramente, me ha parecido una excelente interpretación en una línea parecida a la segunda de Horowitz, aunque sin alcanzar aquel grado de genialidad. A partir de un planteamiento sencillo, la versión posee las suficientes dosis de energía como para recomendarla sin reparos. Máxime si se tiene en cuenta que es la única grabación de la **Sonata** de Liszt en serie económica. El sonido es bastante bueno, aunque presenta algunos crujidos.

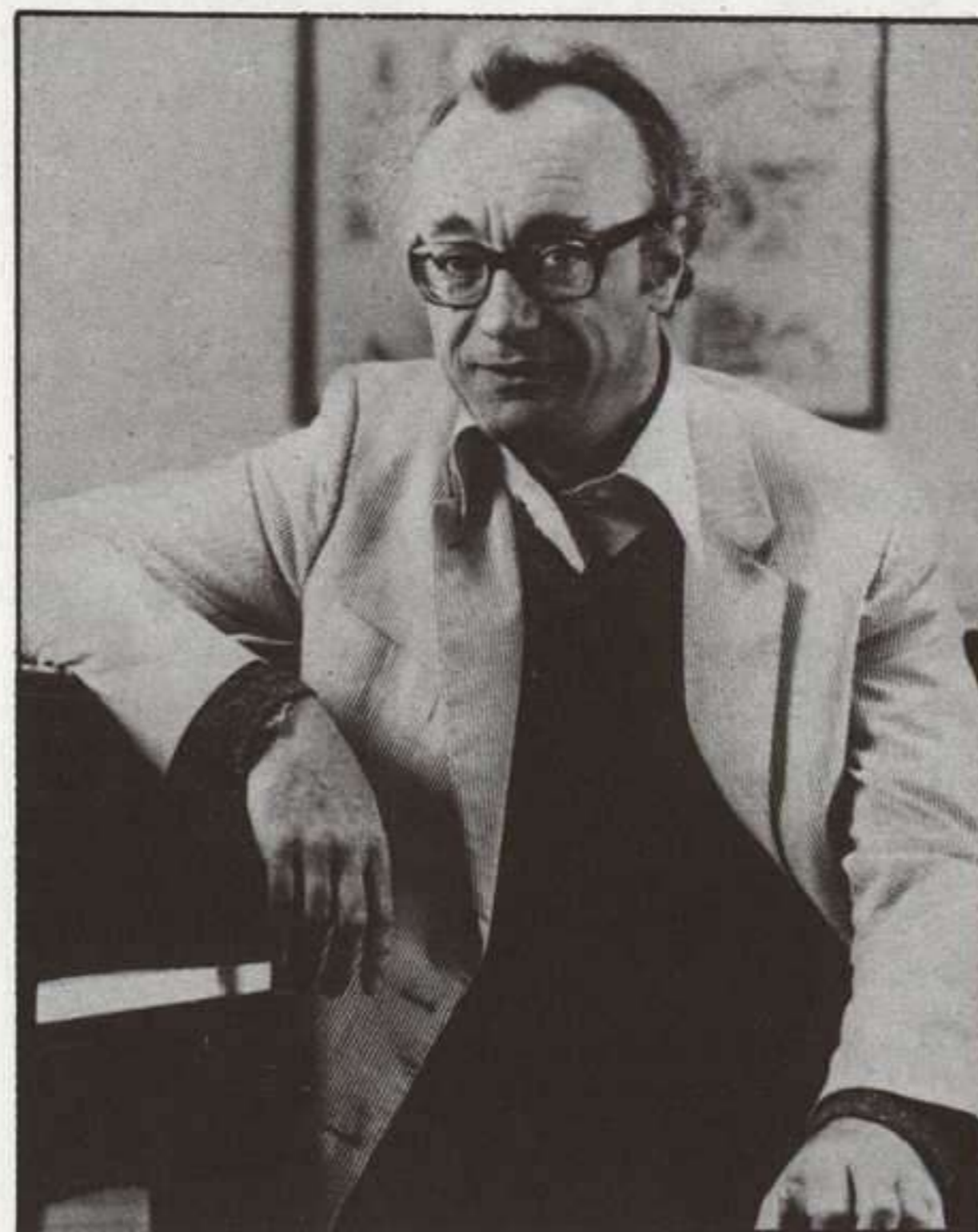


Martha Argerich hace la versión más rápida. Está bien tocada, pero carece de reposo.

Otras versiones de interés

A un nivel no tan excelente como el de las anteriores, pero con algunos puntos de interés, se sitúan las siguientes versiones:

1. Alfred Brendel.—Versión opuesta a la de Barenboim: excelente línea meló-



La versión de Brendel es la opuesta a la de Barenboim. Exquisita en el plano ornamental.

dica, excelente virtuosismo, acertada visión dramática, exquisita —incluso— en el plano ornamental, pero algo pobre de profundidad. La versión —quizá demasiado «italiana»— adolece de cierta frivolidad. Sonido digital soberbio. Disponible en «Compact».

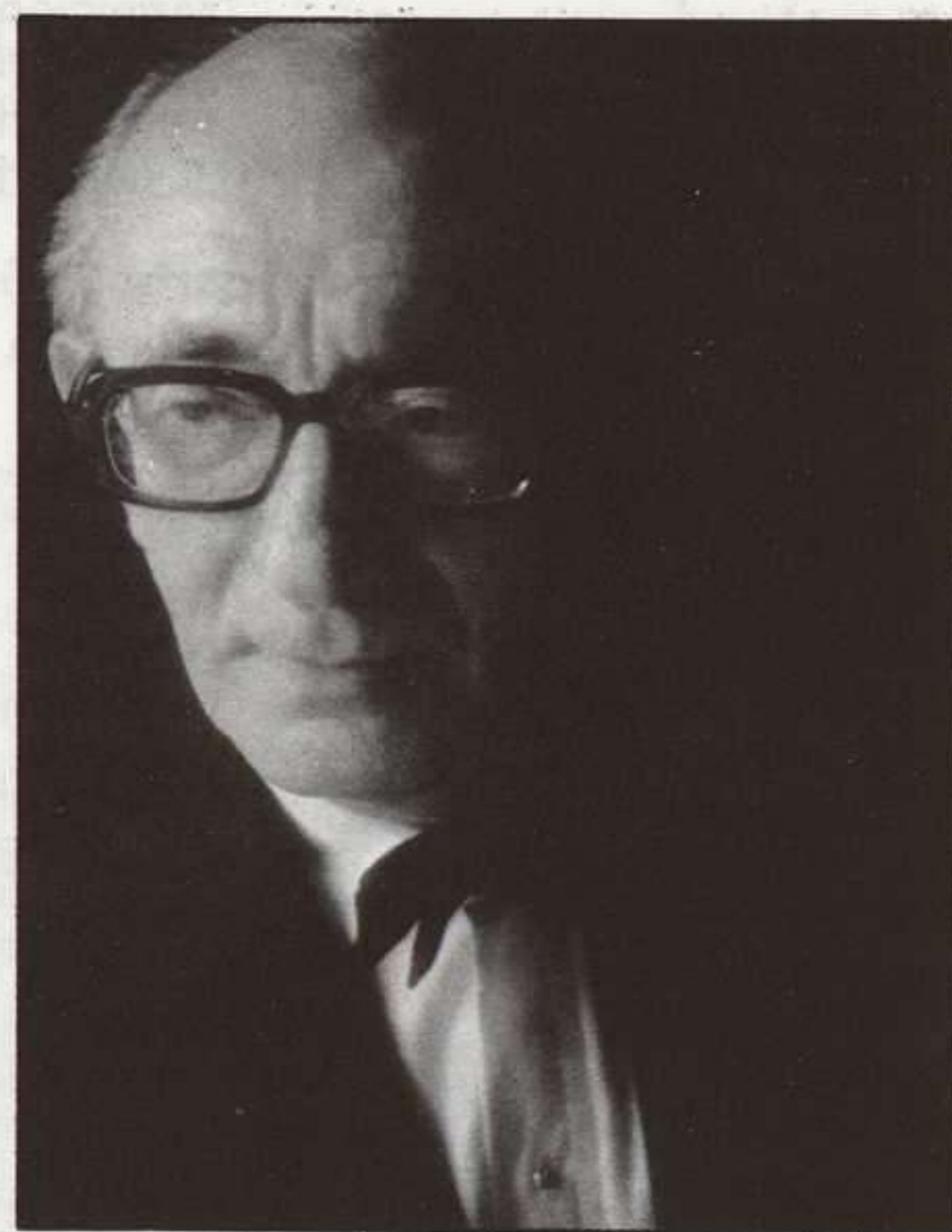
2. Oleg Maisenberg.—Opuesta también a la de Barenboim. Buena interpre-

tación, suficientemente virtuosa, pero excesivamente sofisticada y teatral. Algo pobre también en los pasajes expresivos. Excelente sonido digital.

3. Martha Argerich.—Versión velocísima, la más rápida y más breve de la lista (25' 45"). Bien tocada, pero carente del necesario reposo y detenimiento en los pasajes líricos. Buen sonido.

4. Lazar Berman.—Decepcionante versión de un gran lisztiano. Impresionante desde el punto de vista técnico y virtuosista, pero inmadura en cuanto a concepción general. Transiciones bruscas, poco trabajadas e incorrectamente resueltas. Sonido pobre.

5. Clifford Curzon.—Buena versión, con detalles de gran maestro, pero un tanto desgana. Puede hallarse con un sonido aceptable en el volumen 32



Clifford Curzon realiza una buena versión, con detalles de gran maestro.

de la colección «Historia de la Música» de Planeta.

6. Dezső Ránki.—Técnicamente magnífica, de una claridad absoluta, digitación perfecta, pero absolutamente aburrida y aséptica. Versión mecánica. Sonido muy bueno, reprocesado a digital de una toma de 1975. Sólo disponible en «Compact Disc».

Versiones descartables

1. Arthur Rubinstein.—Una de las peores interpretaciones que he oído del gran pianista polaco. Superficial, vulgar, e incluso incorrecta técnicamente. Sonido flojo.

2. Alexis Weissenberg.—Versión caprichosa, martilleante en los pasajes vivos, relamida y cursi en los lentos. Sonido pobre.

3. Jorge Bolet.—Versión muy desafortunada de un pianista que pasa por ser «especialista» en la materia. Superficial, insuficiente en virtuosismo, absolutamente «externa», etc. Sonido digital magnífico. Disponible en «Compact Disc».

CUADRO 1. GENESIS DEL MODELO FORMAL DE LA SONATA DE LISZT

Elementos forma sonata:	Exposición	Desarrollo		Reexposición	Coda
Elementos modelo Liszt:	Exposición	— Desarrollo —	Movimiento lento —	Desarrollo —	Reexposición — Coda
Tiempos de sonata:	Movimiento rápido		Movimiento lento	Finale	

CUADRO 2. ANALISIS MORFOLOGICO DE LA SONATA DE LISZT

Primera Sección	Introducción (comp. 1-7) Motivo X	«Lento assai»	Sol menor
	Exposición (82-204) 1.º Tema AB Transición moduladora X 2.º Tema C Transición A – A' – B 3.º Tema B'	«Allegro enérgico»	Si menor
«Grandioso»		Re mayor	
«Cantando espressivo»		Re mayor	
Segunda sección Mov. lento (331-459)	Desarrollo 1.ª parte (205-330) Motivos A – B – X – C – Recitativo		
		Tema D	«Andante sostenuto»
	Tema B'	«Quasi Adagio»	
	Tema C'		
	Tema D		
Tema B'			
Transición X		Fa sost. menor	
Tercera Sección	Desarrollo 2.ª parte (460-530) Fugato AB	«Allegro energico»	Si bem. menor
	Reexposición (531-672) Tema AB Transición X – A Tema C Tema B' Transición B'		Si menor
		«Più mosso»	
			Si mayor
Coda (673-760) Motivo X Motivo A Tema C («Climax») Tema D Motivos B y A Motivo X	«Presto»	Si mayor	
	«Prestissimo»		
	«Andante sostenuto»		
	«Allegro moderato» «Lento assai»		

CUADRO 3. VERSIONES DISCOGRAFICAS ESTUDIADAS

	<u>Calificación</u>
1. VLADIMIR HOROWITZ. EMI «References» 1932	9/3
2. CLIFFORD CURZON. DECCA 1963	7/6
3. ALEXIS WEISSENBERG. EMI 1967	3/5
4. ARTUR RUBINSTEIN. RCA 1971	4/5
5. CLAUDIO ARRAU. Philips 1972	9/9
6. DEZCO RANKI. DENON 1975 (Reprocesado dig. CD)	6/9,5
7. EMIL GILELS. RCA «Lineatres» 1976	9/7
8. LAZAR BERMAN. ORIZZONTE (Melodiya) 1976	6/5
9. VLADIMIR HOROWITZ. RCA 1977	10/7
10. MARTHA ARGERICH. DG 1977	6/8
11. PASCAL DEVOYON. ERATO 1981 (económico)	8/7
12. DANIEL BARENBOIM. DG 1981	8/8
13. ALFRED BRENDEL. Philips 1982 (Digital, disp. CD)	7/10
14. OLEG MAISENBERG. Orfeo 1982 (Digital)	7/10
15. JORGE BOLET. DECCA 1984 (Digital, disp. CD)	4/10

* La primera cifra se refiere a la interpretación; la segunda, a la calidad del registro.

UN TEXTO DE LISZT: «EL LAGO DE COMO»

Traducción: Ramón Barce

Es una lástima que no dispongamos en castellano de los escritos de Franz Liszt (excepto del **Chopin** varias veces reeditado). Una pequeña contribución a paliar esa ausencia es la traducción que ofrecemos aquí de uno de los más atractivos: **El lago de Como**.

En septiembre de 1837, Liszt y su amante la condesa María d'Agoult llegan a Bellagio, en el lago de Como. Liszt tocará en Milán (donde visitará a Rossini) el 3 y el

10 de diciembre. Y el 25 de ese mismo mes nacerá en Bellagio su segunda hija, Cósima (Cósima Wagner andando el tiempo, claro). También en Bellagio comenzará a escribir Liszt su primera obra significativa: la **Fantasia quasi Sonata** titulada **Después de una lectura de Dante**, que años más tarde cerrará el Segundo Año de los **Años de Peregrinaje**.

Desde Italia, el joven y ya famoso pianista (tiene 26 años),

escribirá artículos para la "Revue et Gazette musicale" de París que dirige Schlesinger. Este que traducimos (publicado el 22 de julio de 1838), sería merecedor de un comentario exhaustivo, ya que en él Liszt (o María d'Agoult) deja ver (y traslucir) no sólo sus vivencias, opiniones y peripecias biográficas, sino algunos de los rasgos más característicos del naciente espíritu romántico.

R. B.

Al Sr. L[uis] de R[onchaud]*
Bellagio, 20 de septiembre [de 1837]

Si escribis la historia de dos amantes felices, ambientadla en las orillas del lago de Como. No conozco una comarca más manifiestamente favorecida por el cielo; jamás vi otra en la que los encantos de una vida amorosa pudieran parecer más naturales. Las regiones alpinas, tan grandes y majestuosas, quizá lo son demasiado para nuestra pequeñez; su inmensidad, más que elevar al hombre le oprime. La persistencia de los glaciares le hace recordar demasiado su propia inestabilidad; la inmaculada pureza de las nieves eternas es una muda censura a su ofuscada conciencia; las masas de granito suspendidas sobre su cabeza, el verde lúgubre de los abetos, el duro clima, el miedo a los aludes y la voz interrumpida que retumba en el fondo de los abismos son símbolos austeros de un destino que se cumple, siempre amenazado en la sombra por una fatalidad irrevocable. Pero aquí, bajo un cielo azul, en una atmósfera suave, el corazón se ensancha y los sentidos se abren a todas las alegrías del ser. Montañas accesibles por todas partes nos llaman a sus cimas verdeantes; frondosos cultivos han fertilizado sus laderas, y el castaño, la morera, el olivo, el maíz y la vid prometen la abundancia. La frescura de las aguas templada la ardiente acción del sol; a días esplendorosos suceden noches voluptuosas. Rodeado por esta naturaleza amistosa, el hombre respira libre; la armonía de su relación con la naturaleza no queda turbada por aquellas proporciones gigantes; puede amar, olvidar y gozar, por-

* En el texto original solamente aparecen las iniciales.



Situación geográfica de Bellagio, un bello pueblo italiano.

que no hace sino tomar la parte que le corresponde de la felicidad universal. Sí, amigo mío, si véis pasar en vuestros sueños la forma ideal de una de esas mujeres, cuya belleza celestial no es una acechancia para los sentidos, sino una revelación para el alma; si junto a ella se os aparece un joven de corazón honesto y sincero, podéis imaginar entre ellos una conmovedora historia de amor y comenzarla con estas palabras: «A orillas del lago de Como».

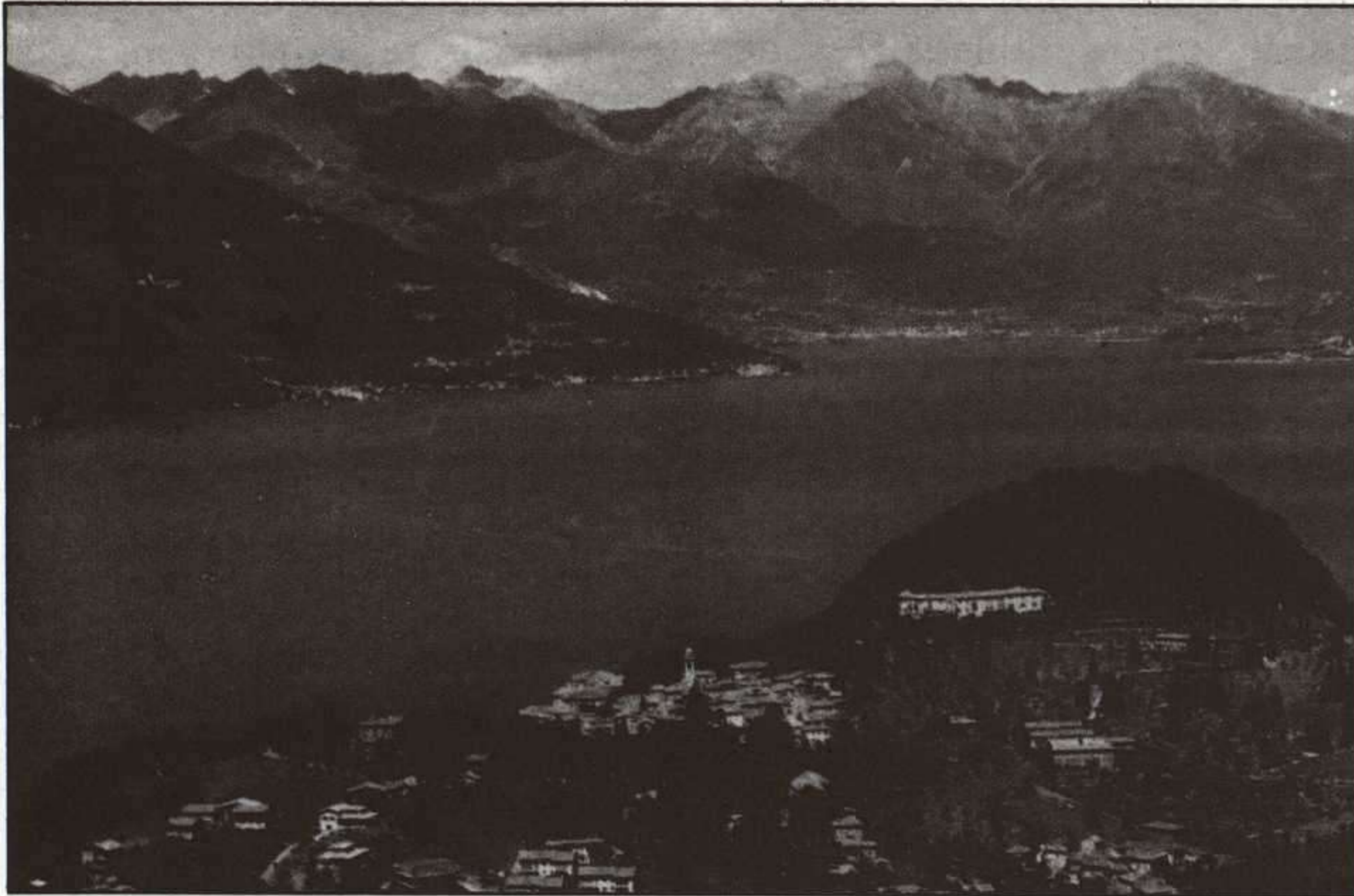
Hacia el centro del lago, en el punto en que se divide en dos brazos, uno que llega hasta Lecco y otro que muere en Como, se alza, como en anfiteatro, la deliciosa aldea de Bellagio. Fijaos

tardes he pasado, olvidado de todo e inmerso en la contemplación, para después, ya ni siquiera contemplando nada, perderme en un éxtasis inefable. ¡Sentía entonces mi alma como «fuera de mí», arrebatada por uno de esos rayos hacia las eternas fuentes de toda belleza! ¡Cuántas veces he estado a punto de destruir el miserable instrumento que me sirve de intérprete, desesperando de extraer de él ni siquiera una mínima parte de lo que yo había experimentado! ¡Pobres artistas! Tenemos a veces instantes fugaces en los que nos parece alcanzar la intuición de las cosas divinas, y sentimos como una concepción misteriosa, una sobrenatu-

es que el poeta concibe a Beatriz no como el ideal del amor sino como el ideal de la sabiduría. No me gusta ver en ese hermoso cuerpo transfigurado el espíritu de una docta teóloga que explica los dogmas, combate la herejía o discute los misterios. Pues no es con el razonamiento y la demostración como la mujer reina sobre el corazón del hombre; no es propio de ella darle pruebas de la existencia de Dios, sino hacérselo presentir a través del amor y atraerlo, como intermediaria, hacia las cosas del cielo. Su poder reside en el sentimiento, no en la sabiduría; la mujer que ama es sublime; ella es el verdadero ángel de la guarda del hombre, en tanto que la mujer pedante es un contrasentido, una disonancia, no tiene lugar alguno en la jerarquía de los seres.

Hasta ahora había gozado en Bellagio del más completo incógnito aunque aporrease con todas mis fuerzas un piano vienés al que faltan casi todas las cuerdas; nadie había prestado la menor atención ni había supuesto que yo fuera otra cosa que un aficionado con una pulsación un tanto fuerte. Pero hoy, al regresar a casa, me encuentro con que el comisario de policía me saluda, mi patrón me pregunta solícito si estoy contento con la comida y me doy cuenta de que mi barbero, Gerónimo, al afeitarme, me enjabona cantando un «aria» más importante y al mismo tiempo más respetuosa que de costumbre. Pronto se resuelve el enigma. Leyendo la «Gaceta de Milán» veo que el amigo Ricordi, deseoso de vender mis obras, que llenan sus escaparates, anuncia a la feliz Italia, ignorante de tal fortuna, que hospeda al más grande pianista del mundo, sin rival en el «género fantástico e inspirado.»

Fijaos bien, querido Luis, en eso del



Bellagio está situado en la confluencia de las dos ramas inferiores del lago de Como.

ante todo en la eufonía de estos nombres de origen griego. Los parisinos, cuando los baños de Vigier empiezan a animarse, cuando el primer coche de riego aparece para regar los «boulevards» descubriéndonos así que ha llegado la primavera, vais a gozar los encantos de Asnières, de Pantin, de Montmartre; aquí, en cambio decimos: Voy a Lecco; vengo de Toreno; regreso a Delfo. Esta diferencia de nombres, ¿no caracteriza quizá suficientemente la diferencia entre vuestra prosaica tierra y estos poéticos campos?

Desde la casa donde vivo escucho el lamento melancólico de las olas que mueren estrellándose contra las piedras, y veo los últimos rayos del sol que al ponerse tapiza de oro la montaña. ¡Si supierais de qué mágicos colores reviste las aguas antes de abandonarlas! A veces se nos aparecen de un rosa translúcido, como el de un resplandeciente rubí pálido; a veces las vemos ardientes y rojizas como las arenas del desierto; en ocasiones el púrpura, el violeta, el naranja se mezclan y confunden en tintes tan fantásticos que no es posible describirlos.

No tengo valor para deciros cuántas

ral comprensión de la armonía de los mundos; pero apenas queremos dar cuerpo a nuestras sensaciones, fijar esos fugitivos impulsos del alma, cuando la ilusión se aniquila, el dios desaparece y el hombre queda solo frente a una obra sin vida a la que las miradas de la multitud privarán bien pronto de su último prestigio. ¡Pobres artistas los que están satisfechos de sus obras! ¡Tened el valor de compararlas con las luces del sol al atardecer y atreveos aún a decir que han de ser inmortales!

A menudo, a las horas más calurosas del día, bajo los plátanos de Villa Melzi, leemos la **Divina Comedia** sentados a los pies de la escultura de Bomelli **Dante guiado por Beatriz**. ¡Qué hermoso tema! ¡y qué lástima que el escultor lo haya tratado tan mal! ¡que haya hecho de Beatriz una mujer vulgar y material, y de Dante algo mezquino, miserable, una especie de pobre infeliz y no aquel señor del *altísimo canto*, como él mismo decía hablando de Homero. Para comprender a Dante habría hecho falta Miguel Ángel. Sin embargo tengo que confesar que en este poema inmenso, incomparable, hay una cosa que siempre me ha molestado especialmente, y

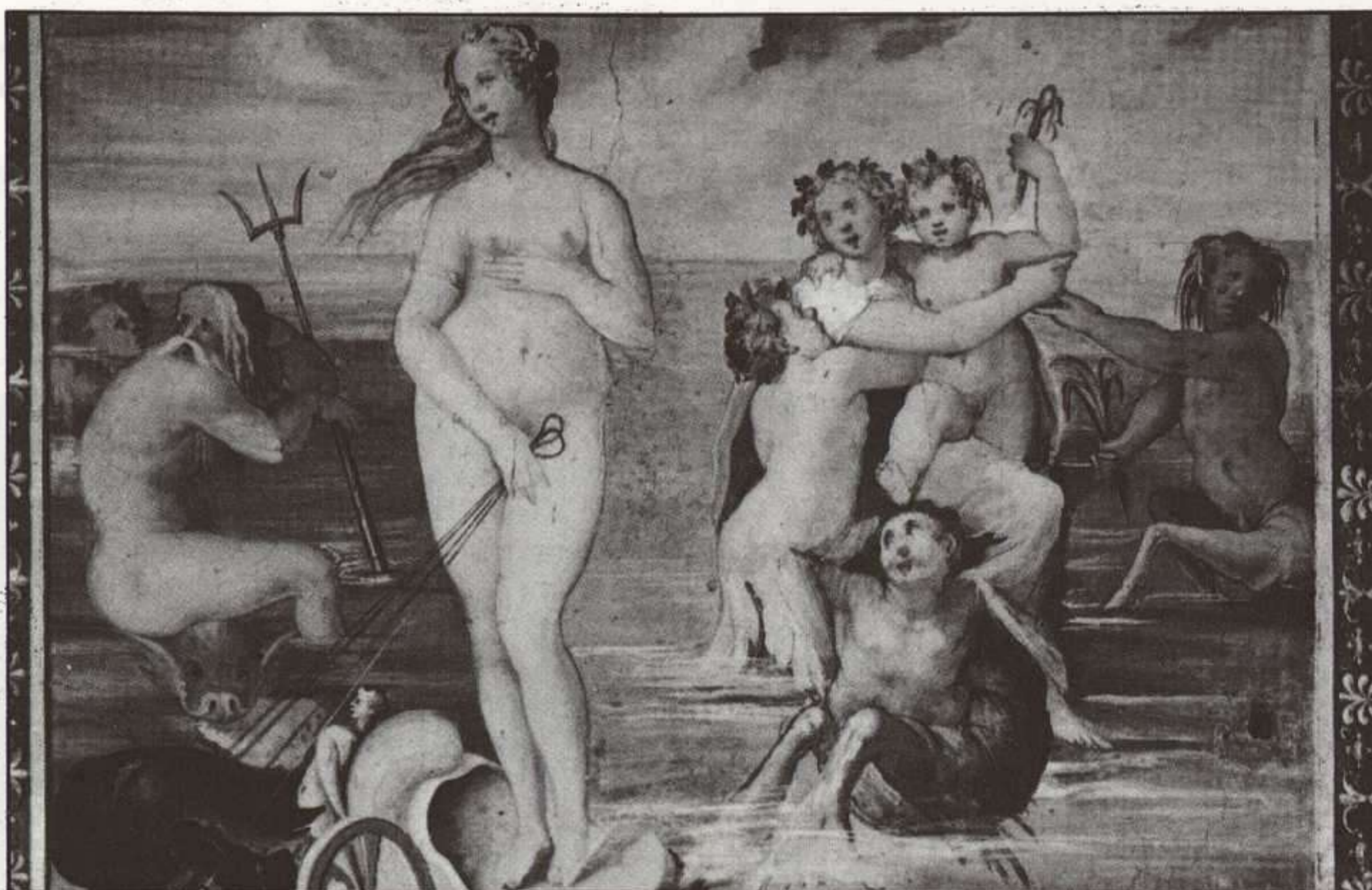


La condesa d'Agoult, por Lehmann. Obsérvese el parecido del retrato con el conocido de la «Beatriz» de la Divina Comedia.

«género inspirado», os lo recomiendo muy especialmente para vuestro próximo poema. Por si no era suficiente he adquirido en toda la comarca otro tipo de popularidad que me obliga a reducir sensiblemente el número de mis paseos por tierra firme. Figuraos que no puedo dar un paso sin ser rodeado, precedido, seguido por todos los chiquillos del pueblo. Sabéis que quiero a los niños, aunque no crea, como es lo habitual, que sean ángeles de inocencia y pureza; sé que a proporción de su ser físico tienen todos nuestros defectos y vicios; sin embargo, la expresión misma de esos defectos y vicios cobra en su fresco rostro una gracia especial que no puedo definir. La mirada ávida de un niño al que doy una peladilla me encanta; en cambio luego, si consigo superar el desprecio, la misma mirada en el hombre al que arrojé una moneda suscitará en mí un sentimiento de pena. Encontrándome, pues, días pasados en una fiesta pueblerina me entretuve haciendo saquear toda una tienda de dulces y frutas por estos chiquillos, y disfruté de lo lindo viéndolos pelear con increíble energía por unas migas de bizcocho impregnadas de polvo del suelo o por unos higos aplastados por sus dedos sucios. Ya podéis imaginar la popularidad que gané con una diversión tan principesca. Ahora, cuando tengo la desgracia de toparme en mi camino con un vendedor ambulante o con un puesto de pan de especias, inmediatamente y, como por ensalmo, veo aparecer a mi alrededor una treintena de chavales cuyas miradas van ansiosamente de mí a la mercancía y de la mercancía a mí. No hay escape: tengo que gastarme hasta el último céntimo de mis bolsillos. El vendedor me toma por un loco, los campesinos por un hombre que no sabe qué hacer con su dinero y los más listos, en fin, por un inglés que se aburre.

Supe, después de mi partida, que fui ampliamente superado en generosidad por uno de esos ingleses que pasean por el mundo su «spleen» y que hacen cosas ridículas con la mayor seriedad. Cuando las primeras nevadas el tal inglés tuvo la feliz idea de sentarse en la plaza del pueblo, a la salida de la misa cantada, y de ofrecer su gran nariz colorada de borrachín como blanco a mis devoradores de golosinas. El que acertaba a darle con una bola de nieve recibía cinco francos de recompensa. Imaginad la alegría, las risotadas, las exclamaciones tumultuosas a cada bola de nieve que se estrellaba en aquella robusta nariz, a cada escudo que pasaba de los bolsillos forrados de seda del «milord» a los rotos y astrosos de los arrapiezos.

Ya os he hablado de las fiestas del pueblo, que suelen tener lugar en los días de la Virgen. Desde la víspera se anuncian por los incesantes repiques de una pequeña campana de timbre claro que llaman «campanita de fiesta», cuyas notas, repetidas en un ritmo caprichoso y variado hasta el infinito, lle-



Nacimiento de Venus, fresco de la escuela de Muziano.

nan el aire de gozosa alegría. En el Norte no conocemos estas campanas despreocupadas; las nuestras son graves, serias y testimonian el contraste entre los dos catolicismos: uno marcado por los mitos tenebrosos de Escandinavia, en tanto que el otro es como si hubiera conservado el perfume de Grecia, casi como un recuerdo del paganismo. ¿Cómo no recordar los antiguos sacrificios de Venus cuando en las solemnidades las jóvenes y los muchachos llevan hasta el altar cestos adornados con flores y desbordantes de dulces, de frutas y hasta de volátiles, que bendecidos por el sacerdote se venden luego a beneficio de los gastos de la Iglesia?

Las procesiones son una cosa grotesca: figuraos una larga fila de mujeres, la mayoría viejas, con la cabeza cubierta por una pañoleta sucia, a guisa de velo, y que cantan las letanías con sus voces roncadas; siguen los hombres llevando los cirios, ridículamente embutidos en un ropaje estrecho como una funda de paraguas, que fue otrora de color rojo pero al que ahora el tiempo y la inclemencia de las estaciones han dado todos los matices de las hojas otoñales. Sigue después una imagen de la Virgen con expresión miserable y abigarrada llevada bajo un palio remendado. Todo ello se parece más al inoble decorado de un charlatán que a una ceremonia de culto del verdadero Dios. Pese a la fama que tienen las voces italianas, lo cierto es que hasta ahora no he conseguido oír cantar entonado, salvo una vez que sorprendimos a tres chiquillas que hace unos días cantaban en su dialecto un tanto rudo unas melodías maravillosas. Quise transcribir alguna para enviáosla y les rogamos que cantaran de nuevo. Dudaron mucho, mirándose unas a otras entre confusas y maliciosas, hasta que la más jovencita, menos tímida o más deseosa de gloria, entonó a pleno pulmón la canción nacional **Barbarin, speranza d'oro**; las

otras la siguieron. Nosotros no nos cansábamos de contemplar a aquellas tres criaturas tan bellas, tan pálidas, con sus grandes ojos negros de mirada un poco lejana, con sus dientes de marfil, auténticas figuras de Luini. El peinado adoptado sin excepción en estos pueblos por las mujeres de la clase trabajadora no puede ser más pintoresco: se recogen el cabello en trenzas detrás de la nuca y las sujetan con largos prendedores de plata de forma de abanico. Estos prendedores llegan a costar cincuenta y hasta sesenta francos; significan los ahorros de varios años. Pero estas coquetas considerarían una vergüenza renunciar a este adorno, que, por lo demás, se adapta perfectamente a sus rostros y a sus cabelleras morenas.

Pasamos los días enteros en barca recorriendo las calas variadas que forman las montañas, que se alejan y se acercan alternativamente; una multitud de villas se reflejan en las aguas. Frente a nosotros está Villa Sommariva, donde hemos visto una **Lisa del Giocondo**, la tercera que se dice auténtica, y un magnífico bajorrelieve de Thorwaldsen que representa el triunfo de Alejandro. El bajorrelieve, que costó un millón, es muy atractivo, aunque más por los detalles que por el efecto de conjunto. Podría reprocharse al artista una especie de sobriedad excesiva en la composición; el número de personajes que forman los diversos grupos del cortejo es extremadamente reducido: Un pescador inicia la serie de estos grupos; sigue una barcaza; sólo tres personajes representan al pueblo sobre los muros de Babilonia; luego vienen dos trompeteros, etc. Como ya he tenido ocasión de observar en otros trabajos semejantes, Thorwaldsen sobresale especialmente en las figuras en reposo, en las cabezas de los ancianos; la naturaleza de su talento es tranquila y noble. En este bajorrelieve la figura del río y las cabezas de los sacerdotes son extraor-

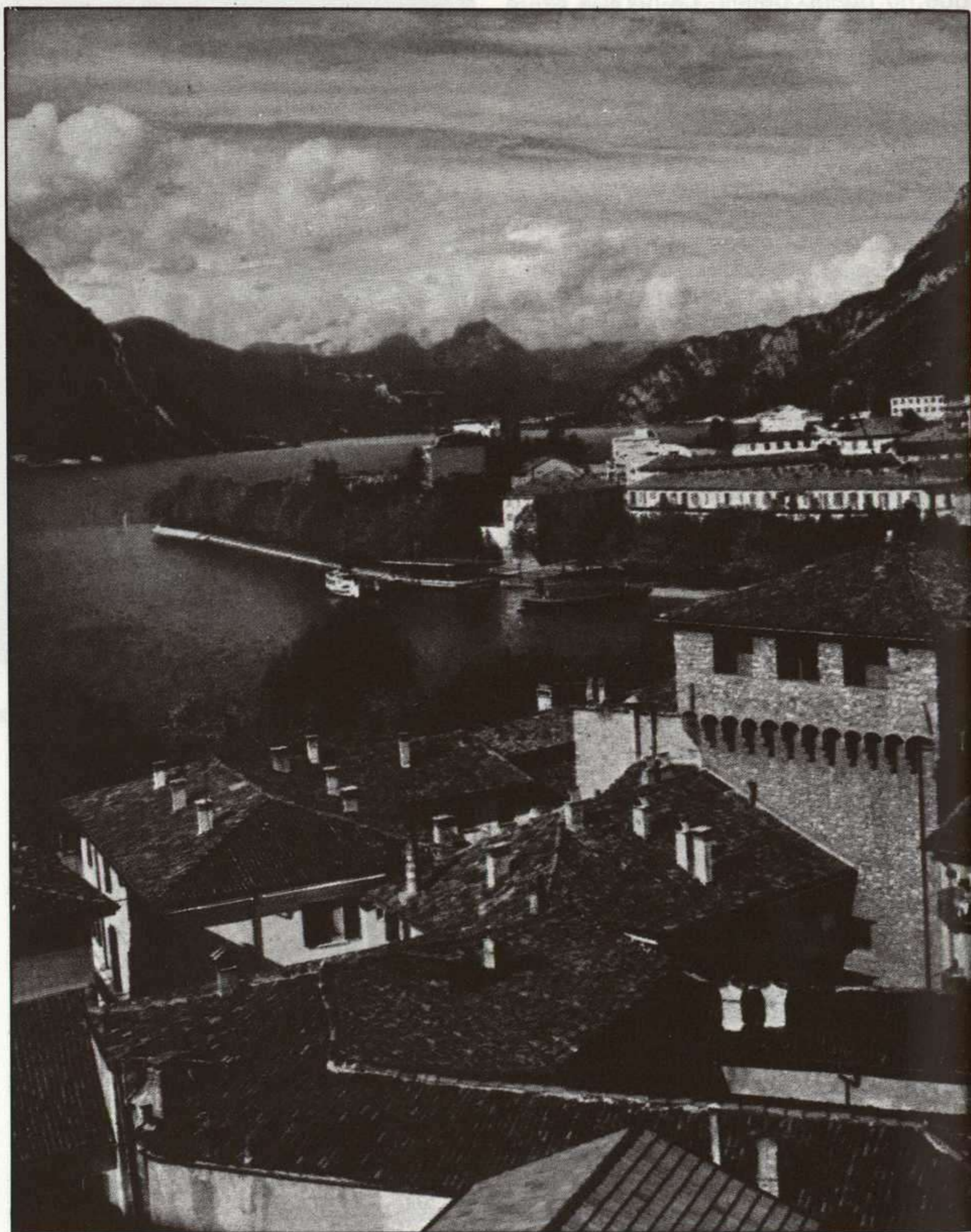
dinariamente hermosas; pero las figuras más agitadas, y sobre todo la de Alejandro, no son tan perfectas. Esta gran escultura, de tema antiguo, una Andrómeda y alguna estatua de Canova recompensan ampliamente al viajero entusiasta de la decepción experimentada en los jardines, donde el espárrago y el nabo muestran insolentemente sus tallos utilitarios en estos lugares privilegiados en los que uno esperaría encontrar el perfume de los nardos. En el fondo de una de las ensenadas más melancólicas del lago está la Villa Pliniana, donde corre impetuoso el famoso manantial intermitente descrito por Plinio, que forma en el interior cascadas de extraño efecto. El aspecto de esta villa, adosada a la montaña, con sus salas al descubierto y sus corrientes de agua que la atraviesan en todos los sentidos, es único.

Más cerca de nosotros la Villa Serbelloni abandona al viento las tenebrosas cimas de sus alerces, y desde lo alto de una roca majestuosa cortada a pico sobre el lago domina todo el lugar. Trabajan en ella sin descanso, y seguramente se convertiría en una de las más hermosas residencias de toda Europa. Sus tres cuerpos, unidos entre sí por jardines, pertenecen a la señora Pasta; el central es una copia reducida del teatro de la Scala. La gran cantante ha querido que el sitio donde busca el descanso sea parecido a aquel en el que encontró la gloria. Podéis ver, pues, que nuestro lago predilecto añade a todas sus seducciones el atractivo indefinible de los recuerdos. Abandonándonos a las impresiones de la alegría presente queremos repetir: aquí los dos Plinio escribieron quizá sus más bellas páginas; allí, Paul Jone disfrutó de su vida de epicúreo; más allá, bajo aquellas sombras, reposan las cenizas de Volta. Ahí se alzan estáticas aquellas torres feudales: es Musso, que fue asilo de Giacomo Trivulzio; aquí queda Baradello, donde las gentes de Como lucharon tantas veces contra bandidos ilustres, los Visconti y los Sforza. Y si nos acercamos a los tiempos modernos encontramos la Villa de Este, en la que se perpetúa el recuerdo de la princesa de Gales y el palacio en el que residió Napoleón Bonaparte, aquel joven pálido y frágil que vino a estas comarcas a tomar posesión, con la espada de César, de la corona de Carlomagno.

Por la noche nuestra diversión es la pesca con lámpara. Armados de un largo arpón, verdadero tridente de Neptuno, nos deslizamos por las aguas acechando a los peces adormecidos o

deslumbrados por la antorcha encendida que llevamos en la proa de nuestra embarcación. Se escucha por todas partes el sonido de las campanillas que los pescadores atan de noche a sus redes para encontrarlas más fácilmente cuando la corriente las arrastra lejos. Este sonido, que para nosotros se asocia siempre a la idea de los rebaños, provoca una extraña impresión cuando nos llega de lo profundo de las aguas. Se diría que van a aparecer los rebaños submarinos de Glauco, y una visión así, en un lugar en el que la fantasía está sobreexcitada, no nos sorprendería demasiado.

Pero debo decir adiós, amigo mío: desde hace más de cinco minutos no sé bien lo que escribo. Escucho bajo mis ventanas una armonía deliciosa: tres voces admirables cantan sin acompañamiento el trío de **Guillermo Tell**. Pregunto quiénes sean estos tres grandes artistas y me dicen que son los condes de Belgioioso, que, sabiendo que estoy en Bellagio, me ofrecen una serenata. Me apresuro a darles las gracias y sobre todo a rogarles que sigan cantando. Nunca escuché nada semejante a estas tres voces deslizándose sobre las aguas que se elevan y se pierden en la noche estrellada.



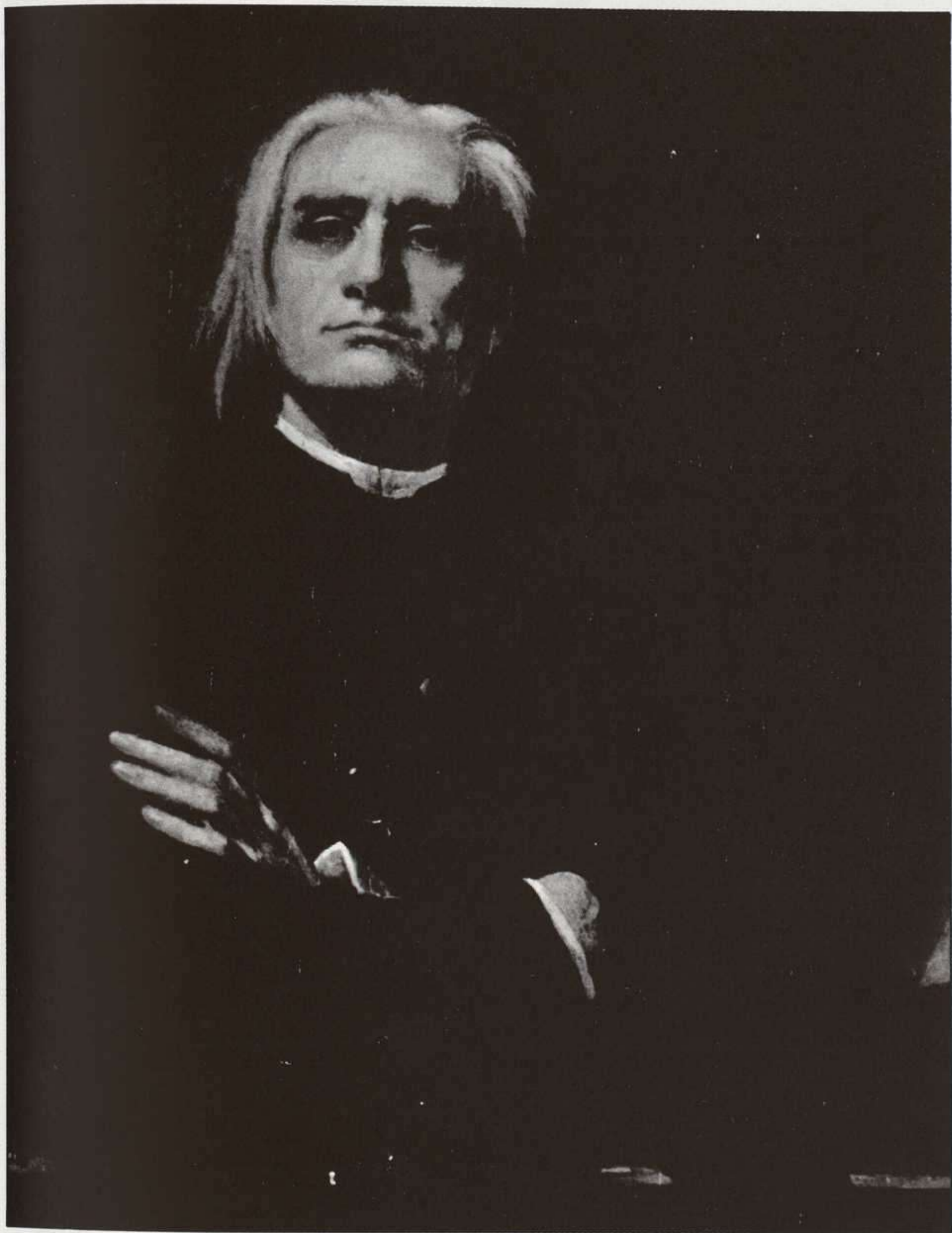
Lecco. Torre del Palacio Visconti.



COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO



BREVES CONSIDERACIONES SOBRE «ARMONIAS POETICAS Y RELIGIOSAS», DE LISTZ



Por Isidro Barrio

DESPUES del estreno en Madrid, en el Teatro Real, de la Integral de F. Liszt **Armonías poéticas y religiosas**, y de la reciente grabación de esta obra fue un placer aceptar la propuesta de RITMO de escribir unas breves notas acerca de mis impresiones y mi versión del ciclo que acababa de grabar.

Es muy difícil, sin embargo, para mí expresar con palabras la relación que se establece entre el intérprete y el compositor cuando, concluido el estu-

dio y análisis de una partitura, tras esas largas horas —a veces años— de intenso contacto espiritual, la música penetra en el subconsciente y debe encontrar en el intérprete la respuesta que convierta en actual y también suya la obra musical. Es por esto por lo que no creo en las llamadas versiones objetivas. Sólo es posible, en mi opinión y guardando siempre un estricto respeto a la escritura musical, emocionar al oyente cuando el intérprete vive también como suya la obra y la transmite desde sí mismo, punto de partida imprescindible en el fenómeno de la comunicación musical.

En este caso tendría que remontarme

mucho tiempo atrás. Para todo estudioso del piano, las grandes obras de Liszt constituyen desde el comienzo de la carrera una tentación y un reto. Han de pasar muchos años hasta que uno llega a sentirse cómodo y seguro interpretando a Liszt, única forma de poder intentar traducir su pensamiento, y es que, como decía Anton Rubinstein, Franz Liszt es algo más que un gran pianista, más que un gran compositor: Liszt es una idea.

Es por esto por lo que después de muchos años de trabajar en la obra de este compositor sólo ahora he aceptado grabar el ciclo integral de las **Armonías poéticas y religiosas**, tal y como fueron reunidas, en 1851, por el propio Liszt y que sólo fragmentariamente son bien conocidas. La serie es un políptico con evidente unidad, pese a que, salvo el grupo escrito en 1847 en Woronice, cuando Liszt era huésped y amor de la princesa Carolina Sayn-Wittgenstein, haya fragmentos como este estremecedor abismo de introspección psicológica que tituló «**Pensamiento en los muertos**», compuesto en 1834, contando Liszt con veintitrés años, quizás el más abstracto y profundo de la colección, y otros, como «**Funerales**», de 1849, cuando tenía ya treinta y ocho años.

Les une a todos ellos un evidente sentimiento de exaltación religiosa y panteísta, motivador también de muchos de los poemas de Lamartine en que varios de ellos se inspiran, como la bellísima y grandiosa «**Bendición de Dios en la soledad**». Otros, como el «**Padre Nuestro**» y el «**Ave María**», expresan por sí mismos ese sentimiento, y con ese mismo espíritu he intentado traducirlos evocando, incluso, a través de la sonoridad, la elevación de los claustros. «**Funerales**» es un cántico fúnebre de acentos mahlerianos para glorificar «post mortem» a tres nobles húngaros víctimas de la revolución de 1848, mitad heroico mitad religioso.

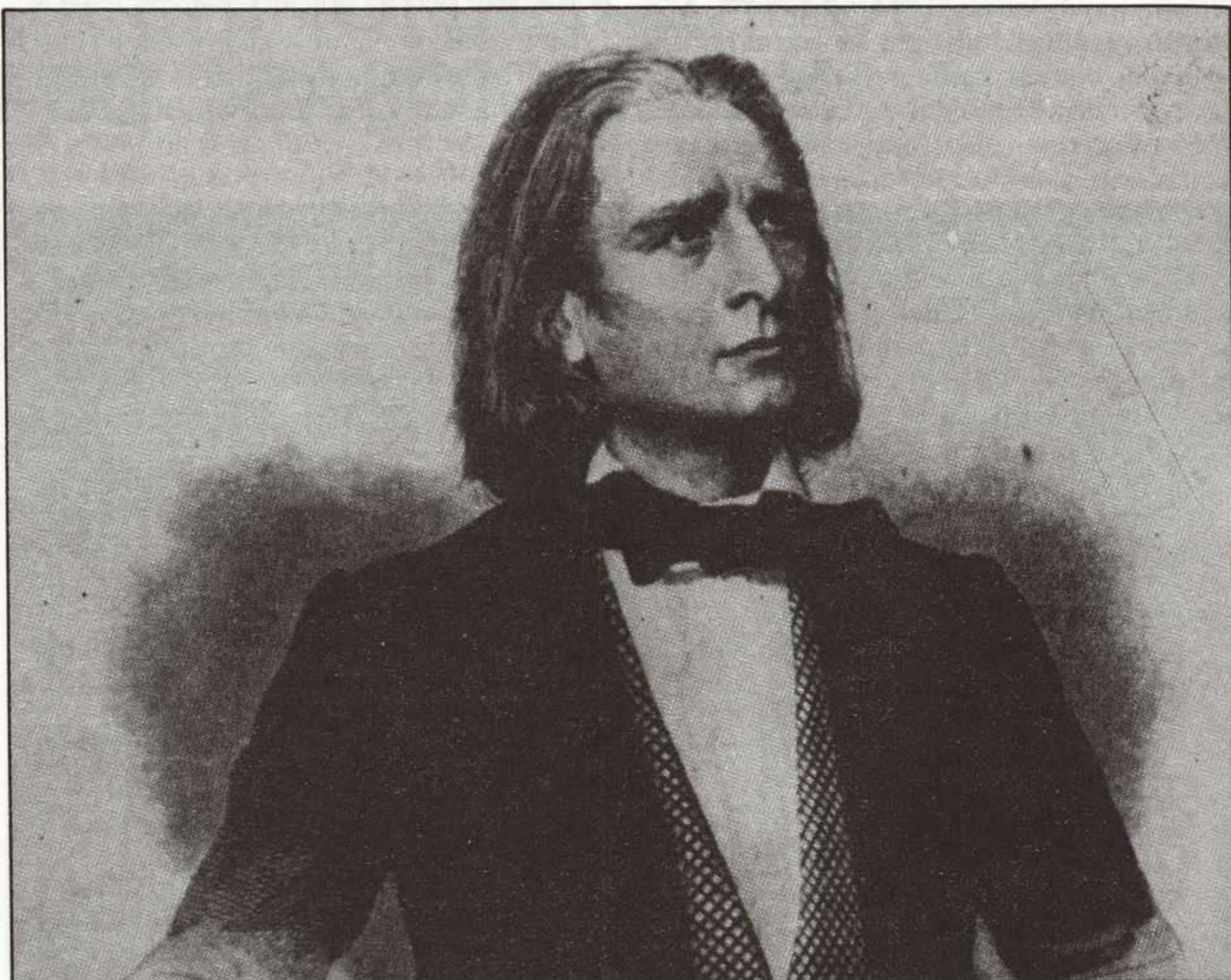
Este sentimiento, que unido a un gran amor, pienso, determinó la composición de las diez páginas de la serie, constituye también la línea que he querido seguir en mi interpretación, desde «**Invocación**» al «**Cántico del amor**», tan querido por Tausig y que pone epílogo feliz a un largo peregrinaje espiritual. De mi amor a esta obra estaba seguro hace muchos años, pero sólo ahora me he decidido a incluirla en mi repertorio de conciertos y a efectuar esta grabación que espero se entienda también como un homenaje de admiración y gratitud hacia la obra, no siempre bien comprendida, de Franz Liszt.

LISZT EN BARCELONA

Por Xosé Aviñoa

A la vista de la documentación periodística y bibliográfica que ha generado la presencia de Liszt en Barcelona no hay duda de que tal fue considerada en su momento y lo ha seguido siendo en nuestros días un acontecimiento que, como juzgaba un tanto exageradamente en la «Revista Musical Catalana» de 1912 Juli Paluzie, era la visita más eminente de todo el siglo XIX. En los meses de 1845 tuvieron lugar en Barcelona diversas circunstancias que hacen suponer que realmente se estaba gestando en la vida cultural barcelonesa algo muy serio que en el campo de la literatura se denominaba ya «Renaixença»: además de la visita que ahora comentaremos «in extenso» tuvo lugar el primer éxito significativo de la Sociedad Filarmónica de Barcelona, la primera formación claveriana, «La Aurora» empezaba a dar sus conciertos y serenatas y los promotores del Gran Teatro del Liceo veían cada vez más cerca la posibilidad de contar con un teatro propio además del Conservatorio que ya funcionaba desde hacía unos años.

Como en el resto del país, en Barcelona los trances políticos y la propia idiosincrasia habían retardado enormemente el desarrollo de una vida musical ágil como se estaba dando en centros



mismo mes— Liszt ofreció diversos conciertos. En el primero de ellos, celebrado el día 7, el repertorio interpretado fue el siguiente: «Sinfonía» de **Guillermo Tell**, «Aria» de **Roberto Devereux**, «Gran fantasía» sobre motivos de **La Sonnambula** «Variaciones de bravura» sobre un motivo de **I puritani**, «Aria» de **Il Bravo**, Melodías húngaras y **Gran galop cromático**. Las partes cantadas fueron interpretadas por M. Ciabatti. El éxito del concierto fue señalado por las palabras entusiasmadas del crítico del diario, Antonio Fargas y Soler, años más adelante rival de Joaquín Marsillach en una polémica musical con tema wagneriano, en los siguientes términos: *¿Quién es capaz de distinguir el movimiento de sus manos de hierro en los*

a su gusto y aquel su modo de arpeggiar sin fin y en diversos sentidos que no se define...?

El día 11 volvía a la sala de la Sociedad Filarmónica con un recital operístico:



culturales centroeuropeos. El romanticismo llegaba muy retardado, mientras que la vida operística de corte italiano era dueña y señora de los teatros y de los salones privados de la nobleza y burguesía.

En este marco, a principios de abril de 1845, el «Diario de Barcelona» (que en aquel momento contaba ya con cincuenta y tres años de existencia como cronista de la ciudad) se hacía eco de la presencia en la ciudad del eminente pianista húngaro.

A lo largo de su permanencia en la ciudad —que prolongó hasta el 21 del



pasos de bravura y aquel torbellino y martilleo de sus dedos nerviosos al par de flexibles y elásticos, que arremolinan



co: «Reminiscencias» de **Lucia di Lammermoor**, «Fantasía» sobre **Norma**, **Tarántula**, de Rossini, **Mazurka**, de Dupin y «Polaca» de **I puritani**. El tercer concierto, interpretado el día 14, contaba con la intervención de la orquesta, que interpretó la «Gran sinfonía» **El diablo de Sevilla**, el vals de Strauss, la «Sinfonía» de **La gazza ladra**, de **Gabriela de Wergy** y el piano de Liszt que atacó la obertura de **Guillermo Tell**, una «fantasía» sobre **Roberto il diavolo**, la **Invitación al vals** y una «fantasía a capricho».

Al día siguiente, Liszt intervino en un concierto extraordinario a beneficio de los pobres de la Misericordia en el que

interpretó **Gran concierto** de Weber, «fantasía» de **Norma, Serenata y orgía** de Rossini y **Gran galop cromático**.

Aún dio dos conciertos más, el día 18, en el que repitió esquemas similares, y el del día 20, en el que, además de versar sobre fantasías operísticas, ofreció al público barcelonés una excelente muestra de su capacidad para improvisar sobre temas dados; los temas fueron la jota aragonesa, un motivo sobre la cavatina de **Hernani** y dos temas originales.

En cualquier caso el pianista mostró su facilidad para convertir su instrumento en fuente de sugeridos sonidos



que encandilaron al público barcelonés del momento.

Se ha dicho en numerosas ocasiones con motivo de la visita de Liszt a España que, aunque ya gran compositor, prefirió deleitar con este repertorio circense que meterse en camisas de once varas expresivas. A nuestro modo de ver el repertorio que el pianista húngaro exhibió en Barcelona, semejante en todo al que exhibió en otras partes, era tanto el índice de la apetencia musical de nuestros conciudadanos, alejados de cualquier veleidad sinfónica germánica que no tuviese tintes operísticos, como la prueba más irrefutable del carácter histriónico de Franz Liszt que supo QUEDARSE CON EL PÚBLICO —como se diría en nuestros días— ofreciéndole gustosamente lo que estaba seguro que gustaba.

Si Franz Liszt hubiese vuelto a Barcelona en la década de 1880 esta propuesta programática de corte circense hubiese resultado un fracaso; entonces el discurso que el público quería escuchar de manos o de labios de Liszt era

la «música del porvenir» wagneriana, el incipiente nacionalismo de origen centroeuropeo y el sinfonismo beethoveniano, conceptos todos ellos defendi-



dos por Liszt a partir de su estancia en Weimar. Porque es evidente que del mismo modo que Barcelona evolucionó musicalmente hacia un determinado horizonte, también el pianista aparatoso de 1845 se transformó progresivamente en compositor, teórico, e incluso predicador. Pero esta es harina de otro costal.



Barcelona conservó en su memoria colectiva esta visita que reaparecería en las crónicas musicales periodísticas del centenario del nacimiento del compositor y ahora en el centenario de su muerte.

SEMANA MUSICAL DEDICADA A LISZT Y JESUS DE MONASTERIO EN LA FUNDACION MARCELINO BOTIN

VARIOS han sido los recuerdos en Cantabria al músico Jesús de Monasterio al cumplirse el ciento cincuenta aniversario de su nacimiento.

La Fundación Marcelino Botín ha querido hacerlo con una visión amplia en la que su nombre se ha unido al de Franz Liszt en una semana homenaje a la que hay que añadir la conferencia que sobre el violinista español del siglo XIX pronunció Federico Sopena.

Ha sido una semana bien concebida por Miguel Angel Samperio, que además acompañó al piano al joven pero competente pianista Félix Angel del Barrio, con una primera parte dedicada a Mozart y a Grieg, mostrando en la segunda al Monasterio compositor, al hombre y al músico de salón, con obras como el difundido **Adiós a la Alhambra, Fiebre de amor, Melodía, Nocturno** o la serenata andaluza **Sierra Morena**. Todas las partituras reflejan a un autor muy dentro de su época que acierta en la música, como lo demuestra en el **Regreso a la patria**, brillantemente interpretado, según referencias de crédito, por el Coro Santa María de Solvay, que completó su concierto con la **Misa alemana**, de Schubert, y el **Requiem**, de Liszt.

Liszt tuvo completa interpretación en la pianista Maite Berrueta, segura y sensible que, además, tocó dos **Sonatas** de Beethoven.

Enrique Franco habló sobre Liszt y España, y Antonio Gallego habló de los dos compositores base de esta semana, como impulsores de la música en el siglo romántico, completando así el homenaje que la Fundación Marcelino Botín les ha rendido.

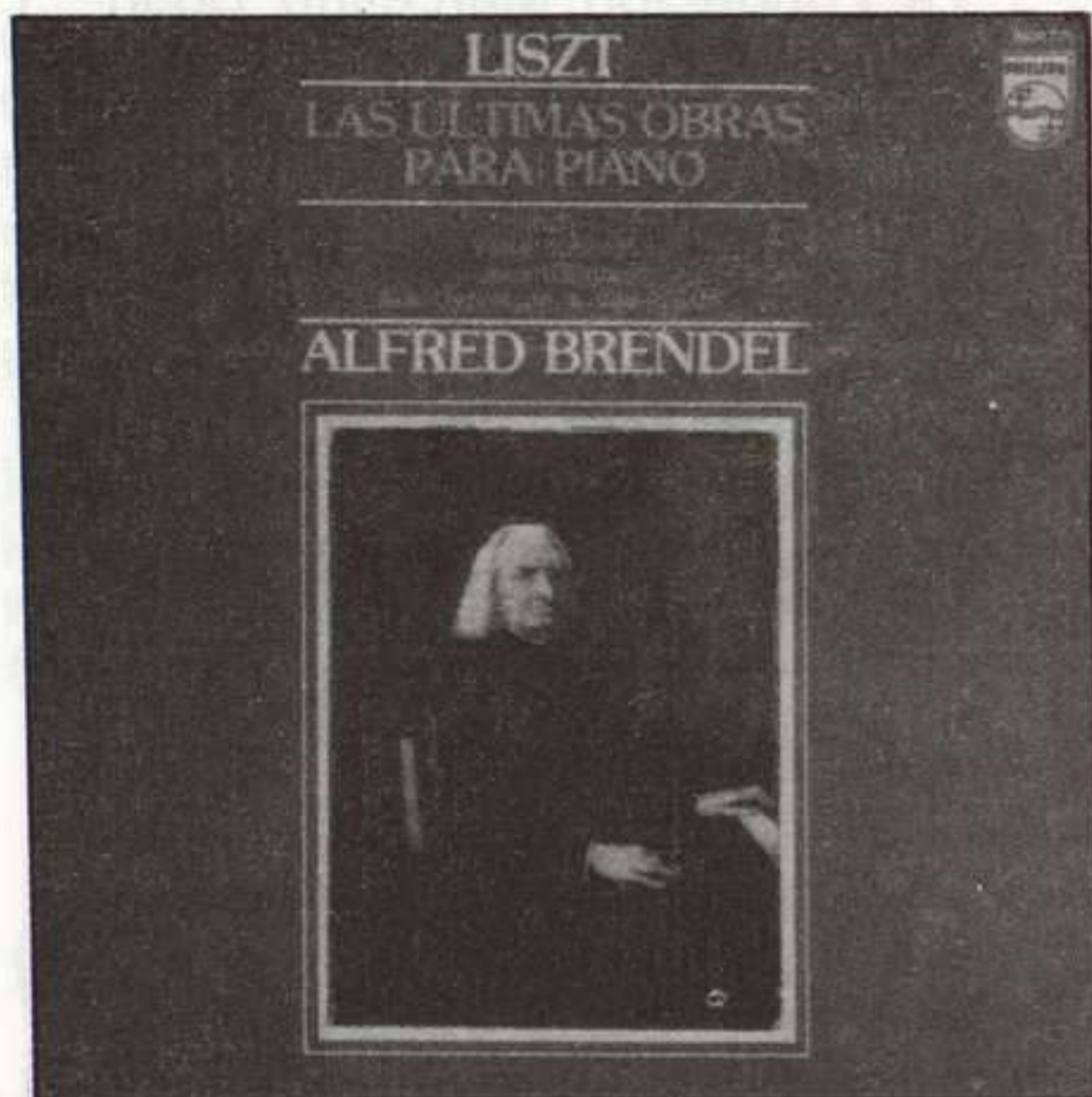
Ricardo Hontañón Hacha

**ROGAMOS NOS FACILITEN SU CODIGO POSTAL
TODOS AQUELLOS SUSCRIPTORES EN CUYA ETIQUETA
DE DIRECCION NO FIGURE ESTE DATO.**

MI «DISCO LISZT» PREFERIDO

LISZT: Aux cyprès de la Villa d'Este I; Les jeux d'eau à la Villa d'Este; Sunt Lacrymae Rerum; Schlummerlied; Vals oubliée, núm. 1; Unstern, Sinistre-Disastro; Schlaflos-Frage und Antwort; Mosonyis grabgeleit; Csárdás macabre. Alfred Brendel, piano. Philips 412 158-1.

Son algunos los buenos discos Liszt que, afortunadamente, puedo encontrar en mi discoteca. Los hay incluso de excepción; pero lo que se dice «favoritos»... Porque el concepto que encierra esa palabra, al querer aplicarlo a cada uno de ellos con una cierta selectividad, trasciende a su presunta calidad: roza el terreno de los MUY PERSONAL y, por consiguiente, de lo sentimental. Por ello, para explicar el porqué de mi elección probablemente tenga que hablar más de cosas relacionadas conmigo mismo —de mis gustos y preferencias musicales— que del propio disco.



La razón primera (de la que se van a deducir otras menores) de mi elección es que este disco Liszt/Brendel me sirvió en su día para descubrir (o redescubrir si se quiere) a Liszt. Cuando conocí esta grabación yo era todavía de esos que van por ahí diciendo: Liszt; muy bien, sí, un músico estupendo, pero demasiado rimbombante. Pensaba así, claro está, porque hablaba sin conocer la música del autor húngaro, o al menos malconociéndola. ME METI así en un compositor que hasta entonces no había entendido, y lo hacía a través de su música de madurez: segunda razón sentimental, pues pienso que, al contrario de lo que se suele hacer (he tenido muchas ocasiones de comprobarlo con gente profana en música), es mejor comenzar por lo difícil, si se quiere después comprender de verdad lo que se supone es sencillo, las obras tempranas o medias. Naturalmente, siempre y cuando uno se sienta identificado con lo que escucha, cosa que a mí me sucede con el último pianismo de Liszt, por lo que a su «pathos» se refiere (tercera

razón sentimental: la esencialidad y a la vez inseguridad que emana esta música me LLEGAN especialmente).

Por último, asunto versión: si el que esto lee ha más o menos seguido mi trayectoria como comentarista de la sección de crítica discográfica de RITMO sabrá que he acusado a Brendel con frecuencia de músico desigual, fundamentalmente por su tendencia al preciosismo injustificado y la falta de convicción y carácter con que muchas veces aborda la música que interpreta. Pues bien, no es el caso del disco que he elegido; aquí Brendel interpreta sin concesiones de ningún tipo (al menos eso es lo que a mí me parece) y ATACANDO directamente al CORAZON de la música.

Dejo fuera discos Liszt que me gustan de forma especial (La **Sonata**, por Gilels; **Suiza**, por Barenboim; **La leyenda de Santa Isabel**, por Arpád Joó; las **Paráfrasis, 6 Cantos polacos o Funerales**, por Arrau, etc.), pero como he dicho al principio no he querido elegir sólo por calidad o interés: he intentado hacerlo también con amor y, en cierta medida, agradecimiento personal.

Pedro González Mira

* * *

LISZT: Una Sinfonía Fausto. Kenneth Riegel, tenor. Coro del Festival de Tanglewood. Orquesta Sinfónica de Boston. Director: Leonard Bernstein. Deutsche Grammophon 2707 100, 2 discos.

La **Sinfonía Fausto** de Liszt es uno de sus empeños musicales más ambiciosos. Liszt dio a esta obra el subtítulo de sinfonía en «tres retratos de carácter» —«Fausto», «Margarita» y «Mefistófeles», respectivamente— que se corres-



ponden con los tres movimientos de una sinfonía, más el añadido de un coro final, para coronar la obra, de manera similar a la **Novena** de Beethoven.

Por consiguiente, esta obra sólo tiene en común con los poemas sinfónicos su origen literario. Liszt no pretendió en esta sinfonía ilustrar escenas del drama literario de Goethe, que tanto inspiró a muchos compositores románticos. Utilizó los temas musicales y sus constantes variaciones y modulaciones para transmitir sentimientos y estados de ánimo de los personajes que dae dan nombre a cada movimiento.

Estas exigencias más puramente musicales, unido a la extensión de la obra —una hora y cuarto, aproximadamente— han sido quizá la causa de la menor aceptación por parte de intérpretes y público en comparación con obras de parecidas características de otros compositores. Claro que esto no es nuevo en Liszt. Como otras composiciones suyas, la **Sinfonía Fausto** no es obra que se pueda disfrutar del todo en una primera audición. Pero al igual que en algunas Sinfonías de Mahler, de quienes ésta es una auténtica precursora —por no hablar de Bruckner—, abunda en ello lo bueno y lo sublime. Especialmente su segundo movimiento, «Margarita», que es uno de los tiempos lentos más excelsos de todo el romanticismo y el post-romanticismo y que fue el que me abrió las puertas para la total comprensión de esta obra imprescindible.

Mucho tiempo tuvo que pasar para que apareciera una versión discográfica a la altura de las circunstancias.

Leonard Bernstein, lleno de amor y entusiasmo por esta Sinfonía, la grabó de un concierto en directo en 1977. Su publicación en España pasó bastante inadvertida, descatalogándola finalmente. Años después se publicó la de Riccardo Muti (EMI, 1985) y recientemente, en disco compacto, la ha grabado Solti para Decca. A pesar de ser estas dos últimas versiones muy recomendables, sigo prefiriendo la de Bernstein. Sin llegar a perder nunca el control, difícil de mantener en una obra tan cambiante como ésta, supera a las anteriores en entrega y convicción. Su interpretación de «Margarita» es una de esas experiencias discográficas inolvidables y es la que me ha decidido, fundamentalmente, a escoger este disco de Liszt como mi favorito.

Publicado de nuevo con motivo del centenario, se completa el álbum de dos discos con el prólogo del «**Mefistófeles**» de Boito, grabado en estudio.

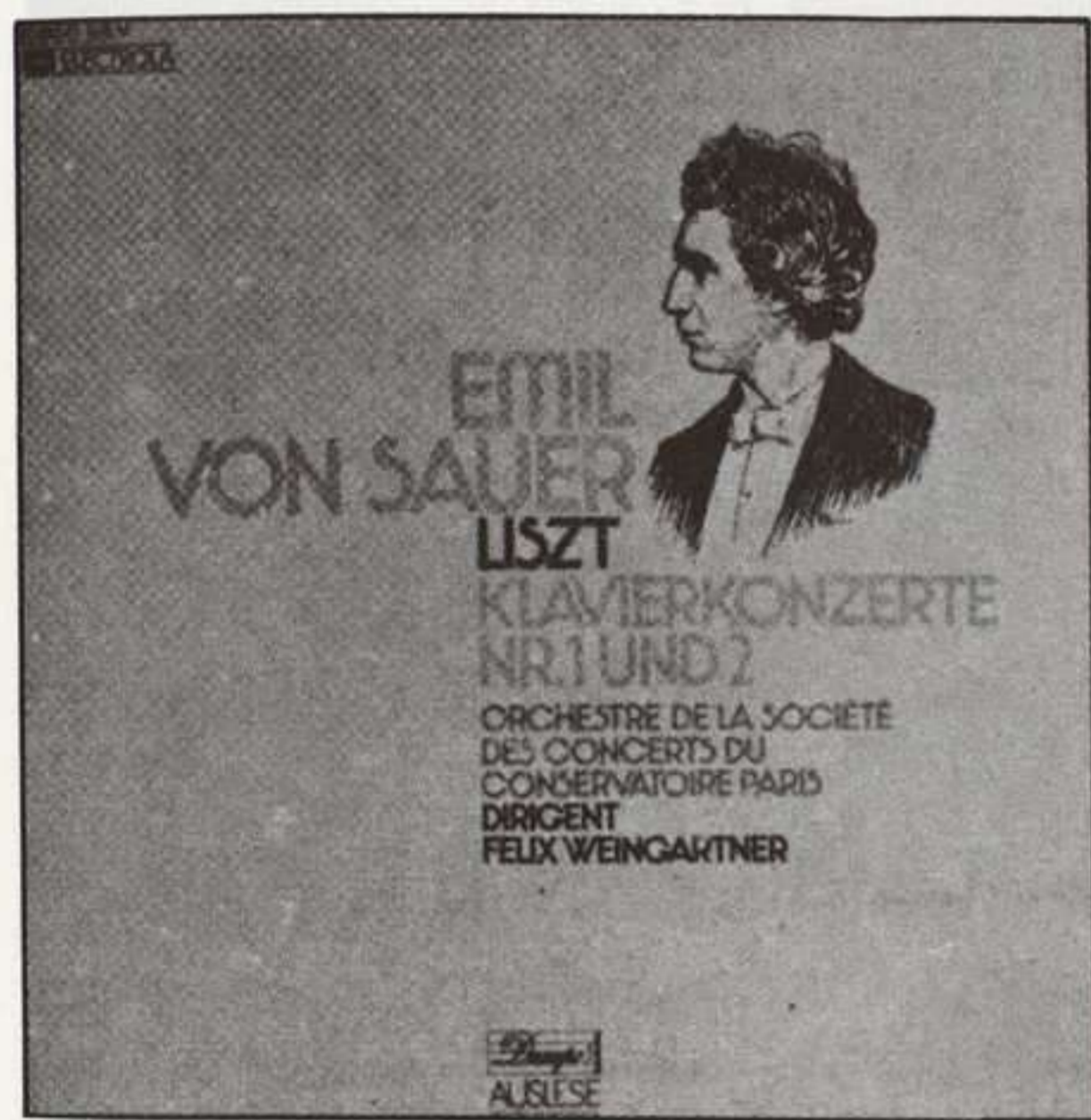
Jorge González Giner

* * *

LISZT: Conciertos para piano y orquesta números 1 y 2. Emil von Sauer, piano. Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París. Director: Félix von Weingart-

ner. Turnabout THS 65098 (Publicado en Europa por EMI/Electrola).

Este disco figuró en la relación de 100 mejores grabaciones de la historia del fonógrafo efectuada por RITMO en 1977. En él se da la irrepitida coincidencia de dos personalidades relevantes de la vida musical alemana en la época del cambio de siglo: el pianista Emil von Sauer (1862-1942), discípulo de N. Rubinstein y F. Liszt, y el director Félix von Weingartner (1863-1942), que estudiara en Weimar con Liszt. El piano



de Sauer —nada desdeñable en términos de mecanismo, lógicamente mercedado por su edad avanzada (76 años)— impresiona por su cantabilidad, por la amplitud de su fraseo y el sentido de su «rubato». A la pura belleza física del sonido únese una especial reverencia por cada nota escrita, recreada —no «leída»— con delectación y parsimonia. De Weingartner ha señalado Herzfeld la calidad, más artesanal que artística, de su batuta, proclive a los «tempi» amplios, en contraste con otros ilustres colegas. (Se cita el caso de la **Quinta** beethoveniana, que a Weingartner le duraba 33 minutos, frente a los 30 de Blech, 31 de Nikisch o 32 de Furtwaengler.) La afinidad entre director y pianista —cimentada en una admirable prestación de la orquesta parisina y potenciada por una toma sonora nítida y espaciosa, para ser de 1938— nos devuelve un Liszt reposado, más «germánico» que «zingaro», lírico, pero también vibrante, felizmente preservado del tópico bullanguero que tan a menudo se nos sirve, en aras de una rebuscada espectacularidad. Un Liszt más poeta que virtuoso.

Gonzalo Badenes

* * *

LISZT: Años de Peregrinación. Primer Año: Suiza. Daniel Barenboim, piano. Compact disc, Deutsche Grammophon 415670-2 (también disponible en LP).

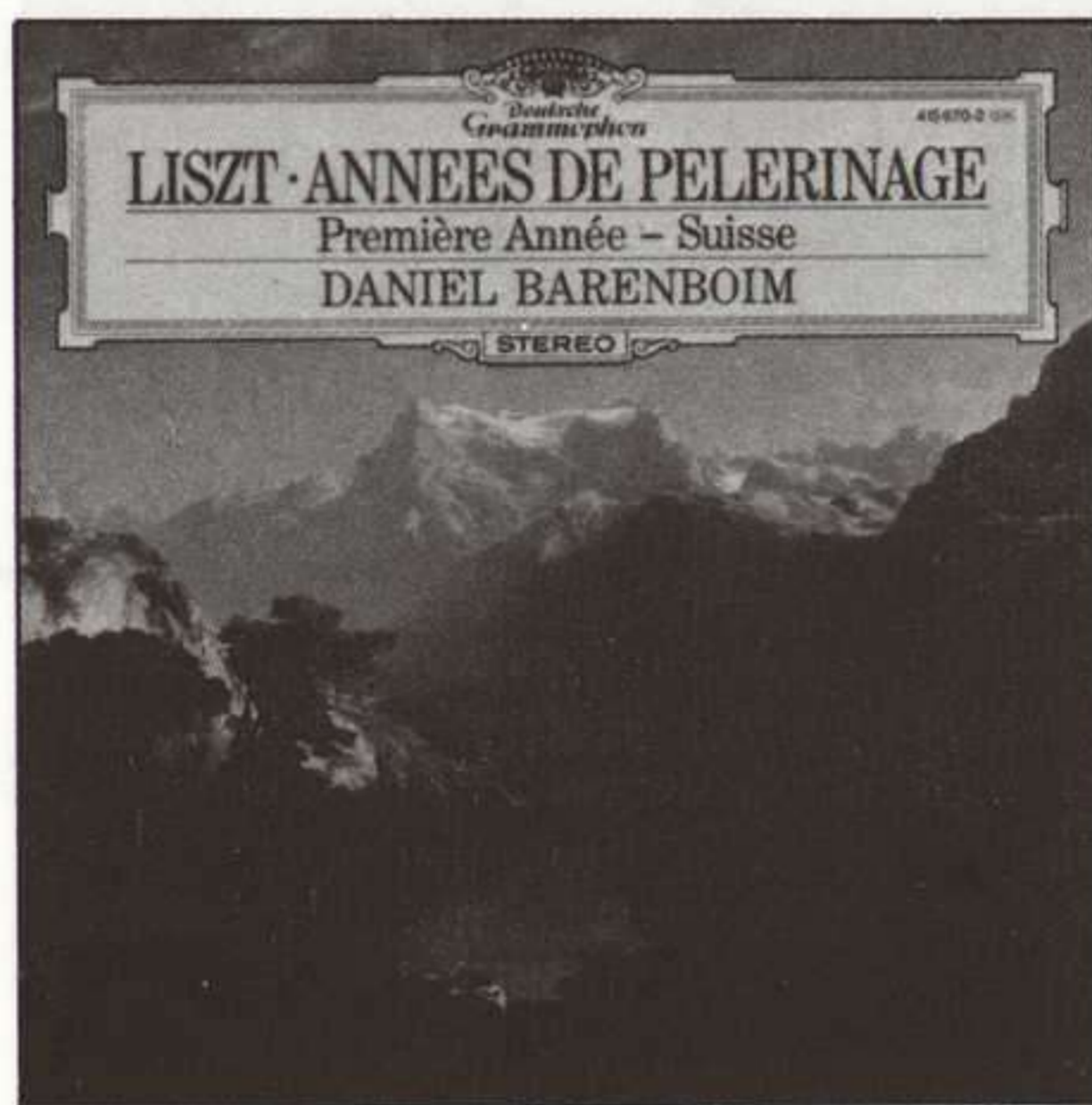
Hace unos años se anunció un ciclo completo de la magna colección lisztiana

na que constituye los tres **Años de Peregrinación** interpretada por Daniel Barenboim, pero este proyecto se retrasó y, al fin, a comienzos del presente «año Liszt» se ha publicado tan sólo el primero, «**Suiza**». Aunque del segundo año, «**Italia**», Barenboim tiene grabado lo más importante, o sea, los tres **Sonetos del Petrarca** y la **Sonata Dante** —faltándole por tanto las tres primeras breves piezas: «**Sposalizio**», «**Il Penseroso**» y la «**Canzonetta del Salvatore Rosa**»—la serie ha quedado a medias.

La diversidad de caracteres de las nueve piezas de que consta «**Suiza**» hace verdaderamente difícil la tarea del intérprete —hecha abstracción de la tremenda, a veces casi inhumana dificultad técnica—, porque el visionario Liszt se adentra no ya en situaciones anímicas muy variadas, sino que además vislumbra caminos muy divergentes que sólo serán transitados mucho tiempo después. Acertar en el enfoque de todos ellos a la vez es algo que quizás no había ocurrido hasta publicarse esta grabación, histórica desde el momento de su aparición.

En la primera pieza, «**La Capilla de Guillermo Tell**», Barenboim despliega un sonido verdaderamente orquestal, impresionante, para retratar épicamente al mítico liberador suizo: traza una visión tan heroica como vehemente y enardecida.

«**Junto al Lago de Wallenstadt**» suele reducirse a un estudio de sonoridades más o menos descriptivas, pero Barenboim no se queda en sólo eso; para él es también mucho más emocionante que de costumbre, justificando así el recuerdo de la inspiradora de la obra, la Condesa d'Agoult, que escribió: *Nunca he podido escuchar esta pieza sin que las lágrimas asomasen a mis ojos.*



«**Pastoral**», que suele tocarse como intermedio de pasada y resultar minimizada, tiene para Barenboim un aire preimpresionista revelador.

«**Al borde de una fuente**» conoce en esta versión unas sonoridades particularmente cristalinas y exquisitas, de una extraordinaria riqueza de colorido.

«**Tormenta**» dista de quedarse en una mera exhibición de medios y potencia:

aquí adquiere una dimensión dramática casi aterradora y no sólo exterior. Parece oírse a toda una orquesta en ella.

«**El Valle de Obermann**», cima de la colección y una de las cumbres de todo el piano romántico, es a la vez la cima interpretativa de este disco. Ilustra con plena lucidez la cita de Liszt que encabeza la partitura: *amplia conciencia de una naturaleza siempre abrumadora e impenetrable (...). Todos los profundos tormentos que el corazón puede albergar los sufrí en aquella noche memorable: di un terrible paso hacia la senectud; devoré diez años de mi propia vida.* Visión inmensa, sombría, angustiosa y de una dimensión poética diría que genial, que, en contra de lo que suele escucharse, para Barenboim no tiene un final feliz. El piano parece perder sus limitaciones físicas como instrumento.

Necesario contraste ofrece la calma sin nubes de «**Egloga**», de auténtica magia sonora.

«**Le mal du pays**» (algo así como «**Nostalgia**») posee aquí una acentuada melancolía que, como se ha señalado muchas veces, anuncia al Grieg más hondo.

Finalmente, el nocturno «**Las campanas de Ginebra**» es a la vez descriptivo y casi impresionista —Barenboim luce unas sonoridades extremadamente aquilatadas— y alcanza una admirable plenitud en su parte central.

Tal es la altura de lo grabado por Barenboim de los **Años de Peregrinación** que sería una pena que no los completase alguna vez.

Angel Carrascosa Almazán

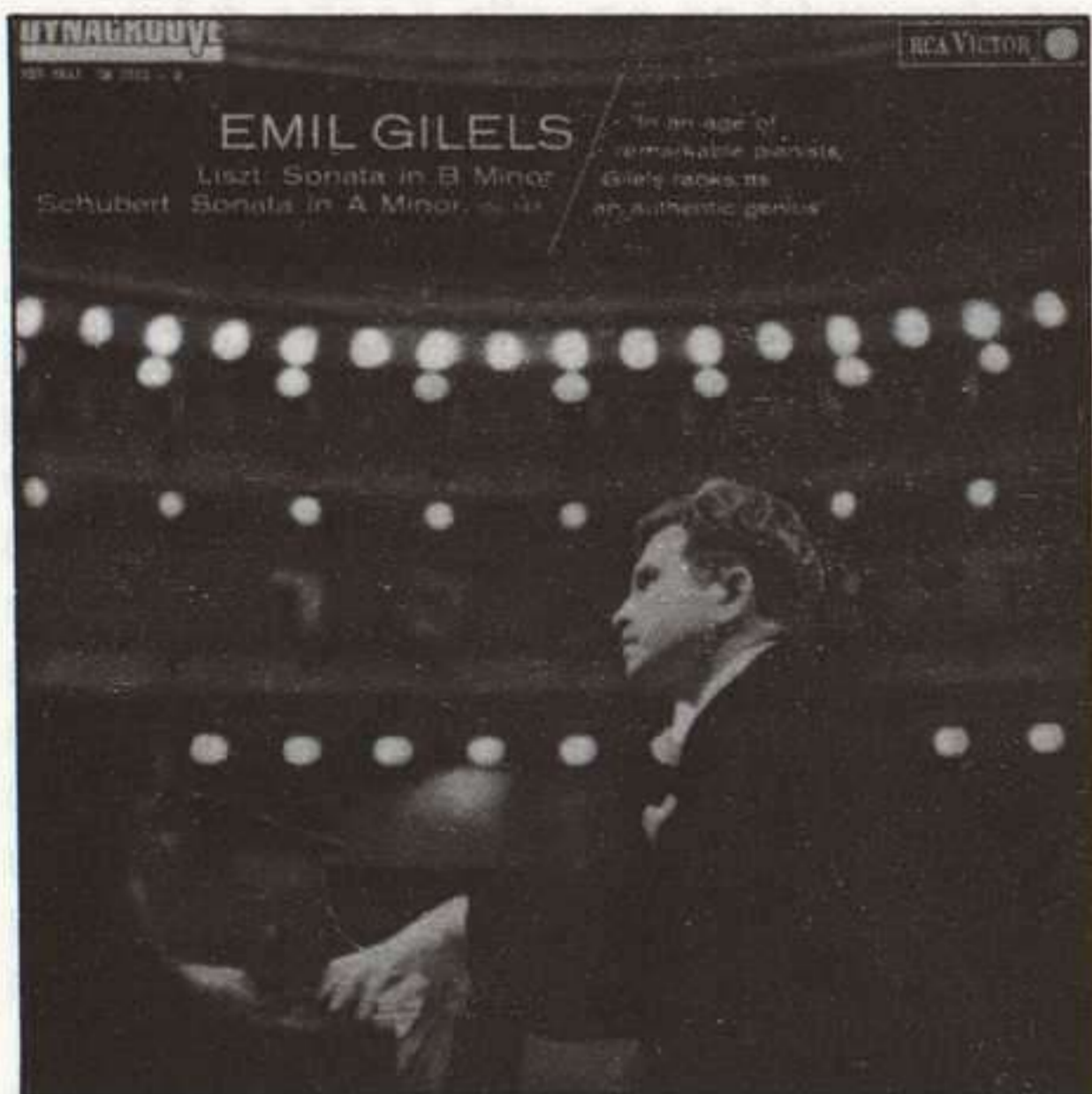
* * *

LISZT: Sonata en Si menor (con SCHUBERT: Sonata en La menor, D. 784). Emil Gilels, piano. RCA LM 2811-D.

No soy muy amigo de elegir un disco preferido de Liszt, como tampoco lo hubiera sido de quedarme con sólo uno de entre los de Schubert (de hecho sigo sin saber cuál habría sido la elección; afortunadamente ya no creo que me lo pregunten y, mucho menos, que me hagan escribir sobre él). Lo de Liszt es más fácil, porque tengo muchos menos discos suyos y, por qué no reconocerlo, porque me gusta bastante menos que el compositor austriaco. De ahí que mi elección tenga una cierta componente extramusical: suplir de algún modo mi no asistencia (supongo que por obvias razones de edad) al recital que diera Gilels allá por los primeros 70 en Madrid, en el que tocó precisamente la **Sonata en Si menor** del músico húngaro. He oído hablar tanto de esa versión que no tengo otro medio para imaginármela que el escuchar la interpretación que grabara el pianista soviético algunos años antes para RCA. Evidentemente, en este punto hacen su aparición los móviles estrictamente musicales, porque: 1) La **Sonata en Si menor**

es, en mi opinión, la mejor y más completa obra pianística de Liszt. 2) La versión de Emil Gilels es la más —o una de las más— personal y la que más cerca está de mi concepción de lo que es la música de Liszt y más concretamente esta obra.

Gilels nos presenta un Liszt hercúleo y lírico, religioso y demoníaco, tradicional y revolucionario. Su técnica es la ideal para traducir esos pasajes que el húngaro marca «con strepito», «fuoco-



so assai», «precipitato», «sempre ff», «marcatissimo» o «energico» y su musicalidad nos brinda unos «perdendosi», «con passione» o «dolcissimo con intimo sentimento» que se hallan muy cerca de la mejor poesía (la de Petrarca, por poner un ejemplo caro a Liszt). Las octavas a dos manos de la coda, ese «staccato» que surge siempre en el momento justo o las escalas cromáticas de las secciones líricas son ejemplos del mejor pianismo, acompañado aquí de una pasión controlada, pero impetuosa (Richter, en su grabación realizada en directo, no es más apasionado, pero sí más arrebatado).

Poco más que decir, pues, ya que los amores no pueden explicarse. Quienes tuvieron la fortuna de escuchar a Gilels en aquel dicen que memorable concierto del Real (y lo creo) quizás tengan otro disco preferido. Los que no estuvimos allí ni podremos ya verle ni oírle nunca en directo nos conformamos mal que bien escuchando esta joya.

Luis Carlos Gago

* * *

LISZT: La Leyenda de Santa Isabel.

Kolos Kováts, Eva Farkas, Sándor Sólyom-Nagy, Eva Marton, József Gregor e István Gáti. Coro de Budapest. Coro masculino de la Armada Popular Húngara. Coro infantil de Nyiregyháza. Orquesta Sinfónica Estatal de Hungría. Director: Arpád Joó. Compact Disc Hungaroton HCD 12694-96-2,3 CD. Digital. Importador: Ferysa.

Para la elección de mi disco predilecto con obras de Franz Liszt han pasado

por mi memoria varios candidatos, como la integral de los **Poemas sinfónicos** dirigidos por Haitink, la **Sonata en Si menor** de Gilels, la **Misa Húngara de la coronación** y la **Misa de Gran** por Ferencsik, la **Sinfonía Fausto** por Bernstein, los **Lieder** por Fischer-Dieskau y Barenboim...

Finalmente he escogido una obra menos conocida y de una sorprendente originalidad, el oratorio **La Leyenda de Santa Isabel**, primero de los compuestos por Liszt, al que seguirían **Christus** y el **Via Crucis**. Inspirado en los frescos de Moritz von Schwind en el Wartburg, Liszt configura una gran balada lírico-dramática sobre la vida de la santa húngara, partitura dotada de fuerte carácter nacionalista. Liszt consideraba que el género oratorio había llegado con **Paulus y Elías** de Mendelssohn a su máximo esplendor, como continuación de la tradición de Händel, Bach y Haydn, y buscó un nuevo rumbo en las obras sinfónico-corales de su muy estimado Berlioz. La **Santa Isabel**, estrenada en 1865, ofrece un nuevo planteamiento formal basado en motivos recurrentes de origen gregoriano, y combina muy acertadamente la música sacra con la teatralidad romántica en las seis escenas en que se divide.

Esta segunda grabación de la obra (después de la primera y excelente de Ferencsik) se beneficia de una espectacular toma sonora y una protagonista de primera clase. Eva Marton interpreta a Isabel con un ardiente lirismo, apoyada en el sensacional instrumento, que

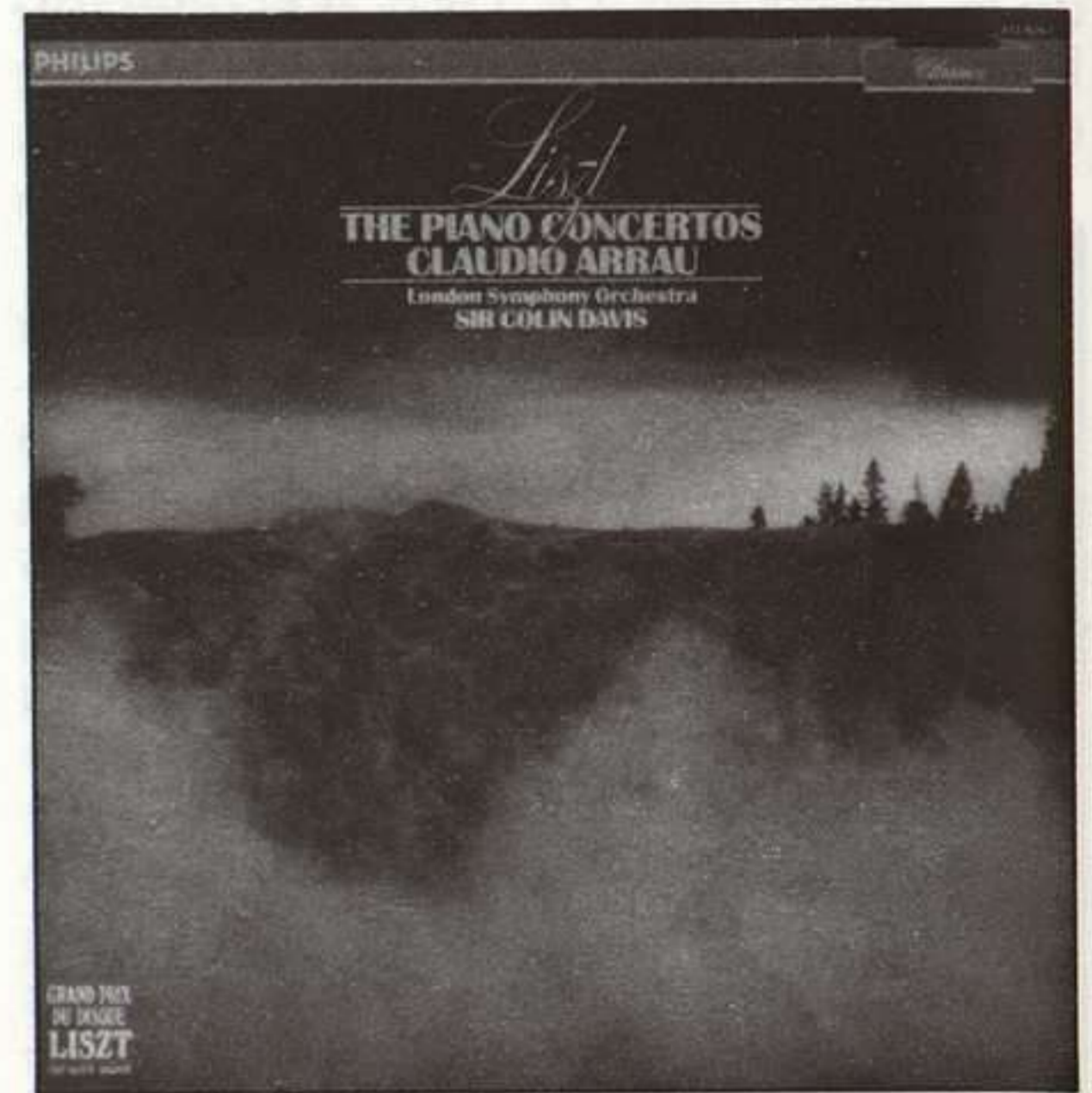


hace relacionar inmediatamente el oratorio con la escritura wagneriana. La gran soprano húngara sabe igualmente reducir sus fuerzas en los bellos momentos intimistas. Está muy bien rodeada por Sándor Sólyom-Nagy, István Gáti, Kolos Kováts y József Gregor, así como por Eva Farkas en el despótico personaje de la condesa Sofía (que recuerda a la «Ortrud» de **Lohengrin**). Buena prestación de los coros, y excelente de la Orquesta del Estado Húngaro, bajo la firme e inspirada dirección de Arpad Joó.

Rafael Banús

LISZT: Los 2 conciertos para piano y orquesta. Claudio Arrau, piano. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Sir Colin Davis. Philips Classics 412926-1. Import. (Compact Disc: 416461-2).

Por fortuna para la Historia y, sobre todo, la Estética de la Música, la perspectiva con que contemplamos hoy el legado de grandes músicos y su in-



fluencia en ese devenir estético ha hecho que cambiemos nuestras opiniones sobre muchos temas respecto de las que se manejaban hace no mucho tiempo. Músicos como Bruckner, Mahler, los tres componentes de la Segunda Escuela de Viena, y —en menor medida— casos como los de Zemlinsky o Elgar, deben su actual revitalización a este saludable estado de cosas.

Es también, sin lugar a dudas, el caso de Liszt, pero en otra dirección: no hemos asistido a la «popularización» del músico húngaro, ni tampoco se ha producido una masiva divulgación de su mensaje, como ha ocurrido con Bruckner y Mahler. Liszt era un autor archiconocido; pero hoy sabemos hasta qué extremo desconocido. Hoy día se ha «redescubierto» a Liszt. Hemos desterrado la equívoca e injusta consideración de «músico de salón»; hemos intuido lo capital que para su labor de creador supuso esa dualidad esencial de su alma romántica, a caballo entre lo beatífico y lo demoníaco; hemos comprendido lo visionario de su piano que abre insospechados caminos hacia destinos divergentes (impresionismo, atonalismo, expresionismo...); hemos, en fin, captado la transcendencia de muchas de sus páginas sinfónicas y corales.

A todo ello han contribuido grandes intérpretes. Y dos obras que hoy día se contemplan con una perspectiva muy distinta de la música efectista y de lucimientos en que se las tenía consideradas son precisamente los dos **Conciertos para piano y orquesta**. No es, desde luego, lo mejor salido de la pluma del músico, pero está lejos de ser la música hueca y únicamente eficaz que se pretendía. Sviatoslav Richter y Kirill Kondrashin, en su grabación de 1962, pusieron la primera piedra. Luego, en

1973, fueron Brendel y Haitink; y en el 76 Berman y Giulini. Pero la gran versión, la versión definitiva, genial, panarcativa en cuanto al profundo significado de esta música y al mismo tiempo escrupulosamente perfecta en cuanto a la letra sobreviene en 1980, cuando Philips emprende una nueva grabación con su gran baza pianística, Claudio Arrau, y Sir Colin Davis dirigiendo a su «vieja amiga», la London Symphony. Para ellos lo de menos es la brillantez y la lucida escritura orquestal y pianística y lo de más es el humanismo, la novedad estructural y los grandes hallazgos que entroncan con el más grande y decisivo pianismo lisztiano y con las grandes creaciones sinfónicas del «Kapellmeister» de Weimar.

Más allá de todo esto, Arrau no deja de ser aquí el maestro único de la recreación; el hombre que materialmente se adueña de las obras y de su espíritu y que es capaz de llevarnos a su terreno; es decir, de hacernos creer que esta música no puede ser tocada y dicha de otra manera. Arrau, en sus meditaciones de alto humanista, consigue ese milagro único de que la música quede «suspendida» en un universo de ensueño. Naturalmente, también hay brillantez, y volumen sonoro, y redondez y opulencia; pero también reflexión, lirismo, esencia y, sobre todo, un fraseo incomparable. En cualquier caso, todo ha sido pensado para despojar a esta música de todo elemento adjetivo y buscar sólo lo sustantivo, incluso cuando se trata de lograr los más imponentes efectos sonoros.

Davis, cómo no, colabora en perfecta simbiosis con el pianista chileno; se adapta a la perfección a un «modus operandi» que en realidad es el suyo propio. Y la respuesta que obtiene de la London Symphony es, sencillamente, descomunal.

Versiones que acentúan los conflictos y las tensiones dimanantes de esa dualidad teológico-demoníaca tan cara a Liszt. Versiones en definitiva que nos descubren a un nuevo Liszt. A un gran compositor. Por eso es mi Liszt preferido.

Juan Ignacio de la Peña

ALGUNAS PUBLICACIONES SOBRE FRANZ LISZT

Wolfgang Dömling: **Franz Liszt und seine Zeit [Franz Liszt y su tiempo]**, Laaber-Verlag, Laaber 1985. 336 págs. (Atención especial a aspectos determinados e infrecuentes; textos coetáneos sobre Liszt y reproducciones poco conocidas.)

Dezsö Legány: **Franz Liszt. Unbekannte Presse und Briefe aus Wien 1822-1886 [Franz Liszt. Artículos de prensa y cartas desconocidas de Viena de 1822 a 1886]**, Sucesores de H. Böhlaus, Viena, 1984. 205 págs.

(La relación de Liszt con Viena a través de materiales periodísticos no conocidos y de cartas inéditas.)

Lina Ramann: **Lisztiana**, edición de Arthur Seidl, revisión de Fr. Schnapp. Musikverlag B. Schott's Söhne, Mainz, 1984. 476 págs. (Del Diario de Lina Ramann, textos, cartas de y a Liszt. Facsímiles y reproducciones.)

Dorothea Redepenning: **Das Spätwerk F. Liszts. Bearbeitungen eigener Kompositionen [Las últimas obras de Franz Liszt. Reelaboraciones de sus propias composiciones]**, Editorial Karl Dieter Wagner, Hamburgo, 1984. 311 págs.

(Transcripciones, revisiones y nuevas versiones de las obras de Liszt realizadas por el compositor en sus postreros años. Materia importante, ya que la mayor parte de la producción de Liszt está constituida por esas «reelaboraciones».)

«Musik und Gesellschaft» n.º 7/86: **Zum 100 Todestag von Franz**

Liszt [En el centenario de Franz Liszt], Berlín (República Democrática Alemana), 1986.

(Artículos de W. Rackwitz, W. Marggraf, Michael Berg, W. Huschke.)



«Oesterreichische Musik Zeitschrift» n.º 2/86: **Franz Liszt aus heutiger Sicht [Franz Liszt visto desde hoy]**, Viena, 1986.

(Artículos de W. Dömling, M. Angerer, C. Knotik, G. J. Winkler.)

Ramón Barce



¡HAGASE SOCIO DE NUESTRO CLUB!

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012
FERYSA

Apartado 151.036

28080 MADRID

SEGUNDO CENTENARIO DE LA MUERTE DE FEDERICO EL GRANDE

Por Salustio Alvarado

EL 17 de agosto de 1986 concretamente a las dos y veinte de la madrugada, se cumplieron dos siglos del fallecimiento de Federico II el Grande, Rey de Prusia. En tanto que flautista, compositor y mecenas, no podía faltar en este número una breve evocación de su figura, que se puede considerar como la más representativa de su época y como compendio y resumen de su siglo. Tanto es así que nos ha quedado, en su honor, la expresión «a la federica» para designar la indumentaria, tocado, arreos y demás adornos que imitan la moda imperante en el siglo XVIII.

Hijo del zafio Federico Guillermo I, por mal nombre «el Rey Sargento», Federico II fue, por carácter y aficiones, completamente opuesto a su padre. Y se da la paradoja de que, a pesar del ostentoso militarismo de que hacía gala Federico Guillermo I, su reinado fue pacífico, con sólo un breve enfrentamiento bélico contra Suecia, a raíz de la anexión de la Pomerania occidental. En cambio el reinado del filosófico Federico II estuvo ensangrentado por largos años de guerra. Y asombra que entre campaña y campaña aún quedara tiempo y humor a Federico para dedicarse a las letras y a las artes.

Nacido el 24 de enero de 1712, le tocó vivir una época de renovación total de la música, pues de esta generación de la década de 1710 surgieron los compositores que rompieron con la tradición barroca y sentaron las bases sobre las que, posteriormente, habría de asentarse el clasicismo.

Autor de cuatro sinfonías, cuatro conciertos para flauta (su instrumento favorito) y ciento veintitantas sonatas para flauta y bajo continuo, sus composiciones son recordadas y han sido alguna que otra vez llevadas al disco, más por el interés histórico de haber sido quien las escribió el monarca que ha pasado a la historia con el merecido título de «El Grande» que por el valor intrínseco de estas obras, aunque éste no sea, en absoluto, despreciable.

Pero mucho más que como compositor o virtuoso de la flauta el verdadero valor de Federico el Grande para la historia de la música radica en su papel como mecenas, pues se supo rodear de una auténtica pléyade de artistas, algunos de los cuales fueron figuras relevantes en la evolución musical de su tiempo.

El más importante de todos ellos fue, sin duda, Carl Philipp Emanuel Bach,

segundo hijo músico del cantor de Leipzig.

Según se cuenta, músico y soberano se detestaban cordialmente, y, sin embargo, Carl Philipp pasó treinta años de su vida al servicio de Federico. El enfrentamiento de ambos personajes se debía, según parece, al particularísimo concepto del solfeo que tenía Federico y a la manera «sui generis» en que llevaba el compás. Y, qué remedio, eran sus acompañantes los que tenían la obligación de amoldarse a estas peculiaridades para no incurrir en el real enojo. Esto se le hacía muy cuesta arriba a Carl Philipp, quien tenía un espíritu independiente y altivo, y se permitía hacer, entre dientes, mordaces comenta-

suelo sensiblemente superior al de su maestro.

A pesar de la tensa situación con el soberano y de los apuros económicos que le ocasionaba la pérdida del real favor, las ventajas de vivir en una urbe de una vida cultural tan intensa como era la de Berlín de aquella época, compensaban con creces a Carl Philipp Emanuel Bach quien, en esos años compuso lo más granado de su obra.

A Carl Philipp Emanuel Bach le sigue en importancia el checo Frantisek Benda (1709-1786), quien fue «Konzertmeister» de la Corte Real Prusiana y gozó de gran privanza con Federico el Grande. Virtuoso del violín, Frantisek Benda contribuyó con sus obras en



Concierto de flauta a cargo de Federico el Grande, por Adolf von Menzel. Von Menzel no fue contemporáneo de Federico el Grande, pero tuvo gran éxito en sus recreaciones pictóricas acerca de la vida y costumbres de este rey

rios sobre la manera de tocar del soberano, el cual, preclaro ejemplo de déspota ilustrado, era aún más lo primero que lo segundo, y estaba convencido de que en materia de arte debía ser obedecido ciegamente como en los asuntos políticos.

El sarcasmo de Carl Philipp Emanuel Bach desagradaba en lo más hondo a Federico el Grande, quien se vengaba negándose a subir el sueldo al más genial e incomprendido de sus músicos. El rey terminó por postergar a Carl Philipp en favor de otros acompañantes más dóciles, como el clavicembalista Christoph Nichelmann, quien era alumno de Carl Philipp, y se dio el caso de que Nichelmann llegó a percibir un

gran medida al desarrollo de la sonata y de la sinfonía.

Otros importantes músicos al servicio de Federico el Grande fueron los hermanos Johann Gottlieb Graun (1702-1771) y Carl Heinrich Graun (1703-1759).

Alumno de Pisenel y de Tartini, Johann Gottlieb Graun fue también un formidable virtuoso del violín y el antecesor de Frantisek Benda en el cargo de «Konzertmeister». Lo más importante de su producción son sus conciertos, que marcan un hito en la historia de esta forma musical entre el Barroco y el Clasicismo.

En cuanto a Carl Heinrich Graun, tenor y violonchelista, fue «Kapellmeis-

ter» de Federico II y su principal compositor de óperas, de las que escribió 26 para el Teatro de la Opera de Berlín, fundado por el rey prusiano en el paseo «Unter der Linden». Entre las óperas de Graun la más célebre es **Moctezuma**, con libreto del propio monarca.

El compositor favorito de Federico el Grande era, sin embargo, Johann Joachim Quantz, quien además fue profesor de flauta del soberano. Quantz compuso trescientos conciertos para flauta, cortados todos por el mismo patrón posvivaldinao. Mucho más importante es su estudio teórico Versuch ei-

ner Anweisung die Flöte traversière zu spielen, que constituye uno de los testimonios más completos y más ricos acerca de la técnica de la flauta en el siglo XVIII. Considerado como uno de los más grandes flautistas de su tiempo, Quantz fue también el fabricante exclusivo de flautas para Federico y la única persona que tenía el privilegio de poder criticar las interpretaciones del rey. Acerca de esto se atribuye un chiste a Carl Philipp Emanuel Bach que hizo reír a toda la corte prusiana, incluido el propio Federico el Grande. Decía: «¿Cuál es el animal más temible de la tierra? El

perrito de la señora Quantz pues, cuando ladra, asusta a la señora Quantz, a quien su marido tiene un santo terror, y éste, a su vez, es temido por el monarca más poderoso del mundo.»

Pese a los gustos amanerados de Federico el Grande, que merecieron la severa censura de Charles Burney, y a que no supo apreciar a Carl Philipp Emanuel Bach en todo su valor, el balance de la actividad musical de Federico el Grande y su corte es francamente positivo. Y no hay que olvidar que una de las corrientes que conducen al clasicismo pasa por Potsdam.

SEGUNDO CENTENARIO DE LA MUERTE DE JOHN STANLEY

ESTE año también se conmemora el segundo centenario del músico inglés John Stanley, quien, nacido en Londres el 17 de enero de 1712, falleció en esta ciudad el 19 de mayo de 1786.

A la edad de dos años quedó ciego como consecuencia de un accidente casero y a la edad de siete años empezó a estudiar música con su primer profesor, de nombre John Readin, con quien hizo muy pocos progresos, de modo que pasó a ser alumno de Maurice Greene, organista de la catedral de San Pablo; John Stanley tuvo como condiscípulo avanzado a William Boyce, quien llegaría a ser también ilustre compositor así como musicólogo.

John Stanley supo sacar tanto provecho de las enseñanzas de Maurice Greene y realizó avances tan asombrosos que, antes de cumplir los doce años, el pequeño John fue nombrado organista de la iglesia de Todos los Santos en Bread Street.

En 1726, a los catorce años, John

Stanley ganó por oposición el puesto de organista de la iglesia de San Andrés, en Londres, «con preferencia», según refiere Charles Burney, «a gran número de candidatos», y, en 1729, a los diecisiete años, se convirtió en la persona que a más temprana edad de toda la historia obtuvo el título de Bachiller en Música por la Universidad de Oxford.

En 1734 recibió el nombramiento de organista de la Honorable Sociedad del Inner Temple, para lo que tuvo que renunciar a su puesto en la iglesia de Todos los Santos. Según Burney, las interpretaciones de Stanley atraían a músicos y aficionados de todo Londres, y el mismísimo Händel acudía a deleitarse con el arte de su joven, distinguido y admirado colega.

En 1779 John Stanley accedió al cargo de director de la Orquesta del Rey, sucediendo a William Boyce en este puesto, que desempeñó hasta el fin de sus días.

Como todos los músicos ingleses de

su generación, John Stanley quedó eclipsado por la gigantesca figura de Händel, cuyo espíritu campea en no pocas de las obras de este compositor londinense. Esto se percibe, sobre todo, en sus «voluntaries», para órgano, que constituyen uno de los preclaros ejemplos de este género típicamente británico, y en sus conciertos para teclado que presentan una curiosísima amalgama de elementos de un innegable sabor händeliano, con otros que ya contienen giros propios del clasicismo que, en la fecha en que estos conciertos fueron publicados, 1775, era un movimiento arrollador en toda Europa.

La aparición en el mercado discográfico español de estos conciertos para teclado, **Op. X**, de John Stanley, así como de otras de sus composiciones, en diferentes grabaciones dedicadas a obras para órgano, ha sido, aunque no creemos que intencionada, una buena forma de celebrar este centenario.

Salustio Alvarado

DISCOS CASTELLO

UN NUEVO ESTABLECIMIENTO ESPECIALIZADO EN
MUSICA CLASICA

DISCOS NACIONALES - IMPORTADOS ■ COMPACT DISC

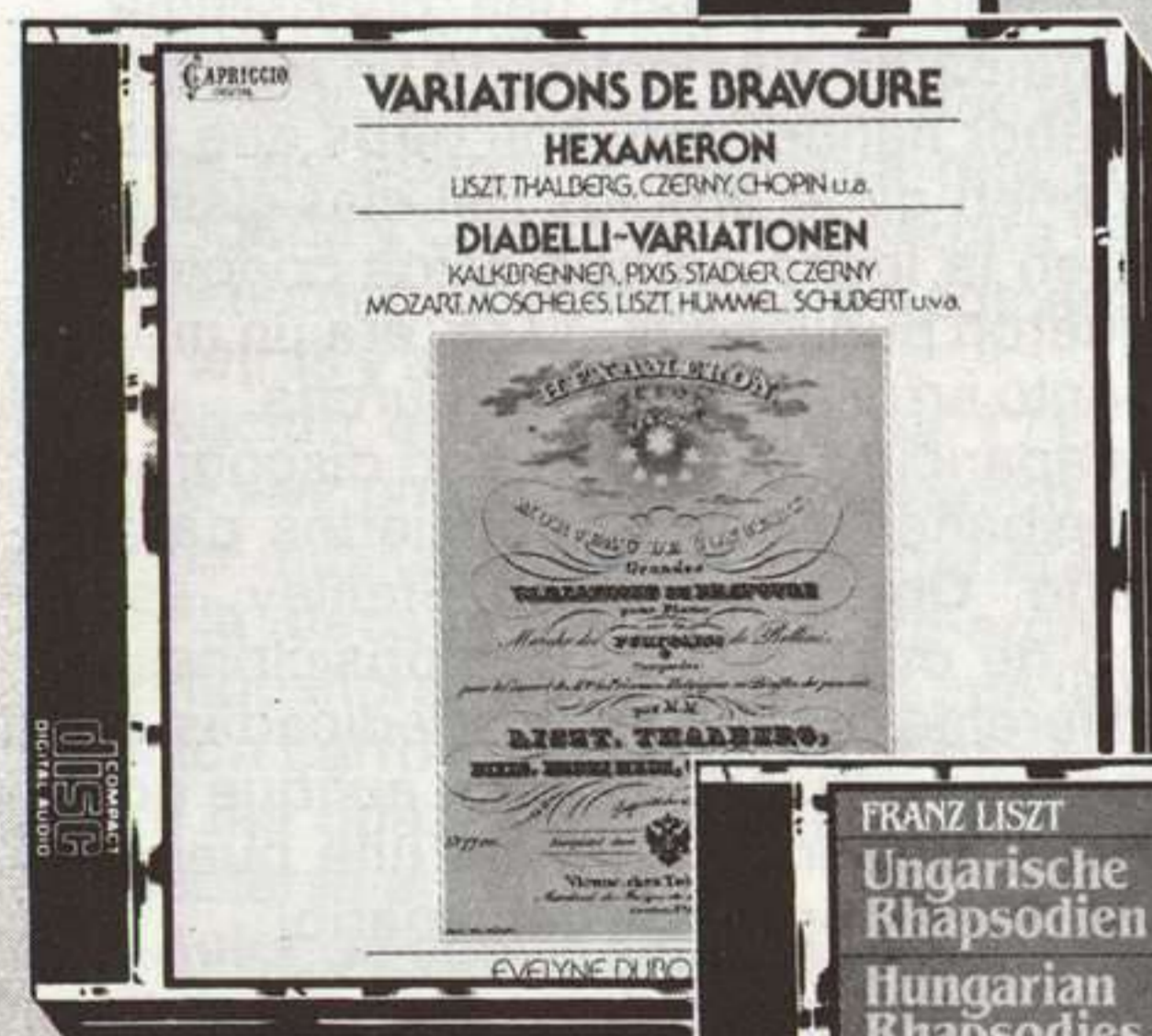
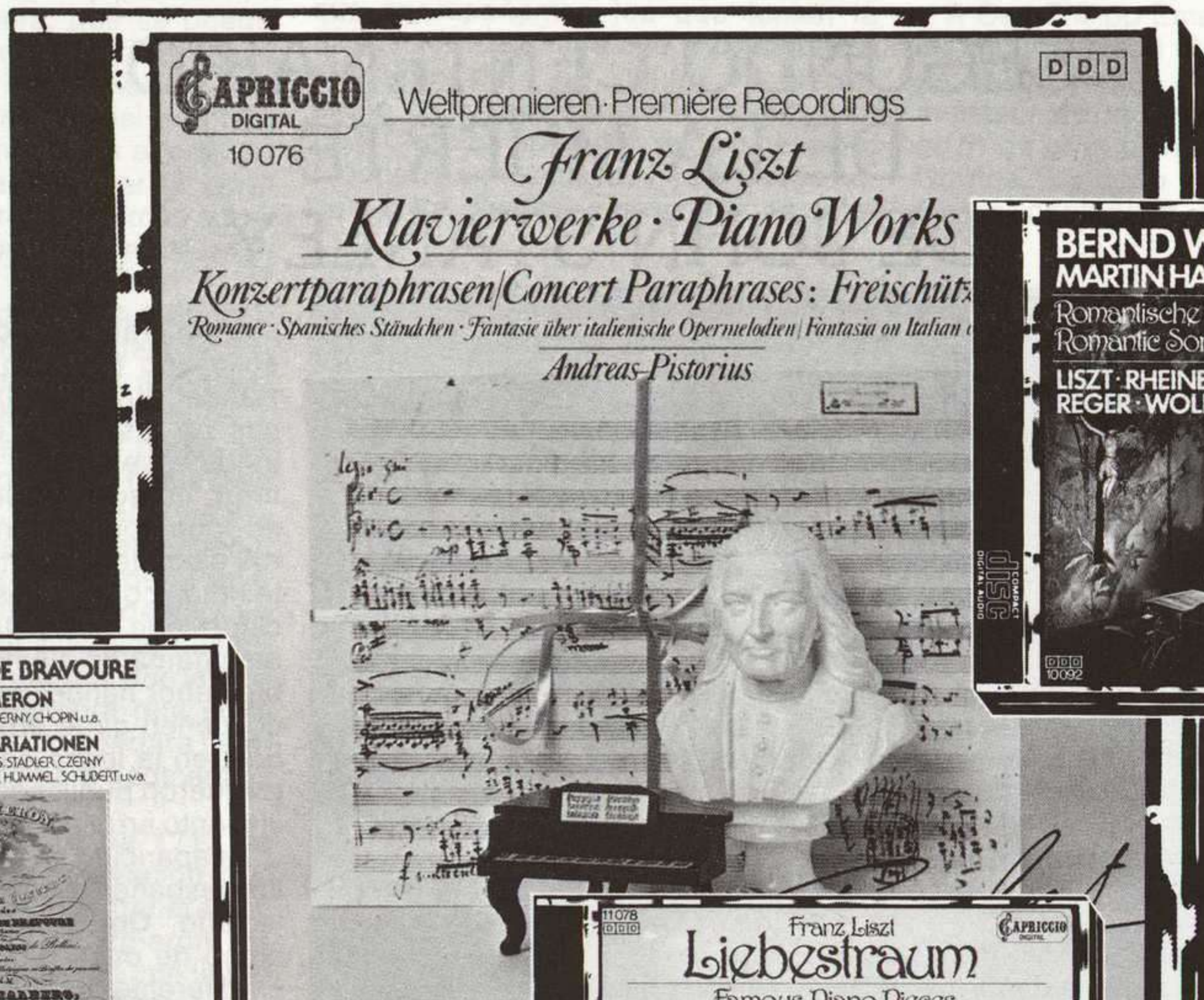
TALLERES, 3
08001 BARCELONA
Teléf. (93) 318 20 41

CAPRICCIO
DIGITAL

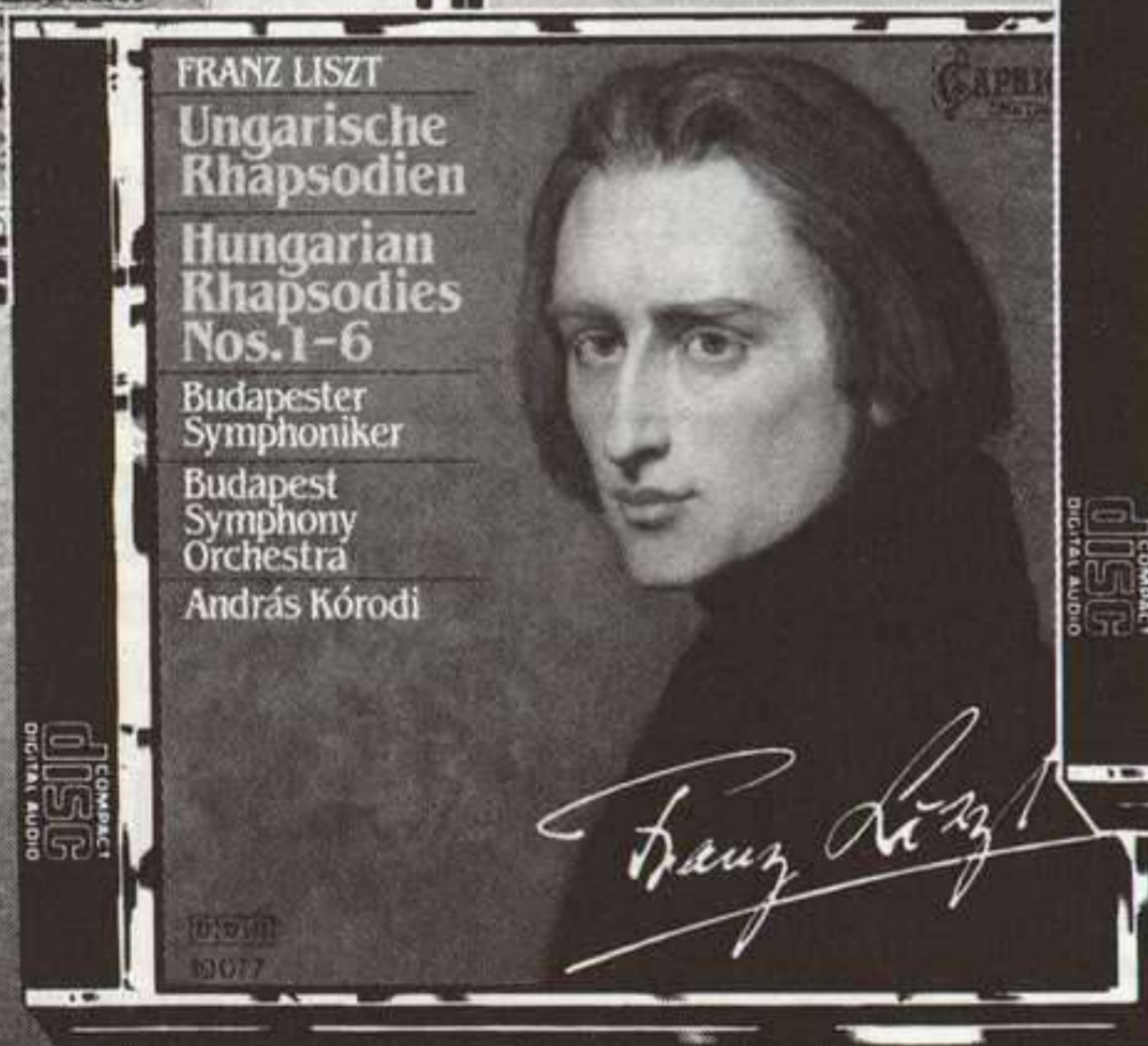
LISZT JUBILEE

WORLD PREMIERE RECORDING
ON COMPACT DISC FROM CAPRICCIO

WORLD PREMIERE RECORDING
Piano Works
Concert Paraphrases:
Freischütz, Ernani Romance,
Spanish Serenade, Fantasie
on Italian opera Melodies
Andreas Pistorius, Piano
10 076 DDD TT [56'14]
C 27 093 · Digital DMM
CC 27 093 · Digital CrO₂



Variations de Bravoure - Hexameron - Diabelli-Variations
Liszt, Thalberg, Czerny, Chopin u.a.
Kalkbrenner, Pixis, Stadler, Czerny, Mozart, Moscheles, Liszt, Hummel, Schubert u.a.
Evelyne Dubourg, Piano
10 091 DDD TT [56'04]
C 27 083 · Digital DMM
CC 27 083 · Digital CrO₂



Romantic Lieder for Baritone & Organ
Liszt, Rheinberger, Reger, Wolf
Bernd Weigl, Baritone
Martin Haselböck, Organ
10 092 DDD TT [53'06]
C 27 109 · Digital DMM
CC 27 109 · Digital CrO₂

Liebestraum - Famous Piano Pieces
Walderauschen, Gnomenzügen, Mephisto Waltz, Berceuse, La Campanella, Rákoczi March etc.
Donatella Failoni, Piano
10 078 DDD TT [53'12]
C 27 095 · Digital DMM
CC 27 095 · Digital CrO₂

Hungarian Rhapsodies Nos. 1-6
Budapest Symphony
András Kórodi
10 077 DDD TT [65'40]
C 27 094 · Digital DMM
CC 27 094 · Digital CrO₂

ALL CAPRICCIO CD'S ARE ALSO AVAILABLE ON LP & CASSETTE!

U.K. Distributors:
Target Records, Target House,
Cornwall Road, Croydon,
Surrey CR9 2TG Tel: 01-686 3322
Telex: 918968 G Fax: 01-681 6523
Overseas Distributors:
AUSTRIA: Ariola Schallplatten GMBH,
Hofmoklgasse 1-5, A-1151 Wien
Tel: 835605 Telex: 131862
AUSTRALIA: P.C. Stereo Pty. Ltd.,
PO Box 272, MT Gravatt, Brisbane,

Queensland 4122
Tel: 61 3431612 Telex: 42993
BELGIUM: S. A. Carrere
Mr. Roger Meylemans
591, Chaussee de Jette, B-1090 Brüssel
Tel: 0032 2 428 8954 Telex: 046 64137
CANADA: Scandinavian Record Import,
187 Lock Street, Peterborough,
Ontario K 9J 2Y8
Tel: 01-705-748-5422 Telex: 6-962888
FRANCE: Harmonic Records,
6 Rue Antoine Rocca,

f-91700 Sainte Genevieve des Bois
Tel: 601 63430 Telex: 692195
HONG KONG: Zhure Ltd.,
RM. 1510-1511 Beverley,
Commercial Central,
87-105 Chatham Road, Kowloon
Tel: 3-77226010 Telex: 35954
ITALY: NOWO S.R.L. Via Verdi 1,
I-22037 Ponte Lambro
Tel: 31-645054 Telex: 352001
THE NETHERLANDS: Sound Products,
Oud Loosrechtsdijk 16 A,

NL-1230 AB Loosdrecht
Tel: 21 585101 Telex: 43260
JAPAN: Music Tokyo,
Wako Bldg. 8-5 RAPPONGI,
4-Chome Monatu-Ku, Tokyo
Telex: 024 23224
SPAIN: Ferysa
Mr. Fernando Rodriguez Polo
C/ Ordenez, 1, E-28029 Madrid
Tel: 3157477-3156848 Telex: 45490
Fax: (1) 3156849

SWITZERLAND: Discorack AG,
Riedwiesenstr 23,
CH-8305 Dietlikon
Tel: 01-8334141 Telex: 56304
U.S.A.: Delos International, Inc.,
2210 Wilshire Boulevard
Suite 664
Santa Monica, CA 90403
Tel: (213) 459 7946
Telex: TWX 910 343 6474
Fax: 459-4597

OTTO KLEMPERER:

Un director en progresiva revalorización

Por Angel Carrascosa Almazán

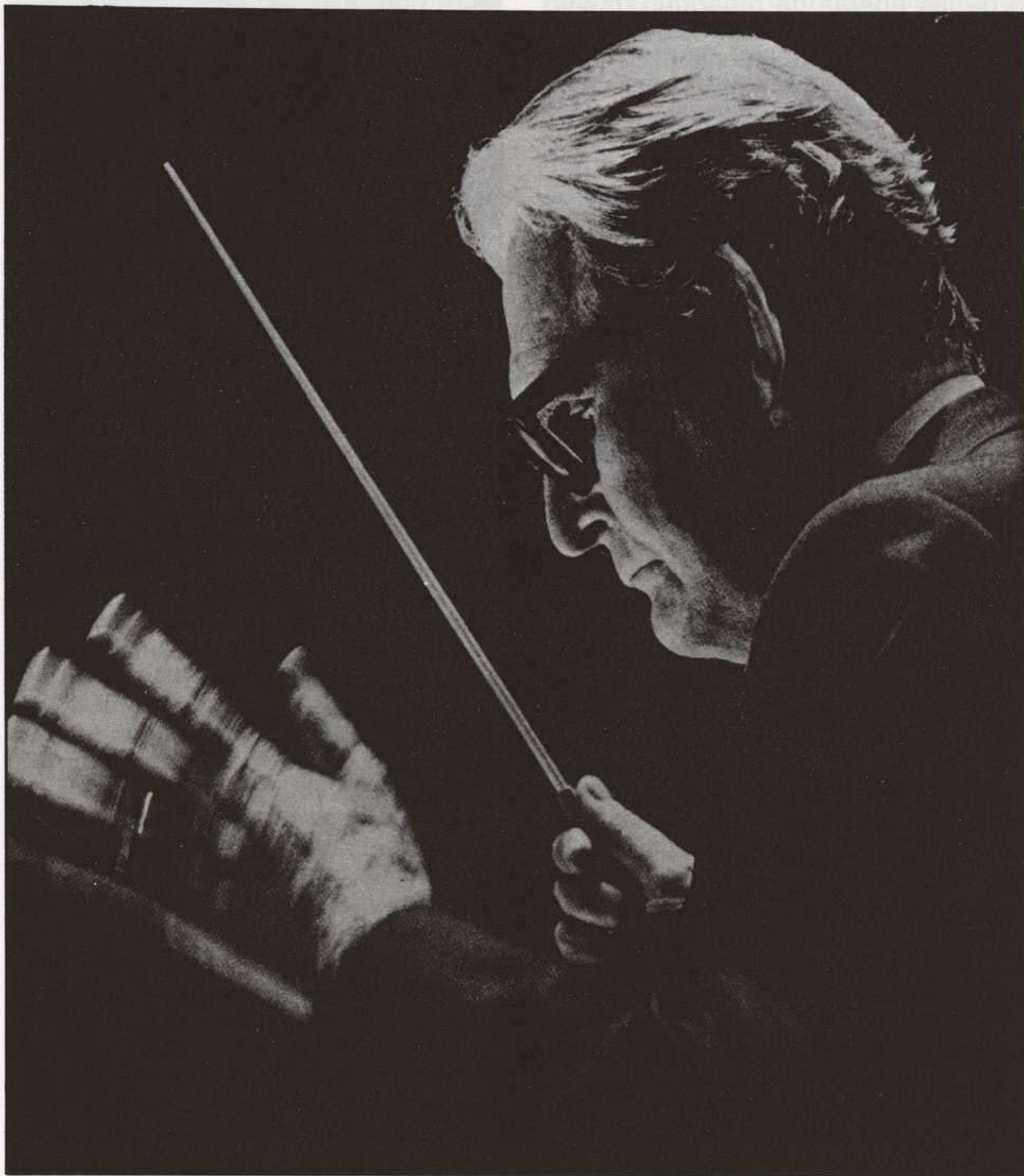
El 14 de mayo del pasado año se cumplió el centenario del nacimiento de Otto Klemperer, un director de orquesta cuya figura continúa agigantándose como uno de los más grandes maestros de nuestro siglo.

NACIDO en Breslau (hoy Wrocław, en Polonia) de una familia de comerciantes judíos, su formación musical comenzó en 1901 en el Conservatorio del Dr. Hoch, en Frankfurt del Main (allí escuché por primera vez el «Anillo» de Wagner completo, que me causó una impresión inolvidable). Estudió piano con James Kwast y teoría con Ivan Knorr, así como más tarde en Berlín esta misma disciplina con Philipp Scharwenka y armonía con Wilhelm Berger. Posteriormente estudió composición con Hans Pfitzner. Klemperer siempre tuvo palabras muy elogiosas para todos estos maestros, y no era precisamente hombre dado a elogios en vano.

Su carrera como director comenzó en 1906, cuando, siendo maestro del coro, hubo de sustituir en unas cincuenta representaciones de **Orfeo en los Infiernos** de Offenbach en Berlín al famoso director oscar Fried, por desavenencias de éste con el ilustre director de escena Max Reinhardt. Un año después obtuvo su primer puesto fijo, como «kapellmeister» en Praga. Ese año conoció a Gustav Mahler, cuya influencia sería decisiva en su vida, actuando bajo su dirección como maestro de coros en una interpretación de la **Sinfonía «Resurrección»**.

En 1910 se estableció por tres años en Hamburgo, donde trabó amistad con Arnold Schoenberg, cuyo **Pierrot Lunaire** le produjo una fuerte impresión. Ya ese año dirigió allí las tres representaciones operísticas en que intervino Enrico Caruso en una visita a la ciudad (**Rigoletto, Carmen y Martha**). Fue un auténtico placer, ya que Caruso era un cantante de alta musicalidad y que, sin ninguna pretensión, se integró plenamente en el conjunto, escribiría Klemperer.

En 1914 se trasladó, tras una breve estancia en Barmen, a Estrasburgo, como sustituto de Hans Pfitzner, y en



1917 a Colonia, donde se casó dos años después con la cantante Johanna Geissler. Allí nacieron sus hijos Werner (conocido actor más tarde) y Lotte. En 1924 se afincó en Wiesbaden, y por fin en 1927 en Berlín, donde ocupó su primer puesto de gran responsabilidad y creatividad.

Había debutado en Rusia en 1924, a los 39 años de edad, y dos años más tarde en los Estados Unidos de América, adonde se vería obligado a emigrar en 1933 por el régimen nazi y donde logró ocupar un puesto importante (director de la Orquesta Filarmónica de Los Angeles), aunque no tan relevante ni tan creativo como los que había ocupado anteriormente en Berlín.

Hasta su retorno a Europa al finalizar la Segunda Guerra Mundial, puede caracterizarse a Klemperer sin exageración como un revolucionario, un renovador a ultranza. Todo el mundo lo reconoce así. Su época más intensamen-

te experimental fue la de director titular de la Opera Estatal de Berlín en la Plaza de la República, normalmente llamada «Opera Kroll», entre 1927 y 1931. Allí se dedicó a despojar a las óperas que pasaban por sus manos de las adherencias deformantes que habían ido adquiriendo por la costumbre y la rutina, y luchó muy en especial contra la blandura y la decadencia expresiva supuestamente ROMANTICAS. Cuestionándose y apartando todo lo que no fuese connatural a la música, redescubrió en las óperas de repertorio su esencia a base de sobriedad y autenticidad: una LIMPIEZA cuyo punto de partida era una búsqueda de lo verdadero, y a la vez la aportación personal de una acentuada visión expresionista. El gran musicólogo H. H. Stuckenschmidt opina que esa búsqueda no es una postura intelectual: *Klemperer es un director de una espiritualidad sin parangón, pero no es la suya una actitud intelectual. Con él, como*

con ciertos otros grandes músicos, la emoción llega a ser la palanca y el timón de la razón. Conoce lo que ha obtenido intuitivamente. Pero es transcendente. Es una personalidad llena de contrarios: «Fausto» y «Mefistófeles» al mismo tiempo.

Aparte de su drástico replanteamiento de las óperas de repertorio, montó los más interesantes y atrevidos títulos de la vanguardia de entonces: Schoenberg, Janacek, Hindemith, Weill, Krenek, Stravinsky o Zemlinsky al lado de Gluck, Mozart, Wagner, Bizet, Verdi o Puccini.

En la cuestión escénica, se apartó del naturalismo omnipresente en los decorados, colaborando con los escenógrafos y decoradores más innovadores de su tiempo: Franz Dülberg, Jürgen Fehling, Gustav Gründgens, Laszlo Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer, etc. La Opera Kroll se situó a la cabeza de la vanguardia de su tiempo, con escenificaciones austeras o iconoclastas, esencialistas y en ocasiones —las fotos conservadas dan fe— de una belleza plástica excepcional, y que han ejercido una palpable influencia muy posteriormente, por ejemplo en Wieland Wagner. La oposición que Klemperer y sus escenógrafos encontraron fue, por supuesto, tremenda y a veces durísima y violenta, lo que para nada afectó a las convicciones de Klemperer. La audaz línea seguida llegó a asustar hasta tal punto al Estado Prusiano que éste decidió cerrar el Teatro, alegando razones de tipo económico —razones que, por cierto, nadie creyó.

A la clausura de la «Kroll-Oper» y hasta 1933, Klemperer ocupó el mismo puesto en la Opera Estatal «unter der Linden», pero se encontró con mucha menos libertad de actuación que en la anterior.

A su vuelta desde Estados Unidos a Europa en 1939 (tenía entonces ya 54 años) Klemperer hubo de ser operado de un tumor cerebral, y durante más de un lustro estuvo totalmente incapacitado para dirigir. Nadie creía que pudiera

volverlo a hacer, pero su enorme tenacidad lo consiguió. Tras esporádicas apariciones en París, Budapest y Baden-Baden, en 1947 se encontró suficientemente restablecido como para hacerse cargo de la dirección musical de la Opera de Budapest, que ocupó hasta 1950.

Lo que escribe Friedrich Herzfeld acerca de la **Carmen** dirigida por Klemperer en la Opera Cómica de Berlín el año 1949, con dirección escénica de Walther Felsenstein, no debe diferir grandemente de su línea en la Opera Kroll, ni tampoco —como trataremos de ver— de la que seguiría posteriormente: *confirió a tan magnífica partitura un aire muy diferente a los usuales, por su carácter incisivo y por la dureza de sus acentos trágicos. La interpretación que hacia la misma época daba de esa ópera Leo Blech resultaba graciosa y amable: no había mayor contraste entre la una y la otras.*

Traigo esto a colación suele opinarse que el Klemperer que reapareció tras su operación tiene poco que ver con el Klemperer de antes. Y, sin embargo, me parece que la relación entre uno y otro resulta de una evolución sumamente coherente; no de una ruptura, sino de una maduración. Pues la incisividad y el carácter esencialmente dramático de que habla Herzfeld determinan asimismo los últimos años de la actividad de Klemperer. La única diferencia sustancial entre antes y después de la operación se referirá tan sólo al repertorio en que se desarrolló, que en la última época se centró desde los compositores barrocos a los románticos tardíos, terminando en los CLASICOS de la primera mitad de nuestro siglo, y en su actitud escéptica frente a la música de vanguardia (con alguna excepción, como la de Pierre Boulez).

La época mejor conocida de Klemperer es la etapa final de su vida en Londres, como director de la Orquesta Philharmonia (y New Philharmonia), frente a la cual se había situado por primera vez en 1951, y de la que se convirtió en di-

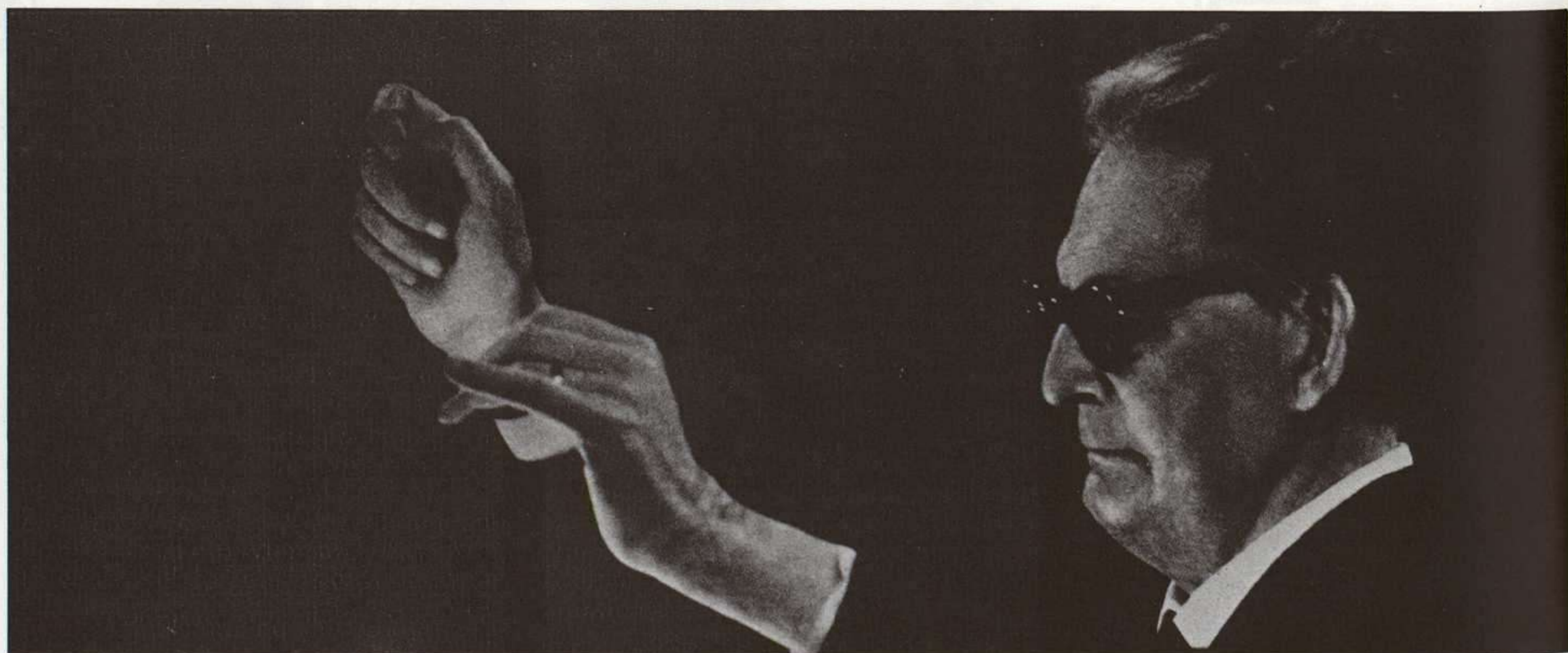


Klemperer. Estrasburgo, 1915

rector titular y vitalicio en 1959, hasta su retiro de la actividad directorial en 1972 y su muerte en Zurich el 6 de julio de 1973, a los 88 años de edad.

En efecto, la gran cantidad de grabaciones realizadas en los casi veinte últimos años de su vida, todas ellas (excepto el **Concierto de violín** de Brahms, con la Orquesta Nacional de la Radiodifusión Francesa y D. Oistrakh) con su Orquesta, le fueron afirmando cada vez más como uno de los más grandes maestros de la dirección orquestal de nuestro siglo, y la valoración que de él se hace no cesa de crecer.

Así, hasta hace no muchos años se hablaba de Wilhelm Furtwaengler como el más grande maestro de la dirección orquestal de su tiempo —pasado ya, por fortuna, el momento en que este puesto se atribuía a Arturo Toscanini— e, inmediatamente a su lado, a Bruno Walter, citándose rara vez a Klemperer junto a estos nombres. Pero el paso del tiempo va restituyendo a todo su más



justo valor: en líneas generales, mientras el prestigio de Furtwaengler no ha disminuido, y si tal vez un poco el de Walter, el de Klemperer se ha alzado por delante del de este último y para muchos se equipara —en otro estilo, por supuesto— al de Furtwaengler, sin que tampoco falten (¿faltamos?) los que tienen a Otto Klemperer como el más interesante y lúcido exponente de la dirección orquestal de la «era discográfica» (1).

En lugar de extenderme en generalidades sobre su arte (conocido por mí tan sólo —¡tan sólo!...— a través del disco, pues no tuve el privilegio de escucharle en vivo) creo que es preferible que esas características no se agolpen, sino que vayan apareciendo en un somero análisis de sus interpretaciones fonográficas por compositores, que presentaré más o menos siguiendo un orden cronológico.

Bach

De Bach, Klemperer grabó las más importantes obras con orquesta: los **6 Conciertos de Brandeburgo** (1961), la **Pasión según San Mateo** (1962), la **Gran Misa en Si menor** (1968) y las **4 Suites** (1971). Con resultados ciertamente variables, que oscilan entre las discutibles **Suites** —muy personales, en particular la **Segunda**—, unos **Brandeburgo** también desiguales pero que asimismo aportan aspectos insólitos y **DESCUBRIMIENTOS** polifónicos, y las geniales recreaciones de las dos grandes obras corales.

Las grandes partituras corales sacras, desde Bach hasta el romanticismo tardío, son una de las grandes aportaciones de Klemperer, quien, pese a declararse agnóstico, las traduce no ya con respeto, sino con auténtica convicción y, sobre todo, las edifica y equilibra en su unitariedad con un sentido constructivo incomparable. La progresión dramática que articula a lo largo de la **Pasión según San Mateo** es absolutamente emocionante. Y la **Gran Misa en Si menor** —la obra cimera de la música universal en su opinión— constituye también una de sus cimas interpretativas y de la historia de toda la música grabada. La sensación de sublimidad, de grandeza —no de grandiosidad— y de verdad que transmite inutiliza la polémica sobre instrumentos originales o modernos, con su absoluta **INTERPOLARIDAD**, siendo ridículo acusarla de **ROMANTICA**: un resabio del que carece por completo.

Haendel

De Haendel, Klemperer grabó sólo un **Concerto grosso** (el **op. 6/4**) y **El Mesías**. A juzgar por ellos, es preciso convenir que Klemperer tiene más que decir como bachiano que como haendeliano. En todo caso, el enfoque más objetivo para Bach y más subjetivo para

Haendel es seguramente certero en su esencia: es decir, por ejemplo, el Bach sacro refleja básicamente la meditación de la humanidad creyente, mientras que Haendel medita sobre todo él personalmente.



Otto Klemperer retratado por Ewald Dülberg. 1917.

Klemperer no mantiene en **El Mesías** (1965) el interés constante que en las grandes partituras religiosas de Bach, pero su versión contiene números maravillosamente creativos y acertados, en especial los de carácter noble y sereno o los más dramáticos. Con gran acierto, el glorificante «Aleluya» y el «Amén» final, son para él exultantes y descargados de toda pompa, con finales austeros que para los directores románticos (Beecham, Boult, Sargent...) resultaban super-retóricos.

Mozart

Mozart, y esto no es siempre sabido, es uno de los autores en los que Klemperer ha obtenido mayor número y más significativos aciertos. Quizá no tan constantes e indiscutibles como en Haydn, Beethoven o Mahler, pero muchos en todo caso. De Mozart, Klemperer grabó las grandes óperas, 11 de las últimas **Sinfonías** (núms. **25, 29, 31 y 33 al 41**, entre 1962 y 1966), las **Serenatas K 239** (hacia 1960), **361 «Gran Partita»** (1966), **375 y 388** (1968) y **525 «Pequeña Música Nocturna»** (1966), los **4 Conciertos para trompa** con Alan Civil (1961), el **Concierto para piano núm. 25, K 503** (1967), **6 Oberturas** (1962 al 65), el **Adagio y fuga K 546** (h. 1960) y la **Música funeral masónica** (1965). Me refiero exclusivamente a su etapa final, como director de la Orquesta Philharmonia londinense, que cubre aproximadamente el 90% de sus grabaciones de la época del microsuro.

Conociendo la imagen tópica, tan extendida y arraigada, de Klemperer, a nadie sorprenderá que fuese un direc-

tor ideal de las obras más **GRANDES**, profundas o dramáticas de Mozart, como las dos últimas **Sinfonías** o el **Adagio y fuga**. Sin embargo, defraude por cierta insulsez la **Música funeral masónica** (pieza de absoluta genialidad en las manos de Böhm o B. Walter). El grupo de las **Sinfonías** es, lógicamente, variable, pero de un rango altísimo en las **núms. 29, 31 y 34**. En el peor de los casos, incluso, las aproximaciones de Klemperer son sumamente interesantes y esclarecedoras (no sólo de la estructura).

El único **Concierto** pianístico grabado por nuestro director, el **Núm. 25** con un jovencísimo Daniel Barenboim, es asombroso: versión, como conviene, prebeethoveniana, majestuosa sin vaciedad pero con fuerza, resolución y apasionamiento, y en la que los diálogos de los solistas orquestales con el piano tienen mucho de camerístico.

Las **Serenatas** no son siempre música amable, ligera o despreocupada, pero cuando así lo es, Klemperer no se queda corto, pues los estereotipos simplificadores de profundidad, seriedad, etc. que le suelen acompañar no siempre se cumplen: óigase, por ejemplo, el rondó final de la **Pequeña Serenata Nocturna**, cuya vitalidad, transparencia de texturas y alada vivacidad —pese a la superestricta lógica del discurso— en el que, por primera y única vez hasta ahora podemos seguir con tanta independencia como coordinación todas las líneas instrumentales. La ejecución de las cuerdas de la Orquesta new Philharmonia prueba que en esa época ninguna otra orquesta del mundo podía hacerle sombra: el minucioso y exhaustivo trabajo de Klemperer con sus músicos había dado unos frutos asombrosos.

Las óperas merecen una cita aparte: los cuatro títulos cimeros fueron grabados en el siguiente orden: **La Flauta mágica** en 1964. Suele ser la menos discutida por la crítica y alabada como versión histórica, pues sabe conjugar con enorme riqueza los dispares elementos presentes en ella, con tanta solemnidad como sentido del humor, amplitud y levedad. **Don Giovanni**, de 1966, no me parece en absoluto inferior, aunque los criterios difieren en la valoración. Para mí, ésta y la anterior son las interpretaciones grabadas más completas que se hayan realizado, a lo que contribuye no sólo la dirección sino los sensacionales repartos vocales. **Las Bodas de Figaro** (1971), con un equipo de cantantes asimismo excepcional, suscitó tanto entusiasmo entre algunos críticos —además de premios internacionales— como reservas en otros; la concepción es ciertamente muy singular, pero aporta un punto de vista interesantísimo: el de la acendrada y socarrona crítica social, entre muchos indiscutibles valores musicales. Finalmente, **Cosí fan tutte** (1972) es la que menos ha gustado por su dirección: su visión amarga y cáustica resulta sin duda extravagante en lo que ge-

neralmente se ve como una farsa. Puntos de vista, pues, polémicos, pero ni rutinarios ni siquiera tradicionales.

Haydn

De Haydn, Klemperer ha dejado grabadas, entre 1962 y 1972 (con unos tiempos en general cada vez más pausados, pero sin merma del pulso vital) ocho **Sinfonías**: las números **88, 92 «Oxford», 95, 98, 100 «Militar», 101 «El Reloj», 102 y 104 «Londres»**. Lástima que no hayan sido más, y lástima que no grabase **La Creación y Las Estaciones**, de las que al parecer era intérprete revelador. Lástima, porque ningún otro autor —ni siquiera Beethoven o Mahler— ha sido, en mi opinión, mejor entendido y puesto en sonidos por Klemperer que Joseph Haydn.

Klemperer suele servirle con una vitalidad y un entusiasmo sin límites y que se contagia inevitablemente al oyente. Entusiasmo como cualidad más visible en un director con fama de objetivo —fama justa, sin duda. Lo que ocurre es que la objetividad, evidente también en su Haydn, no está en contradicción con ese entusiasmo, con esa como alegría y regocijo espontáneos ante el descubrimiento de los hallazgos de Haydn, al que sirve de modo probablemente ideal: rusticidad en los sonidos, diríamos que EN ESTADO PURO, sin rebuscados pulimientos. Y la objetividad de siempre se muestra una vez más en el respeto a lo escrito, en la huida de personalismo abusivos, en el análisis escrupuloso y su nítida traducción del tejido orquestal, de una inteligibilidad insólita, en esa especial sensación de lógico devenir que se desprende de sus interpretaciones, en las que no deja de asombrarnos la precisión en la articulación de las cuerdas así como en la increíble claridad y en el maravilloso tratamiento de las maderas, las mejores de cualquier orquesta entonces.

Beethoven

Beethoven es el compositor que suscita mayor unanimidad entre los mejores interpretados por Klemperer. También en cantidad es el más frecuentado por el gran maestro: sólo en su etapa con la Orquesta Philharmonia, Klemperer ha dejado grabados: un ciclo de las **9 Sinfonías** (1958-1961), más otras tres anteriores y una posterior (la **Séptima** de 1972, acoplada con la **Gavota con 6 Variaciones** de Rameau), la mayor parte de las **Oberturas** (1958-1964), los **5 Conciertos para piano** y la **Fantasia Coral** (con Barenboim, de 1968), el **de violín** (con Menuhin, 1966), música incidental de **Egmont** (1958) y **Prometeo** (1973), la **Gran Fuga op. 133** (1957), **Fidelio** (1962) y la **Missa Solemnis** (1966).

El calificativo más aplicado a sus recreaciones beethovenianas es seguramente el de «grandeza»: adjetivo un



Klemperer, en una toma de octubre de 1923.

tanto impreciso, pero sin embargo muy ilustrativo aquí y el que más veces surge de la mente al escuchar el Beethoven de Klemperer. Grandeza en la sonoridad general, poderosa pero no pesada ni hueca o hinchada; en la concepción global, de proyección heroica, casi titánica; grandeza en su fuerza, ocasionalmente avasalladora sin rebasar el buen gusto ni alterar el equilibrio; veracidad en la expresividad y honestidad en su dimensión épica y moral. Como ha escrito William Mann, *con Klemperer, el gran Beethoven suena más verdadero y honesto, e incluso más grande e inspirado*.

Me llevaría mucho espacio analizar, aunque fuese muy por encima, todas estas grabaciones, y seguramente aburriría al lector con un rosario de alabanzas. Me detendré sólo, por tanto, en algunos casos concretos de interés. Como, entre las **Sinfonías**, en la **Segunda**, tomada mucho más en serio que de costumbre, apareciendo como una obra más importante y ambiciosa de lo que se suele pensar. La «**Heroica**» quizá sea una buena excusa para comparar el arte beethoveniano de Klemperer con el de Furtwaengler. Este es más subjetivo, más personal, se permite más licencias en el tempo y en la dinámica, en múltiples detalles del fraseo, pero siempre todo ello para servir a Beethoven de modo más intuitivo y visionario que intelectual, con unos resultados generalmente geniales. Klemperer es, en cambio, mucho más riguroso, más estricto, más analítico; aparentemente es menos apasionado, pero en realidad es sólo más controlado, porque el efecto expresivo y de tensión interior comunicado a la postre al oyente es, por medios diferentes, casi el mismo. Dos gigantes bien diferentes pero que, cada uno a su modo, han puesto en sonidos a Beethoven con una luci-

dez genial y, por el momento, incomparable.

Me atrevo a sugerir, no obstante, que la mayor objetividad de Klemperer puede ejercer un magisterio más durable y resultar en cualquier época más indiscutible. Opinión, soy consciente, aventurada, porque todavía hoy —aunque Klemperer continúa ampliando su magisterio— Furtwaengler suele ser considerado sin rival.

Cierto es que, dependiendo de los documentos conservados y de las diversas circunstancias en que tuvieron lugar, además de la mayor o menor afinidad de uno u otro hacia tal o cual obra de Beethoven, Furtwaengler es muy superior en una **Cuarta Sinfonía** a Klemperer, mientras éste lo es en el **Concierto «Emperador», por poner un ejemplo**.

Esta «**Heroica**», de 1961, es un monumento imponente. El primer movimiento, de una lógica implacable como siempre, nos va ganando y ganando conforme avanza, y nos deja desarmados y boquiabiertos por su sentido apolíneo y su medida fuerza, ante su creciente dramatismo y tensión. Todo ello sobre un tempo casi inflexible y con sólo mínimas inflexiones personales. La **Marcha Fúnebre** huye de todo efectismo, y sin embargo, quizá ninguna como ésta puede llegar a sobrecogernos: el pasaje fugado es de una desnudez y dramatismo estremecedores, y sus frases en fortissimo de las trompas, conmovedoras hasta lo más hondo: escoger ese punto como el de máxima tensión, en lugar —como es norma— del más efectista de la entrada de los contrabajos, se me antoja un acierto absoluto.

Añadir solamente que el **Finale**, que nunca fue para Furtwaengler lo suficientemente significativo, se colma de sentido dialéctico en esta recreación.

La **Cuarta** es la única no lograda de la serie, por falta de sentido del humor y de hondura poética en su **Adagio**. La **Quinta**, en cambio, es una revelación: sobria pero intensa, de una lógica apabullante que acaba ganándose al oyente menos predispuesto. La «**Pastoral**» es para algún conocido crítico inglés *el disco que se llevaría a la isla desierta*.

De las **Oberturas**, la **Leonora II** sirve muy bien para un ejemplo de cómo un director sobrio y controlado, que huye de efectismos como del diablo, somete un clímax estratégicamente escogido —el crescendo de las trompetas en la coda— a un fortissimo de una plenitud impresionante; su efecto, desprovisto de toda retórica, resulta plenamente convincente y arrebatador.

Los **Conciertos para piano** redescubren realmente las obras, pues los restantes directores —incluyendo algunas incursiones de los más ilustres— no les habían hecho justicia en disco a todas sus posibilidades: Klemperer en general acentúa la oposición al solista (Barenboim en todos ellos) y a la vez hace los diálogos intimistas mucho más camerísticos que de ordinario. Cinco obras plagadas de hallazgos que ha-

cen de ellos un hito de toda la fonografía. Y algo similar podría decirse del **de violín**, donde es particularmente apasionante el mutuo influjo sobre sus puntos de vista que generan y a que se someten Menuhin y él.

Fidelio se suele tener por la interpretación más perfecta que existe de la única ópera beethoveniana. Es asimismo una de las creaciones de mayor grado de emoción (interior, pero palpable) de las realizadas por este director.

Y la **Misa Solemne** es quizá la cima de todo su Beethoven y rompe multitud de tópicos sobre su arte: todavía se leen de vez en cuando afirmaciones como éstas: «la pétrea, hierática e impresionante versión, de imponente arquitectura, de Klemperer se opone a la vibrante y emocionada interpretación de X.», etc. O bien esos críticos escuchan prejuzgando, o simplemente no escuchan. Porque lo de su arquitectura o lo de impresionante es cierto, pero lo de pétrea, fría o hierática dista mucho de serlo, porque nadie la ha vivido con tal intensidad, con tal emoción, lirismo entrañable o exaltación, vehemencia e incluso desesperación y rabia. Ni un director tan extravertido como Bernstein ha llegado aquí tan lejos. Esta **Missa Solemnis** está llena de hallazgos instrumentales y vocales inéditos, por ejemplo en la fuga del «Quoniam», que queda definitivamente asociada al nombre de este director.

Schubert, Weber, Mendelssohn

Como intérprete de Schubert, Klemperer ha dejado grabaciones de las **Sinfonías Quinta, Octava** (la «**Incompleta**») y **Novena**. Aunque pueda resultar extraño, la mozartiana **Quinta** es un logro superior a la trágica «**Inacabada**», desgarradora, pero en exceso seca y sin el encanto melódico exigible. «**La Grande**» sí es, como podía preverse, una ESPECIALIDAD suya, aunque de nuevo el Andante es demasiado austero. El resto de la **Novena** es, en cambio, magistral: la grandiosidad y la ambición de la obra están perfectamente traducidas, y el mismo danzable scherzo es extraordinariamente vivo —no rápido— e incluso elegante y pleno de espíritu; en el Finale, Klemperer, en largo crescendo sabiamente planificado, subraya lo que tiene de premonitorio de Bruckner.

El estereotipo que suele tenerse de Klemperer como inclinado sobre todo hacia las músicas trascendentales y colmadas de grandes conflictos de Beethoven, Bruckner o Mahler no encaja bien con la realidad de que era un sensacional intérprete del primer romanticismo alemán. Será quizás para muchos sorprendente constatar que su Haydn, su Weber o su Mendelssohn son tan extraordinarios como lo mejor que haya conseguido. En lo que respecta a Weber, en las tres **Oberturas** que ha dejado grabadas —**El Cazador furtivo, Euryanthe** y **Oberon**— pode-

mos admirar a un Klemperer recreador ideal del aire caballeresco, marcial, juvenil y apasionado de estas hermosas piezas, que difícilmente se habrán escuchado con mayor exaltación, así como lirismo e incluso elegancia —una cualidad raramente atribuida a este director.

Más sorprendente aún puede resultar su afinidad con el romanticismo atemperado por el clasicismo de Mendelssohn. Lo cierto es que lo que de él graba —las **Sinfonías «Escocesa»** e «**Italiana**», la música completa para **El sueño de una noche de verano** y la **Obertura Las Hébridas** (todas ellas en 1961)— son tan absolutamente maravillosas que en el conjunto de las grabaciones de ningún otro compositor ha mantenido tal nivel. La altura poética que alcanza en la «**Escocesa**» o en **Las Hébridas**, el lirismo, sutileza, ternura y cristalinidad sonora de **El sueño**, la vitalidad y el entusiasmo de la «**Italiana**» me parecen máximamente idóneas y literalmente inalzadas.

Schumann, Brahms

De Schumann, Klemperer grabó las **4 Sinfonías** (en 1966, 1969, 1970 y 1961, respectivamente), el **Concierto para piano** (con Annie Fischer, en 1963), las **Oberturas Manfredo** (1966), **Genoveva**

(1969) y **Fausto** (1970). Con fortuna desigual: una **Segunda Sinfonía** enfocada seguramente de modo poco adecuado, una vibrante pero quizá demasiado tensa y sin reposo **Cuarta**, una muy personal pero admirablemente contemplativa «**Renana**» y una genial y al vez modélica, paradigmática «**Primavera**», que manifiesta, entre otras muchas virtudes, una cualidad muy pocas veces señalada en Klemperer: un aquilatado sentido del color, imprescindible en esta **Sinfonía**, con tanto de descriptivismo de la radiante primavera; la alegría desbordada ante el espectáculo de la naturaleza en esta estación está conseguida de un modo inolvidable.

Entre los grandes compositores, quizá sea Brahms el menos afortunado en las interpretaciones de este director, a pesar de que a veces se le califica como brahmsiano ideal —opinión que, en conjunto, no comparto. Y digo en conjunto porque, con todo, algunas versiones de Brahms por Klemperer son prodigiosas. Así, una **Primera Sinfonía** que, durante muchos años, se ha mantenido en la cima junto a las de Furtwaengler y Bruno Walter, y que probablemente no ha sido superada hasta la mucho más reciente de Solti. La **Cuarta** también posee magníficos aciertos, como un Scherzo y un Finale arrolladores, pero cojea por un seco Andante. Lo más indiscutible de su legado fonográfico



De izquierda a derecha: Schoenberg, Klemperer, Hermann Scherchen, Webern y Erwin Stein. 1924.

fico brahmsiano se me antoja el **Concierto para violín**, que grabara en 1961 (las **Sinfonías** datan de entre 1959 y 1961, como las **Oberturas Académica y Trágica** y las **Variaciones Haydn**) con el intérprete por antonomasia entonces de esa obra, David Oistrakh; al margen de la interpretación, tan perfecta en lo técnico como irreprochablemente musical del violinista, tan perfecta en lo técnico como irreprochablemente musical del violinista, la dirección de Klemperer es un prodigio de equilibrio entre control y pasión, y un logro rotundo en cuanto a la obtención de un sonido específicamente brahmsiano, algo tan difícil, máxime teniendo en cuenta que, excepcionalmente, Klemperer no se hallaba al frente de su Orquesta, sino de otra nada familiar para él y sensiblemente inferior.

Se oye decir y se lee con frecuencia que el mejor **Requiem Alemán** del disco es el de Klemperer, afirmación que se deberá en parte a lo irrepitible de su dúo vocal: Schwarzkopf y Fischer-Dieskau. Pero, por una vez que se suele atribuir el mérito máximo a este director no se está, en mi opinión, en lo cierto. Tal vez fuese la interpretación más acabada si no flaquease por sus números primero y último, llevados con un cierto apresuramiento que perjudica su carácter meditativo. Porque los cinco números restantes sí son magistrales, e incluso alguno de ellos, como el segundo, quizá nunca han sido igualados: los dos crescendi dramáticos son sombríos y amenazadores como nunca se haya escuchado, e impresionantes las fugas.

Wagner

Klemperer mostró más inclinación hacia Wagner en el último período de su vida, pese a que desde su juventud lo había admirado y dirigido. Que yo sepa en sus últimos años sólo dirigió en representaciones un título —**Lohen-**

grin— y grabó otro completo —**El Holandés errante**—, pues los intentos de Wieland Wagner por que dirigiese en Bayreuth —así como su aparición en otros teatros— se vieron frustrados: el nieto del compositor y genial escenógrafo escribió acerca de Klemperer como intérprete de Wagner unas profundas y acertadas palabras que podrían hacerse extensivas a los restantes compositores: «*La música nació del espíritu de la tragedia*». Esta famosa frase de Nietzsche está en el origen mismo de la forma de interpretar de Otto Klemperer. El fenómeno primordial de lo apolíneo y lo dionisiaco en su unidad original se manifiesta en el arte de este director. Razón y eros —claridad de exposición y sentimiento esencial— se unen con una voluntad fanática y libre de compromisos para interpretar el espíritu de la obra en su forma más pura. El mundo de la Grecia antigua, la tradición judía, el Cristianismo medieval, el romanticismo alemán y la objetividad de nuestro siglo forman en él una síntesis que hacen del director Klemperer un singular fenómeno artístico.

En discos ha dejado también un Acto I de **la Walkyria**, su escena final cantada, el **Idilio de Sigfrido** (1962), los **Wesendonck-Lieder** y la **Muerte de Isolda** con Christa Ludwig (1962), así como tres discos con la práctica totalidad de las oberturas, preludios y fragmentos sinfónicos más conocidos de las óperas y dramas musicales de Wagner (grabados entre 1960 y 1963). El balance global es altísimo en calidad, empezando por la colosal interpretación de **El Holandés errante**, quizá insuperada en la parte orquestal (y apenas en las voces). Y en cuanto a los fragmentos sinfónicos los resultados son variables, pero ciertamente lo mejor es absolutamente extraordinario. Tal es el caso de la Obertura de **Rienzi**, esa amplia página que generalmente suena como un Weber, pero grandilocuente, estruendosa y vacía, y que con Klemperer, sin

perder su innato esplendor y artificio, recupera una nobleza de acentos y una construcción mucho más sólida que de costumbre. O el de la Obertura de **Tannhäuser**, de una vehemencia arrolladora; o el del Preludio I de **Los Maestros cantores**, de una disección polifónica reveladora.

El Acto I y la escena final de **La Walkyria**, lo último de Wagner que grabó Klemperer (se publicó en 1973, el año de su muerte), es también quizá lo mejor: de una grandeza majestuosa, está a la vez henchida de hondo lirismo y transida de humanidad —algo que con tanta frecuencia se echa en falta en el tratamiento dado a los dioses, semidioses y héroes wagnerianos.

Bruckner

Klemperer fue un bruckneriano insigne, y un caso más de devoción por este difícil compositor entre los grandes directores, desde Furtwaengler y Walter hasta Barenboim, pasando por Böhm, Karajan, Celibidache, Giulini, Solti, etc. Klemperer nos ha dejado grabadas las seis últimas **Sinfonías** de Anton Bruckner, o sea, justamente las más importantes, y todas ellas, por unas u otras razones, son interpretaciones capitales.

Un rápido repaso a cada una de ellas: su «**Romántica**» (de 1965), sobria y sumamente intensa a un tiempo, sobresale por un magistral Scherzo que no admite comparación con ninguna de las mejores interpretaciones de la obra: un Scherzo que nunca ha sido tan original y fantástico, tan increíblemente rico y complejo en su instrumentación, tan brillante y vehemente, tan melodioso y danzable en su trío. Una ejecución orquestal de las que hacen época.

La **Quinta** (1976), una de las dos más extensas y tal vez la más compleja y problemática de las Sinfonías de Bruckner, se aviene especialmente a las características de Klemperer, cuya capacidad para organizar y planificar las grandes estructuras es proverbial. El gigantesco e imponente Finale es para Klemperer a ratos trágico y angustiado y está estructurado con un sentido de la globalidad y de su devenir interno asombroso y apabullante. Las secciones fugadas nunca se han escuchado con tal claridad y tan llenas de sentido, y la coda jamás ha sido tan abrumadora en su poderío, tan poco triunfalista a la vez, tan DEFINITIVA y contundente en su final.

Los movimientos lentos no suelen ser lo mejor de las interpretaciones de Klemperer, cuya objetividad a ultranza y sobriedad no se aviene muchas veces idealmente con lo pedido por muchos de estos episodios, aunque siempre —repito: siempre— aleja el peligro de los endulzamientos empalagosos tan de moda hoy. En los grandes Adagios de Bruckner, sin embargo, Klemperer suele sentirse especialmente a gusto, pues predomina en ellos lo meditativo y lo reflexivo sobre lo efusivo en el senti-



Klemperer en Leningrado. 1925.

do romántico; el Adagio de la **Sexta** (1965) es un ejemplo perfecto de cómo hacer justicia a un movimiento lento bruckneriano, con su hondo misterio, su profundidad de pensamiento y, por qué no, con su lirismo puro e intenso. Así, la última aparición del tema cantable en las cuerdas culmina para Klemperer en un clímax de exaltación lírica ciertamente arrebatador y envolvente como en ninguna interpretación. Clímax sabiamente preparado y hasta exigido tal y como plantea el movimiento.

La **Séptima**, primera de las que grabó (1962) no es tan característica como las restantes de sus **ULTIMAS MANERAS** y se parece más a las versiones tradicionales en la línea de un Böhm; pero en este estilo es de una belleza irresistible que rara vez ha sido igualada.

La **Octava** (1973) es lo último que registró Klemperer antes de morir, siendo publicada póstumamente. Los tempi son muy lentos, pero su tensión interna no decae un ápice.

La **Novena** (1972), finalmente, es una versión personalísima y genial, y el exponente más claro de su visión nada **BEATIFICA** de Bruckner, sino angustiada por las tremendas dudas que nunca dejaron de asaltarle, y esto —en lo que hay un importante punto de contacto con Furtwaengler— lo hace dialécticamente mucho más interesante que de ordinario, llevándole en muchas ocasiones hasta el umbral de lo terrorífico (la opresiva presencia —o ausencia— de un Dios incomprensible). Y quizá ocasionalmente —esto entra de lleno en el terreno de la subjetividad del oyente— hasta la rebeldía ante lo ignoto del **MAS ALLA**. Situaciones hacia las que el Bruckner visto por Klemperer nos arrastra con enorme poder de sugestión.

Franck, Tchaikovsky, Dvorak

Del repertorio francés, Klemperer sólo registró en sus últimos años las dos Sinfonías cimeras: la «**Fantástica**» de Berlioz y, más aún, la de César Franck. Versión un tanto extraña y, salvo algunos hallazgos, poco idónea la primera, la segunda es, en cambio, portentosa.

Ciertamente el belga Franck participa en general, y en esta obra en particular, tanto o más del mundo germánico que del francés, y por ello quizá se debía sentir Klemperer tan cómodo en ella. El caso es que desde el disco de Furtwaengler no se ha vuelto a escuchar ninguna interpretación tan redonda y admirable de esta obra hermosísima. Versión austera, sin las menores concesiones en cuanto a agógica y dinámica, y de sonoridad germana, entre brahmásiana y bruckneriana; llena de misterio, maravillosamente cantada y, sobre todo, prodigiosamente planificada en sus sucesivos clímax, de modo que parece realizada de un único, decidido y certero trazo.

Dentro de la música rusa, lo único

que Klemperer dejó grabado fueron las tres últimas **Sinfonías** de Tchaikovsky. La **Cuarta** tiene poco de resaltable; la **Quinta** es de una intensidad dramática estremecedora; pero es la «**Patética**» la más interesante de las tres. Klemperer aplica en ella sus bien conocidas objetividad y sobriedad, su esencial dramatismo y su auténtica repulsión por la sensiblería, que estropea tantas interpretaciones de la música del autor de **Cascanueces**. Lo que produce unos resultados tan sorprendentes como admirables y **PURIFICADORES**. En esta **Sexta** hay, además, un hecho muy resaltable: el de convertir un movimiento siempre trivial y exterior (el tercero) en algo dia-



Otto Klemperer, en 1929.

metralmente opuesto: una especie de marcha obsesiva en progresión de rabia, rebeldía y desesperación. La somete a un tempo desacostumbradamente lento, pero tan marcado que la sensación de lentitud, pese a ser ésta invariable, desaparece pronto. Al margen de que por primera y única vez se puede escuchar sin agolpamientos todo el intrincado entramado orquestal —increíble perfección en la articulación de las cuerdas, implacable fuerza de la percusión— esta interpretación, todo lo discutible que se quiera, salva este movimiento de su superficialidad y lo torna interesantísimo al convertirlo en un episodio tremendamente tenso y crispante. Una prueba de técnica directorial y de imaginación interpretativa sin parangón.

En cuanto a Dvorak, Klemperer sólo grabó de él la **Sinfonía «del Nuevo Mundo»**. Para decir, cómo no, algo distinto y nuevo sobre ella. Sobre todo en el Finale, cuyo sentido puede afectar de pleno al contenido de la **Sinfonía** como un todo. Este final se oye casi siempre (se oía antes, sobre todo) como un episodio triunfal. Las costumbres y las tradiciones interpretativas caen con frecuencia en la rutina y hacen atribuibles

a veces a una música un carácter o significado que no tiene por qué ser el suyo (o mejor dicho, no el único posible). Klemperer debió preguntarse por qué este Finale no podría más bien ser preferentemente nostálgico, pues Dvorak, cuyas raíces geográficas impregnan toda su producción, se encontraba lejísimo de su tierra. Y cambia el sentido tradicional de este movimiento —atisbos en este sentido se pueden rastrear en Fricsay, y tal vez en alguien más— para hacerlo profundamente triste, anhelante e incluso amargo y negro. Una opción más que posible, formidablemente resulta y que ha sentado un precedente con seguidores, el más claro quizá Giulini en su grabación con la Sinfónica de Chicago —una de las interpretaciones cumbres de esta bellísima **Sinfonía**.

Mahler

El de Gustav Mahler es uno de los nombres asociados inmediatamente con Klemperer, y no sin razón: muy tempranamente, Mahler protegió al joven director, quien siempre se consideró discípulo suyo. Mahler ha sido un compositor ininterrumpidamente dirigido por Klemperer en épocas en que —a diferencia de hoy— eran muy pocos los que lo hacían, e insistente además en algunas de las obras antes menos comprendidas y ejecutadas, como las **Sinfonías Séptima y Novena**.

Se cita con mucha frecuencia, y es ciertamente muy significativa, la frase de Klemperer *como intérprete de Mahler, Bruno Walter fue un moralista; yo soy un inmoralista*. Las complejas interpretaciones a que esta afirmación puede prestarse quizá se resumen en que para Walter —el discípulo predilecto de Mahler y considerado generalmente por mucho tiempo como el modelo interpretativo de su música—, para Walter decimos, Mahler es un compositor conflictivo, sí, pero digamos que **ARRAIGADO**, resigando, con fe, y **POSITIVO** a fin de cuentas, mientras que para Klemperer es lo contrario: desarraigado, desesperanzado, negativo, corrosivo; destructivo en fin. Hay muchos indicios de que Walter y su corriente han realizado una consciente e interesada **CRISTIANIZACIÓN** y **DOMESTICACIÓN** de Mahler, mientras que la forma en que Klemperer le defiende le hace psicológicamente mucho más interesante, más veraz y más moderno —predecesor directo del expresionismo y la Segunda Escuela de Viena.

Independientemente de estas consideraciones, que gravitan en todas las interpretaciones de uno y otro director, las realizaciones mahlerianas de Klemperer son sinceras hasta la médula, máximamente lúcidas y coherentes, y conservan, pese a la avalancha de versiones que ha venido tras él, una fuerza y una garra avasalladoras. Un primer y claro ejemplo de lo dicho puede ser el «Totenfeier» de la **Segunda Sinfonía**,

trazado y realizado sin concesiones, esencializado, con una verdad desnuda sobrecogedora, y que sabe distribuir las tensiones hasta hacerlas insostenibles y aterradoras en los momentos escogidos.

Tan sólo cuatro **Sinfonías** mahlerianas llevó Klemperer al disco (algunas de las restantes, como la **Primera** y la **Quinta**, no gozaban de sus preferencias), pero constituyen otros tantos hitos: la «**Resurrección**», de 1963, a la que ya me he referido, es también en su final coral de una altura inconmensurable; la **Cuarta** (1962) es un prodigio de lirismo, ternura y efusividad (características no muy frecuentes en él, pero muy bien traídas a este caso), entre otras diferentes siempre certeramente aplicadas; la **Novena** es opresiva, sarcástica y terrible, y desde su comienzo mismo se percibe la sensación de que su andadura va a tener un trágico final.

Pero es la **Séptima** la interpretación mahleriana (1969) más abrumadora de Klemperer. Si la talla de una interpretación se fija en relación a las restantes conocidas de esa misma obra, entonces la **Séptima Sinfonía** de Mahler es de seguro la más alta conseguida jamás por Klemperer. Esta Sinfonía es, a la vista de su discografía, la más problemática y hermética para los directores de orquesta. Si buscando aquí y allá encontramos este o aquel movimiento bien resuelto, es inútil buscar una versión globalmente coherente; siempre se cojea al menos del último movimiento, cuyo sentido parece estar vedado a los más perspicaces directores. Lo cual resulta comprensible, porque si difícil es hallarlo en los restantes, con sus continuos y desconcertantes cambios de humor, en el final es poco menos que imposible, optándose casi siempre por TIRAR POR LA CALLE DE ENMEDIO: es escuchado a cualquiera de los directores que lo ha grabado, este Rondo-finale parece uno de los puntos más bajos de la producción mahleriana por su absurda e insufrible retórica, por su vulgaridad. Pero de vez en cuando nos encontramos con que un intérprete genial por así decirlo DESCUBRE una música que parecía mala o incomprensible. Y éste es, con Klemperer, uno de los casos más fascinantes. Mientras todos avanzan aquí entendiendo bien poco y tratando de terminar cuanto antes con tanto aparente desatino, Klemperer sabe hallar una ironía y un sarcasmo ciertamente complejísimo en sus matices, una música no vulgarmente triunfal, sino precisamente una sutil, humorística y hasta grotesca y terrible crítica, con apariencia triunfalista, del triunfalismo mismo. Todo Mahler está presente en este movimiento, que a causa de lo ocurrido hoy debe tanto a Klemperer como a Mahler. Al margen del magno esfuerzo intelectual para dotar de pleno sentido a esta música, para plasmarlo y explicarlo ha sido preciso un trabajo titánico de desmenuzamiento instrumental y de planificación estructural, todo lo cual deja literalmente boquiabiertos en



Stravinsky, Dülberg y Klemperer (de izquierda a derecha). 1928.

la interpretación klempereriana, tanto más cuantas más veces se escucha.

En **La Canción de la Tierra** (1966), Klemperer aplica una esencial garra dramática, una desesperanza latente y convencida desde la primera nota, un lirismo intensísimo pero sin efusividades decadentes, y una realización pasmosamente lógica que consigue una perfecta ilación y extremada nitidez, con un empleo puro, descarnado, de los timbres instrumentales. Asimismo grabó 5 **Lieder** con orquesta, acompañando a Christa Ludwig (1967).

Stravinsky, Richard Strauss

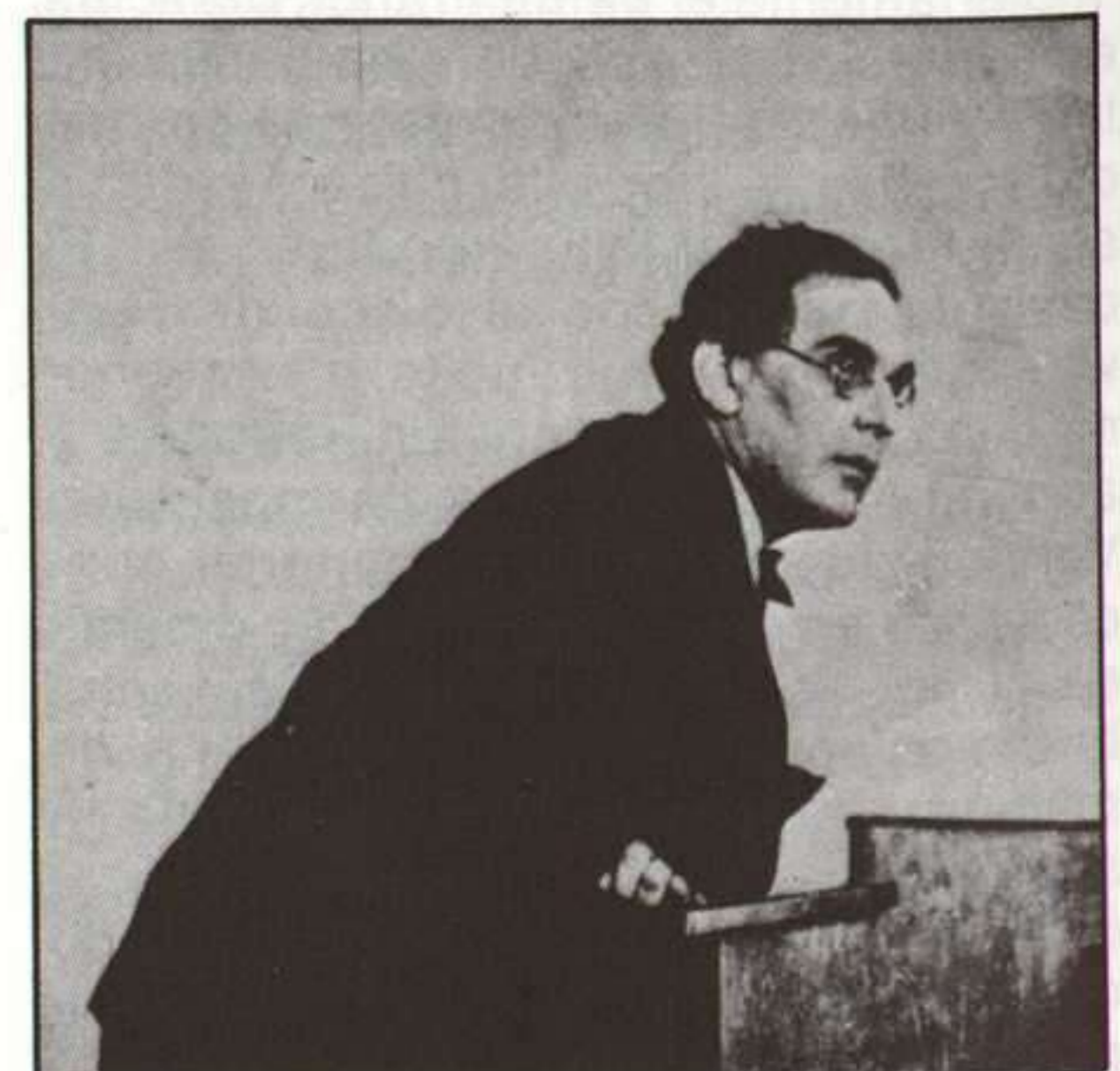
Aunque, como dije más arriba, Klemperer cultivó en sus años juveniles y de su primera madurez asidua y hasta preferentemente la música de su tiempo, en la última etapa de su vida se sintió interesado básicamente por la música germánica desde Bach a Richard Strauss, con aisladas incursiones en Stravinsky, Schoenberg o Kurt Weill. Ahora bien, lo poco que grabó de estos autores lo debió hacer porque creía tener algo interesante y personal que decir, y así nos lo parece sin duda hoy.

Por ejemplo, de Stravinsky registró sólo una incuestionable **Sinfonía en tres movimientos** y una Suite de **Pulcinella**, cuyas reminiscencias arcaizantes, suave lirismo y picante humor son traducidos con toda idoneidad por nuestro director, cuyas características parecen convenir perfectamente a la parcela neoclásica de Stravinsky.

Por último, en lo que respecta a R. Strauss, Klemperer ha dejado grabadas (en 1961 y 1962) tan sólo —en versiones, eso sí, sumamente adecuadas, magistrales— **Don Juan**, **Till Eulenspiegel** y **Muerte y transfiguración**, más una extraña y desmitificadora «Danza

de los siete velos» de **Salomé**, y, sobre todas ellas, una genial **Metamorfosis**. Esta obra, subtitulada «estudio para 23 instrumentos de cuerda», es uno de esos conmovedores adioses al mundo —el otro es las **4 Últimas Canciones**— del anciano compositor, activo desde su primera juventud. Composiciones cuya aparente sencillez encierra un trabajo sabio y complejísimo, incluido el de síntesis.

El secreto para la obtención de esa expresión de emocionada y como eterna despedida es arduo de desentrañar, precisando de unos intérpretes con una capacidad técnica formidable y en plena madurez. Cualidades que Klemperer poseía en grado sumo, dotando a esta obra de una tensión emocionante y mantenida sin decaimiento a lo largo de toda ella, con una continuidad que parece procedente de un solo y firme arco. La expresividad buscada y hallada por Klemperer es, sí, un adiós romántico al romanticismo, pero entra sin temor en la estética expresionista.



Klemperer fotografiado en 1931.

ALGUNAS ANECDOTAS DE KLEMPERER

A continuación transcribimos algunas anécdotas que darán una idea de la curiosa forma de ser de Otto Klemperer, irónica y sarcástica, como de su peculiar sentido del humor. Todas han sido extraídas del libro de Charles Osborne y Kenneth Thomsom «Klemperer Stories» (Robson Books, Londres, 1980)

Durante la interpretación de una Sinfonía de Beethoven, el concertino de la orquesta gesticulaba disimuladamente a Klemperer, sin que éste lo advirtiese. En una breve pausa entre dos movimientos, el concertino consiguió cuchichear la información que antes había intentado pasarle sin éxito: *Dr. Klemperer, tiene usted la bragueta abierta. ¿Qué dice usted acerca de Beethoven?*, contestó el director en alta y clara voz.

Klemperer y otros músicos fueron asediados en una época en Berlín por una mujer inmensamente gorda, entusiasta inoportuna que invariablemente pasaba tras los conciertos a los camerinos para exclamar con extáticas frases lo brillantes que le habían parecido las interpretaciones. Tras un concierto en el que Klemperer había dirigido al violinista Mischa Elman, esta señora quedó tan embelesada por la interpretación de Elman que corrió impulsiva hacia él y le besó, al ver lo cual Klemperer gruñó: *¡Pero si no ha tocado mal!*

Entrevistador: *Así pues, una vez que sus grabaciones han sido hechas, ¿se desentiende usted de ellas?* Klemperer: *No. Me interesa mucho en si venden o no...*

Según Suvi Raj Grubb (productor de muchos de los discos de Klemperer), el proceso técnico de la grabación era un completo misterio para Klemperer. En una ocasión en que el director deseaba repetir un movimiento completo debido a una momentánea inexactitud, Grubb le explicó las posibilidades de montaje de la cinta. Cuando por fin Klemperer entendió que una cinta «master» definitiva puede no ser producto de una sola interpretación, sino que puede resultar del montaje de varias secciones de cintas diferentes, se sintió ultrajado. *¿Quiere usted decir que la interpretación no es mía?*, exclamó. Grubb trató de asegurarle que, por supuesto, el resultado sería una interpretación de Klemperer. Pero él no se sintió consolado y, volviéndose a su hija, le dijo en tono desolado: *¡Lotte, un fraude!*

Klemperer podía, en ocasiones, ser muy resuelto en materia interpretativa. *¿Qué está usted tocando?*, preguntó a un instrumentista que tocaba una parte solista bastante lentamente durante una sesión de grabación. El músico replicó que estaba siguiendo la indicación de su parte. *¿Qué dice?*, preguntó Klemperer. «*Ad libitum*» («a voluntad»), contestó el músico, y Klemperer gruñó: *¿A voluntad de quién?*

En Zurich, Klemperer visitó una tienda de discos para adquirir una copia de uno de sus propios discos con objeto de regalárselo a un amigo. Le acompañaba George Mendelssohn-Bartholdy, de la compañía de discos Vox. Klemperer y Mendelssohn se acercaron a un empleado y el primero preguntó: *¿Tiene usted la grabación de la Sinfonía «Heroica» de Beethoven dirigida por Klemperer?* El empleado desapareció entre los estantes de discos y momentos después volvió para decir: *Desgraciadamente no. Tenemos otras*

grabaciones de la «Heroica», por Furtwängler, Bruno Walter, Kussevitzy... No, no, tiene que ser la de Klemperer. ¿Está seguro de no tenerla? El empleado volvió a buscar. *No, lo siento. Tenemos otras grabaciones de Klemperer, pero no la «Heroica». Yo le recomendaría la de Furtwaengler. Usted no lo ha entendido. Mire, yo soy Klemperer. ¿Ah, sí?* —exclamó el empleado escéptico—. *Y supongo —continuó— que este señor que le acompaña será Beethoven. No —replicó Klemperer con naturalidad— Es Mendelssohn.*

Cuando Bruno Walter dirigió en Viena por última vez, poco antes de su muerte, él y Klemperer se encontraron por casualidad en el ascensor de la Musikverein. Klemperer más tarde describió el encuentro a un colega: *Coincidió con Bruno Walter en el ascensor al día siguiente de haber escuchado su concierto. Y le dije: «Mire, dirige usted esta Sinfonía exactamente del mismo modo que hace veinte años» ¡Y lo tomó como un cumplido!*

Klemperer apreciaba sobremanera al joven pianista Daniel Barenboim. Una mañana citó a Barenboim en su hotel con escasa antelación. El pianista comprobó al llegar que Klemperer estaba con una soprano, y que le esperaban para que interpretase varias canciones compuestas por Klemperer. Después de acompañar a la cantante por un tiempo que a Barenboim le parecieron horas, Klemperer se volvió hacia él y le preguntó: *¿Qué opina de mis canciones? ¿Le gustan?* Barenboim fue lo bastante valiente y honesto para contestar que no. Al despedirse de él, Klemperer se volvió a la soprano y le dijo:

Barenboim es un buen chaval, pero no tiene gusto en música.

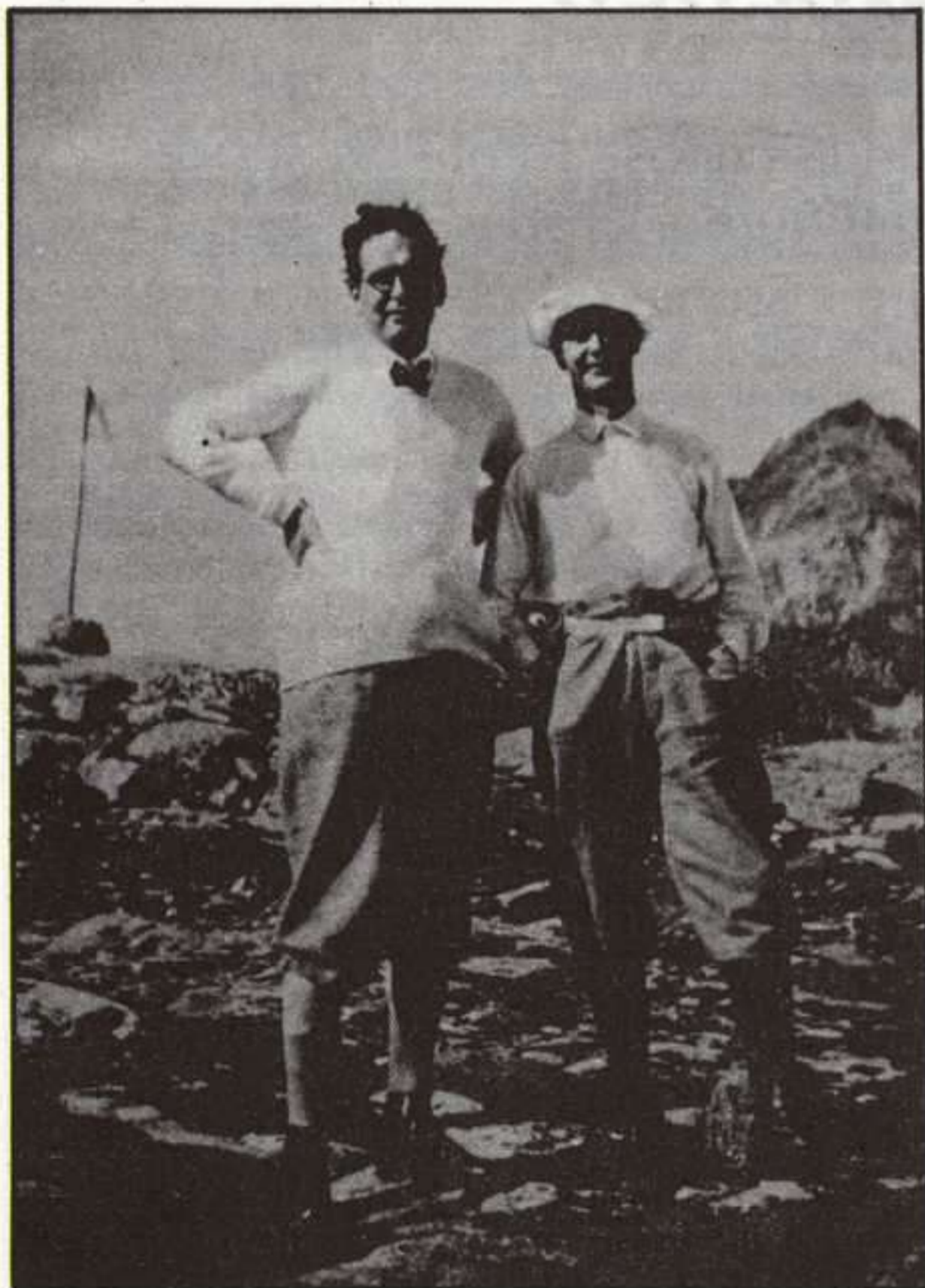
Durante la grabación de **El Holandés errante** de Wagner, uno de los principales cantantes se sintió insatisfecho de una intervención suya y pidió al director: *¿Podría cantar este pasaje de nuevo, Dr. Klemperer? ¿Para qué? Podría salirle peor* —fue la dura respuesta de Klemperer—. *Ah, pero podría salir mejor* —replicó el cantante. *No podemos esperar tanto tiempo* —concluyó Klemperer.

En una ocasión, Walter Legge (productor de la EMI y fundador de la Orquesta Philharmonia) llevó a María Callas a un concierto de Klemperer y al terminar la condujo al camerino del director. Después de presentarlos, Klemperer dijo con sus francas maneras: *La he escuchado dos veces. En Norma, muy bien. En Ifigenia, horrible. Gracias, maestro* —dijo la Callas con una encantadora sonrisa—. *Pero estoy seguro* —continuó Klemperer— *de que Mr. Legge estará conforme en contratarla a usted para un concierto conmigo aquí. ¿Qué le gustraría cantar?* Callas sonrió con gran dulzura y contestó: *Las arias de Ifigenia, maestro.*

Durante una comida tras un ensayo de la **Missa Solemnis** de Beethoven, la soprano Elisabeth Schwarzkopf pidió a Klemperer no tomar tan lentamente la larga frase ascendente en el «Benedictus» que culmina con un Do sobreagudo. *«Usted sabe —dijo Schwarzkopf— que yo no soy realmente una soprano con el Do. Muy bien —dijo Klemperer— Cambiaremos los posters para que se lea: Elisabeth Schwarzkopf, soprano hasta el Si.»*



Klemperer, junto a Hindemith y Giesecking (el pianista aparece en el centro de la foto).



Klemperer y Furtwängler en Engadine, 1928.

Nicolai Gedda, que trabajó en numerosas ocasiones con Klemperer, recibió la petición de éste para que cantase en **La Canción de la Tierra** de Mahler, con que el director quería celebrar su 85 cumpleaños, tres años más tarde. Yo le dije que sí, por supuesto, porque yo le quiero mucho, y me sentí muy honrado por pedirme que interviniese en tal ocasión. Pero estaba convencido de que tal concierto no llegaría a tener lugar. Faltaban tres años y se sentía tan débil que seguramente no llegaría a cumplir los 85. En el evento, el Dr. Klemperer se encontraba bien de salud y en muy buena forma para la interpretación de **La Canción de la Tierra** (en el Royal Festival de Londres el 14 de mayo de 1970). Hubo tan sólo un inconveniente: el tenor solista, Nicolai Gedda, se encontraba aquejado de un fuerte resfriado y hubo de ser sustituido por Richard Lewis.

El famoso baritono alemán Dietrich Fischer-Dieskau acababa justamente de comenzar a aceptar compromisos para dirigir cuando un día se encontró con Klemperer. *Doctor Klemperer* —dijo Fischer-Dieskau—, ¿podría tener el honor de que asistiera usted al concierto de la próxima semana en el que voy a dirigir la **Novena Sinfonía de Schubert**? Me temo que no —contestó Klemperer—. He prometido ir al **Viaje de Invierno de Solti**.

En conversación con Klemperer, el crítico musical Peter Heyworth sugirió la posibilidad de que Wagner hubiera sido el más grande dramaturgo desde Shakespeare. Klemperer dijo, riendo, que eso le parecía una considerable sobreestimación, y añadió: *Si usted dice que Wagner fue un poeta como Goethe, yo le digo: ¡Una mierda!*

Klemperer era un miembro de la audiencia cuando Hindemith dio una conferencia sobre aspectos filosóficos de la música, que había resultado tan prolija como pretenciosa. Al final, el conferenciante se dirigió a los oyentes: *¿Tienen preguntas que hacer?* Por unos momentos hubo silencio. Pero poco después la alta y desgarbada figura de Klemperer se irguió. La audiencia contuvo la respiración en espera de una profunda pregunta. Klemperer dijo: *¿Dónde está el lavabo?*

Walter Legge preguntó a Klemperer si estaba convencido de que Mahler fue un compositor superior a Bruckner. *¡De ningún modo!* —replicó Klemperer—. *Entonces, ¿por qué dirige usted más Mahler que Bruckner? Porque Mahler era judío y porque me consiguió mis primeros trabajos.*

Cuando una vez se me preguntó qué opinaba sobre la música moderna, sólo pude decir: ¿Qué es moderno? Yo sólo conozco buena y mala música. Quiero recalcar que para mis oídos, «moderno» es una palabra espantosa. Ello me recuerda la «moda». Y para mí lo que cuenta es la calidad.

En una entrevista, Klemperer dijo: *Me gusta Viena. Puede que sea un amor infeliz, pero la amo. Sé que sus gentes son falsas, siempre muy cumplidas, pero no a espaldas de uno. Le contaré una historia: el senador Robert Kennedy fue asesinado justo antes del concierto en que debía dirigir a la Filarmónica de Viena la **Novena Sinfonía** de Mahler, y dije que quería comenzar con la **Música Funeral Masónica** de Mozart. Entonces el comité de la Orquesta se acercó a Lotte. Sé que cuando hay algo desagradable que comunicar se dirigen a mi hija, nunca a mí. Y le preguntaron: ¿Quién ha tomado la decisión de tocar la **Música Funeral Masónica**? Mi padre. Ah, pero mire es una decisión política. ¿Política? Así, hice incluir una nota en el programa diciendo que sería tocada en memoria del senador asesinado por especial deseo del director. Pero el director de la sala Musikverein, Gamsjäger, dijo: Mire, la palabra «asesinado» en el programa resulta fea. ¿No podríamos poner «In memoriam»?*

Durante la época en que Klemperer era director de la Orquesta Filarmónica de Los Angeles se le sugirió que dirigiese un concierto con música de Gershwin. Klemperer accedió y Gershwin se encontró con él. *No sé si usted domina el estilo de mi música* —le dijo el compositor norteamericano—. *Tampoco lo*

sé yo —contestó Klemperer—, *pero me las he arreglado con Beethoven, de modo que todo irá bien.*

Habiéndosele denegado un tiempo extra para ensayar la interpretación de una Sinfonía de Mahler con la Orquesta Sinfónica de Sydney, Klemperer visitó al responsable e intentó explicarle las razones por las que necesitaba un tiempo adicional. El hombre, un oficial de la Comisión de la Radio Australiana, escuchó a Klemperer, pero al final le dijo: *Lo siento, Dr. Klemperer, pero me temo que no me ha convencido. ¿No?* —dijo Klemperer—. *Bien. Quizá esto le convenza.* Y sacó del bolsillo de su abrigo un viejo revólver con el que le apuntó.

A una edad avanzada, Klemperer se volvía cada vez más sensible a los encantos femeninos. Se sentía fuertemente atraído por una cellista pelirroja de la Orquesta Philharmonia, y en una ocasión en que viajó con ellos a Edimburgo se encontró desconcertado al comprobar que había sido inscrito en un caro y céntrico hotel, mientras que la Orquesta, incluida la pelirroja, había sido alojada a buena distancia en una residencia para universitarios. Entonces insistió en trasladarse a la relativamente espartana residencia alegando: *Creo que es importante que esté con la Orquesta.*

Dirigiendo una serie de representaciones de **La Flauta mágica** en un teatro de habla alemana, Klemperer se divirtió flirteando con las tres jóvenes cantantes que hacían los papeles de los tres niños o genios. Aparentemente fue demasiado lejos, pues una de las chicas se quejó, y el intendente, extremadamente nervioso, tuvo la difícil tarea de reprobar al famoso director. Intentando adoptar un tono severo y admonitorio, el intendente intentó decir a Klemperer: *Esta ópera no es un burdel.* Por desgracia dijo sin querer: *Este burdel no es una ópera. Tiene usted razón, asíntió Klemperer, marchándose.*

DISCOGRAFIA DE OTTO KLEMPERER EN COMPACT-DISC

La discografía klempereriana a que nos hemos ido refiriendo más arriba hacia referencia, lógicamente, a disco convencional. En disco compacto, sin embargo, se encuentran ya disponibles las siguientes grabaciones (todas ellas en el sello EMI, y con la Orquesta Philharmonia o New Philharmonia):

BEETHOVEN: Oberturas Leonora I al III, Fidelio, La Consagración del Hogar y Coriolano. 7471902.

BEETHOVEN: Sinfonías núms. 1 y 7. 7471842.

BEETHOVEN: Sinfonías núms. 2 y 4. 7471852.

BEETHOVEN: Sinfonía núm. 3 «Heroica». Gran Fuga. 7471862.

BEETHOVEN: Sinfonías núms. 5 y 8. 7471872.

BEETHOVEN: Sinfonía núm. 6 «Pastoral». Egmont: música incidental. Obertura de Prometeo. (Birgit Nilsson). 7471882.

BEETHOVEN: Sinfonía núm. 9 (Aase Nordmo Lovberg, Christa Ludwig, Waldemar Kmentt, Hans Hotter. Coro Philharmonia). 7471892.

MAHLER: La Canción de la Tierra. (Christa Ludwig, Fritz Wunderlich). 7472312.

MENDELSSOHN: El Sueño de una Noche de Verano. (Heather Harper, Dame Janet Baker. Coro Philharmonia). 7472302.

WAGNER: Escenas orquestales de Rienzi, El Holandés errante, Tannhäuser, Lohengrin y Tristán e Isolda. 7472542.

WAGNER: Escenas orquestales de Los Maestros Cantores, El Oro del Rin, La Walkyria, Sigfrido, El Ocaso de los Dioses y Parsifal. 7472552.

Y se anuncia en un plazo no largo la aparición de las siguientes grabaciones: la **Misa en Si menor** y la **Pasión según San Mateo**, de Bach; los **5 Conciertos para piano** y la **Fantasia Coral, Fidelio** y la **Missa Solemnis**, de Beethoven; la **Segunda Sinfonía** y el **Réquiem Alemán**, de Brahms; la **Cuarta Sinfonía**, de Bruckner; las **Sinfonías Segunda, Cuarta y Novena**, de Mahler; las **núms. 40 y 41** de Mozart, y **El Holandés errante**, de Wagner.

ANTONIO JOSÉ: ESTRENO DEL PRIMER ACTO DE «EL MOZO DE MULAS»

Por Paquita García

LA Autonomía de Castilla-León se sumó al homenaje que Burgos tributa este año del aniversario a su hijo Antonio José, haciendo irradiar su memoria y su obra al resto de las provincias de la Autonomía y organizando seis semanas de homenaje que se han venido desarrollando a partir del 11 de octubre, fecha de la muerte del músico burgalés, de forma sucesiva en distintas localidades de la Autonomía.

Con la aportación del guitarrista Tomás Camacho, del pianista Joaquín Parra, la comentarista Paquita García, el Orfeón Burgalés, el grupo folclórico «Orégano», la Orquesta Ciudad de Valladolid (con los cantantes Ricardo Muñoz, Francisco Matilla, María José Sánchez bajo la dirección de Luis Remartinez), el crítico Andrés Ruiz Tarazona y el musicólogo Miguel Manzano Alonso, se han confeccionado estas semanas, que han tratado en una amplia panorámica de divulgar la vida y la obra de Antonio José.

Burgos, Salamanca, Zamora, Aranda de Duero, Valladolid y Miranda de Ebro han acogido con curiosidad, sorpresa y complacencia este homenaje, descubriendo al compositor que Castilla ha tenido escondido durante tanto tiempo. Y si a alguien hay que agradecer la rei-



vindicación de Antonio José Martínez Palacios es a Miguel Ángel Palacios, apóstol de causa tan justa como es la de reparar el olvido de este músico castellano, investigando además, sobre su vida y su obra.

Miguel Ángel Palacios, sin ninguna

vinculación a la familia de Antonio José, pese al apellido Palacios, es un hombre que ha escrito libros y artículos sobre este músico de la «generación del 27» y ha luchado materialmente por su causa y porque la ópera **El mozo de mulas** pudiese un día ser estrenada. A su esfuerzo se debe en parte el que motivando a la Junta autonómica, la orquesta Ciudad de Valladolid pudiese hacer el estreno del primer acto de la obra en versión de concierto, en Burgos, precisamente en la fecha del aniversario de la muerte del maestro. Estreno llevado a cabo, sin embargo, con una premura de tiempo que impidió que tuviera todo el esplendor que el acontecimiento merecía —la orquesta sólo dispuso del material diez días antes del estreno y se echó, por otro lado, en falta la ausencia de 14 elementos de la misma—, por lo que las ilusiones puestas en el proyectos quedaron mermadas.



Fachada del edificio que alberga la Peña Antonio José.



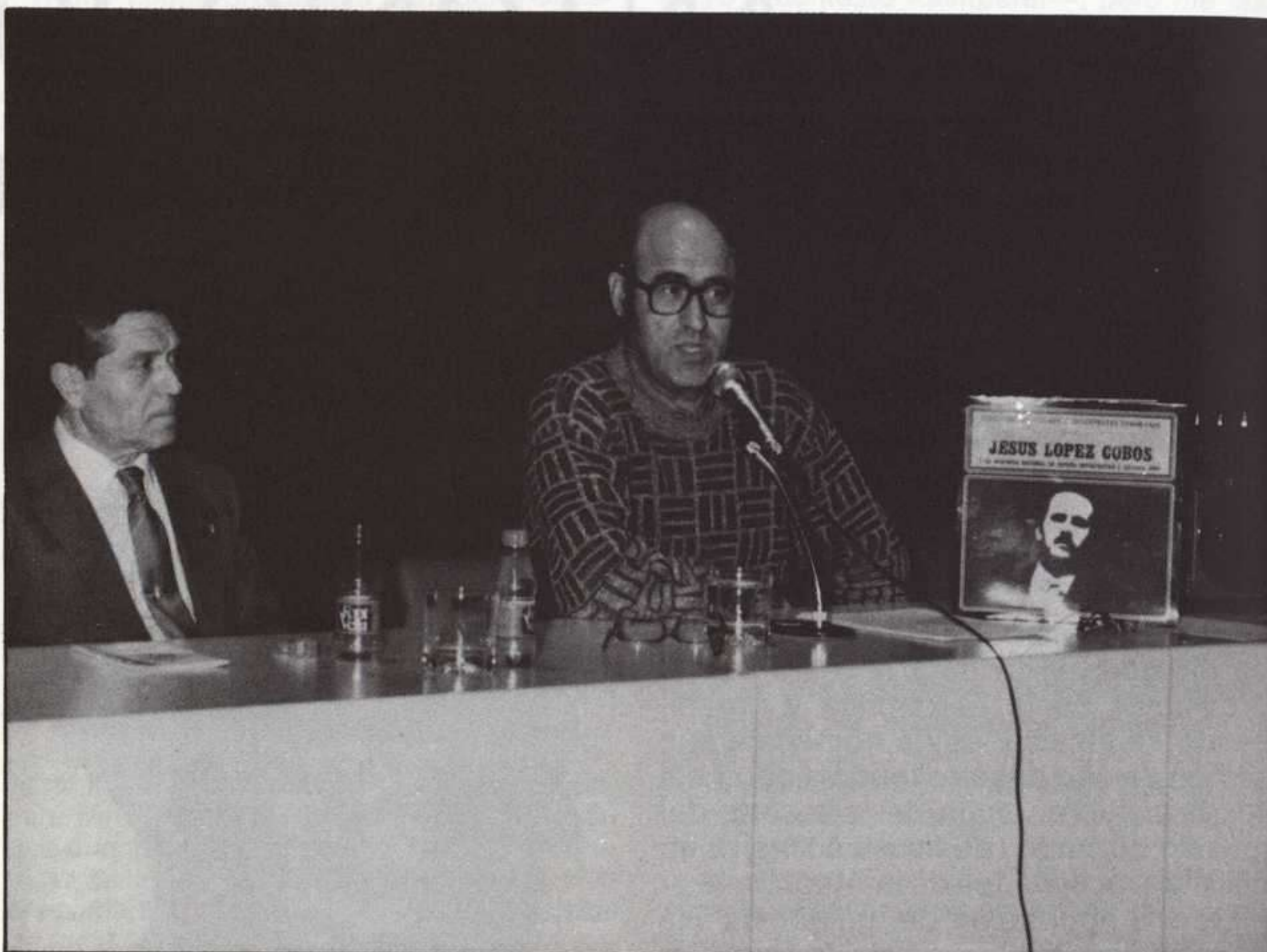
El Orfeón burgalés con Carlos Martínez, su director.

Pero en marcha está el acabar la ópera, lo que va a conseguirse en prenda a sus desvelos. Por otra parte, la Orquesta de Valladolid estrenó la **Sinfonía Castellana**, de Antonio José que un día encontró Miguel Ángel Palacios archivada entre viejos papeles en la Sociedad General de Autores, obra que el propio autor había perdido y nunca llegó a encontrar. Creo por tanto que no sólo los burgaleses ni los castellanos, sino en definitiva quienes valoramos la obra de este músico español, debemos mucho a Miguel Ángel Palacios Garoz.

La preocupación por la difusión de la obra de Antonio José puede hacerse extensiva a la Peña Antonio José, fundada en Burgos en 1979 y formada por 180 socios entusiastas, que tratan de preservar su memoria haciendo que su obra llegue lo más cerca posible a todos los castellanos al menos. Esta asociación cultural, que organizó el primer homenaje al músico en el año del cincuentenario de su muerte con un ciclo de conciertos que se celebraron en los meses de febrero, marzo y abril, ha colaborado con la Junta de Castilla-León entre otras cosas con la exposición itinerante «Antonio José, Sinfonía de una Vida», en la que se han presentado amorosamente fotografías, textos ordenados a modo de sinfonía en cuatro tiempos (tiempo de formación, tiempo malagueño, tiempo burgalés y final), la biografía y obra de Antonio José. También se le debe a ella el guión audiovisual sobre el músico del que es autor Fernando García Romero.

Bajo la presidencia de Benito Sainz Colina, la Peña Antonio José, con su sede en la Avenida de la Constitución, está llena de proyectos para el futuro.

De todas formas, el comité organizador de este homenaje en Castilla a Antonio José, que ha abarcado los meses de octubre, noviembre y diciembre, lo han integrado Alejandro Yagüe, Jesús Crespo, Luis Saiz Martínez, la Peña Antonio José, Francisco Román Martín y el pintor Luis Sáez, autor del cartel anunciador que simboliza *la sangre de la conciencia civil ante una vida artística bullente y en su mayor periodo de expresión*, como ha escrito el burgalés José Domarco.



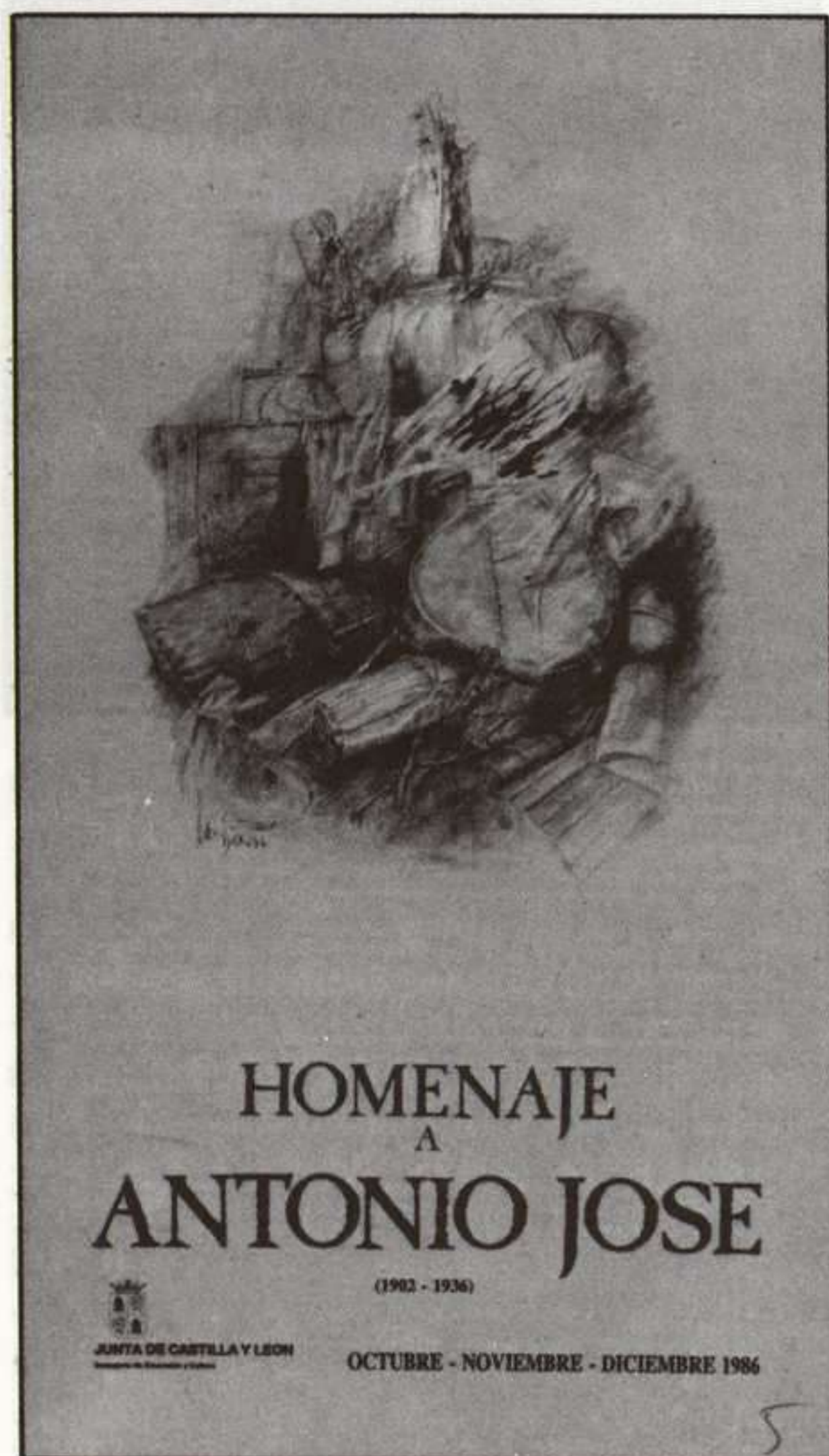
Miguel Manzano ofreció una conferencia sobre Antonio José.

Discografía de Antonio José

A partir de ahora la música de Antonio José se encuentra grabada en disco. La Orquesta Nacional de España, con su titular al frente, Jesús López Cobos, ha grabado el **Preludio y Danza popular de El mozo de mulas, Suite ingenua, Evocaciones y Sinfonía castellana**, en el segundo volumen que la

Caja de Ahorros Provincial de Zamora dedica a autores e intérpretes zamoranos.

Por otro lado, la Junta de Castilla-León ha financiado el disco homenaje a Antonio José con parte de su repertorio pianístico. Joaquín Parra interpreta en él **Tres Danzas burgalesas, Marcha para soldados de plomo y Sonata gallega**.



Cartel anunciador del Homenaje a Antonio José.



Orquesta «Ciudad de Valladolid».

LA OPERA «EL MOZO DE MULAS»

LA obra cumbre de Antonio José, y no sólo por sus dimensiones, es su ópera **El mozo de mulas**, en la que trabajó los últimos diez años de su vida.

El mozo de mulas, inspirada en un episodio de «El Quijote», es una gran ópera escrita para gran orquesta sinfónica con el concurso de 18 cantantes, 10 personajes mímicos, coros, ballet, rondalla... Una obra que consta de un preludio, tres actos divididos en 24 escenas y un cuadro mímico de apoteosis final.

El mozo de mulas es, por muchas razones, una ópera eminentemente castellano-leonesa. Por un lado, los autores del libreto son Manuel F. Fernández Núñez, nacido en La Bañeza (León), profesor que fue de Derecho en la Universidad Agustiniana de El Escorial, folclorista y compositor, y Lope Mateo, periodista y escritor salmantino, hijo adoptivo de Valladolid, donde vivió la mayor parte de su vida. Por otro, la obra incluye temas del folclore castellano-leonés teniendo como tema principal una canción popular burgalesa «¿Dónde vas a dar agua, mozo de mulas?»

En vida del músico sólo se estrenó el «Preludio» y «Danza popular», lo que tuvo lugar el 11 de noviembre de 1934 en concierto matinal de la Orquesta Sinfónica Arbós y en el Teatro Monumental de Madrid. Antonio José dirigió la orquesta. RITMO en aquellas fechas lo calificó como *bien pertrechado de técnica e inteligente artista*, y las críticas de los periódicos madrileños firmadas por Turina, Ruiz de la Serna, Pittaluga, Halffter, Salazar y Jacoppetti, entre otros, dedicaron a su música grandes elogios en expresiones como *un poco wagneriano de sentimiento, se desenvuelve en un ambiente de serenidad y dulzura; acusa la exquisita discreción y la solidez y pericia técnicas de un joven autor; no se suele escribir mejor ni con más conciencia que como lo ha hecho Antonio José*.

El mozo de las mulas, por el trágico fin de su autor, no llegó a estrenarse como ópera porque el compositor no logró terminarla. La Junta de Castilla-León, al conmemorarse el 50 aniversario de la muerte del músico burgalés, se tomó el propósito de darla a conocer, que pueda un día estrenarse completa y que llegue a ser representada. A tal fin se recabó la colaboración de un compositor, Alejandro Yagüe, a quien se le ha encomendado la tarea de reestructurar convenientemente la ópera y terminarla.

Alejandro Yagüe Llorente es un joven músico burgalés, nacido en Palacios de la Sierra, que terminó su carrera de compositor con premio extraordinario en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Es Premio Manuel de Falla en 1974, Premio Roma en 1976, «Diploma di merito» en la Acade-

mia Chigiana de Siena como alumno de Donatoni, Premio Arte en Córdoba en 1978, estando después becado por la Fundación Humboldt, estudiando y estrenando en Alemania. Su trayectoria en todos los años siguientes ha estado jalonada de premios, empezando el pasado año a ver publicadas sus obras a través de la Editorial de Música Contemporánea. Todo ello mueve a la Comunidad de Castilla-León para encargarle la ópera inacabada **El Mozo de mulas**, en vía de ser completada, de Antonio José.

Con Alejandro Yagüe hemos mantenido conversación acerca de estos proyectos que le han sido encomendados a corto plazo:

—Alejandro, ¿con qué material cuentas para terminar la ópera de Antonio José?

A. Y.—De la ópera tenemos una reducción completa de piano. Sobre la reducción nosotros hacemos las partes que faltan sin orquestar.

El primer acto tiene quinientos compases totalmente orquestados y únicamente le faltaba poner los matices. Este es un trabajo sencillo de escaso mérito, sólo de técnica, que yo hice.

El tercer acto estaba totalmente hecho. Es el mejor, el más perfecto, consta de más de 200 páginas. En la número 164 Antonio José pone una nota que dice: *A partir de este compás hasta el final faltan los instrumentos de percusión y timbal*. Entonces yo lo he completado también.

—¿El mayor problema lo presenta el segundo acto?

A. Y.—El segundo acto tiene casi 2.000 compases, por tanto, comparado

con el primero, es muy largo, pues si éste dura 20 ó 25 minutos, el segundo tiene una duración aproximada de una hora y cuarto; está un poco desproporcionado y además muy incompleto. De los 2.000 compases de que consta están totalmente completos 1.000, pero nos faltan los otros 1.000. Claro, todo esto lo podemos averiguar por la reducción de piano. Sabiendo cómo él ha orquestado el resto de la ópera, a mí me toca estudiar su orquestación, su forma de trabajar y orquestar lo siguiente.

—¿Cómo es la orquestación de Antonio José?

A. Y.—Puedo decirte que la orquestación es extraordinaria, que ahí se revela como un auténtico orquestador. Conoce perfectamente todos los instrumentos. Tiene instrumentos que en aquella época, en el primer cuarto de siglo, apenas se usaban, como el clarinete bajo en la, lo que supone una novedad y que demuestra que conoce todos los instrumentos.

—¿Existe una firme voluntad de estrenar la ópera por parte de la Junta de Castilla-León?

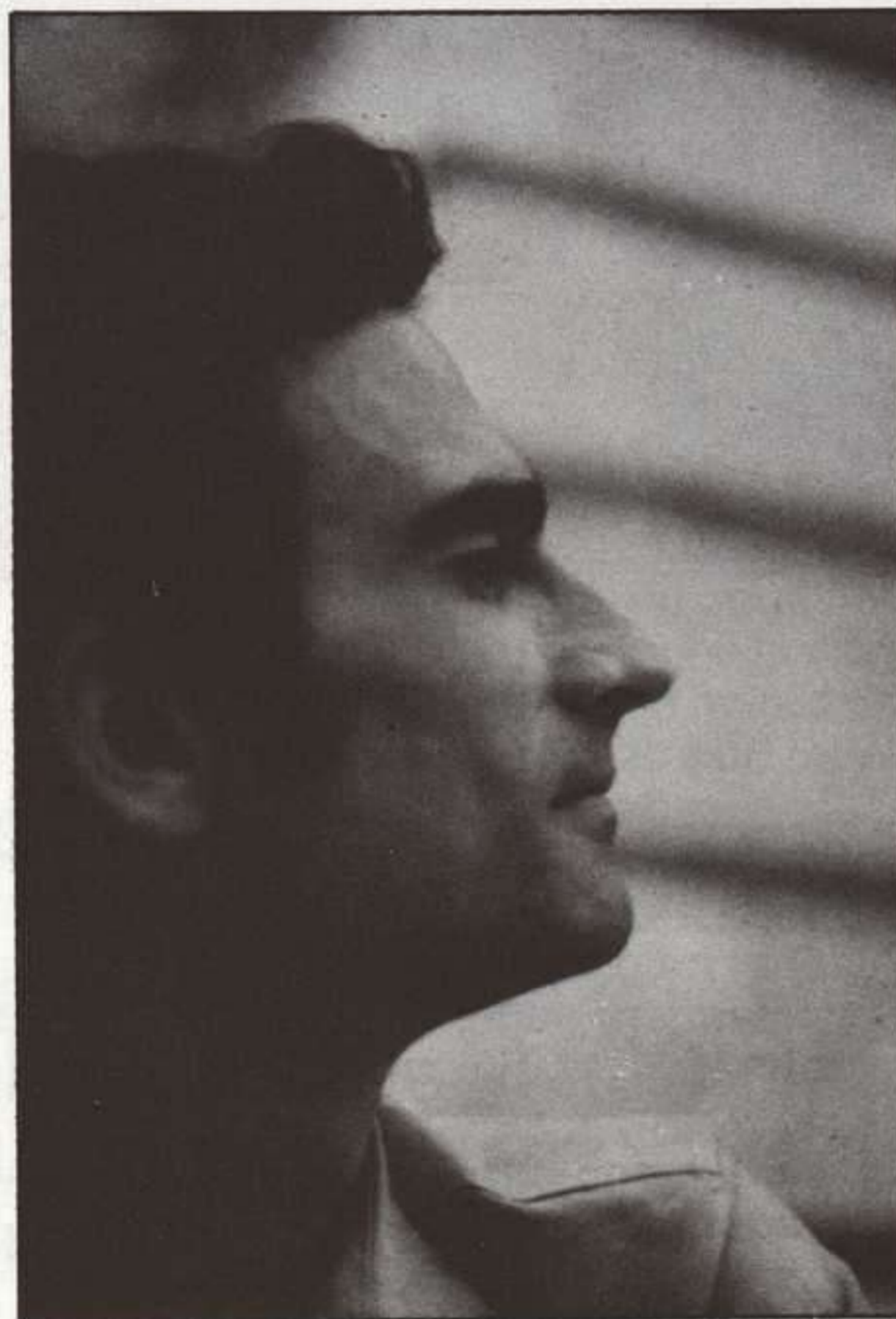
A. Y.—Existe el propósito de estrenar la ópera en forma de concierto. Si un día se puede representar está dispuesta a dar todos los pasos necesarios, pero, claro, son dos horas y media de música, lo que supondría un espectáculo de tres horas y una orquesta y grandes coros; hay un coro de estudiantes, un coro de monjas, un coro de mendigos, una rondalla, en fin, gran aparatividad. Esto costaría muchísimo pero por ahora las autoridades se han dado cuenta de que tenemos una ópera y una ópera bien orquestada.

—¿Los grandes de la lírica podrían tener interés en esta ópera?

A. Y.—La parte de solistas quizá habría que mirarla un poco más porque, por ejemplo, en el primer acto la orquesta lo acapara todo. Hasta ahora nosotros habíamos considerado que Antonio José dominaba la voz, pero domina mucho mejor la orquesta, y entonces, teniendo en cuenta cómo funciona la ópera, yo la parte de los solistas la mejoraría un poco; pero hay partes en el segundo acto o en el tercero que son brillantísimas y entonces sí creo que podría tener interés para las figuras.

—¿Para cuándo calculas que estará la ópera terminada?

A. Y.—Espero poder acabarla para el próximo mes de marzo.



Alejandro Yagüe Llorente, quien ha recibido el encargo de completar *El mozo de mulas*.

Nota de Ayuntamiento de Burgos

No han faltado, con motivo de estas semanas de homenaje, con conferencias, conciertos y exposiciones en torno a Antonio José celebradas en las lo-

calidades de Burgos, Salamanca, Zamora, Aranda de Duero, Valladolid y Miranda de Ebro, voces disonantes y actitudes que parecían esconder un problema ideológico a todas luces impropio. El Ayuntamiento burgalés fue tachado, por ejemplo, de mantener una actitud de *obstrucción, desafección o desinterés* hacia el músico, lo que fue desmentido, saliendo al paso de estos comentarios con esta nota municipal:

Algunos comentarios en torno a los actos organizados en homenaje a Antonio José en el 50 aniversario de su muerte vienen a atribuir al Ayuntamiento una actitud de obstrucción, desafección o desinterés hacia los mismos y, en consecuencia, hacia la persona y la obra del ilustre compositor. Creemos importante recordar que cuando se solicitó la colaboración municipal para los actos que ahora se están celebrando la respuesta fue afirmativa. Gracias a ella se solicitó con corección nuestra ayuda y en la misma línea hemos respondido.

Hay que decir, por otro lado, que el espacio grabado y transmitido como cierre del telediario del día 11 fue concertado y decidido entre TVE y el presidente de la Comisión de Cultura, señor Del Diego. Asimismo, desde el mes de julio este Ayuntamiento tiene previsto un concierto que tendrá lugar el 28 de noviembre a cargo del Coro Nacional de España, cuya segunda parte estará dedicada íntegramente a evocar la figura y obra de Antonio José.

Coincidencia de actos oficiales y culturales han dificultado la asistencia a alguno de ellos. A otros se ha asistido particularmente, aunque hay que destacar que si lo que se reprocha es la asistencia oficial o representativa, oficialmente no se ha recibido en el Ayuntamiento invitación alguna para asistir a dichos actos.

Antonio José Martínez Palacios tuvo dos grandes amores que fueron Castilla y la música. Ninguno de ellos le fue infiel. Castilla fue la musa, la inspiración, y la música fue el instrumento del que se valió para pregonar su enamoramiento, por lo castellano y por lo burgalés. Creemos que el mejor homenaje que se puede hacer a este gran músico es, junto a minifestaciones como las actuales, potenciar el amor por aquello que él tanto amó, sin utilizar su memoria, su obra y su trágica muerte para fines que él mismo no hubiera deseado.

Paquita García

ROGAMOS NOS FACILITEN SU CODIGO POSTAL TODOS AQUELLOS SUSCRIPTORES EN CUYA ETIQUETA DE DIRECCION NO FIGURE ESTE DATO.

LA OBRA PIANISTICA DE ANTONIO JOSE

Por Joaquín Parra

EMPECE a estudiar la obra pianística de Antonio José cuando formé parte de aquel colectivo de jóvenes «Sonda», que en la década de los sesenta agrupó a críticos, compositores e intérpretes —allí estaban Enrique Franco, Tomás Marco, Ramón Barce...— trabajando sin una comunión de ideas quizá muy clara con el buen deseo de estar al día y servir de enlace entre los compositores del 27 y la vanguardia y tratando de divulgar a los compositores menos favorecidos de los años anteriores. Estudié entonces a Bacarisse, Bautista, Rodolfo Halffter, Remacha, Antonio José, entre otros, dando bastantes recitales. Rodolfo Halffter me animó a seguir y a grabar algunas obras de estos autores. Participando después con el grupo «Koan» seguí defendiendo, junto al lenguaje musical de nuestro tiempo, el de los compositores del 27.

En cuanto a la música de Antonio José, en el merecido homenaje que con motivo del 50 aniversario de su muerte está ofreciendo la Comunidad de Castilla-León al músico en el que Ravel apreció que llevaba dentro el genio de los más grandes creadores de nuestro siglo, interpreto las obras más representativas para piano del compositor burgalés. Entre ellas la **Sonata Gallega**.

La **Sonata Gallega** fue escrita en Miraflores del Palo (Málaga) cuando en 1925 aceptó la plaza de profesor de música en el Colegio San Estanislao, de los Jesuitas.

Dentro de su estructura clásica, esta obra premiada en un concurso, en su primer movimiento «Allegro apasionado», aparece el primer tema de carácter masculino (representación, según el propio Antonio José, del hombre gallego) que más tarde *se exalta un poco haciéndose más insinuoso*. Va precedido de un «Preludio» en forma de coral, exponiendo un tema de Alalá.

En el segundo tema, femenino (representación de la mujer gallega), se adivina un dúo de flautas acompañadas con sutil delicadeza por unos trazos coloristas arpegiados imitando el sonido del arpa. La espontaneidad genial de este tema, el trato armónico y su desarrollo, lo convierten, según se observa, en el tema predilecto que en el tercer tiempo de la **Sonata** lo selecciona de entre los temas que aparecen en forma de síntesis, alternando con un nuevo tema rítmico como estribillo, igual que el resto de los temas de la **Sonata**, pero dándole al final de la misma un desarrollo peculiar con ritmo de danza, que alcanza su

punto culminante en el final de la obra, considerándolo, según decía antes, como tema preferido por el autor, pese a la fuerza, incluso, que en el primer movimiento adquiere un tercer tema POMPOSO, que en palabras de Antonio José *se presenta bajo una orla decorativa formada por algún diseño del tema segundo*.

El segundo movimiento «cancioncilla», «Andante cantabile», está basado en dos temas populares, en estructura A-B-A-B-A. El tema A aparece «dulce» a modo de «lied» las dos primera ve-



Joaquín Parra, pianista que ha grabado diversas piezas de Antonio José, junto a la autora de este reportaje.

ces, haciéndolo al final imitando el sonido de trompa acompañado del de arpa, apoyados ambos por un bajo. El tema B, de carácter vigoroso, es el mejor exponente del pensamiento orquestal del músico burgalés. En él se deja sentir la melodía en acordes fortísimos como si hicieran sonar todo el metal acompañado de timbales y percusión en general, en tumultuosos estruendos sonoros, dejando adivinar, además del pensamiento sinfónico del compositor, unos conocimientos profundos y exhaustivos del instrumento para el que compuso tan gradiosa obra, que dan una gran riqueza de matices y colorido.

La **Sonata gallega** la grabé en Radio Nacional en 1975. Posteriormente en la Universidad Autónoma de Madrid y ahora finalmente en disco junto con las **Danzas Burgalesas** y la **Marcha para soldados de Plomo**, en deseo de la Junta Autonómica de Castilla-León.

PROXIMO NUMERO DE RITMO

LA OPERA EN MADRID

Una serie de reportajes dedicados a las actividades pasadas y presentes del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela, con motivo de la reapertura del coliseo madrileño, tras las obras efectuadas en el mismo, e inauguración de la temporada 1987.



- Entrevista con José Antonio Campos, Sobreintendente del Teatro.
- Estudios sobre la historia y actividades del Teatro de la Zarzuela.
- Análisis de la programación de la presente temporada.
- Reportaje sobre el montaje de «Mefistofele».
- Encuesta con algunos de los participantes en la temporada.
- Reportaje sobre las obras de remodelación.
- Fernando Savater habla sobre la ópera...

Ensayo discográfico

PRIMERA GRABACION MUNDIAL DE UN DISCO DEDICADO A LA MUSICA DE ANTONIO JOSE

Por Carlos Ruiz Silva

HAN tenido que pasar nada menos que 50 años tras la muerte del compositor Antonio José para que un disco consagrado íntegramente a su música haya sido al fin registrado. Y es curioso hacer notar que este hecho se ha debido al mecenazgo de la Caja de Ahorros de Zamora a través de su «Colección de autores e intérpretes zamoranos» en un disco dedicado al director toresano Jesús López Cobos. Hay que agradecer al director de la Orquesta Nacional su decisión de interpretar unas partituras tan injustamente olvidadas y relegadas al olvido oficial.

La general falta de interés de las diversas autoridades —municipales, provinciales, autonómicas y estatales— por la cultura en general y la música en particular han hecho posible que la muy interesante figura de Antonio José haya estado prácticamente ausente hasta ahora de nuestra vida pública. Y, sin embargo, el compositor burgalés es uno de los músicos creadores de más talento que ha producido España en este siglo. Sólo su brutal asesinato por los fascistas de Burgos —ciudad que compite con Valladolid en tener el más negro pasado fascista de todas las capitales españolas— en octubre de 1936, cuando tenía 33 años, quebró de la manera más triste una carrera que, a no dudarlo, hubiese proporcionado excelentes y abundantes frutos. Pero no es éste el lugar para un estudio de la obra y la vida del compositor. A los interesados les recomiendo el trabajo de Miguel Palacios sobre Antonio José aparecido en RITMO en noviembre de 1979 y que supone una excelente introducción a esta singular figura.

La presente grabación contiene cuatro obras orquestales: **Preludio y danza popular, Suite ingenua, Evocaciones y Sinfonía castellana**, que nos proporcionan una idea cabal del estilo y personalidad de Antonio José en este campo. La primera de estas obras la constituyen dos páginas de la ópera **El mozo de las mulas** que Antonio José dejó sin terminar —la orquestación del acto II— a su muerte. La ópera se estrenó en concierto el pasado 11 de octubre en Burgos —exactamente a los 50 años del asesinato de su autor—, aunque, según mis noticias, en poco adecuada interpretación y sin la necesaria prepa-



ración. En este preludio y danza se aprecian muy claramente las características de Antonio José: folclorismo, vena melódica, lirismo, influencias impresionistas y wagnerianas, orquestación cuidada, sentido rítmico y del color y también cierta ingenuidad. **El mozo de las mulas** está basada en un episodio del «Quijote» —la historia de amor de doña Clara y don Luis— en el que un joven de la nobleza de Aragón se hace pasar por mozo de mulas para seguir a su amada. El preludio es una estimabilísima pieza de excelente factura y tono lírico que se engarza bien a la popular danza, brillantemente orquestada, aunque tal vez algo falta de estilización.

Creo que tiene razón López Cobos cuando afirma que Antonio José presenta las citas de música popular de manera mucho más literal que, por ejemplo, Manuel de Falla, y que éste obtiene de los temas un mayor refinamiento. De hecho, las partes musicales

menos interesantes en las cuatro obras son las más literalmente sujetas a temas populares. Cuando Antonio José se olvida de su intencionalidad todo parece fluir de un modo más hondo y también menos local. El nacionalismo de Falla o de Bartók está trascendido del mero entorno, cosa que no llega a suceder por completo en la música de Antonio José. Puede todo ello comprobarse en la **Sinfonía castellana**, la más ambiciosa partitura aquí grabada, cuyo tercer movimiento —escrito exclusivamente para cuerdas y arpa— tiene una capacidad de evocación nocturna de gran calidad en un ámbito que en ciertos momentos puede incluso calificarse de exquisito y que podría ser una pieza firmada por cualquier compositor europeo. El último movimiento, por el contrario, una danza burgalesa, pese a su brillantez, suena en exceso falta de depuración, demasiado pendiente de sonoridades populares. En cualquier

caso, una partitura importante y escrita, de manera sorprendente, cuando el compositor contaba sólo veinte años.

Las otras dos obras incluidas en el disco son la **Suite ingenua** para piano y cuerda y el breve poema sinfónico **Evocaciones**. La primera hace bastante justicia a su título, con un tiempo intermedio de líricas sonoridades y dejes melancólicos. La segunda tiene el encanto de la sencillez —el apoyo literario es mínimo: un humilde sendero que pasa mirando a la era y se aleja lentamente— con aciertos de sensibilidad orquestal y adecuada ambientación, y algún pasaje de indudable belleza. Esperemos que las orquestas estatales que tan olvidado han tenido a Antonio José empiecen a programar sus obras con la frecuencia que merecen.

La interpretación de la Orquesta Nacional y López Cobos es muy aceptable. Lo que no quiere decir que haga entera justicia a las obras. Ciertos pasajes necesitarían haber tenido algo más de gracia, de luminosidad; otros deberían haber sido expuestos con un mayor refinamiento tímbrico; en ocasiones —caso de la **-Suite ingenua** por ejemplo— hay una especie de timidez expresiva y en los momentos de mayor brillantez instrumental no se alcanza especial virtuosismo, cosa que, conociendo la medianía de la Orquesta Nacional no constituye ninguna sorpresa. Pero dentro de las limitaciones habituales de nuestra primera agrupación sinfónica puede considerarse la suya una actuación digna. López Cobos pone su conocida sensibilidad, su general buen hacer y su sentido del equilibrio, aun-



Jesús López Cobos, con la ONE, en una sesión de grabación.

que también, como le suele suceder frecuentemente, le falta algo de imaginación y de hondura y vuelo expresivo. También y en su favor hay que señalar que jamás cae en el trazo vulgar o efectista.

La toma sonora no es todo lo buena que hubiésemos deseado. Además de que el ruido de fondo presenta unos niveles superiores a los de cualquier grabación realizada hoy en los estudios de las grandes marcas, hay bastante falta

de nitidez que se hace más notoria en los «fortes» y «fortísimos» de toda la orquesta. El disco ofrece unos muy adecuados comentarios sobre Antonio José debidos a Miguel Manzano y Miguel Palacios, además de una reseña biográfica y un panegírico del artista homenajeado, en este caso Jesús López Cobos.

Como resumen podríamos decir que esta grabación, pese a sus defectos, supone un paso importantísimo en el



Antonio José.

conocimiento de la música de Antonio José y sobre todo constituye un acto de justicia. El catálogo español se ha enriquecido decisivamente con él. Para todos los que quieran conocer un poco mejor la música española del siglo XX este disco resulta imprescindible.

NELLA ANFUSO

SU VOCALIDAD ES CASI MITICA
Y SU ESTILO, HISTORICO



GRAND PRIX DU DISQUE



DISCOBOLE POUR L'EUROPE

YA ESTAN DISPONIBLES EN ESPAÑA
SUS ULTIMOS GRANDES EXITOS

DOMENICO SCARLATTI
Cantate Inedite
Compact Disc AV6101
Aavidis (Francia)

CLAUDIO MONTEVERDI
Lamento d'Arianna
Disco AV4833
Compact Disc AV6833
Aavidis (Francia)

CLAUDIO MONTEVERDI
Musica Sacra
Disco AV4839
Compact Disc AV6106
Aavidis (Francia)

PROXIMA EDICION: CANTANTE INEDITE, de NICOLO PORPORA

ANTONIA MERCE, «LA ARGENTINA»: DIOSA IBERICA



la preparación de un video según el Diaporama **Argentina... o el Genio de la Danza Española**, etc.



En el mencionado homenaje de los Servicios Culturales de la Embajada de España en París, el 24 de abril, se escucharon las palabras del príncipe Paul Mourousy, sus recuerdos del niño que vivió aquella época maravillosa de la entreguerra, cuando demostró su arte «La Argentina»:



EL 18 de julio de 1936 fallecía «La Argentina» en Bayonne, en la Villa de Miraflores, donde estaba descansando durante un par de semanas. Tenía cuarenta y cinco años, y el choque de la noticia del inicio de la guerra civil fue tan fuerte que no lo pudo resistir. Trágico suceso que preludiaba el amenazador futuro, y que en este año es otro de los acontecimientos a recordar. Pero esta conmemoración parece haber pasado en España más inadvertida que otras a las que se ha dedicado mayor actividad de actos, publicaciones, etc.

En Francia y en Argentina se han realizado, sin embargo, varios homenajes

en recuerdo de Antonia Mercé. «Les Amis d'Argentina» han organizado toda una serie de actividades; el 24 de abril se celebró un homenaje de los Servicios Culturales de la Embajada de España, así como una serie de conmemoraciones en Neuilly-Sablons. En Londres se ha podido ver una exposición, y también en Buenos Aires se han hecho múltiples homenajes, a los que se unen todos los que han tenido lugar en Bayonne y San Juan de Luz el día 18 de julio, fecha exacta de su muerte. A todo ello se pueden añadir una serie de proyectos, como es la colocación de una lápida en Neuilly, el intento de conceder un premio «Argentina» de danza,

Más que embajadora, más que reina excepcional, diosa ibérica. Con estas palabras define a Antonia Mercé, figura que recordamos brevisimamente en este número de conmemoraciones, casi podríamos decir que de forma simbólica, señalando, con Paul Mourousy, que tras casi medio siglo transcurrido desde la muerte de semejante astro, su luz resplandece aún entre nosotros como si fuese ahora mismo a echarse a bailar a nuestro lado.

Ensayo discográfico

«LIEDER» DE GOTTFRIED KELLER, CON MUSICA DE OTHMAR SCHOECK

Por Rafael Banús

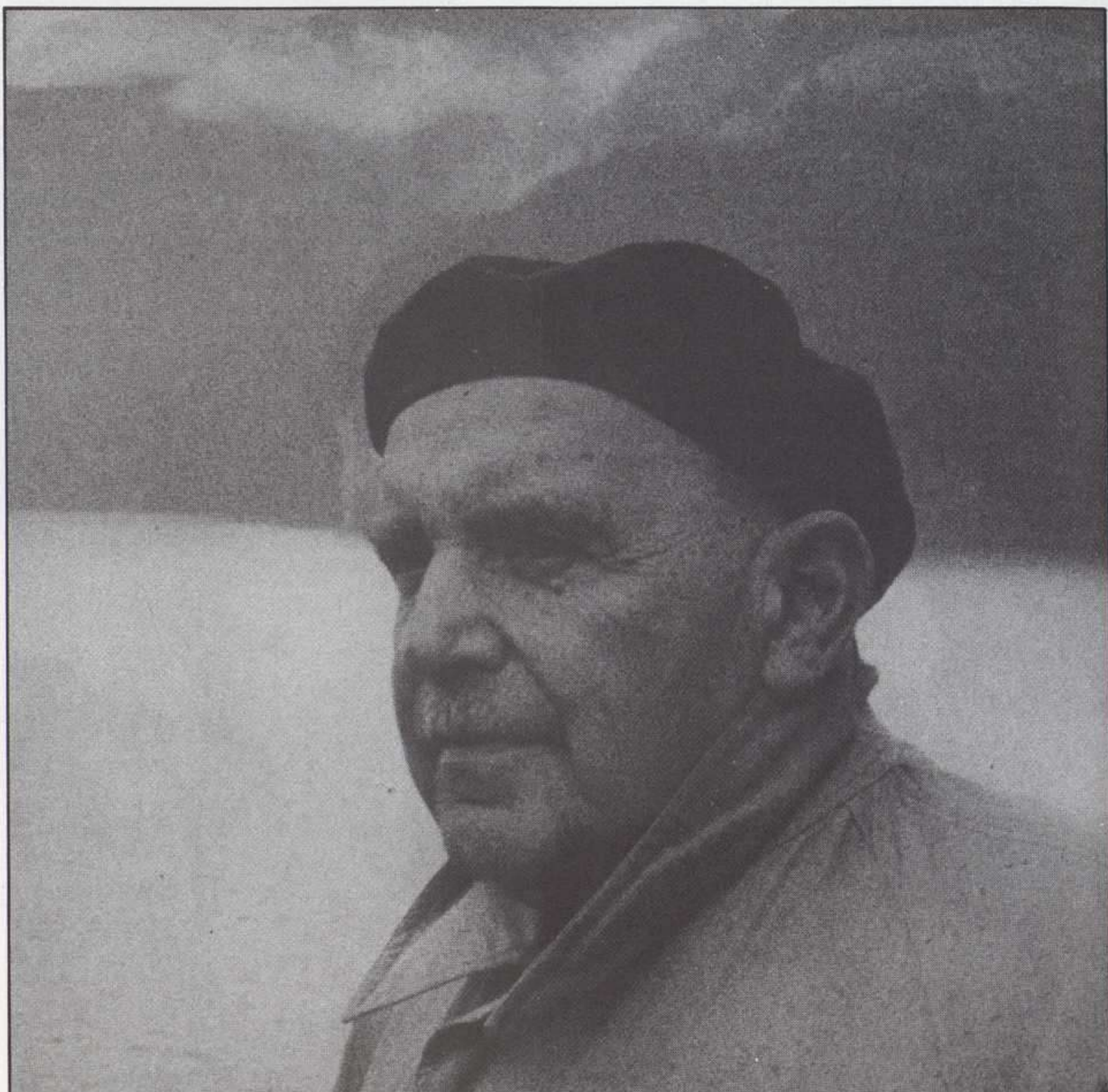
SCHOECK: Lebendig begraben. 14 cantos sobre poemas de Gottfried Keller, Op. 40. Dietrich Fischer-Dieskau, baritono. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director: Fritz Rieger. Compact Disc Claves CD 50-8610. Analógico. Importador: Ferysa.

Interpretación: ****
Sonido: *****

SCHOECK: Unter Sternen. Una serie de lieder y cantos para voz solista y piano sobre poemas de Gottfried Keller. Dietrich Fischer-Dieskau, baritono. Hartmut Höll, piano. Compact Disc Claves CD 50-8606. Digital. Importador: Ferysa.

Interpretación: ****
Sonido: *****

EN 1986 se ha cumplido el centenario del nacimiento del compositor suizo Othmar Schoeck, nacido el 1 de septiembre de 1886 en Brunnen, junto al lago de Vierwaldstatt, y fallecido en Zurich el 8 de marzo de 1957. Tras abandonar su juvenil dedicación a la pintura, comenzó sus estudios musicales en el Conservatorio de Zurich y los continuó en Leipzig con Max Reger. Considerado durante mucho tiempo un epigono romántico, desarrolló su actividad fuera de la industria musical, lo que ha reforzado su personal creatividad pero también ha impedido que su obra obtenga la amplia repercusión que merece. Se sabe que Schoeck es un importante compositor de «lieder» (unos doscientos), pero es desconocido no sólo por el público sino incluso por los propios cantantes. El Festival de Salzburgo ofreció en 1982 la versión de concierto de la ópera **Penthesilea**, estrenada en la Opera de Dresde el 8 de enero de 1927 (existe una grabación privada del concierto, con Helga Dernesch, Theo Adam y la dirección de Gerd Albrecht). El festival de Lucerna de 1986 estuvo dedicado a su obras, con la inclusión de la ópera **Massimila Doni**, basada en la novela de Balzac y estrenada también en Dresde



El compositor suizo Othmar Schoeck, poco tiempo antes de su fallecimiento.

el 2 de marzo de 1937, en versión de concierto protagonizada por Edith Mathis y bajo la dirección de Albrecht. Se representará en la Opera de Zurich en febrero de 1987, dirigida por Ferdinand Leitner, en una producción de Giancarlo del Monaco. A este intento suizo por difundir la obra de uno de sus más grandes compositores hay que añadir los dos discos de la firma Claves, que suponen una novedad absoluta en nuestro mercado, si bien el primero de ellos contiene una grabación Polydor realizada en Berlín en 1962, y aparecen en el doble formato de disco NEGRO y CD.

La sensibilidad de Schoeck para la poesía y su pasión por las posibilidades de la voz humana le condujeron a dedicarse casi exclusivamente a la música vocal. Si no rechaza la tradición de «lied» alemán, al presentar rasgos del melodismo de Schubert, una declamación muy emparentada con la de Wolf y semejanzas con el mundo sonoro de Reger, mira hacia el futuro más que ha-

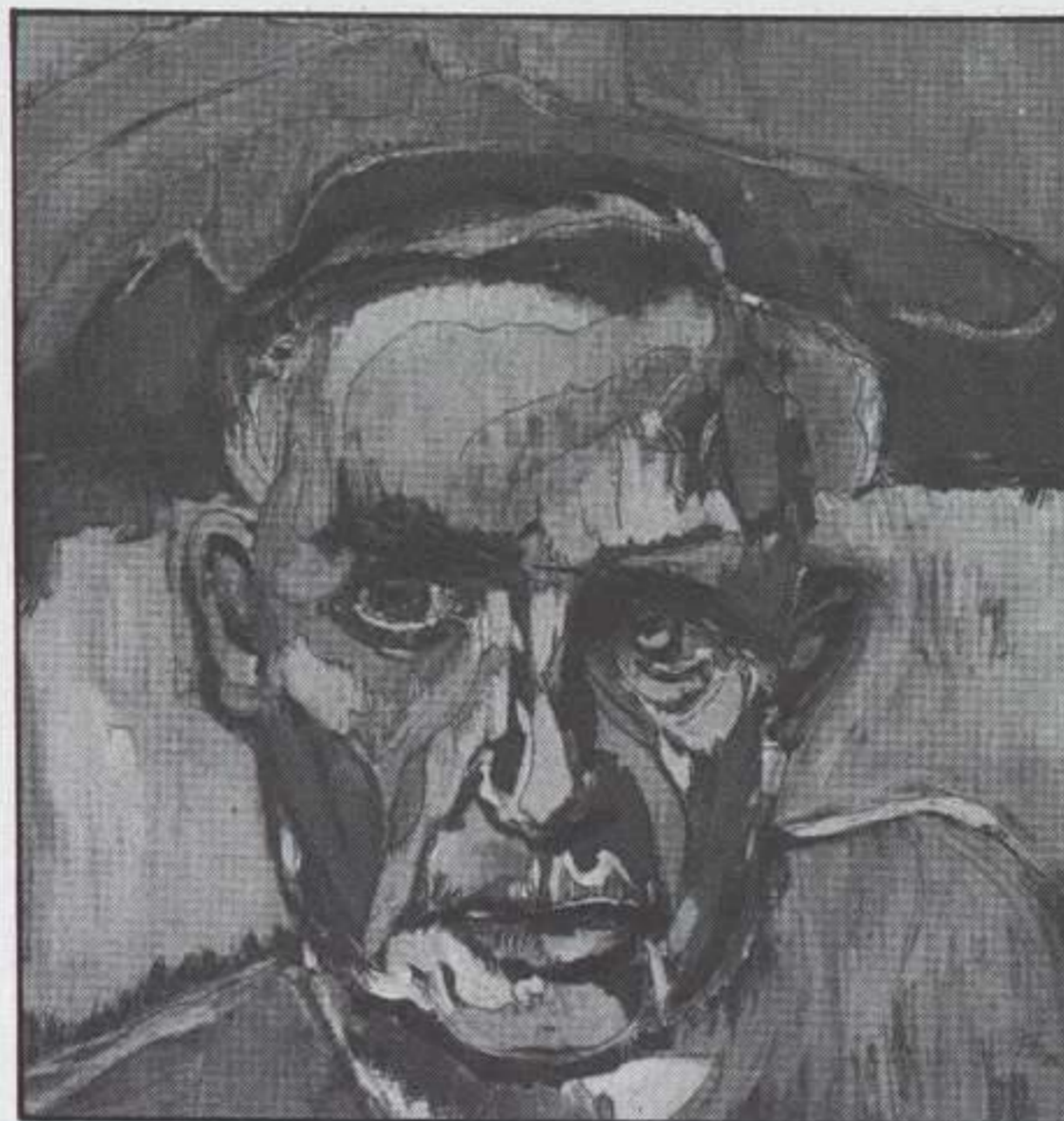
cia el pasado, utilizando una armonía y un cromatismo que apuntan a la disolución de la tonalidad por un camino distinto al emprendido por el dodecafonismo. En su íntima relación con el texto, en cuya significación poética se introduce casi intuitivamente, Schoeck construye un mundo autónomo y hermético que, en palabras de su biógrafo Willy Schuh, *no se puede descubrir totalmente en la primera audición, pero supone una experiencia inolvidable*. Los autores a los que pone música pertenecen al Clasicismo (Matthias Claudius, Goethe), el Romanticismo (Lenau, Uhland, Mörike, Eichendorff), el Realismo (Heine, Keller, Conrad F. Meyer) y raramente al siglo XX (Hesse —con quien le unió una profunda amistad—, Dehmel). En 1945, Schoeck manifestó: *El ciclo es mi gran forma. Sólo el ciclo de canciones puede crecer y convertirse en una gran forma cantada. Por eso, yo también escribo ciclos*. Los más destacados de estos ciclos son, además de los incluidos en estas grabaciones: **10 lie-**

der de Hesse, Op. 44 (1929); **Wanderung im Gebirge, Op. 45** (1930, texto de Lenau); **Wandsbeker Liederbuch, Op. 52** (1957), y el último de los que compuso, **Der Sänger** (1951, según texto de Heinrich Leuthold).

En su madurez, es cuando Schoeck comienza a componer sobre los poemas del suizo Gottfried Keller (1819-90), escritor que funde poesía y realidad en el llamado REALISMO POÉTICO y utiliza el elemento satírico, amargo y ligeramente grotesco para reflejar una realidad poco cotidiana, pero sin ningún exceso romántico. Los ciclos de lieder con texto de Keller son **Gaselen** (1923), **Lebendig begraben** (1926) y **Unter Sternen** (1941), y utiliza un texto del mismo autor en el **Notturmo** (1933). Los **14 cantos de Lebendig begraben (Enterrado vivo)**, estrenados en Winterthur en 1927, suponen el documento más expresivo de Schoeck sobre el poeta suizo. La imposibilidad de permanecer y recrearse en cada palabra e imagen, debido a la gran extensión del ciclo de poemas y la necesaria concentración en ideas principales, consigue crear un nuevo tipo de desarrollo sonoro y de la línea vocal, apoyado en núcleos armónicos expresivos que reflejan la atmósfera espiritual del poema. El tema es la muerte aparente, la dramática plasmación del propio temor de Keller (alumno de Feuerbach en heidelberg) ante la muerte. A partir de aquí, el poeta suizo elabora con delicada ironía y gran profundidad la descripción de las distintas conductas humanas ante la muerte. En medio de una orquestación de sensualidad impresionista, que trae a nuestra mente la orquestación de los **Gurre-Lieder** de Schoenberg (aquí es el gran aparato de la orquesta moderna, con órgano y piano) o de algunos «lieder» con orquesta de Richard Strauss, el individuo (voz de barítono) se enfrenta con esta masa utilizando los firmes y humanos acentos cercanos al **Jedermann** de Hofmannsthal y Frank Martin. En un pasaje aparece también un pequeño coro lejano, como símbolo de las tribulaciones mundanas, lo que produce un efecto fascinante.

El ciclo **Unter Sternen (Bajo las estrellas o Entre las estrellas)**, terminado y estrenado en 1943, es una serie de 23 lieder libremente escogidos por Schoeck entre los libros de poesía de Keller **Buch der Natur, Sonnenwende und Entsagen** y **Rhein-und Nachbarliedern**, y abre la puerta a la obra de la última época del compositor. El lenguaje de este período se caracteriza por su gran economía, especialmente en el acompañamiento de piano, de alto refinamiento, con la originalidad de la repetición en «ostinato» de construcciones de un único compás, así como por la sublimación lograda en la comprensión íntima de la poesía de Keller. A la colección da título el quinto «lied», que supone la transcendencia de lo real, el paso más allá del mundo, a las regiones cósmicas.

La dualidad simbólica noche/luz-muerte/ vida se resuelve de modo armónico en las oscilaciones entre los modos menor y mayor. En **Unter Sternen** no hay ya separación abrupta entre la declamación y los melódico: ambos están en permanente combinación de equilibrio expresivo.



Retrato de Othmar Schoeck, por Dietrich Fischer-Dieskau. El cantante es también un buen cultivador de las artes plásticas.

De todo lo expuesto, se habrá comprendido que tanto una como la otra obra son vehículos ideales para interpretaciones del gran barítono Dietrich Fischer-Dieskau, pletórico en el registro de **Lebendig begraben** (como ya se ha dicho, de 1962) y con recursos vocales

algo más limitados en **Unter Sternen**, pero en ambos casos extraordinario musical y expresivamente. Nadie como él podría utilizar el dramatismo del primer ciclo ni extraer los infinitos matices llenos de delicadeza del segundo. Su color vocal, además, es perfectamente adecuado para esa extraña y muy atractiva combinación de tradición romántica, expresionismo y simbolismo impresionista contenida en las bellísimas obras. En la primera de ellas, está acompañado por una magnífica Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín, bajo la dirección de Fritz Rieger, un veterano conocido en nuestro país por sus conciertos con la Orquesta Nacional, cuyas incursiones discográficas han sido escasas, y que aquí ofrece una actuación digna de muchos directores centroeuropeos que no han alcanzado la fama y, sin embargo, supieron interpretar muy bien la música de estos autores de la primera mitad de nuestro siglo. De gran interés es el acompañamiento de Hartmut Höll, el joven pianista alemán, habitual de los últimos recitales y grabaciones del barítono berlinés, que parece haber tomado el lugar de Gerald Moore. Su versión está llena de expresividad, creando siempre el apoyo animico necesario y siguiendo a la voz en sus mínimas inflexiones. El sonido, en disco compacto, es excelente, en especial el de **Unter Sternen**, digital, grabado en Berlín en febrero de 1986. Se incluyen los textos en alemán. En suma, una oportunidad única de sumergirse en el universo sonoro de Othmar Schoeck, recomendable sin reservas.



El cantante Fischer-Dieskau (izquierda) con su acompañante, el pianista Hartmut Höll.

DENON

LA MARCA DE REFERENCIA

LECTORES DE COMPACT DISC

DENON en todos los modelos de su gama de reproductores compact disc aplica soluciones propias y exclusivas derivadas de su gran experiencia en grabación digital profesional. Como consecuencia sus resultados acústicos han sido reconocidos como superiores en las pruebas de las revistas especializadas de todo el mundo. Por algo DENON es la marca que inventó la grabación digital de sonido.



DCD-1500

CONVOCADO EL «PILAR BAYONA» 1987

COINCIDIENDO con las fechas en que se cumple aniversario de la muerte de Pilar Bayona, Zaragoza, su ciudad natal, le dedica emocionado recuerdo al organizar en el curso de las mismas importantes actos en su memoria. Este año en el que no corresponde la celebración del certamen pianístico internacional, creado en 1982 en su homenaje por el Excmo. Ayuntamiento y la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, con una cadencia bianual, han tenido lugar las pruebas para la concesión de las Becas «Pilar Bayona», la presentación oficial de la convocatoria de la tercera edición del concurso, prevista para 1987 y el acto inaugural de la Exposición «La música española en la Generación del 27. Homenaje a García Lorca», exposición itinerante que en su fase zaragozana incrementó sus interesantísimas nueve secciones con un valioso testimonio documental de la vital presencia de Pilar Bayona en esa generación musical del 27 y su relación artística con Federico García Lorca, en cuyo homenaje fue organizada en este año conmemorativo del cincuentenario de su muerte.

Por lo que al concurso pianístico se refiere, ha quedado presentada oficialmente la convocatoria de su tercera edición, que se llevará a efecto del 4 al

El certamen pianístico zaragozano introduce importantes novedades en su tercera edición

12 de diciembre de 1987 y a la que desde ahora y hasta el 16 de octubre del año próximo podrán concurrir cuantos pianistas de cualquier nacionalidad y en edades comprendidas entre los dieciséis y los treinta años lo deseen.

En esta su tercera edición el «Pilar Bayona» ofrece tres importantes novedades en sus bases. La primera, la incorporación a su equipo organizador y patrocinador de la Diputación Provincial de Zaragoza. Luego, el incremento en un elevado porcentaje de la cuantía de los premios y, finalmente, la introducción de una prueba semifinal con cuarteto de cuerda, con lo que el concurso se homologa, por lo que a sus pruebas se refiere, con los más y mejor clasificados en el mundo pianístico. Así que, por lo que a los premios afecta, éstos estarán dotados de las siguientes cantidades: Primer premio, de 1.250.000 pesetas; segundo, de 700.000 pesetas; y tercero, de 350.000 pesetas. Antes su dotación era, respectivamente, de 1.000.000, 500.000 y 350.000 pesetas.

Para la prueba final con orquesta se contará con la Karlovy Vari, agrupación checa. Por otro lado, y para asociarse a la celebración del Año Ravel, cuyo centenario se cumple en 1987, y de cuya producción pianística Pilar Bayona era una gran especialista, se incluye como obra obligada en la segunda prueba eliminatoria **Scarbó**, de aquel gran músico francés.

Otra gran novedad, además, lo será el que las pruebas finales del certamen tendrán por escenario el Teatro Principal, cuyas obras de restauración ya están muy avanzadas en estos momentos y terminadas para las fechas de la tercera edición del «Pilar Bayona» 87.

En cuanto al Jurado, lo constituirán el compositor aragonés Antón García Abril, como presidente, y como vocales: los pianistas españoles Josep María Colom y Edmundo Lasheras; Stefano Finzzi (italiano), del Conservatorio de Florencia; Jost Michaels (alemán), de la Escuela de Música de Detmond; Kornel Zemleni (húngaro), del Conservatorio de Budapest, y Adam Harasiewicz (polaco), del Mozarteum de Salzburgo.

El 13 de diciembre de 1987, Martin Söderberg, ganador del concurso anterior, tendrá a su cargo el concierto homenaje a Pilar Bayona.

El presupuesto de esta tercera edición del torneo pianístico zaragozano es de 15.750.000, que aportan, a terceras partes, el Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, la Diputación Provincial de Zaragoza y la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja (CAZAR).

Esto fue cuanto Juan José Vázquez, en nombre de la Diputación Provincial; José Luis García Nieto, en el del Excelentísimo Ayuntamiento, y Francisco Ferrán, en el de la CAZAR, nos informaron a lo largo de la rueda de prensa a la que fuimos convocados el 12 de diciembre, en el decurso de la que también tuvimos la primicia de una próxima salida al mercado discográfico de una producción con el registro de los recitales dados por los dos primeros premios del Pilar Bayona: Johan Smith y Martin Söderberg, y también de que, organizado por los mismos patrocinadores del concurso pianístico, el 19 de diciembre, Ivo Pogorelich, el famoso pianista yugoslavo, daría un recital en Zaragoza en homenaje a Eduardo del Pueyo, el gran pianista zaragozano reciente fallecido.



Pilar Bayona, junto a Leopoldo Querol, frente a la caseta de RITMO en la Feria Nacional del Libro. 28 de mayo de 1944.

SALON DEL PRADO CAFE CONCIERTO

Abierto de 14 h. a 2 h.
de la madrugada
Hora de actuación: 23 h.
(11 de la noche)

C/ Prado, 4 - Teléf. 429 33 61
28014 MADRID

PROGRAMA

8 de enero

Mitchel Andersen - Violín
José Martínez - piano
Obras de Beethoven (**Sonatas**
programa número 1) y Ler

15 de enero

José Martínez Ruiz - piano
Obras de Haydn, albeniz y Prokofiev

22 de enero

Marta Robles - soprano
José M.ª del Castillo - tenor
Teresa González Cidoncha, piano
Obras: Romanzas y dúos de zarzuela

29 de enero

Pilar Osorio - violín
Gregorio Gutiérrez - guitarra
Obras de Mozart, Paganini y Giuliani

5 de febrero

Federico Gallar - tenor
José Díez Collar - piano
Obras de Haydn, Wolf y Halffter

12 de febrero

Mitchel Andersen - violín
José Martínez Ruiz - piano
Obras de Beethoven (**Sonatas**,
programa número 2)

LA ESTELA DE JESUS DE MONASTERIO

Por Ricardo Hontañón Acha

NO es la primera vez que RITMO trae a sus páginas a Jesús de Monasterio. Por lo tanto, no es oportunismo que en este número que rinde el recuerdo a los músicos que en 1986 han sido objeto de efemérides, el nombre del cántabro vuelva a ser noticia de nuestra atención, máxime cuando su estela llega en muchos aspectos hasta nuestros días. Cuando José Luis Ocejo, en una humorística conversación, me encargó una conferencia sobre el músico de Liébana, de quien se ha cumplido el ciento cincuenta aniversario de su nacimiento, para el Festival santanderino —que generosa y espléndidamente leyó Leopoldo Hontañón, colega, familiar y, además, amigo—, sentí la doble sensación de miedo e ilusión. Miedo, porque voces más autorizadas se han ocupado del ilustre músico lebaniego, e ilusión, porque si debemos ocuparnos de nuestro arte en su dimensión universal, esto nos obliga a conocer mejor a aquellos nombres propios de nuestro entorno vital, y de manera muy especial, a los que con su talento supieron trascender nuestras fronteras. Si entonces evoqué a Jesús de Monasterio, al hombre y al músico, ahora creo oportuna una reflexión sobre una figura, sin duda importante en la música española del siglo romántico. Que nace en la España de cerrazón absolutista de Fernando VII, que teme a las posibles repercusiones que la Revolución Francesa puedan tejer en nuestro país, pero que conocerá pronto lo que, con la Regente María Cristina y después con Isabel II, va a abrirse a la libertad de expresión. Es entonces cuando se abren las universidades, se admistrian los delitos políticos y hay tolerancia editorial. Pero la España pobre, de claroscuro, es, en cualquier caso, el paisaje en el que discurre la vida de quien nace en Potes un 21 de marzo de 1836, y cuya existencia se extingue en Casar de Periedo un 29 de septiembre de 1903, año del primer gobierno conservador de Maura. Año de huelgas y algaradas, pero también en el que Antonio Machado publica sus **Solledades**. Creo que este apunte histórico es oportuno para comprender a quien pudiendo recibir la gloria como intérprete universal, supo renunciar a triunfos y halagos, que los tuvo, para entregarse a la ardua tarea de europeizar musicalmente a la España de su tiempo. En este sentido su ejemplo es absolutamente vigente.

Su perfil biográfico ha sido relatado reiteradamente. Es su padre, Jacinto de Monasterio, hombre de leyes y violinis-



ta, quien comprueba un buen día que unas lágrimas corren por las mejillas del niño de cuatro años que le escuchaba. Al preguntarle qué le ocurre, responde: *No sé... es que la música me hace llorar*. La sensibilidad del músico de cuerpo entero se ha revelado. Quien toca en fiestas y romerías pronto estudia en Palencia, ya en 1843 en Madrid, donde es presentado al Regente Espartero que le concede una pensión siquiera exigua y le regala un violín. Allí estudia y tiene como profesores a José Vega y Antonio Daroca, después elogiados por Beriot por la excelente preparación dada al joven que promete.

La muerte de su padre en 1845, y después de haber obtenido éxitos en diversas ciudades españolas, le hacen regresar a su pueblo natal. Y es enton-

ces cuando aparece un nombre decisivo. El de su tutor Basilio Montoya, quien persuade a su madre, Isabel de Agueros, que su hijo debe continuar los estudios. Y será París primero, Bruselas después, los ámbitos de su formación. En Bélgica está el centro importante de la pedagogía violinística, y tendrá como maestros a Lemans, Fétis y Beriot. Y dos años después ganará el premio de honor del Conservatorio de Bruselas tras una gran competencia.

Como intérprete, en 1845 obtendrá éxitos en Inglaterra, y Edimburgo escucha su **Rapsodia española**, premiada con una silba, expresión otorgada a los grandes, aunque al principio desconcertó a nuestro músico, que en 1857 será nombrado profesor del Conservatorio madrileño, de cuya huella hablare-

mos en seguida. Siguen viajes a Alemania, Berlín, donde toca su **Adiós a la Alhambra**. En Weimar, en el Weimar de Liszt, el Gran Duque le ofrece el puesto de director musical de palacio, cargo que no acepta porque su pensamiento es España, Liébana, su familia. He aquí un aspecto importante a destacar en un músico de cuerpo entero, cuyo hacer es múltiple, trascendente en nuestra vida musical. Es esta característica la que hay que destacar.

Situémonos en la época del exilio de Isabel II y en la Revolución de septiembre, y en esas fechas hay que encuadrar la puesta en marcha de la Sociedad de Conciertos que Monasterio pasará a dirigir. En 1869 contrae matrimonio con Casilda Rávago. En la restauración ingresará en la Academia de Bellas Artes a la que propone que al recibir a los académicos músicos se les dispense leer el discurso y que a cambio presenten obligatoriamente una partitura original que pase a ser propiedad de la Real institución. Su condición de intérprete se concilia con la de pedagogo, que en 1887 creará las cátedras de violín y música de Cámara, y en 1893 será nombrado director en funciones del Conservatorio madrileño, pasando a ser titular al morir Arrieta en 1894, dimitiendo tres años más tarde por interferencias políticas.

Monasterio, el pedagogo, el intérprete con las puertas abiertas, el hombre religioso. Amigo de Concepción Arenal, de Santiago Masarnau, con los que participa en las conferencias de San Vicente de Paul, es el músico unánimemente querido. Hay múltiples referencias como las de Esperanza y Sola, de Peña y Goñi, de Saldoni, del Padre Villalba, o de quien escribe en 1910 la primera biografía del músico, firmada con el seudónimo SAJ, que insiste en el hecho del genio creyente en una época secularizadora. Es una biografía documentada que con una revisión crítica conviene reeditar.

Carlos Gómez Amat indica que Monasterio es compositor de un radical clasicismo, teñido de un romanticismo de salón. Si su catálogo se abre con la mazurca **La Violeta**, en una de sus partituras más difundidas como es **Adiós a la Alhambra**, nos encontramos con la muestra madrugadora del «Alhambri-mo» que va a ser moda en el siglo XIX, que va a pasar a palacios y residencias de una burguesía española que presumirá de sus salones árabes, y que va a recorrer buena parte de nuestro sinfonismo. Me interesa aquí destacar un matiz. Y es que en un momento en el que el italianismo invade nuestra vida musical y lo español se proyecta en Europa —tal como indica Federico Sopenña—, Monasterio afirma el carácter nacional de nuestra música, se interesa por su pasado —estudiando a Aguilera o Cabezón— o intenta la creación de una ópera netamente española.

Si lo español está en Glinka, en Liszt, con ejemplos como la **Rapsodia espa-**



Monumento en Potes a Jesús de Monasterio, obra del escultor Estany.

ñola, Monasterio hace música desde aquí. Citemos entre su producción un **Concierto para violín y orquesta** y una **Marcha triunfal**. Sus «Estudios artísticos» fueron tomados como texto en el Conservatorio de Bruselas por su interesante técnica. Cultiva con rigor la música religiosa, con ejemplos como el **Requiescat** o la **Salve**, presente en los orfeones del pasado siglo.

Pero el músico nos interesa y mucho como intérprete. Quien toca a Haydn con placer, a Beethoven con entusiasmo, a Mozart con pena y a Mendelssohn con pasión, es el «inimitable», al decir de Esperanza y Solá. Crea una escuela violinística, que llega hasta noso-

tros y de la que Casals guardará encendido recuerdo. De ésta son herederos Arbós, del Hierro o Fernández Bordás. Arbós escribirá: *Discípulo de Beriot, que procede de Corelli, es el primero en sentar las bases sobre las que todavía se asienta nuestra escuela. No es, por lo tanto, extraño que el estilo haya seguido siendo puro entre nosotros. La preocupación monasteriana por los instrumentos de cuerda sigue siendo el problema de nuestras orquestas, al contrario de lo que ocurre con el metal. He aquí una de sus grandes preocupaciones no sólo del violín, sino de todos los instrumentos de la misma familia. Es, por consiguiente, el creador de toda una pléyade de instrumentistas que van a transformar el campo de la interpretación.*

Compositor, violinista y, además, director de orquesta, que en 1864 debuta con la Sinfónica de la Sociedad Artística de Socorros Mutuos, fundada por Barbieri. Conoce profundamente los instrumentos, eleva el nivel de las orquestas, y ¡atención!, huye de caminos trillados. He aquí el artista inquieto que apuesta por los compositores de su época con estrenos de Bretón y Marqués; que hace programas dedicados monográficamente a los autores españoles, y que, además, se preocupa por el repertorio universal, con el estreno en España de las **Sinfonías** de Beethoven.

Y no sólo eso, sino que también es el impulsor de la música de cámara en nuestro país. Lo hace en una época de gustos pobres, de invasión del italianismo que priva. Es la España casticista de la que habla Enrique Franco. En este ambiente, Monasterio quiere introducir la música que se hace en Europa, y que aquí se ignora, excepto en ámbitos reducidos, tales como en casa de Juan Guadalberto González, donde suena Haydn, Mozart, o Shumann. Fuera de aquí, la música, y sobre todo la de cámara, se desconoce.

Monasterio lucha, salva obstáculos y crea la Sociedad de Cuartetos, que en 1863 se pone en marcha. Su no continuidad afecta todavía en nuestros días, puesto que la música de cámara sigue siendo cenicienta entre nosotros, y si hay meritorias agrupaciones españolas, no son precisamente frecuentes invitadas en nuestras salas de conciertos.

Por lo tanto, evocar a Jesús de Monasterio ciento cincuenta años después de su nacimiento es hacerlo, sí, a una figura señera de la música española. Su recuerdo es necesariamente poner otra vez el dedo en la llaga en nuestra problemática musical, de la que él fue uno de sus paladines. Cuando escribo este artículo leo que sus descendientes van a crear una fundación que recupere su obra; bien está. Pero es tarea de todos el hacerlo, con quien vivió unas inquietudes musicales, que en parte son las nuestras. Con razón, Pablo Casals decía: *Después de Monasterio, nadie me ha enseñado nada.* Y es que ciertamente sigue enseñando.

para la buena musica...

RÖNISCH



buenos instrumentos.

vealos en :

- | | |
|-----------------|-----------------------|
| ALCOY | - ALCOY MUSIC |
| ALMENDRALEJO | - MUSIEXTRESA |
| BARCELONA | - IBER MUSICAL |
| HUESCA | - JOSE PARDO |
| INCA (MALLORCA) | - MUSICAL CENTRO |
| LA CORUÑA | - BAMBUCO |
| MADRID | - GARRIDO BAILEN |
| MADRID | - RINCON MUSICAL |
| PAMPLONA | - ARILLA |
| PONTEVEDRA | - ALBA SOLO MUSICA |
| SABADELL | - EUFONIA |
| VALENCIA | - CENTROMUSICA, S. A. |
| VIGO | - MUSICAL VILLANUEVA |
| ZARAGOZA | - SERRALLONGA |



Pianos alemanes

importados por:

centromúsica/s.a.
VALENCIA

ACTOS MAS SIGNIFICATIVOS DENTRO DEL CENTENARIO DE JESUS GURIDI

Por María Jesús Guridi Ispizua

RITMO publicó en su número de septiembre dos artículos de Carlos Villasol y Angel Sagardía dedicados a recordar la figura de Jesús Guridi. Damos ahora cumplida cuenta de los actos más significativos que han servido para conmemorar el centenario de su nacimiento

EN Vitoria se inician con el pregón inaugural los actos conmemorativos del centenario de su nacimiento a cargo del alcalde de la ciudad: una conferencia, «Jesús Guridi, ejemplar artífice de su vida y su obra», y un recital de sus obras de arpa interpretadas por María Rosa Calvo Manzano.

En Bilbao comienza el año con las funciones de homenaje que la compañía de zarzuela del maestro Damunt dedican con **El Caserío** en el LX aniversario de su estreno.

Sigue el homenaje de la Orquesta Sinfónica de Euzkadi en el Teatro Campos Eliseos con la participación de la Coral de Bilbao; **3 piezas líricas, Una aventura del Quijote, La siembra, Así cantan los niños y Cuadros vascos**. Dirige, M. Galduf.

Homenaje de la Banda Municipal de Bilbao. Director, Urbano Ruiz Laorden.

El Coro Nacional de España, en el Teatro Real de Madrid, celebró un concierto-homenaje, conjuntamente al P. Donosti y Guridi, bajo la dirección de Sabas Calvillo. De Guridi interpretaron cuatro motetes para voces y órgano y seis canciones vascas.

Igualmente, y en el Teatro Real de Madrid, compartió el homenaje con los otros tres maestros centenarios: Donostia, J. Gómez y O. Esplá. Fue la Orquesta Sinfónica de Moscú bajo la dirección de Jorge Rubio.

El día 7 de abril, y a los veinticinco años de su muerte, fue interpretada en la Parroquia de San Miguel de Vitoria, donde fue bautizado, su **Misa de requiem** para voces graves y órgano.

El 25 de septiembre, fecha de su nacimiento, fue descubierto el busto erigido en los jardines de la Escuela de Música «Jesús Guridi» y fue inaugurada una exposición sobre su vida y su obra en la Galería San Prudencio, completándose los actos de Vitoria en esta ocasión con el concierto a cargo de la Orquesta de Euzkadi, que dio a conocer la obra que fue encargada al maestro Aramburu en homenaje a Guridi: **Fantasia para cello y orquesta**. Tam-

bién interpretó la **Leyenda vasca y Fantasia para piano y orquesta** (homenaje a Walt Disney). Director: Odón Alonso.

También en Vitoria, el 24 de octubre, se celebró la presentación de un disco con sus **Cuartetos para cuerda números 1 y 2**. La grabación fue hecha en Utrech por el Enesco Quartet. El conjunto vino expresamente desde París a interpretarlo y la presentación corrió a cargo de Enrique Franco.

En Madrid, la Parroquia de San Manuel y San Benito, donde Guridi fue organista, le dedicó su homenaje interpretando parte de su obra para órgano su discípulo y sucesor M. Losada.

Igualmente en Madrid, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el día 17 de noviembre, rindió homenaje a sus tres académicos centenarios: J.

su inauguración le dedica su homenaje con la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por M. A. Gómez Martínez, con fragmentos de **Amaya, la Meiga, Mirentxu y el Caserío**.

También el Teatro Arriaga de Bilbao abre de nuevo sus puertas después de su restauración con sus obras. Intervienen: la Orquesta Sinfónica de Bilbao y Félix Ayo, en el violín, con la **Elegía** y la Coral de Bilbao en los **Cuadros Vascos**. Dirigió U. Ruiz Laorden.

El 7 de diciembre en el Teatro Arriaga la Orquesta de Euzkadi, dirigida por Matthias Kuntzsch, interpreta **Diez melodías vascas** y la versión en concierto de **Mirentxu**. Este concierto se ha repetido en Vitoria y San Sebastián.

Y organizado por la ABAO los días 26 y 29 se repuso la opera **Amaya**, con



Guridi durante un concierto de órgano.

Gómez, O. Esplá y Guridi. Hizo las evocaciones el también académico A. Fernández Cid, siguiendo con un concierto de Ana Higuera y Félix Lavilla.

En Bilbao los días 3 y 4 de diciembre fue el homenaje de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, con la **Elegía, Aventura del Quijote** y la rehecha **Sinfonía pirenaica**. Fue dirigido por U. Ruiz Laorden y repetido en San Sebastián y Vitoria.

En Madrid, el Teatro de la Zarzuela en

la Orquesta Sinfónica de Bilbao y la dirección de García Asensio. También se representó en Vitoria y Pamplona.

También TVE como homenaje en su centenario dedicó a Guridi sus programas «Dominical» de la 2.ª cadena, el 28 de septiembre, y «El arte de vivir», en la 1.ª cadena, el 9 de noviembre.

Y, por supuesto, la distintas emisoras de radio, empezando por la Nacional, le han dedicado importantes espacios.

EN LA MUERTE DE ARTHUR GRUMIAUX

Por Alvaro Marías

HACE algunas semanas se ha difundido la noticia, que sorprendentemente ha sido recogida por algún diario madrileño: Arthur Grumiaux había fallecido a los setenta y cinco años de edad. La muerte de un intérprete resulta para su público casi siempre extrañamente desazonadora: la incongruencia entre una persona poco o nada conocida con la que, sin embargo, se han compartido durante años emociones en estratos muy profundos y muy personales de la sensibilidad; la dolorosa contradicción entre una persona con la que se ha podido no cruzar una palabra y a la que, sin embargo, debemos momentos inolvidables cuyo recuerdo nos acompañará toda la vida; entre un ser desconocido personalmente, hacia el que no podemos sentir afecto, pero al que conocemos y comprendemos en lo musical —y lo musical es personal— tal vez hasta extremos insospechados, hasta el punto de ser capaces de prever sus actos, de captar sus intenciones, de entender sus más sutiles guiños. Naturalmente que esto sucede también entre el escritor y su lector, entre el pintor o el compositor y su público, pero creo que nunca la comunicación de éstos llega a ser tan directa, tan inmediata —hasta la simultaneidad total—, tan irracional y tan personal como la comunicación entre el intérprete y el espectador: comunicación sin otro intermediario que el del instrumento musical —lo que explica que en el caso del cantante, en que el instrumento forma parte del propio cuerpo, esta comunicación sea aún más fácil y directa—, pero que además se produce en el concierto en el mismo tiempo y espacio, de manera que las emociones de intérprete y oyente pueden llegar a corresponderse con la precisión del molde y la escultura tras el vaciado.

Esta impresión de desazón se acrecienta en el caso de Arthur Grumiaux, un artista casi sistemáticamente ausente de nuestra vida concertística —tan sólo tengo noticia de su interpretación del **Concierto** de Beethoven con Frühbeck y la Orquesta Nacional el 6-VI-66 en el Palau de Barcelona y de un Concierto en el Festival de Granada de 1960— al que muchos de sus admiradores no hemos conseguido escuchar jamás en directo.

La trayectoria artística de Grumiaux es bastante atípica. Los comienzos de su carrera fueron tan brillantes como precoces: a los dieciocho años consigue los Premios Henry Vieuxtemps y François Prume, y al año siguiente el Premio de Virtuosismo del Gobierno Belga, lo que determina el comienzo de una carrera como solista de excepcional brillantez. Sus registros discográficos,

Grumiaux fue uno de esos intérpretes capaces de superar la enorme barrera que supone el disco. Su actitud, netamente artística, fue siempre incompatible con las exigencias comerciales.



cos, que abarcan lo más importante de la literatura violinística, han recibido todos los galardones que un artista pueda desear (en tres ocasiones el de la Academia Charles Cros, en otras tres el de la Academia del Disco Francés, el Premio de la Crítica Discográfica Italiana, el Edison, el Grand Prix des Discophiles en dos ocasiones, el Deutscher Schallplattenpreis por tres veces, el Premio de la Prensa Musical Belga, etcétera). En una palabra: Grumiaux era —y como tal fue reconocido— uno de los mejores violinistas del mundo. Y, sin embargo..., el nombre de Grumiaux era desconocido del gran público, y su categoría fuera de serie ignorada incluso por notables melómanos o ilustres profesionales de la música. ¿Cómo es esto explicable? ¿Cómo el nombre de Grumiaux ha podido ser infinitamente menos conocido que el de tantos violinistas difícilmente comparables a él? ¿Hasta dónde puede alcanzar la inflación musical del mundo en que vivimos para que sea posible que uno de los más grandes intérpretes de nuestro tiempo realice su carrera de manera casi subrepticia? La cosa no es para tomársela a la ligera. ¿Por qué el nombre de Grumiaux era tan infrecuente en los grandes festivales y ciclos de conciertos durante los últimos lustros, a pesar de que su calidad musical seguía siendo de primera fila, como lo atestiguan sus discos? ¿Por qué su discografía, aun siendo muy numerosa, ha sido y es todavía inencontrable en su mayor parte? Y no me refiero al famélico mercado español, sino al mercado internacional. ¿Quién ha conseguido ver algún ejemplar de su registro —¿completo?— de **Sonatas** de Beethoven junto a Claudio Arrau? Algunas de las grabaciones de Grumiaux han desaparecido del mercado como por arte de magia, hasta el punto de convertirse en poco menos que piezas de coleccionista: tal es el caso de su grabación de las **Sonatinas** de Schubert, de las **Sonatas** de Grieg,

Franck o Fauré. Naturalmente, ninguno de estos discos han llegado a nuestro país, pero —lo que es más grave— no han llegado tampoco sus grabaciones de los **Conciertos** de Mendelssohn, Bruch, Tchaikovsky, Beethoven, etc. ¿A qué se debe todo esto? Parece como si Grumiaux hubiera quedado apartado de los grandes circuitos comerciales de la música; como si, lejos de promocionarse, se quisiera que su labor pasara lo más inadvertida posible.

El resultado de ello es que los admiradores de Grumiaux, repartidos por todo el mundo, y entre los que se contaban no pocos violinistas, parecían tener algo en común, como si profesaran una misma religión. Recuerdo el entusiasmo del propietario de una tienda de discos de Ginebra al preguntarle por las grabaciones de Grumiaux: su satisfacción al encontrar OTRO DE LOS SUYOS, su arrebató hasta el punto de hacer insospechados descuentos en el precio de los discos y sus entusiastas comentarios sobre cada uno de ellos.

Grumiaux fue siempre un intérprete bastante atípico en nuestro tiempo. Por un lado era de una versatilidad increíble, contrapuesta totalmente a la especialización que nos inunda: violinista hipervirtuoso, capaz de tocar como casi nadie el repertorio de bravura en el que tantos violinistas hacen agua —su Paganini, el **Primer** y **Cuarto** conciertos, me parece sólo comparable al mítico de Michael Rabin—, nunca tuvo, sin embargo, la tentación de encerrarse en esta parcela. Ahí han quedado sus grabaciones de la **Introducción y rondó caprichoso** de Saint-Saëns, o de la **Sinfonía española** de Lalo, como testimonio de cómo puede llegar a sonar este repertorio cuando se trata con elegancia y con auténtico virtuosismo. Genial intérprete de Mozart —a mi juicio uno de los más grandes de nuestra época—, tampoco cayó Grumiaux en la tentación de la especialización. Como intérprete de Mozart, Grumiaux nos ha deja-

do un registro de los **Cinco conciertos** y de la **Sinfonía concertante** junto a Colin Davis —uno de sus directores más frecuentes—, tan original como modélico, en el que la ligereza de los «tempi» es perfectamente compatible con la profundidad interpretativa; y podemos dar gracias al cielo porque Grumiaux haya grabado poco antes de su muerte las grandes **Sonatas** de Mozart con Walter Klien, complementando así su mítico registro de algunas de ellas junto a Clara Haskil. No contento con esto, Grumiaux cultivó de modo extraordinario la música de cámara: fue un auténtico camerista de ley, y como tal nos ha dejado grabaciones inolvidables de los **Quintetos** de Mozart, del **Divertimento K. 563**, de los **Tríos** para cuerda de Beethoven y de tantas otras obras. Con todo y con eso, hizo además algunas incursiones en la música contemporánea verdaderamente espléndidas (concierto de Alban Berg, de Stravinsky) e incluso cultivó más de lo corriente entre los violinistas de su generación el repertorio barroco con grandes logros (**Sonatas y partitas** de Bach, **Fantasías** de Telemann) y con sus mayores errores (**Sonatas** de Haendel y de Corelli).

¿Cuáles eran las características fundamentales de Grumiaux? Al lado de su ya apuntada versatilidad, Grumiaux,

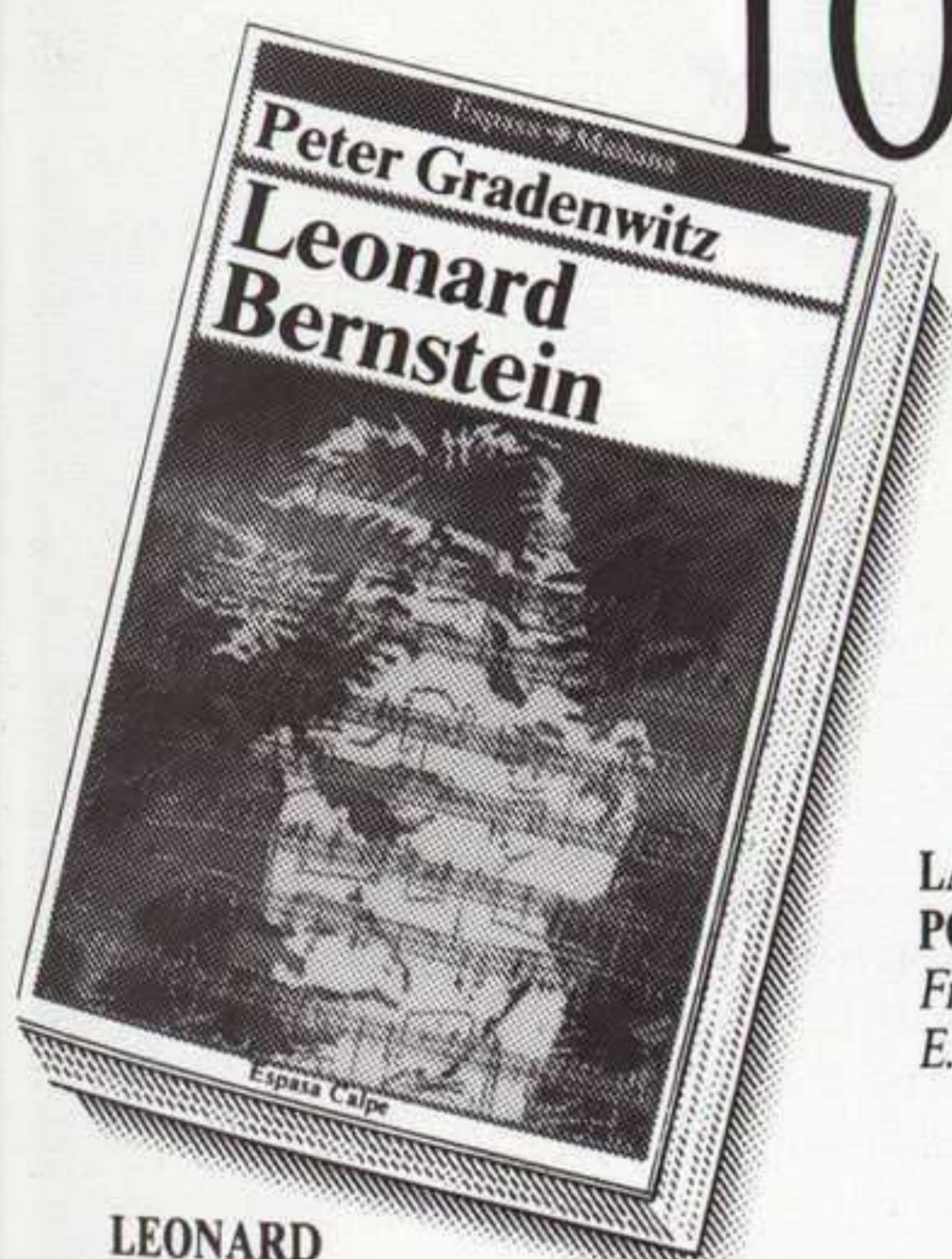
como heredero, tal vez como último gran representante de la espléndida escuela violinística belga, se caracterizaba por la elegancia, la pulcritud, la belleza del sonido. El refinamiento del sonido de su violín —de sus violines, puesto que ha poseído los Stradivarius «Ex-General Dupont, 1727» y «Titan» y el Guarneri del Gesù «ex-Hemmel»— era idóneo para tocar la música de Mozart, pero poseía también la potencia necesaria para tocar el repertorio romántico. Su vibrato sabía adecuarse al repertorio que interpretaba, sin caer jamás en el exceso. Su arco era de una nitidez y un poderío que le permitían abordar las partituras más exigentes técnicamente. Sus célebres registros del **Cuarto concierto** de Paganini, tras el descubrimiento de la partitura perdida, de la **Introducción y rondó caprichoso** de Saint-Saëns o de la **Sinfonía española** serán siempre modélicos. Otra de las características de Grumiaux —común a todos los auténticos GRANDES— era su originalidad. Así, por ejemplo, con frecuencia gustaba de tomar «tempi» más veloces de lo habitual — **Conciertos** de Mozart, «Larghetto» del **Concierto** de Beethoven— tal vez en un deseo de unidad y claridad formal, que le hacía menospreciar de algún modo el detalle para atender a la arquitectura

de la obra. Y sin embargo, esto no suponía la menor pérdida de profundidad ni de emotividad.

Grumiaux fue uno de esos escasos intérpretes capaces de superar la enorme barrera que supone el disco. Bastante reacio a las INTEGRALES —dejó dos de las grandes **Sonatas** de Mozart sin grabar en su último registro—, concebía más bien la grabación como un concierto en vivo: *el mejor disco — decía— será siempre el que tenga el menor número de cortes posible*. Constantemente preocupado por la comunicación, a la que subordinaba la técnica, declaraba: *Algunos artistas prefieren la fría perfección a la emoción: el resultado sonoro es siempre casi perfecto y, sin embargo, uno siente que estos supremos virtuosos no tienen nada que decir, que algo se pierde. Para mí tocar música, especialmente Mozart, es intentar hacer perceptible ese algo*.

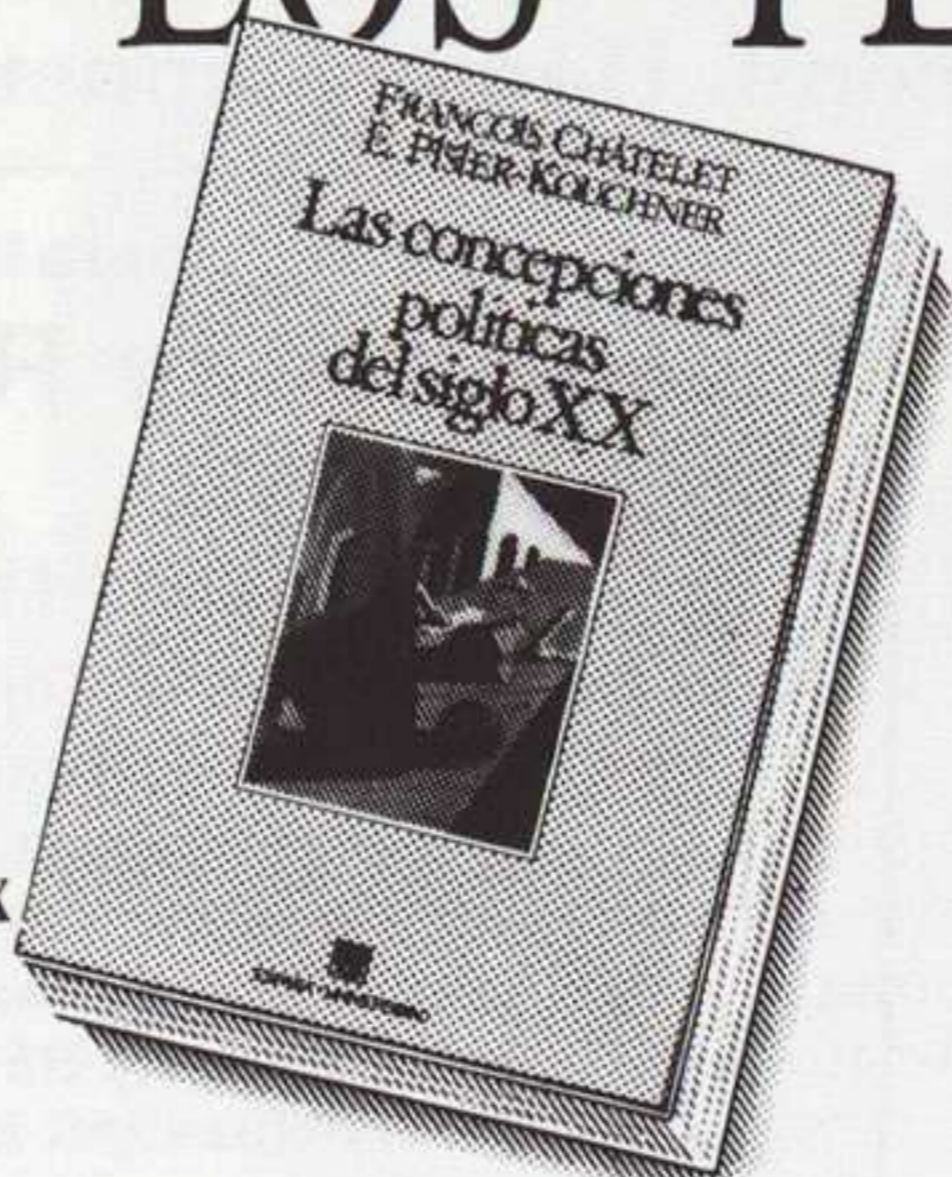
Quizá esta actitud, netamente artística, casi trasnochada, poco compatible con las exigencias de la comercialización musical de nuestro tiempo, nos dé la clave de la extraña trayectoria de Grumiaux, de su alarmante falta de popularidad, y también de la fuerza, vitalidad y emotividad de sus versiones, que denotan ante todo algo cada vez menos frecuente: ética interpretativa.

ESPASA, COMO BERNSTEIN, TOCA TODOS LOS TEMAS



LEONARD
BERNSTEIN
Peter Gradenwitz

LAS CONCEPCIONES
POLITICAS DEL SIGLO XX
Francois Chatelet
E. Pisier-Kouchner



A COCIÑA MODERNA
EN GALICIA
Edición Bilingüe
Xuxo Víctor Sueiro

ESPASA CALPE
PONEMOS LA CULTURA EN SU SITIO



COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

**MUSIC AND ARTS PROGRAMS
OF AMERICA, INC.
COMPACT DISC**



MUSIC & ARTS
15 CDs (MONO)

CD-253/256
NOT AVAILABLE SEPARATELY

Wagner Der Ring des Nibelungen

Recorded live at the 1957 Bayreuth Festival

**FIRST TIME ON
COMPACT DISC**



COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

**Hotter • Neidlinger • Stolze • Traxel • Suthaus
Windgassen • Varnay • Uhde • Greindl • Grümmer
cond. Hans Knappertsbusch**

The ideal gift for opera lovers
**Wagner: Der Ring
des
Nibelungen**
the legendary 1957
Bayreuth Festival
cycle, cond. Hans Knappertsbusch,
with Hotter, Varnay, Nilsson,
Windgassen; digitally remastered
& custom pressed by DENON.
15 CDs in deluxe gift box



Solicite información en su establecimiento especializado

FERYSA Apartado de Correos 151036 - 28080 MADRID

EDWIN FISCHER: CIEN AÑOS

Por Gonzalo Badenes

Edwin Fischer pertenece a la gran generación de músicos alemanes nacidos en torno a la década de 1880-90 (la de Furtwaengler, Knappertsbusch, Klemperer, Kleiber, Scherchen, Backhaus, Schnabel, Busch, etc.). Hombres cuya trayectoria artística y vital fue violentamente sacudida por el cataclismo bélico de 1939-45 y cuya gloriosa herencia —por fortuna preservada en discos— puede ser descrita con aquellas hermosas palabras que Rafael Kubelik dedicó a Furtwaengler: la de *el hombre verdadero que encuentra la paz a través de la música*.

Edwin Fischer: una vida para la música

EL itinerario vital de Fischer se extiende desde aquel 6 de octubre de 1886 —cien años recién cumplidos— en que viene al mundo en Basilea y un 24 de enero de 1960, en que expira en Zürich. La tabla cronológica



Edwin Fischer con Furtwaengler, al finalizar un concierto.

que acompaña este trabajo resume las fechas principales de su existencia.

Una vida que se tomó el tiempo justo para formar al hombre y para que el artista, físicamente agotado por una cruel dolencia nerviosa, dijera su último adiós al amado Beethoven. No es casual que Fischer, con apenas dieciocho años, iniciara su actividad musical interpretando el **Emperador** beethoveniano y que, a poco de cumplir los setenta, se despidiera del público con una emocionante interpretación de la **Sonata Opus 111**. Como atestigua la discografía adjunta, Fischer grabó en varias ocasiones ambas obras, alfa y omega de su carrera. El registro del **Emperador**, con Furtwaengler, documenta la sicigia de aquellos dos astros. A pesar de algunas imprecisiones en la pulsación de Fischer, achacables a su no buena salud, el disco se erige como referencia definitiva de la obra: el heroísmo, la de-

licadeza, la meditación y el humor se dan cita en una versión marcada, de principio a fin, por la naturalidad, la inspiración y el juego goethiano de la sístole y la diástole. En cuanto a la **Opus 111**, en el último registro de 1954, su «Arietta» circula, en manos de Fischer, por medio de cien destinos, de cien universos de contrastes rítmicos, para perderse en alturas vertiginosas que podrían llamarse las del más allá o de la abstracción*. El propio Fischer describía la obra como antinomia de dos mundos, o esferas: la de la vida, la de la lucha, expresada por el titánico primer movimiento, y la de las ideas, que disuelve, hasta su extinción en tonos metafísicos, la sucesión de variaciones del segundo tiempo.

El sano amor por la vida y la profunda contemplación de las ideas armonizaban perfectamente en Fischer. Su ascendencia bohemia —zíngara, gustaba de decir— de aquel padre que vino a morir cuando Edwin contaba sólo cinco años, es un rasgo presente en la vitalidad con que interpretaba los movimientos «all'ungherese» del **Concierto en Do**, de Haydn, o del **Cuarteto en Sol**, de Brahms. De su madre, Anna Friedli, descendiente de una familia apasionada por la música —pero, a diferencia del padre, no profesional— le vino la exigencia de claridad y precisión que gobiernan sus interpretaciones. Anna fue, hasta su muerte en 1947, el crítico más severo que tuvo Fischer.

Ciertas frases de Fischer acerca de la interpretación bachiana —que reproducimos en la miscelánea— podrían apuntar una ligera dosis de CEREBRALISMO en su ejecución. A propósito de la **Fantasia Cromática**, del músico de Eisenach, llegó a predicar que en su interpretación debía prevalecer la claridad; luego, el sentimiento. Quizá la audición del disco, grabado en 1931, evidencie de manera superficial un gusto por la ejecución PERLADA, donde las sucesiones de notas con valores breves, enunciadas con matemática precisión, parecen dominar el discurso. Pero obsérvese la manera cómo Fischer frasea el recitativo central: he aquí una clara ANTICIPACIÓN del mundo beethoveniano.

Fischer, a principios de los años treinta, fundó una orquesta de cámara con la que (son palabras de Herzfeld) *ejecutar, al margen de los conciertos sinfónicos, los conciertos de piano de la época de Bach y de Mozart*. En especial, las grabaciones de los conciertos **BWV 1052, 1055 y 1056**, de Bach, revelan su concepción «neorromántica» (escúchese el tiempo central del **Concierto en Fa menor**), pero a la vez la moderna OBJETIVIDAD de unas versiones austeras, en las cuales está proscrita toda sentimentalidad, así como la casi obsesiva preocupación por un «tempo» preciso, sin altibajos. Esta unidad de «tempi» se manifiesta en la grabación integral de los preludios y fugas de **El Clave bien temperado**, que apareció,



Edwin Fischer aparece interpretando una Sonata de Beethoven.

en cinco gruesos volúmenes (un total de 34 discos a 78 r.p.m.), siendo ésta la edición pionera de tan monumental conjunto. Por supuesto, una escucha de estos discos, aplicando criterios HISTORICISTAS, los condenaría inmediatamente. En cambio, un oyente sin tales prejuicios encontraría en ellos una inabarcable fuente de sorpresas.

Las interpretaciones mozartianas de Fischer responden a una asociación de INOCENCIA Y SABIDURÍA. Así describía el pianista aquella ESFINGE que para él constituía el MILAGRO Mozart. Hay que decir que con el tiempo la INOCENCIA cedió frente a la SABIDURÍA, en sus versiones mozartianas, de suerte que el elemento «Tamino» llegó a prevalecer sobre el «Cherubino». Al comparar discos impresionados en diferentes épocas de la carrera de Fischer —vgr., el **Concierto en Mi bemol, K. 482**, en las versiones de 1934 y 1953— encontramos una progresiva interiorización en los tiempos lentos, así como una mayor potencia DRAMÁTICA en los rápidos. El ataque

de las «cadenzas» —normalmente compuestas por Fischer— se hace más LEONINO. Es como un «Sturm und Drang» en constante progreso. Apolo retrocede ante Dionisos.

Beethoven es sin duda el autor más favorecido por la idiosincrasia interpretativa de Fischer. Ya se ha mencionado su formidable **Emperador** (las versiones de los conciertos **Opus 37 y 58** son menos REVELADORAS. En el campo de las sonatas es lamentable que Fischer no haya registrado una integral. De la audición de las siete que nos ha legado se desprenden interesantes conclusiones frente a las registradas por Schnabel (que, como es bien sabido, grabó para HMV, en los años treinta, la totalidad del ciclo). Por ejemplo, la pulsación de Fischer es normalmente mucho más contundente, su articulación más definida, su sentido del «pathos» mucho más moderno. Schnabel interpreta a veces un Beethoven BONITO. De Fischer jamás podríamos decir otro tanto. La angulosidad de su fraseo, la tremenda concentración de los párrafos introspectivos, la enorme tensión de ciertos finales —vgr., la conclusión de la **Appassionata**, en la versión para EMI, de 1935— son rasgos definitorios de su comprensión del mundo beethoveniano. Recientemente, al comentar esa versión de la **Appassionata**, escuché el adjetivo CLÁSICA. Lo es, sí, por el equilibrio, la medida de las variaciones —que jamás, decía Fischer, deberán sonar «brillantemente»— y la contención de que hace gala en toda la primera parte del alucinante final. Sólo en los últimos compases se desata la tempestad. Este es un punto de interés, ya que Fischer aconsejaba «reservar fuerzas» para esa coda. Otra característica de sus versiones beethovenianas viene dada por el crecimiento ORGÁNICO del discurso. Los alemanes definen como «durchkomponiert» la técnica compositiva de ciertas sonatas de penúltima época (como las **Opus 78, 81, 90, 101** y el primer tiempo de la **Opus 106**). Al no disponer de registros discográficos de estas obras hemos de citar al propio Fischer cuando equipara el primer mo-



Toma realizada en el estudio que Fischer tenía en Hertenstein.

* Thomas Mann, en **Doktor Faustus**.

vimiento de la **Opus 90** con los antiguos mitos: *la ninfa se ha transformado en un ser diferente, en un árbol laureal, en una caña, pero en esa nueva forma sigue viviendo su propia alma divina*. Esa capacidad para la metamorfosis rítmica y melódica alcanza su cénit en la versión que da Fischer de la célebre «Arietta» de la **Opus 111**.

La grabación del segundo concierto brahmsiano (**en Si bemol Opus 83**) con Furtwaengler y la Filarmónica berlinesa ilustra la capacidad de Fischer para RESPIRAR musicalmente. Ya dijo Erich Kleiber que el verdadero músico es aquel que sabe RESPIRAR. El arranque de la obra, enunciado con mesura, dulcemente interrogante, nos indica en qué se distinguía el arte de Fischer/Furtwaengler, frente a binomios tan notables como Bakhaus/Boehm o Horowitz/Toscanini. Frente a la HONRADEZ de la versión de Dresde o el VIRTUOSISMO de la de la NBC neoyorkina, la RECREACIÓN berlinesa ahonda en el vuelo poético, en la libertad del discurrir rítmico —inada de metrónomo! predicaba Fischer— y en el SENTIDO de las progresiones. El resultado, a cuarenta años de distancia, otorga la primacía a Fischer/Furtwaengler, por más que el pianista suizo sufra algunos «lapsus» y que la toma sonora sea precaria.

Cuando Fischer empuñaba la batuta aplicaba a su dirección criterios, lógicamente, coherentes con su ejecución pianística. En cambio, cuando faltaba el APOYO del piano —y esto se comprueba al escuchar sus registros de sinfonías mozartianas— Fischer no podía evitar cierto envaramiento, que resultaba en una acentuación casi unilateral de los aspectos **dramáticos** de la música. No obstante, su sentido de la **respiración** permitía un discurrir fluido de los tiempos lentos.

Otro aspecto fundamental de la personalidad artística de Fischer se da en su faceta camerística. Ya sea en los **Tríos** de Beethoven, Brahms o Schumann, tenemos al músico completo, que sabe conjuntarse con las personalidades de sus compañeros sin perder ni un ápice de su propia personalidad.

La colaboración de Fischer, en calidad de acompañante, con la mítica soprano Elisabeth Schwarzkopf dio como resultado un disco MÁGICO: doce «lieder» schubertianos, desgranados amorosamente, donde piano y voz se funden en la más elocuente expresión poética. Este disco, junto con la grabación de «lieder» de Wolf realizada en Salzburgo por Schwarzkopf y Furtwaengler, se erige como paradigmático de la interpretación del «lied» romántico alemán. Luego, lógicamente, vendrían las lecturas MÚLTIPLES de Fischer-Dieskau. Pero ambos registros desprenden tal poder de sugestión que es imposible no caer rendido ante su excelencia.

La estela artística de Fischer no desapareció con su muerte. Aunque lo más personal de su arte no pudo ser TRANSFERIDO —nunca lo es cuando el artista es grande— es legítimo contemplar hoy



Edwin Fischer como director de orquesta.

a un Alfred Brendel o a un Daniel Barenboim como herederos más directos del genial pianista suizo. Un hombre bajo cuyos dedos, dice Badura-Skoda, *todo se transformaba en música*.

MISCELANEA: PENSAMIENTOS DE FISCHER

Los estudios más profundos, el talento más auténtico, la concentración más completa no son suficientes cuando no se tiene una justa orientación de la vida entera hacia la meditación de los conceptos más elevados y de los sentimientos más puros. Cada comportamiento, incluso cada pensamiento, viene a prolongarse en la personalidad del individuo y puede dejar en ella profunda huella. Y en cualquier instante del día debemos tener la misma pureza de intenciones con que nos dedicamos a la música.

Beethoven poseía en sí mismo la fuerza creadora de la Naturaleza. El, que era enormemente subjetivo, alcanzó a elevar, en sus obras, su personalismo hasta algo típico y universal. El nos dio el ejemplo de cómo hacer brillar en este mundo el más allá, a pesar de toda la materia y de toda la humana limitación.

El estilo pianístico de Beethoven muestra de qué modo las figuras del rococó se transforman en líneas más nobles y serenas, se amplían las figuras de acompañamiento a la vez que se vuelven más personales, cómo devienen en portadoras de las expresiones anímicas, y cómo aparecen nuevos

efectos en el pedal, hasta que en las obras de la última época, la forma, purificada de lo estrictamente pianístico, se hace espejo del conocimiento último, de la contemplación espiritual de lo sublime. El proceso evolutivo de Beethoven se corresponde con aquellas palabras del Apóstol Pablo a los corintios: «Ahora vemos por espejo, en oscuridad; mas entonces veremos cara a cara; ahora, conozco en parte; mas entonces, conoceré como soy conocido.

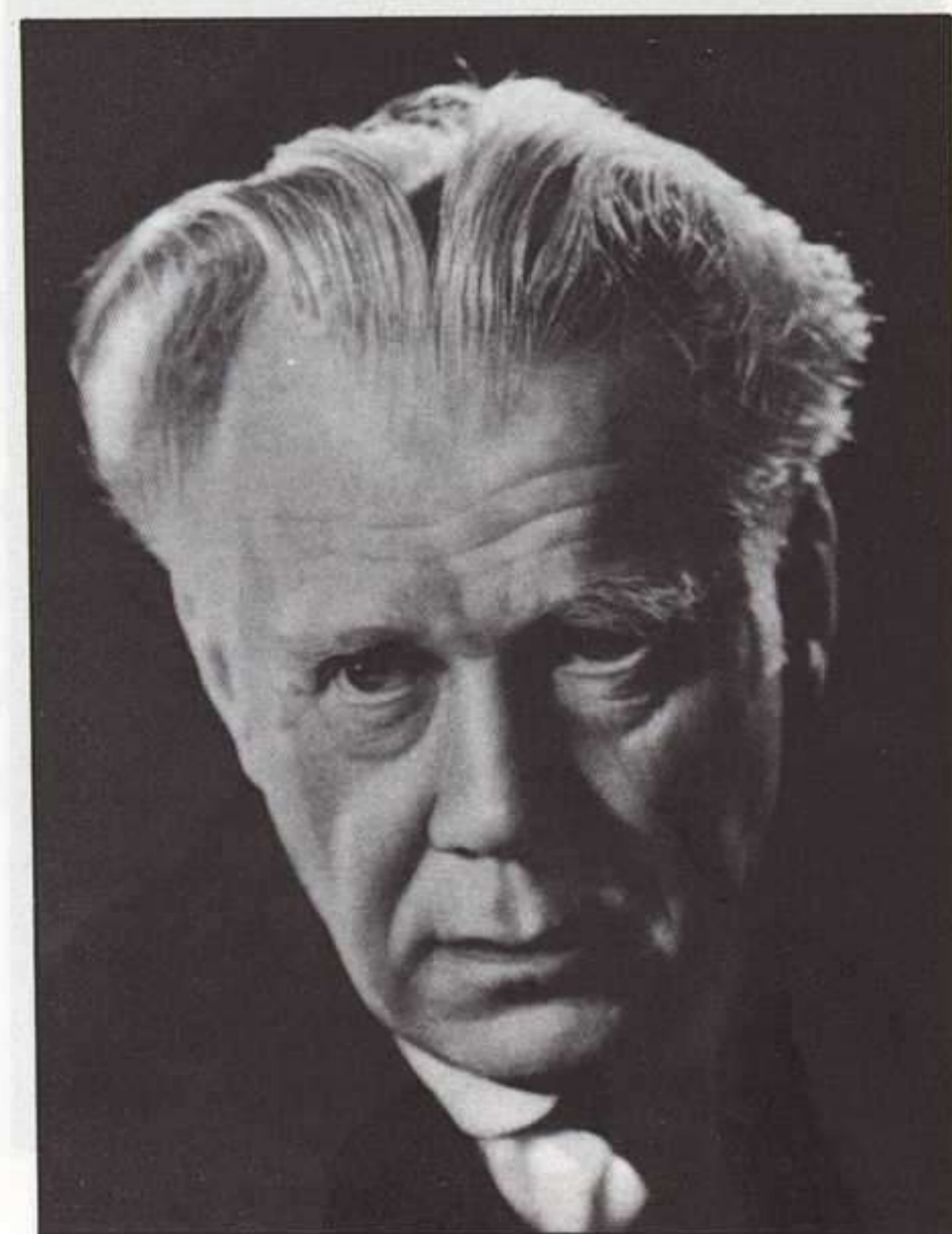
* * *

¿Interpretación objetiva o interpretación subjetiva?

Dos caminos igualmente peligrosos se ofrecen al intérprete: uno, aquel que se sirve de la pasión intrínseca del lenguaje sonoro beethoveniano en aras de su propio lucimiento personal; otro, aquel que sigue, como un simple esclavo, lo prescrito por la partitura. Hay que saber navegar entre tales Scyla y Caribdis: ni lucirse sin medida, ni petrificarse en un respeto excesivo.

* * *

Las repeticiones en las sonatas beethovenianas provienen en gran medida, de un antiguo modo de escritura, a su vez derivado de la suite de danzas (barroca), donde las repeticiones se producen a menudo como intrínseca necesidad. En Beethoven da la sensación de que el decurso de los sentimientos es la causa de tales repeticiones. Hay casos en que lo conciso de la exposición, con relación al desarrollo, induce a hacer la repetición para así alcanzar un resultado de mayor equilibrio estructural. En el caso de interpretaciones ante el público deberá el pianista decidir la conveniencia o no de dichas repeticiones, sin olvidar factores tales como las características del instrumento o el propio cansancio del intérprete. En términos genera-



les prefiero omitir las repeticiones en las sonatas **Opus 2, 7, 10, 14 y 22**; no en cambio las de sonatas posteriores, donde resulta claramente perceptible su motivación psicológica.

* * *

El más alto precepto (para todo pianista) será alcanzar un mínimo de movimiento, de esfuerzo y de contracción. Hay que ser consciente de la necesidad de una completa relajación de los miembros que operan en la ejecución pianística. No imaginamos la cantidad de fuerza inútilmente consumida. Lo que presta al sonido su fuerza de elevación y su belleza y permite al movimiento su discurrir es, precisamente, la pulsación relajada. Nuestro mayor enemigo es la rigidez, y no sólo al ejecutar música, sino a todo lo largo de la vida. Ya sea en la respiración o en la vida anímica, a cada esfuerzo deberá seguir la distensión. Tenemos un claro ejemplo del daño que puede resultar de la rigidez incluso en su repercusión sobre la historia de los pueblos.

* * *

La extraordinaria personalidad de Hans von Bülow se expresaba en observaciones muy ingeniosas, con efectos altamente instructivos sobre el público, en una época en la que se imponía una labor didáctica. Con su propia interpretación, Bülow subrayaba determinadas opiniones. También gustaba de ejecutar dos veces seguidas obras poco conocidas (como la **Sonata Opus 106** de Beethoven).

* * *

Busoni fue uno de los intérpretes con mayor personalidad e independencia de criterio, tal como lo demuestra su



Retrato de juventud de Edwin Fischer.

análisis de la fuga de la **Sonata Opus 106**, de Beethoven.

* * *

La superior espiritualidad de Arthur Schnabel otorga gran interés a su edición de las Sonatas beethovenianas. En ocasiones va demasiado lejos, como cuando pretende medir cada trino, cada



Edwin Fischer interpreta piezas de Bach en la Galería Grünen de Munich.

«fermata», e incluso las pausas entre movimientos. La impresión que me causa Schnabel es tanto más profunda cuanto más libre es su ejecución.

* * *

Al escuchar a D'Albert y a otros grandes músicos (Reger, Bartók) nada parece en su ejecución tan importante como la naturalidad con que se desarrolla cada pieza, hasta obtener la impresión de un crecimiento orgánico. Quizá es esto lo que distingue a los intérpretes-compositores frente a los simples ejecutantes.

* * *

Hemos atravesado tres etapas en la concepción del «tempo». Una primera estricta, objetiva, escolástica, que Liszt tachó de pedante. Especialmente en Bach, produjo aquellas maneras áridas de los profesores que presentaban a éste como 'aburrido' ante los talentos débiles y que consideraban todo el Clasicismo como fundado exclusivamente en la 'medida'. Vino luego el Romanticismo, criatura tardía y hermosa, aunque algo enclenque, de la revolución. Los románticos sembraron lo bello, lo libre, pero también el sentimentalismo, así como libertades excesivas en el 'tempo' y en el empleo del pedal. Por fin, vinieron los 'purificadores' (Busoni, Stravinsky, Bartók, Hindemith, Toscanini...). Con ellos aspiramos a una interpretación fiel a las intenciones del compositor, por tanto expurgada de cualquier añadido, respetuosa con los valores de las notas y con todas las indicaciones del texto y con la unidad de 'tempo', sin perder por ello ni un ápice de expresividad. Pero no olvidemos que

NO TODO puede venir indicado por escrito...

* * *

El primer precepto en Bach será la claridad. A ella se llega a través del conocimiento del desarrollo de las voces y de la estructura de la composición. Luego, por medio de la precisión, tanto en

el discurrir de los dedos sobre el teclado como en la pulsación, por el empleo moderado del pedal y finalmente por una exacta medición de las notas con valor largo. Para que las voces intermedias sean percibidas con claridad, deberán ser pulsadas firmemente. Habrá que hallar un adecuado equilibrio en la dinámica de las diferentes voces. En las fugas bachianas, la gradación y el desarrollo interno serán convenientemente expuestos por la acumulación de las sucesivas entradas del tema y por la debida atención a todas las voces a nuestra disposición. De todo ello se derivará la estructuración completa de la obra. Por otra parte, conforme avanzamos en el conocimiento de Bach, concedemos un valor progresivamente menor a indicaciones o recursos externos, como el 'pianissimo' o el 'fortissimo'. En la mayoría de los casos basta con un fraseo claro y escueto, una buena medida del tempo y una mente clara.

* * *

Trabajo y reposo, alegría y relajación deberán alternarse con el ritmo adecuado. En la práctica esto es a menudo difícil. Pero si tenemos una meta definida, no estaremos lejos de alcanzar la adecuada proporción de fuerzas. La armonía interna proporciona la fuerza necesaria para vencer los inconvenientes. Si nos familiarizamos con la idea del Todo, encontramos la armonía y ésta se hará patente en nuestro arte.

Tenéis una gran tarea ante vosotros. Un músico, ante el público, sobre el podio, tiene realmente una tarea que cumplir. Por ello deberá permanecer sano y atento, deberá saber sufrir y subordinarlo todo a su gran tarea. Tenéis, pues, la fortuna de desempeñar una tarea multiseccular.

CRONOLOGIA DE EDWIN FISCHER

1886 (6 octubre)	Nace en Basilea.			
1890	Inicia estudios musicales.			
1891	Muerte del padre.			
1896	Ingresa en el Conservatorio de Basilea (clase de Hans Huber).			
1904	Interpreta en Basilea el «Emperador». Se instala con su madre en Berlín. Estudia en el Conservatorio Stern con Martin Krause (discipulo de Liszt) y Eugen D'Albert.			
1905	Se le encarga una cátedra de piano en Berlín.			
1916	Inicia su carrera internacional como concertista de piano.			
1919	Publica 4 Lieder, Op. 1 para voz y piano.			
1922	Conoce a Lina Gerlieb.			
1926-28	Dirige la Lübecker Musikverein.			
1927	Publica Sonatina en Do mayor .			
1928-38	Dirige la Münchener Bach Verein.			
1928	Doctor "Honoris Causa" por la Universidad de Colonia.			
1930	Funda y dirige la Orquesta de Cámara de Berlín.			
1931	Primeras clases magistrales en la Akademische Hochschule für Musik de Berlín (Postdam).			
1933	Primera grabación con su orquesta de cámara.			
1933-36	Para la Bach Society efectúa la primera grabación integral de El Clave bien temperado de Bach (34 discos de 78 r.p.m.).			
1938	Graba los Impromptus de Schubert.			
1939	Estrena el Concierto Sinfónico de Furtwaengler, dirigiendo éste la Filarmónica de Berlín.			
1942	En Berlín interpreta, con Furtwaengler, el			
		1943		Concierto en Si bemol de Brahms (grabado con la Radio Alemana).
				Se establece en Hertenstein (cerca de Lucerna). Publica un estudio sobre J. S. Bach.
		1945		Funda, en el seno del festival musical de Lucerna, los cursos de perfeccionamiento de interpretación pianística.
		1947		Muerte de su madre.
		1949		Actuaciones en Salzburgo. Publica «Reflexiones musicales».
		1950		Trio Fischer, Scheneiderhan, Mainardi.
		1951		Graba en Londres, con Furtwaengler, el Emperador .
		1952		Con Schawarzkopf graba Lieder de Schubert.
		1953		Giras de conciertos con la Orquesta de Cámara Danesa. Concierto Mozart en París.
		1954		Efectúa para EMI sus últimas grandes grabaciones: Sonatas de Beethoven y el Concierto K. 466 de Mozart. Nuevas giras con la Orquesta Real de Copenhague. Ultimo recital en Salzburgo. Problemas de salud.
		1955		Ultimo concierto en Viena. Empeora su salud.
		1956		Publica su estudio sobre las Sonatas para piano de Beethoven. La Universidad de Basilea le hace Doctor "Honoris Causa".
		1957		Ultima gira de conciertos en el Collegium Musicum (Wiesbaden, Copenhague, Basilea). Ultima actuación pública en Zürich (6 de diciembre).
		1959		Ultimas clases magistrales en Lucerna.
		1960 (24 enero)		Muere en Zürich.

Autor	Obra	Año grabación o edición	Reedición LP	Observaciones
Bach	Fantasia Cromática y Fuga BWV 903. Adagio en Re menor. Fantasia y Fuga en La menor BWV 904. Fantasia en La menor BWV 922. Tocata en Do mayor BWV 564. Preludio «Ich ruf zu Dir» BWV 639. Fantasia en Do menor BWV 906. El Clave Bien Temperado Libros I y II. Preludio y Fuga en Mi bemol mayor BWV 552. Preludio y Fuga en Re mayor (de «El Clave Bien Temperado I»). Tocata, Adagio y Fuga en Do mayor BWV 564.	1931 1933 1937 1937 1941/42 194? 1949 1933/36 1933 ? ¿	EMI COLH 45. EMI COLH 45. EMI COLH 45. EMI COLH 45 EMI COLH 45. EMI COLH 45. EMI 2C 151 54045/9.	
Beethoven	Sonatas para piano: N.º 7 en Re mayor, Op. 10/3. N.º 7 en Re mayor, Op. 10/3. N.º 8 en Do menor, Op. 13 («Patética».) N.º 8 en Do menor, Op. 13. N.º 15 en Re mayor, Op. 28 («Pastoral».) N.º 21 en Do mayor, Op. 53 («Waldstein».) N.º 23 en Fa menor, Op. 57 («Appassionata».) N.º 23 en Fa menor, Op. 57. N.º 31 en La bemol mayor, Op. 110. N.º 32 en Do menor, Op. 111. N.º 32 en Do menor, Op. 111. Fantasia en Sol menor, Op. 77.	1948 1954 1936 1952 1954 1954 1935 1954 1940 1948 1954 1952	CETRA LO-528 (2). EMI 1C 147-01674/76. EMI 1C 147-01674/76. DOC 38 (2). CETRA LO-528 (2). CETRA LO-528 (2). EMI 1C 147-01674/76. DOC 38 (2). EMI 1C 147-01674/76. DOC 38 (2). EMI 1C 147-01674/76.	Grabación en directo. Grabación en directo. Grabación en directo. Grabación en directo. Grabación en directo. Grabación en directo. Grabación de Radio Baviera.
Brahms	Balada en Sol menor Op. 118/3. Intermezzo en Mi bemol mayor, Op. 117/1. Intermezzo en Si menor, Op. 117/2. Rapsodia en Sol menor, Op. 79/2. Sonata en Fa menor, Op. 5. Variaciones sobre un tema original, Op. 21/1.	1950 1950 1950 1950 1950	EMI Références 2905751. ANNA 503.	

ESPECIAL CONMEMORACIONES

Autor	Obra	Año grabación o edición	Reedición LP	Observaciones
Haendel	Chaconne en Sol mayor. Suite en Re menor.	1931 1934		
Marcello	Adagio (arr. Fischer).	?		
Mozart	Fantasia en Do menor, K. 396. Fantasia en Do menor, K. 475. Menuetto (arr. Fischer). Romanza en La bemol mayor K. Ahn. 205. Sonatas para el piano: N.º 10 en Do mayor K. 330. N.º 11 en La mayor.	1935 1941 ? 1941 1938 1934		
Schubert	Wanderer-Fantasia D. 760. 4 Improptus, Op. 90 D. 899. 4 Impromptus, Op. 142 D. 946. 6 Momentos Musicales, Op. 94 D. 780.	1934 1938 1938 ?	EMI World Records SH 195. EMI World Records SH 195. EMI ALP 1103.	
Shumann	Fantasia en Do mayor, Op. 17.	1949	EMI Références 2905751.	
2. ORQUESTA				
Dall'Abaco	Concerto Grosso en Si mayor.	?		Orq. de Cámara. Dir. E. Fischer.
	Conciertos para piano: N.º 1 en Re menor BWV 1502. N.º 4 en La mayor BWV 1055. N.º 5 en Fa menor BWV 1056. Concierto para dos pianos en Do mayor BWV 1061. Concierto para tres pianos en Do mayor BWV 1064. Conciertos de Brandeburgo: N.º 2 en Fa mayor BWV 1047. N.º 2 en Fa mayor BWV 1047. N.º 5 en Re mayor BWV 105 D. Ricercare a 6 voces (de «Frenda Musical»).	1933 1936 1940 1951 1949 1938 195? 195? 1933	EMI Références. EMI Références. EMI Références. Grabación Radio Baviera. EMI ALP 1103. EMI ALP 1084. EMI ALP 1084.	Orq. de Cámara. Dir. E. Fischer. Orq. de Cámara. Dir. E. Fischer. Con Ferry Gebhardt y Orq. de Cámara de Winterthurer. Dir. Edwin Fischer. Con Orq. Philharmonia. Dir. Edwin Fischer. Orq. de Cámara. Dir. E. Fischer. Con Orq. Philharmonia. Dir. Edwin Fischer. Dir. Edwin Fischer. Orq. de Cámara. Dir. E. Fischer.
Beethoven	Conciertos para piano y orquesta: N.º 1 en Do mayor, Op. 15. N.º 3 en Do menor. Conciertos para piano y orquesta: N.º 4 en Sol mayor, Op. 58. N.º 4 en Sol mayor, Op. 58. N.º 5 en Mi bemol mayor, Op. 73. N.º 5 en Mi bemol mayor, Op. 73.	1951 1954 1951 1954 1939 1951	CETRA LO-528 (2). EMI RLS 290001-3. Grabación Radio Baviera. EMI RLS 290001-3. EMI 2C 05145660. EMI Références 2900021	Orq. de Cámara. Dir. E. Fischer. Con Orq. Philharmonia. Dir. Edwin Fischer. Con Orquesta Sinfónica de Radio Baviera. Dir. Eugen Jochum. Con Orq. Philharmonia. Dir. Edwin Fischer. Con Orq. Estado Dresde. Dir. Karl Böhm. Con Orq. Philharmonia. Dir. Wilhelm Furtwängler.
Brahms	Concierto para piano y orquesta: N.º 2 en Si bemol mayor, Op. 83. N.º 2 en Si bemol mayor, Op. 83.	1942 1943	UNICORN UN 1102. ANNA 505.	Con Orq. Filarmónica de Berlín. Dir. W. Furtwängler. Con Orq. Allgemeinen Musikgesellschaft de Basilea. Dir. Hans Münch.
Furtwängler	Concierto en Si menor («Diálogo Sinfónico») 2.º Movimiento.	1941	EMI HLM 7027.	Con Orq. Filarmónica de Viena. Dir. Edwin Fischer.
Haydn	Concierto para piano y orquesta en Do mayor. Sinfonía núm. 104 en Re mayor.	1942 1938		Con Orq. Filarmónica de Berlín. Dir. W. Furtwängler. Orquesta de Cámara. Dir. Edwin Fischer.
Mozart	Conciertos para piano y orquesta: N.º 17 en Sol mayor, K. 453. N.º 20 en Re menor, K. 466.	1937 1933	EMI Références 2C 05143326. EMI 1C 037-00496.	Con Orq. de Cámara. Dir. Edwin Fischer. Con Orq. Filarmónica de Londres. Dir. Malcolm Sargent.

ESPECIAL CONMEMORACIONES

Autor	Obra	Año grabación o edición	Reedición LP	Observaciones
Mozart	N.º 20 en Re menor, K. 466.	1954	EMI BLP 1066.	Con Orq. de Cámara. Dir. Edwin Fischer.
		1954	Grab. de Radio Baviera.	Con Orq. Sinfónica de Radio Baviera. Dir. Eugen Jochum.
	N.º 22 en Mi bemol mayor, K. 482.	1934	TURNABOUT 65094.	Con Orquesta de Cámara. Dir. John Barbirolli.
	N.º 22 en Mi bemol mayor, K. 482.	1953	CETRA LO 502 (2).	Con Orq. de Cámara Danesa. Dir. Edwin Fischer.
	Conciertos para piano y orquesta: N.º 23 en La mayor, K. 488.	195?	EMI SXLP 30148.	Con Orquesta Philharmonia. Dir. Adrian Boult.
	N.º 24 en Do menor, K. 491.	1937	EMI SERA 6043.	Con Orquesta Filarmónica de Londres. Dir. Lawrence Collingwood.
	N.º 24 en Do menor, K. 491.	1953	CETRA LO 502 (2).	Con Orq. de Cámara Danesa. Dir. Edwin Fischer.
	N.º 25 en Do mayor, K. 503.	1947	EMI Références 05143326.	Con Orquesta Philharmonia. Dir. Josef Krips.
	Rondo de Concierto en Re mayor, K. 382. Rondo de Concierto en Re mayor, K. 382.	1936 1954	Grab. Radio Baviera.	Orquesta Sinfónica de Radio Baviera. Dir. E. Jochum.
	Serenata para 13 instrumentos de viento en Si bemol mayor, K. 361.	1939		Conjunto de viento. Dir. Edwin Fischer.
	Sinfonía núm. 33 en Si bemol mayor, K. 319.	1934		Orquesta de Cámara. Dir. Edwin Fischer.
	Sinfonía núm. 35 en Re mayor, K. 385.	1953	CETRA LO 502 (2).	Orq. de Cámara Danesa. Dir. Edwin Fischer.

3. VOCAL Y DE CAMARA

Beethoven	Trío en Re mayor, Op. 70/1. Trío en Si bemol mayor, Op. 97.	1953 1952	CETRA DOC 35. CETRA LO 518.	Con W. Schneiderhan (violín) y Enrico Mainardi (cello). Con Schneiderhan y Mainardi.
Beethoven	Cuarteto en Sol menor, Op. 25.	1939		Con Vittorio Brero, Rudolf Nel y Theo Schürgens.
Brahms	Sonatas para violín y piano: N.º 1 en Sol mayor, Op. 78. N.º 3 en Re menor, Op. 108. Trío en Si mayor, Op. 8. Trío en Do mayor, Op. 87.	195? 195? 1954 1951	EMI ALP 1282. EMI ALP 1282. CETRA DOC 35. Grab. Radio Baviera.	Con Gioconda de Vito. Con Gioconda de Vito. Con Schneiderhan y Mainardi. Con Schneiderhan y Mainardi.
Mozart	Quinteto en Mi bemol mayor, K. 452.	1943	Grab. Radio Austriaca.	Con W. Meyer (oboe), P. Blöcher (clarinete), G. Burdach (trompa) y J. Zutter (fagot).
Schubert	Lieder: An die Musik D. 547; Im Frühling D. 882; Wehmut D. 772; Ganymed D. 544; Das Lied im Grünen D. 917; Gretchen am Spinnrade D. 118; Nähe des Geliebten D. 162; Nachtviolen D. 752; Der Musensohn D. 764.	1952	EMI Références 051-00404.	Con Elisabeth Schwarzkopf (soprano).
Schumann	Trío n.º 1 en Re menor, Op. 63.	1953	CETRA DOC 35 (2).	Con Schneiderhan y Mainardi.

COMPOSICIONES ORIGINALES DE EDWIN FISCHER

Título	Instrumentación	Año de edición	Editora	
4 Lieder Op. 1	Voz y piano.	1919	Schott's Söhne. Maguncia.	
Sonatina en Do	Piano.	1927	Ries & Erler. Berlín.	
Mozartiana			Ries & Erler. Berlín.	
Contradanza «Das Donnerwetter»	Piano.	1916-36	Ries & Erler. Berlín.	
Cadenzas	2 oboes, 2 trompas, 2 trompetas (ad lib.), timbales y quinteto de cuerda.	1938	Schott's Söhne. Maguncia.	(Conciertos Op. 15/37/58 de Beethoven.)
Cadenzas	Piano.	1946		
Cadenzas	Piano.	1958	Schott's Söhne. Maguncia.	(Conciertos K. 365/453/466/491/503/537/482 de Mozart.)

ESCRITOS DE EDWIN FISCHER

Reflexiones musicales.	1949	Insel. Wiesbaden.
Las Sonatas para piano de Beethoven.	1956	Insel. Wiesbaden.
De la misión del músico.	1960	Insel. Wiesbaden.
Johann Sebastián Bach: Un estudio.	1943	Eduard Stichtnote. Potsdam y Alfred Scherz. Berna.

«LA GIOCONDA» EN EL CENTENARIO DE LA MUERTE DE PONCHIELLI

Por Rafael Banús

EN 1986 se ha cumplido el centenario de la muerte de Amilcare Ponchielli, acaecida en Milán el 17 de enero de 1886. Nacido el 31 de agosto de 1834, mantiene su popularidad, como tantos autores italianos de la segunda mitad del XIX, gracias a un único título. Si de Boito se recuerda únicamente **Mefistofele**, de Cilea **Adriana Lecouvreur**, de Giordano **Andrea Chénier** (y, con menor popularidad, **Fedora**), de Mascagni **Cavalleria rusticana** y de Leoncavallo **Pagliacci**, el nombre de Ponchielli se mantiene en la memoria de los aficionados a la ópera por **La Gioconda**, título que ha tenido mayor fortuna que **I Promessi Sposi** o **Il Figliuol Prodigio**.

La Gioconda se estrenó en La Scala de Milán el 8 de abril de 1876, con Maddalena Mariani-Masi y Julián Gayarre, bajo la dirección de Franco Faccio. El libreto de Tobia Gorrio (anagrama de Arrigo Boito) se basa en la tragedia de Victor Hugo «Angelo, Tyran de Padoue», y ofrece numerosas posibilidades teatrales, así como la creación de personajes de gran fuerza dramática, especialmente en el carácter de la protagonista, que se debate entre el arrebato amoroso no correspondido y el agradecimiento hacia la persona que ha salvado la vida a su madre. Ponchielli dotó a su obra de melodías apasionadas y vibrantes, algunas de muy elevada inspiración, como las célebres arias «Cielo e mar» y «Suicidio».

A pesar de las grandes posibilidades de lucimiento que ofrece **La Gioconda**, también son numerosas las dificultades que plantea, pues es necesario un sexteto de primeras figuras para dibujar con dignidad a los personajes principales, y el argumento presenta demasiadas situaciones inverosímiles que impiden su credibilidad. Por ello, la aparición de **La Gioconda** en el repertorio va decayendo progresivamente, para sobresalir en momentos aislados. María Callas hizo una aparición triunfal en 1947 en la Arena de Verona con el personaje de «Gioconda». Montserrat Caballé lo encarnó en escena por primera vez en el Gran Teatro de Ginebra, bajo la dirección de Jesús López Cobos, y posteriormente lo ha interpretado en San Francisco y Orange. Plácido Domingo debutó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en 1970 con el personaje de «Enzo Grimaldo», junto a Angeles Gulín, Peter Glossop y Ruggero Raimondi. La ABAO bilbaína la representa en 1981 (Angeles Gulín, José Carreras, Livia Budai, Matteo Manuguerra, Anna di Stasio); el Liceo de Barcelona en

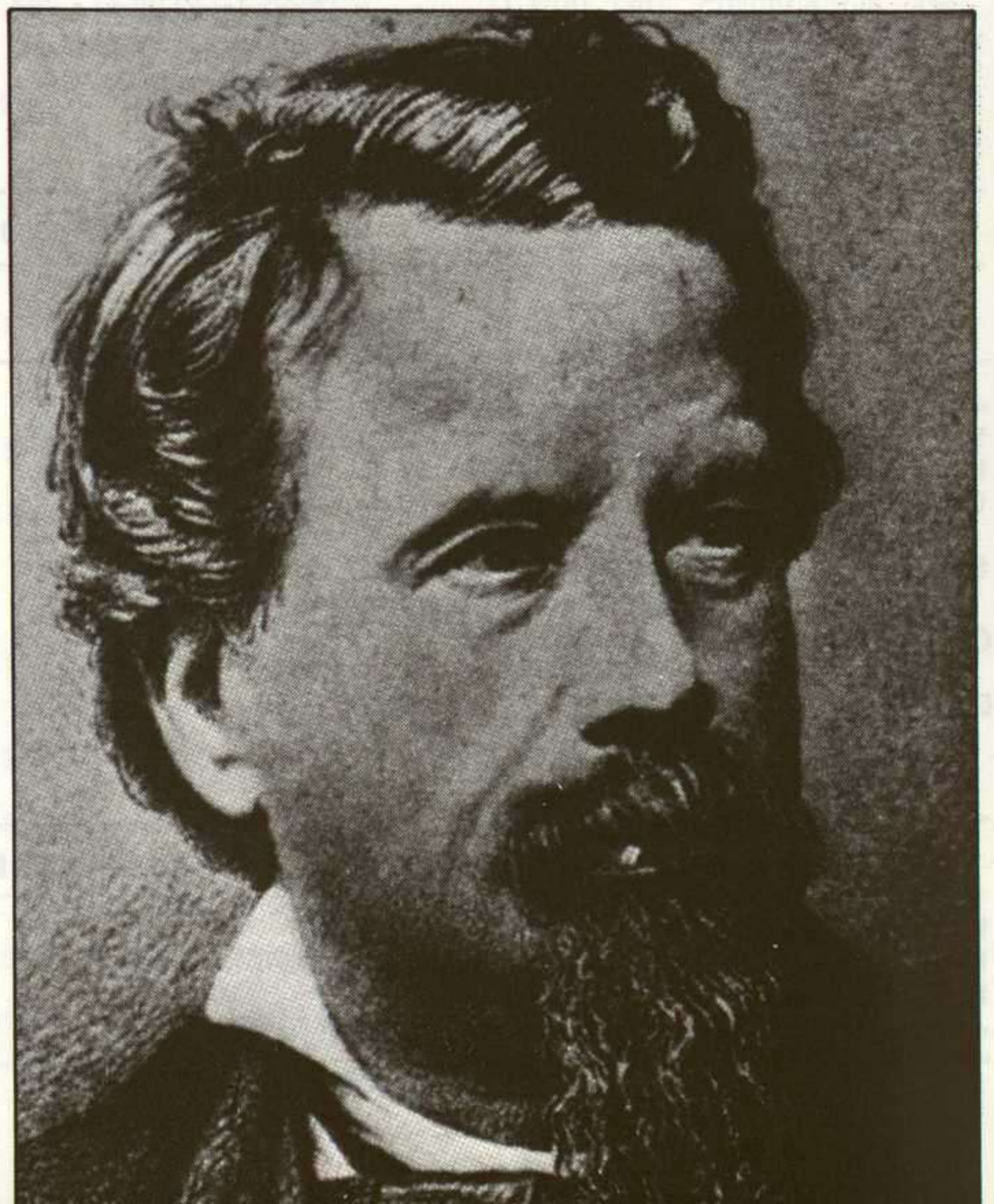
1986 (Eva Marton, Stefania Toczyska, José Carreras, Patricia Payne, Kurt Rydl) y el San Carlos de Lisboa en 1984 (Galina Savova).

«La Gioconda» en 1986

Dentro de las conmemoraciones del centenario del fallecimiento de Ponchielli, varios teatros han ofrecido **La Gioconda** dentro de sus programas. Además, el disco compacto ha incorporado la primera grabación de María Callas, realizada en 1952 para la firma Cetra, en plenitud de facultades, y el registro dirigido por Bruno Bartoletti en 1981 para Decca, con un brillante reparto (Montserrat Caballé, Luciano Pavarotti, Agnes Baltsa, Sherrill Milnes, Nicolai Ghiaurov y Alfreda Hodgson) y resultados excelentes, aunque discutibles en algunos puntos. La Ópera de Frankfurt ha presentado la ópera en versión de concierto, con Galina Savova, Carlo Bergonzi, Marjana Lipovsek, Matteo Manuguerra y Vladimir de Kanel, bajo la dirección de Giuseppe Patané. Las dos producciones que han recibido un comentario más extenso por parte de la crítica han sido las de la Ópera de Viena y el Teatro Comunale de Florencia. La primera de ellas, realizada por Filippo Sanjust, protagonizada por Eva Marton, Ludmila Semciuk, Margarita Lilowa, Plácido Domingo, Matteo Manuguerra y Kurt Rydl, con dirección musical de Adam Fischer, fue ampliamente comen-

tada en el número 568 de RITMO por nuestro corresponsal Gerardo Antonio Leyser.

La producción florentina ha sido realizada por el compositor, pintor y director escénico Sylvano Bussotti, autor igualmente de los decorados y el vestuario. En sus realizaciones teatrales con obras del repertorio tradicional, como ha demostrado en la **Turandot** de las Termas de Caracalla en Roma y en el **Simone Boccanegra** del Comunale de Bolonia, Bussotti ha tomado una vía que consiste en abrir nuevas perspectivas a partir de elementos que no resulten extraños para la vista. En esta **Gioconda** la presencia de Venecia es constante en los detalles decorativos combinados a la manera de «collage». No duda en utilizar decorados de CARTÓN-PIEDRA ni en incluir una danza de las horas absolutamente clásica, pero el resultado no llega a caer en lo decimonónico. Así, **La Gioconda** adquiere al fin una dignidad teatral de verdadero melodrama, sin caer en el ridículo de su imposible traslación a la estética actual. Las representaciones contaron con un reparto de auténtico lujo: Ghena Dimitrova («Gioconda»), Alexandrina Milcheva («Laura»), Mignon Dunn («Ciega»), Giorgio Merighi («Enzo Grimaldo») —que sustituyó a última hora a Nicola Martinucci—, Alessandro Cassis («Barnaba») y Agostino Ferrin («Alvise Badoero»). La dirección musical estuvo a cargo de Miguel Ángel Gómez Martínez.



Amilcare Pochielli, como otros autores italianos del siglo XIX, mantiene su popularidad gracias a un único título.

Libros y partituras

DÍAZ SAAVEDRA DE MORALES, Nicolás: Saint-Saëns, en Gran Canaria. Real Sociedad Económica de Amigos del País. Las Palmas de Gran Canaria 1985, 186 págs.

Camilo Saint-Saëns pasó siete temporadas en Gran Canaria, la primera entre diciembre de 1889 y abril de 1890 y la última entre diciembre de 1908 y marzo de 1909. El entonces ya famoso compositor, director y pianista (y también organista, dibujante y literato) buscaba en Canarias un clima suave para los inviernos, en los que le aquejaba siempre su afección bronquial crónica. (No deben alarmarse los bronquíticos; Saint-Saëns vivió 86 años y hasta el último momento viajó, dio recitales y compuso música). La pequeña historia de esas estancias es lo que constituye este encantador libro de Nicolás Díaz-Saavedra de Morales.

Las Palmas era ya entonces, y sigue siéndolo ahora, una ciudad muy musical. Su Sociedad Filarmónica, fundada en 1845, es la más antigua de España. Así que, si bien cuando llegó por primera vez Saint-Saëns, que venía a descansar de su agitada vida parisina y que incluso se inscribió en el hotel de Las Cuatro Estaciones con un nombre falso (evidentemente no pedían la documentación a los viajeros!), comenzó pasando inadvertido, pronto alcanzó una gran popularidad en la ciudad, se hizo con muchos amigos y admiradores, actuó en conciertos, se dieron muchas obras suyas, hubo sesiones públicas de homenaje, se publicaron muchos trabajos sobre él en periódicos y revistas, colaboró él mismo en esas publicaciones (conocía muy bien el español) y llegó a ser presidente honorario de la Sociedad Filarmónica. Las relaciones de Saint-Saëns con los músicos, escritores y artistas de Las Palmas fueron realmente estrechas. El compositor vivió largos periodos en la finca «Villa Melpómene» (que se conserva aún y que el autor sugiere se restaure y convierta en museo) en las afueras de la ciudad, propiedad de un comerciante francés. Por último, la atracción que Saint-Saëns sentía por aquella tierra quedó reflejada en numerosos textos y en partituras destinadas a dos jóvenes pianistas: el **Vals canariote**, que dedicó a Candelaria Navarro Cigala, y **Las campanas de Las Palmas**, dedicada a Fermina Henriquez González.

Todo ello, pues, es un capítulo de interés en la biografía de Saint-Saëns. De paso —y a veces es lo más importante— el

autor revive años de historia musical de Las Palmas. Contribuye así a reconstruir la imagen de la vida musical española, que (en lo que se refiere sobre todo al siglo XIX) es mucho más rica de lo que habitualmente se supone. Unas fotografías, evocadoras y emocionantes (Saint-Saëns, barbudo y con hongo, tocando la guitarra en la playa de La Laja) cierran el atractivo volumen.

Ramón Barce

* * *

OBRAS COMPLETAS DEL P. DONOSTIA. Preparación y prólogo del P. Jorge de Riezu. Vol. I (Artículos), XX y 497 págs.; Vol. II (Artículos), 507 págs.; Vol. III (Diarios, Reseñas), X y 297 y 126 págs. Biblioteca de la Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao 1983.

Tras la publicación de las obras musicales completas de José Antonio Donostia el infatigable Jorge de Riezu ha emprendido la de los escritores del compositor y compañero de Orden en Lecaroz. Parte fundamental de estos escritos son los 78 artículos que ocupan 1.000 páginas en dos de estos lujosos volúmenes.

Los artículos de Donostia son en gran parte trabajos musicológicos sobre el folclore vasco (aunque haya interesantes incursiones en el de otras regiones españolas, y también, por supuesto, en la música culta, especialmente vasca o relacionada con el País Vasco). En este aspecto su labor puede considerarse verdaderamente importante y de notable amplitud. Pues no sólo hay un pormenorizado análisis musical de las melodías, sino un examen igualmente detallado de los textos y las rimas, de la estructura de las piezas e incluso del contexto costumbrista e histórico. Muchos de estos ensayos aportan materiales de primera mano, música popular notada directamente por el autor. Así, por ejemplo, las **Canciones enumerativas**, de 1918, o las **Canciones de cuestación. Olentzero**, del mismo año, o **Toberak**, de 1924, las dos últimas publicadas en la «Revista Internacional de Estudios Vascos», y la primera en «Euskalerraren-*Alde*».

En esta misma revista, en 1928 y 1929, publicó una considerable colección literaria de **Cuentos populares breves**. En otro aspecto debemos señalar como de excepcional interés las **Notas sobre mis Preludios vascos** (escritas en 1922, pero aparecidas sólo en 1958 en el «Boletín de la Real Sociedad Vas-

congada de Amigos del País»), donde analiza, sobre todo ambiental y descriptivamente, su obra más conocida.

El trabajo más extenso es **Música y músicos en el País Vasco** (n.º 5 de las Monografías de la Biblioteca Vascongada de los Amigos del País, reproducida en facsímil) en la que Donostia esboza un intento de historia de la música vasca, aportando en el amplio apéndice algunos datos y documentos inéditos. Muy atractivo el artículo **Canciones de trabajo en el País Vasco** («Anuario Musical» del Instituto Español de Musicología, 1949) porque reúne elementos dispersos; lo mismo puede decirse de **Instrumentos populares vascos** («Anuario Musical», 1952) donde aparecen numerosas noticias de varia procedencia y originales conjeturas etimológicas. No podemos mencionar las numerosas curiosidades, fruto de continuas lecturas y de experiencias personales, que llenan estos dos volúmenes. Citaremos sólo una de actualidad política: de cómo la canción **Agur Jaunak** se convirtió por primera vez en himno (para un Congreso de Diputaciones en Oñate), cosa que ocurrió en 1918 por iniciativa de Donostia y Pérez Arregui. La anécdota se cuenta en **Oñate y el Agur Jaunak** (1955).

Las notas que ocupan el volumen III son breves artículos publicados sobre todo en «El día» con una temática muy variada (impresiones, lecturas, asuntos religiosos, viajes; a menudo escritos desde París) y reseñas de libros y partituras (así como necrologías) publicados en revistas.

Ramón Barce

* * *

ESCRITOS DE OSCAR ESPLÁ (III). Recopilación, comentarios y traducciones de Antonio Iglesias. Editorial Alpuerto, 1986, 308 páginas.

No tengo noticia exacta del número de homenajes, de recuerdos, que este año se están rindiendo a Oscar Esplá cuando se cumplen los cien de su nacimiento y los diez de su muerte. Pero entre éstos debe figurar en lugar destacado la publicación del tercer volumen en el que se recogen los escritos del músico alicantino con la acertada recopilación de Antonio Iglesias, quien no sólo ordena un versátil material sino que, como buen conocedor del *hermano menor de la generación de Falla y mayor de la del 27*, utilizando reciente expresión de Enrique

Franco, comenta el contenido de todo lo dicho por la pluma del autor del **Don Quijote velando las Armas** y traduciendo los escritos en francés.

Si en los dos volúmenes publicados anteriormente se mostraba la alta condición intelectual de Esplá, que estudia filosofía y letras e ingeniería, en el que ahora se glosa este aspecto se ratifica.

Se abre este libro con el enjundioso artículo titulado «El fundamento estético de las actividades del espíritu», en el que si, por una parte, se refleja la vasta cultura del autor, por otra se encuentran las ideas básicas de otro artículo del maestro mediterráneo, del que a continuación se inserta otro interesante dedicado a Verdi y el sentido de la ópera.

En los escritos de Esplá se refleja la seguridad de quien hace afirmaciones sin ningún tipo de vacilaciones, lo cual no elude su condición de hombre polémico que define a la música por su esencia como el arte que más puede poner a los pueblos en comunicación entre sí. Su pensamiento en torno a la música contemporánea queda claro con su convicción de que la conciencia atonal no existe y que son las aportaciones de Stravinski y las de Béla Bartók las que mejor alimentan lo que él llama «periodo preactual».

Podría seguir glosando todos y cada uno de los escritos aquí recogidos. Pero entonces excedería los límites de una reseña en la que si hay que referirse a la sugestiva serie que nos muestra al Esplá crítico musical durante su voluntario exilio en Bélgica durante los tres primeros años de la década de los cuarenta. Si la respuesta a Honegger sobre la nueva notación musical va firmada con su nombre, lo que ocurre también en el dedicado a la canción en los oficios, va a ser el seudónimo de Auguste de Triay el empleado en una abundante serie que evidencia una inquietud que va más allá del simple acontecer concertístico.

La crítica para Esplá tiene que ser ante todo una orientación estética. Y así, desde los recuerdos a César Franck, Grety, Ysaye o Mozart, llega al análisis de otros temas como la vida musical en Bélgica o el problema del teatro lírico.

La «Atlántida» y la religiosidad de Falla o la música y las ideas de Stravinski son, entre otros, los temas compilados en este tercer volumen de los escritos espláianos, en los que si hay eclecticismo.

Antonio Iglesias ha conseguido unidad y coherencia en la cuidada presentación.

Ricardo Hontañón Acha

Festivales

PROGRAMACION DEL II CICLO «GRANDES ORQUESTAS DEL MUNDO», DE IBERMUSICA



Guidon Kremer actuará como solista y director.



André Previn dirigirá la Primera Sinfonía de Elgar.

DE enero a mayo de 1987 Ibermúsica organiza su II Ciclo de «Grandes Orquestas del Mundo». Catorce conciertos serán los ofrecidos este curso, a cargo de siete agrupaciones sinfónicas y cuatro de cámara. Prima, pues, el grupo GRANDE, que ofrecerá, por lo general, programas con obras de repertorio POPULAR, con algún que otro toque más o menos EXÓTICO. La inauguración tendrá lugar el día 11 de enero con la Orquesta Sinfónica de Londres y Claudio Abbado, que interpretarán la **Novena Sinfonía** de Mahler, autor de moda, pero del que se escoge una de sus más redondas obras y, quizá, la **Sinfonía** que más interese escuchar aquí y ahora. Seis días después nos visitará la Filarmónica de Estocolmo (dirigida por Yuri Ahronovich), una agrupación sólo conocida por el aficionado de nuestro país a través de sus discos. Es de esperar que en vivo dé más juego que en el estudio de grabación. En todo caso ofrecerá un bonito programa: Dvorak/Berwald/Wagner/Stravinsky. La programación correspondiente al mes de enero finalizará (día 22) con la participación de I Solisti Veneti, con su director titular al frente, el excelente Claudio Scimone. Ofrecerán, naturalmente, un programa netamente italiano: Albinoni/Tartini/Rossini/Vivaldi.

Los dos primeros conciertos correspondientes al mes de febrero (días 11 y 12) correrán a cargo de la Orquesta de Cámara Europea, que con Guidon Kre-

mer al frente como solista principal, ofrecerá sendos programas dedicados casi exclusivamente a Mozart (conciertos para violín en los dos, y en el segundo, además, un estreno: **Mozart a la Haydn**, de Schnittke). Los días 14 y 15 del mismo mes nos visitará Sergiu Celibidache (con la Orquesta Filarmónica de Munich), quizá el plato más fuerte de todo el ciclo. Los programas son de corte bastante clásico si exceptuamos, en el segundo, la dades do Brasil, de Milhaud, auténtica especialidad del director rumano: Schumann/Mussorgsky, por un lado, y el citado Milhaud, con Debussy y Brahms, en el segundo de los conciertos. Casi a continuación, los días 18 y 21, tendremos en Madrid a Virtuosos de Moscú, con su director titular, Wladimir Spivakov. Su primera intervención recoge una interesantísima obra, el **Concierto para piano, núm. 1**, de Shostakovich, y el segundo concierto la participación de la magnífica pianista María João Pires (que, claro, tocará un concierto para piano, de Mozart) y el Orfeón Donostiarra, que cantará la **Misa de la Coronación** del compositor salzburgués.

Marzo cuenta con las visitas de la Orquesta Filarmónica de Oslo (día 11, dirigida por su titular Mariss Jansons), que hará Sibelius y Tchaikovsky, y la Sinfónica de la URSS (día 26). Esta última, dirigida por Rohsdestvensky, interpretará obras de Rimsky-Korsakov, Prokofiev (un concierto para piano, cuya solista

será la grandísima pianista soviética Viktoria Postnikova) y Shostakovich.

Para abril (día 30) sólo está programada la Filarmónica Húngarica (dirigida por Pedro Alcalde), y ya en mayo (días 9 y 11) se podrá escuchar a la Academy of St. Martin in the Fields (con Iona Brown dirigiendo Mozart, Schoenberg y Tchaikovsky) y, como colofón, a la Filarmónica de los Angeles, cuyo director titular, André Previn, presentará un programa compuesto por obras de Ravel y Elgar.

Una vez más Ibermúsica ofrece al aficionado madrileño (español, se podría decir, pues cada vez es más abundante el trasiego de aficionados de otros lugares del país a Madrid para asistir a estos conciertos) la posibilidad de ver y escuchar a grandes agrupaciones y directores de orquesta. Y esto, algo muy bueno en sí mismo, es posible, de nuevo, gracias a la importante y muchas veces sufrida labor que realiza Alfonso Aijón al frente de aquella institución. RITMO, como es lógico, dará desde sus páginas, y en su momento, cumplida cuenta del desarrollo del ciclo; pero, de entrada, felicita ya a Ibermúsica; al margen de las posibles críticas que se puedan hacer a programas o artistas concretos, que tiempo habrá para ello, entiende que actividades musicales como éstas son las que el aficionado de a pie demanda e incluso necesita.

PROGRAMACION DEL II FESTIVAL DE MUSICA DE CANARIAS

SE celebrará en las dos capitales canarias del 7 de enero al 5 de febrero, con un total de 18 conciertos la tercera edición del certamen musical anual que es sin duda la principal manifestación artística del Archipiélago.

Sin embargo, se ha producido por parte de determinados políticos de partidos más a la izquierda del PSOE un ataque frontal a la organización del Festival, que pretende obstruir el camino que tan brillantemente lleva este certamen por obra del Consejero de Cultura, Felipe Pérez Moreno, y del Director del Festival, Rafael Nebot, y que cuenta con el apoyo total del Presidente del Ejecutivo canario.

La publicación en un periódico de Las Palmas del coste total del Festival, sin especificar cuál es la aportación del Gobierno, cuánto se financia con las entradas vendidas, cuánto se recauda por derechos de publicidad, etc., tenía como intención clara atacar quizás desde una óptica electoralista la probable mejor actuación de la Consejería. Demagógicamente se ha alardeado la cifra total del coste del Festival y se ha expuesto como excusa otras carencias sociales. Se están poniendo trabas mezquinas a un evento modélico, demostrativo quizás; se que dice para determinados políticos la música es patrimonio exclusivo, según ellos, de una élite social, marginando con su acción a una gran base social que es preferible siga manteniendo su incultura para seguir manejándola demagógicamente con métodos que recuerdan las más oscuras costumbres de dictaduras tercermundistas. Estos hechos y algún que otro apoyo que esta acción tuvo intentando deshacer aspectos organizativos de la edición o el pretender que determinados artistas de campanillas ofrezcan como regalo en sus conciertos determinadas piezas del folclore insular no han hecho más que dar mayor publicidad si cabe a un evento que goza de una raigambre social muy amplia. Las muestras de apoyo de la prensa de entidades y de artistas al Consejero de Cultura, al Director del Festival y al Presidente no se han hecho esperar. Habría que recordarle aquí a esa clase política los ejemplos de la República Democrática Alemana o de Cuba en los años siguientes a sus respectivas revoluciones, donde las artes y en particular la música tuvo el mismo o análogo presupuesto a cualquier otra necesidad social.

La calidad de esta tercera edición del Festival de Música de Canarias es evidente nada más leer la nómina de los ilustres artistas que lo conforman. Quizás el capítulo más destacable sea el de las orquestas: la London Symphony

El tenor canario
Alfredo Kraus
estará presente en
el Festival de
Música de SU TIERRA.



con Claudio Abbado; la Filarmónica de Estocolmo con Yuri Ahronovich, y la London Philharmonic con Christoph Eschenbach confirman el alto nivel de presentación. Destaca en el concierto de Abbado la **Novena** de Mahler y la presentación de la violinista Victoria Mulo-wa. En el de Ahronovich, acompañando a Henryk Szeryng, el **Concierto de violín** de Brahms, así como la novedad de las **Sinfonías** de Stenhammar y Berwalds, músicos suecos poco habituales por estas latitudes, aunque programados en alguna ocasión por la Sociedad Filarmónica hace años. En el de Eschenbach, aparte de su propia novedad como director (como se sabe y por tener residencia habitual en Gran Canaria es conocido en su faceta de pianista), la presencia de un joven pianista, ya conocido del público de la Filarmónica de Las Palmas, que es Tzimon Barto, en el **Concierto en Si Bemol** de Brahms.

No debemos olvidar las prestaciones de las dos orquestas canarias, que desde la primera edición del Festival se codean con las grandes. La Filarmónica de Gran Canaria, dirigida por su titular Max Bragado Darman, tendrá en su primera prestación a un solista de excepción, Alfredo Kraus, con «arias» de Mozart, Massenet, Donizetti y Offenbach. En la segunda sesión de esta orquesta los solistas, también canarios, serán la soprano Pepita Miñón, con «arias» de concierto de Mozart y el pianista Francisco Martínez Ramos con el **K 271**, también de Mozart; por su parte, la Sinfónica de Tenerife con Víctor Pablo Pé-

rez, cuenta con Joaquín Achucarro en el **Concierto en re menor** de Brahms y con Lluís Claret para Dvorak.

El capítulo de solistas está integrado por Szering, Ivo Pogorelich, Krytlan Zimmerman, Hugh Tinney y el esperadísimo José Carreras en un programa de «lieder» que ha despertado la atención del aficionado. Lástima que no le acompañe al piano un pianista más versátil que Arnaltes.

Los Solisti Veneti, con Scimone, ofrecerán dos conciertos, y los queridísimos en Canarias Virtuosos de Moscu dos monográficos, uno dedicado a Vivaldi, en el que se incluye el Coro Polifónico Universitario de la Laguna, acople que plantea ciertas dudas, y otro dedicado a Mozart con María Joao Pires para el **K 414**. El grupo del Teatro Lluire ofrecerá los vales de Strauss en los arreglos de Schoenberg como contribución a la parcela de música contemporánea (?).

Un festival muy completo, en el que echamos de menos la música de cámara y la contemporánea.

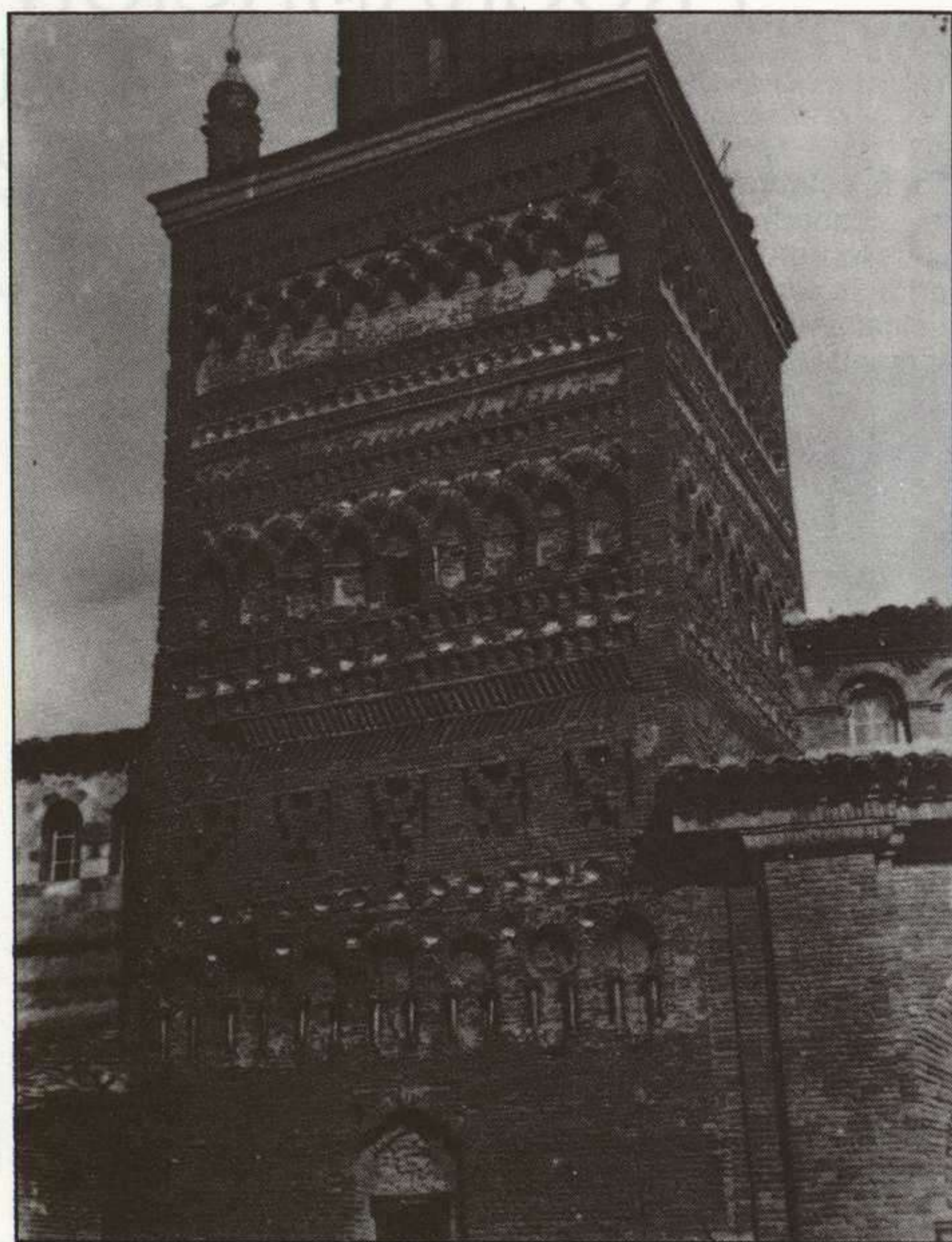
Esperamos y deseamos que las futuras ediciones tengan la misma calidad que ésta, por encima de las demagógicas críticas a las que nos hemos referido al principio de esta reseña. El empeño del Señor Presidente, don Jerónimo Saavedra; de su Consejero de Cultura, don Felipe Pérez Moreno, y del Director del Festival, don Rafael Nebot, está respaldado por el incondicional apoyo de los miles de aficionados de las Islas.

Corresponsal

**DIPUTACION
GENERAL
DE ARAGON**

Departamento de Cultura
y Educación

LA MUSICA EN ARAGON



El pianista Luis Galve interpretó obras de Chopin, Fallan, Albéniz, Scriabin, Kachaturian y Granados.



Jorge y Pepe Baselga, dúo de guitarras, actuaron en Jaca y Binéfar.

Rutas Culturales de Otoño

CON las Rutas Culturales de Otoño la Diputación General de Aragón, de acuerdo con los municipios de Alcañiz, Alcorisa, Binéfar, Calamocha, Calatayud, Caspe, Daroca, Ejea, Fraga, Graus, Huesca, Jaca, Monzón, Sabiñánigo, Tarazona, Tauste, Teruel y Valderrobres ha programado una serie de actos que han intentado cubrir un amplio espectro cultural: teatro, imagen, música y artes plásticas se han combinado itinerando el territorio aragonés.

Se inauguraron las Rutas con el estreno del **Concierto Mudéjar**, de Antón García Abril, en Teruel, cuyas torres han sido recientemente declaradas Patrimonio Mundial por la UNESCO. A la vez se presentó la exposición de las principales torres campanario que forman parte del paisaje aragonés, realizadas en arcilla por Carlos Ochoa.

En este concierto interpretado por I Solisti Aquilani, con Ernesto Bitetti a la guitarra, la música rinde culto a la melodía en su sentido eterno y a ello responde en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con el título, bien conocido, de «Defensa de la melodía».

La programación musical de las Rutas ha sido la siguiente:

Concierto Mudéjar, de Antón García Abril: Teruel, Daroca, Calatayud, Zaragoza y Tarazona.

Amancio Prada: Huesca, Ejea de los Caballeros y Teruel.

Alain Giroux-Ciryl Lefebvre: Zaragoza, Jaca y Huesca.

Concierto de piano, de Luis Galve: Alcañiz y Sabiñánigo.

Luis Paniagua: Alcañiz, Caspe, Tauste y Huesca.

Jorge y Pepe Baselga (dúo de guitarra): Jaca y Binéfar.

Ana Pilar Zaldívar y María Canela: Fraga.

Javier Armisen: Calatayud y Calamocha.

Polifónica Miguel Fleta: Calamocha, Jaca, Alcorisa, Caspe, Sabiñánigo y Binéfar.

Polifónica Turolense: Fraga y Monzón.

Jazz: Jon Hendricks y Cia. (Huesca); Jazz Tuxedo Brass Band (Teruel), Tete Montoliu (Zaragoza), Quinteto de Jazz Peter Delphynick (Fraga, Daroca, Huesca, Ejea, Alcorisa y Calatayud). Cuarteto de Jazz Javier Garayalde (Alcañiz) y Cuarteto de Jazz Sebastiana (Monzón, Sabiñánigo y Tauste.)

Rock: Acolla (Caspe y Binéfar), Enfermos (Graus, Monzón y Binéfar), Escoria



El grupo de rock «Acolla». De izquierda a derecha, Nico (bajo y guitarra), Fernando (guitarra, voz y teclados) y Luis (batería).

Oriental (Calamocha, Caspe, Calatayud y Tauste), Mas Birras (Calamocha, Monzón y Valderrobres), Mestizos (Valderrobres y Tauste) y Pekora Jarris (Graus y Tauste).

La política musical de la Diputación General de Aragón contempla un apartado dedicado a subvenciones que en este año ha incidido fundamentalmente en los Conservatorios de Zaragoza, Huesca y Teruel.

Campaña de pedagogía musical en las escuelas

Pendientes de la futura Ley de Música, y para compensar las carencias de esta materia en la escuela, se diseñaron a partir de 1984 unas campañas cuyos objetivos son:

- Formar al profesorado.
- Realizar un seguimiento de la tarea del profesor en la escuela con objeto de asesorarle e informarle en las téc-

DIPUTACION GENERAL DE ARAGON

Departamento de Cultura y Educación

nicas pedagógicas más sencillas y capacitarle para llevar a cabo esta labor.

— Introducir, de una manera viva, la música popular y el repertorio tradicional clásico a través de la voz, el cuerpo y los instrumentos.

— Sensibilizar a docentes y discentes al hecho musical.

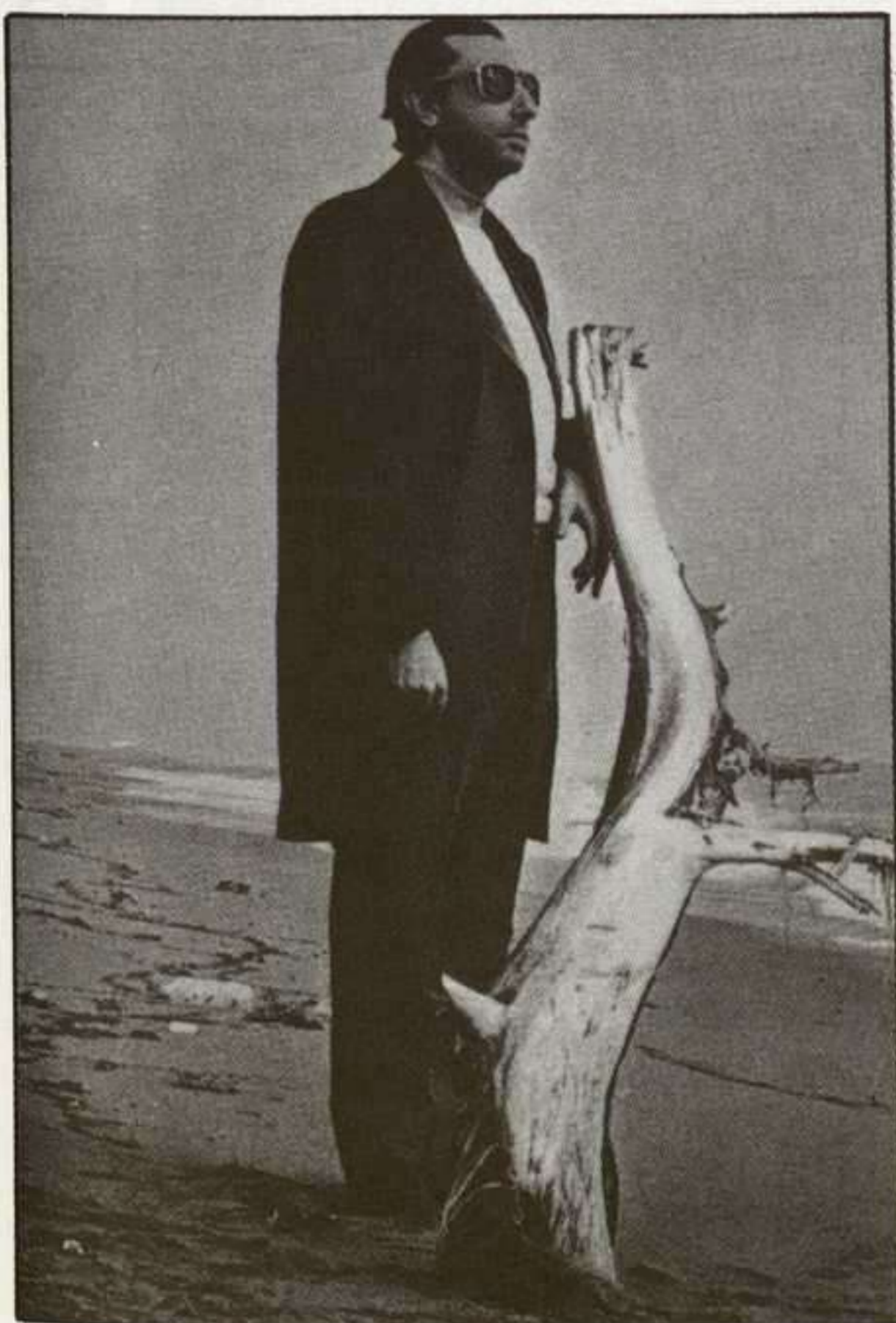
Para la consecución de estos objetivos se programó, a partir del año 1984, un plan cuya filosofía consiste no en impartir un cursillo tradicional de determinadas horas lectivas, sino en preparar a un equipo de músicos que, formados pedagógicamente en la Diputación General de Aragón, se desplazase una vez al mes a las cabeceras de comarca aragonesas para programar e impartir la materia del mes, a la vez que recoger los resultados apoyando a los maestros en sus dificultades.

Estos profesores, directores de los cursos, se preparan cada año durante el mes de septiembre para asimilar los textos que anualmente publica la Diputación General de Aragón y, al mismo tiempo, elaborar criterios comunes. Recibiendo asimismo clases de técnica vocal y de danzas populares aragonesas impartidas por especialistas, reuniéndose todo el curso dos veces al mes para intercambiar experiencias y adaptar los trabajos a la realidad de nuestras escuelas, tabulando los resultados obtenidos con objeto de preparar los niveles siguientes.

El primer libro editado en el curso 84-85, fue dirigido a la I Campaña y se denominó «Chis-Chas», significando la



Portada del libro «Chis-Chas». En él se desarrollan diversos ejercicios de sicomotricidad, a través de la música popular aragonesa.



El pianista catalán de jazz, Tete Montoliu.

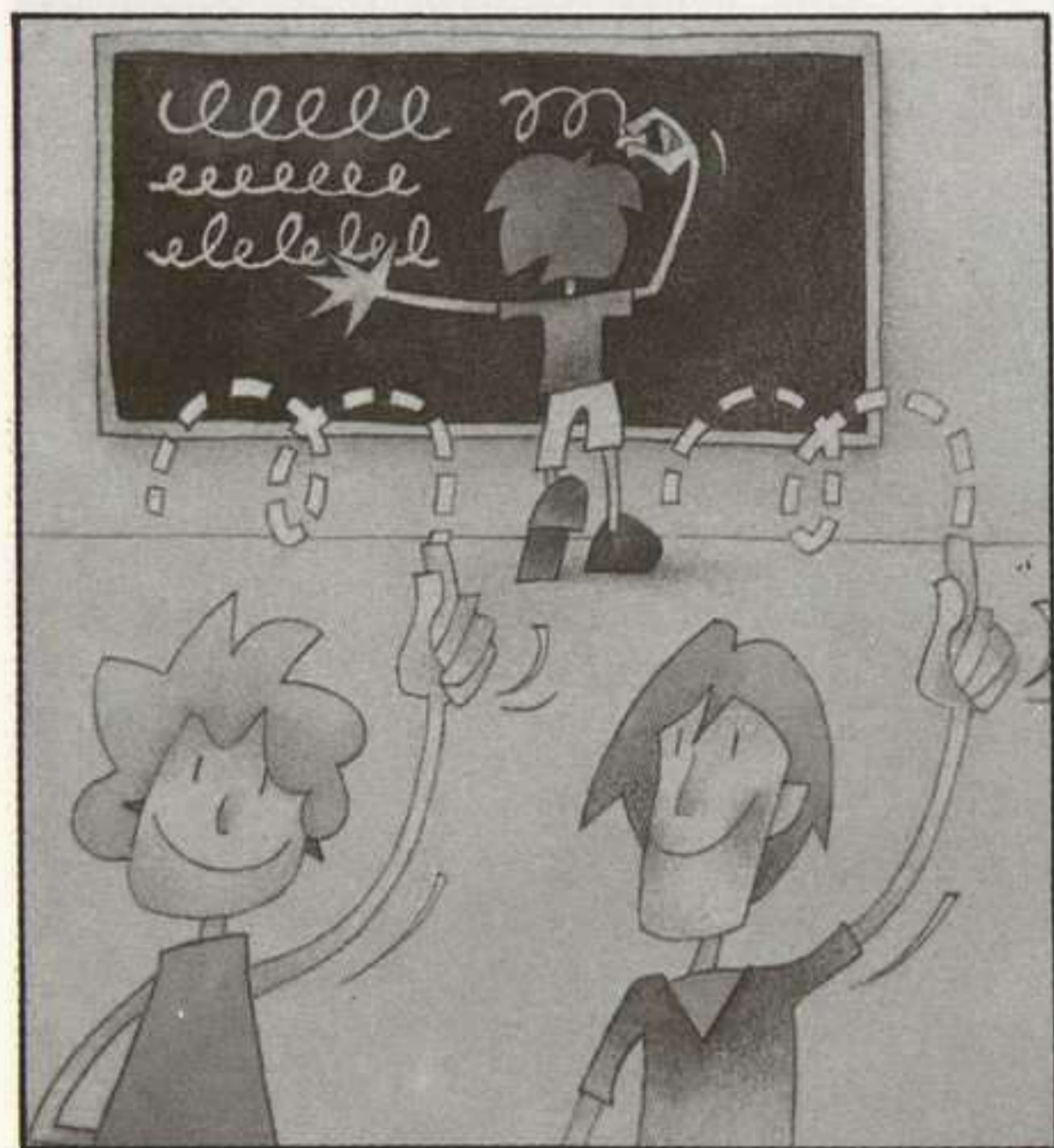
**DIPUTACION
GENERAL
DE ARAGON**

Departamento de Cultura
y Educación

sensibilización a la música, trabajando la psicomotricidad por medio de temas populares aragoneses, sentando de



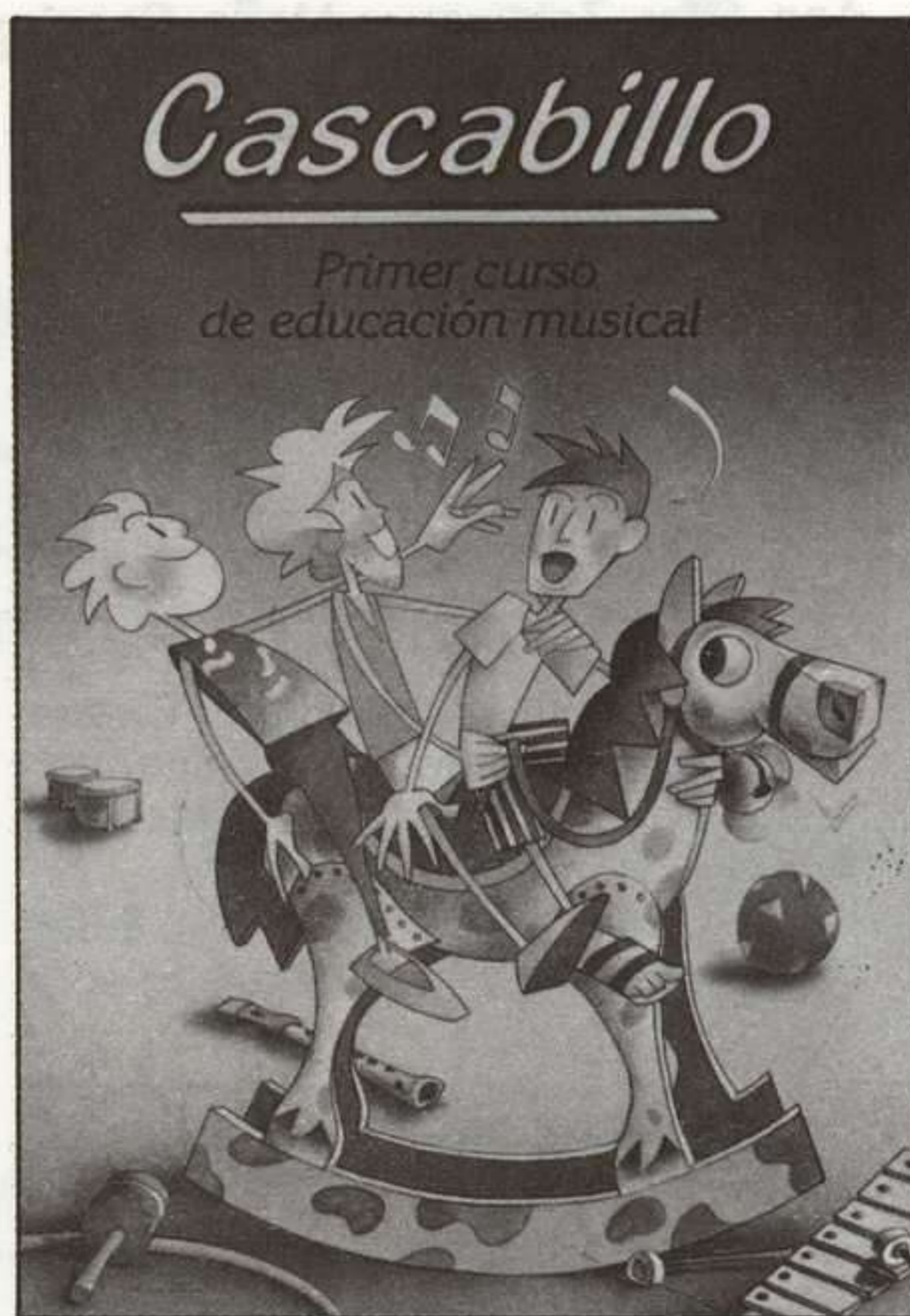
este modo las bases de la educación musical escolar. Este libro va acompañado de una cassette y ha sido reeditado, recibiendo en el año 1985 mención especial del Jurado, por unanimidad, en los premios concedidos anualmente por el Ministerio de Cultura.



Durante el curso 85-86 la campaña, como el libro y las grabaciones, se denominó «Cascabillo», significando el primer nivel de educación musical consciente.

«Cascabillo» consta de 5 apartados:

- Respiración y Vocalización.
- Educación Rítmica.
- Educación Audioperceptiva.
- Educación Psicomotriz.
- Audiciones Musicales Activas.



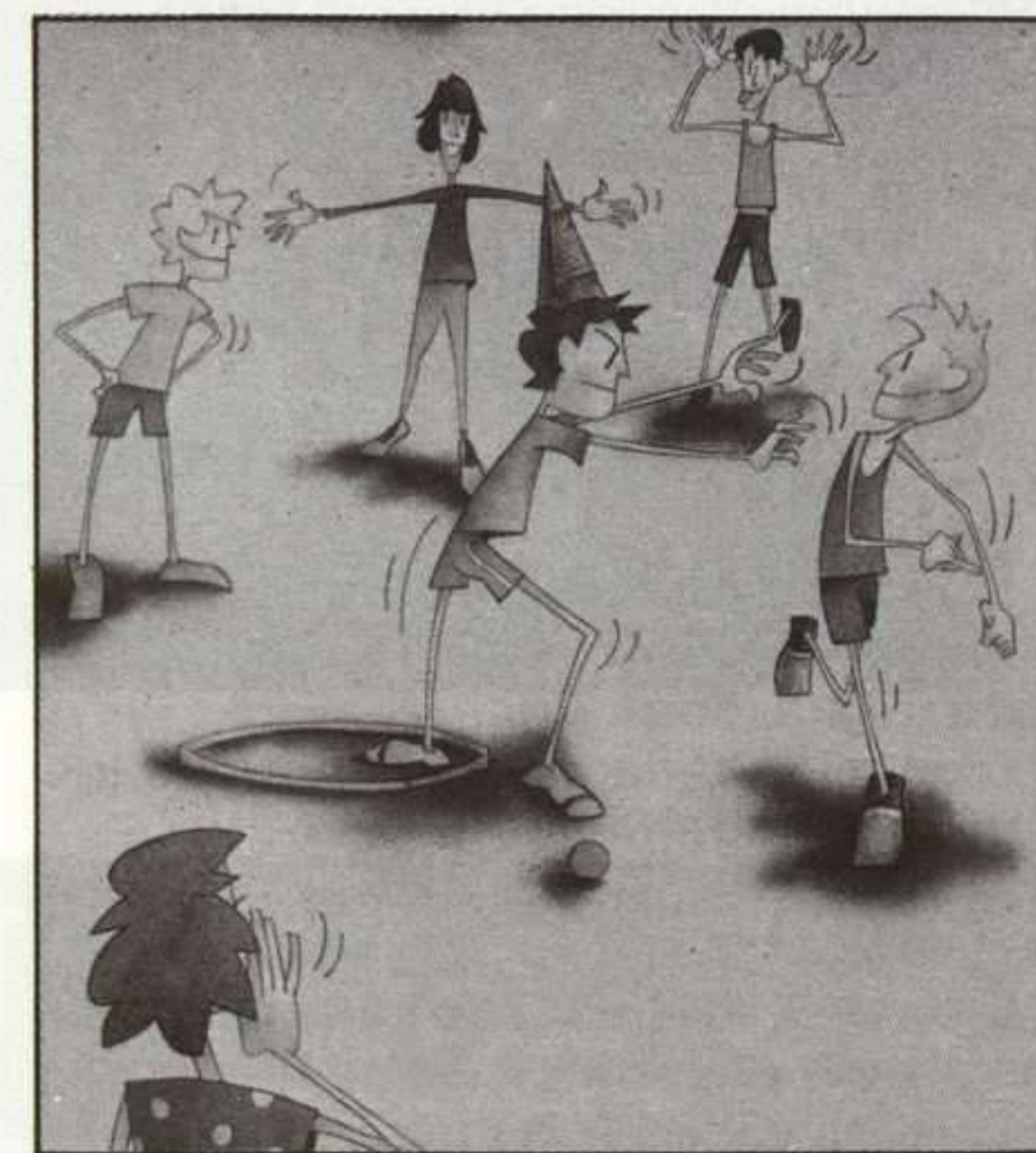
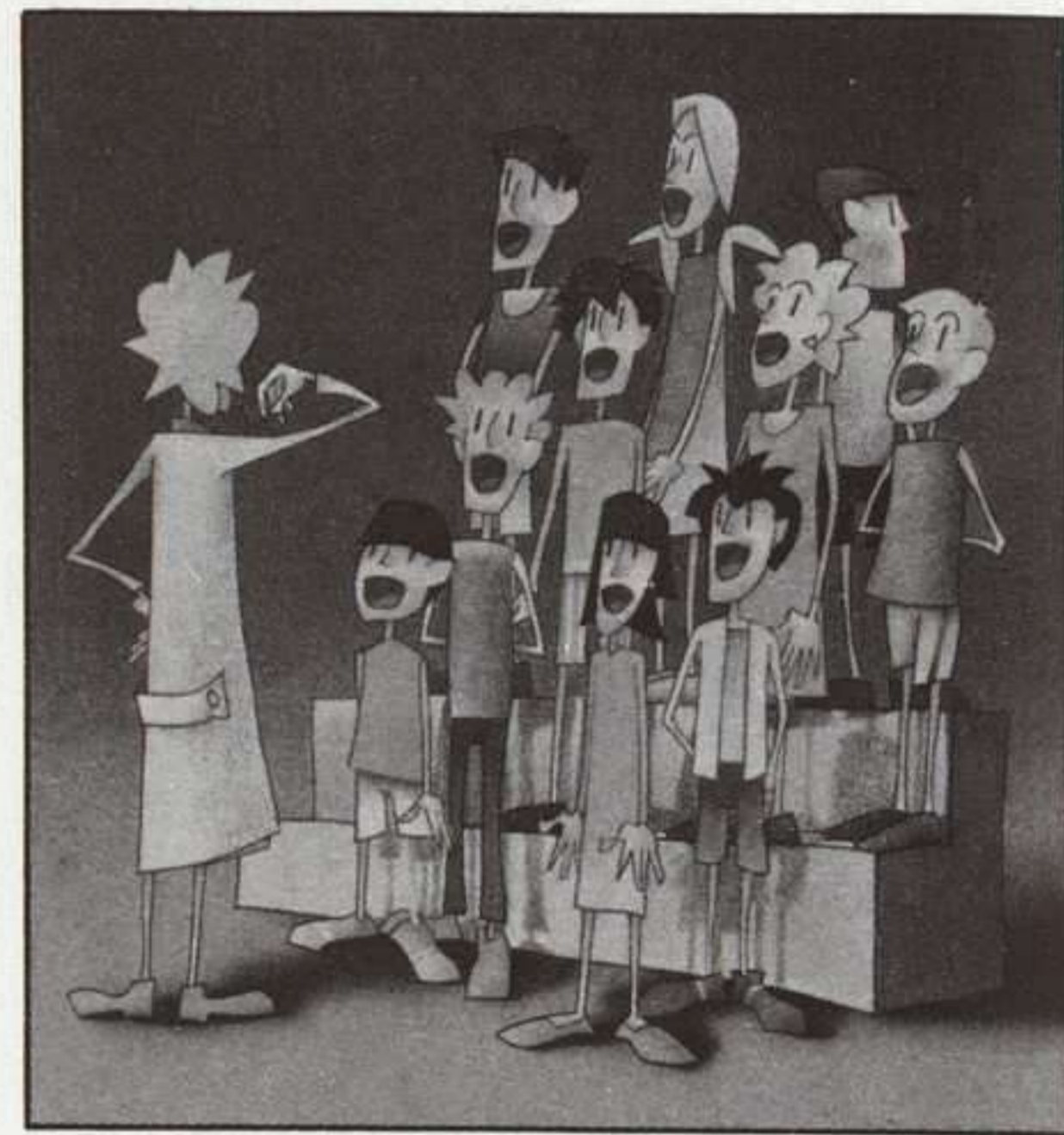
Portada de «Cascabillo», Primer curso de educación musical.

En el curso actual, 86-87, la campaña, la grabación y el texto se denominan «Bigulín», siendo el 2.º nivel de educación musical así como una primera etapa de formación del profesorado que puede ser dirigido hasta el Ciclo Medio de EGB.

Los contenidos de «Bigulín» siguen progresivamente el mismo proceso de «Cascabillo» y se incorporan a la psicomotricidad danzas populares aragonesas.

La valoración de los cursos por parte del profesorado es muy positiva y puede expresarse su importancia partiendo

de los números de cursos que, comenzando con diez en el año 1984, en el curso 86-87 se están realizando 28, participando 850 profesores que lo transmiten a 25.000 alumnos.



MELCHOR ROBLEDO Y SU EPOCA



LA MUSICA ARAGONESA EN EL SIGLO XVI

Folleto de la Exposición que montó la Diputación General de Aragón sobre «Melchor Robledo y su época».

EDUARDO DEL PUEYO

DIPUTACION GENERAL DE ARAGON

Departamento de Cultura y Educación

EL Decreto 76/1986, de 28 de septiembre de la Diputación General de Aragón instituyó y convocó los Premios Aragón a «las artes» y las «letras», a «las ciencias sociales y humanas» y a la «investigación científica y técnica».

El jurado, presidido por el Exmo. Sr. D. José Ramón Bada Panillo, Consejero de Cultura y Educación, y compuesto por los señores D. Joaquín Aranda, D. José Carlos Mainar Baqué, D. Simeón Martín Rubio, D. Pedro Calahorra Martínez, que sustituyó a D. Angel Oliver Pina, que no pudo asistir por enfermedad, y D. Salvador Victoria Marz, actuando como Secretario D. Ricardo García Prats, Director General de Acción Cultural del Departamento, acordó otorgar por unanimidad los Premios Aragón a las siguientes personas:

«Premio Aragón a las Artes» a D. Eduardo del Pueyo Begué.

«Premio Aragón a las letras» a D. José Manuel Blecua Tejeiro.

La vida me llevó a la música guiado por el doble filo de la predestinación y el libre albedrío, por lo menos así lo creo.

Mucho había que cavar en mi naturaleza, la cual era abrupta y difícil; quiero decir que la tarea de edificación artística fue comprometida y larga, aunque siempre favorecida por el constante milagro que rige la vida del artista.

Así que músico soy, no sé si a fuerza de dotes o a fuerza de puños, de las dos probablemente.

Ya señalé anteriormente que la predestinación del hombre se disfraza con la propia voluntad de éste.

Con estas palabras recibió el Premio Aragón a las Artes y a las Letras Eduardo del Pueyo Begué.

Semblanza

Nacido en el zaragozano Campo de Almudí, alternaba Eduardo sus juegos con el estudio del piano. Muy niño aún lo llevan a Pilar Bayona, ante la duda planteada del futuro incierto, y, a pesar de la diferencia de edad, surge a partir de ese momento una admiración mutua y un cariño que va a permanecer durante toda la vida.

Estudió en el Conservatorio de Madrid, donde germinó el comienzo de una brillante carrera que, aun en sus inicios, hizo escribir a Bretón de los Herberos (su tutor) dirigiéndose a un pariente suyo: *Es tan bueno tu sobrino que casi me avergüenza tocar delante de él.*

Quince años solamente tiene Eduardo del Pueyo cuando se presenta al pú-

blico zaragozano; es precisamente en la Sociedad Filarmónica, en vísperas de que el Ayuntamiento de la ciudad le conceda una beca para estudiar en París, y es en París donde, con motivo del festival conmemorativo de la muerte de Beethoven, actúa en el Teatro de los Campos Eliseos (1927) con los conciertos Lamoureux, iniciando así su periplo de actuaciones por las más importantes sociedades europeas del momento.

Se ha mantenido un cauteloso silencio sobre el hecho de que, en plena cúspide de su fama, Eduardo del Pueyo se retirase durante unos años; es cierto que decide ampliar sus conocimientos de composición y también lo es el que comienza con una actividad que le hace ser pionero en una materia muy marginada dentro del mundo musical y que hoy comienza a vitalizarse y florecer con hermosas promesas de futuro: la pedagogía musical. Concretamente, Eduardo aprende las técnicas de pedagogía pianística de la mano de María Jael, discípula de Liszt. Pero hay algo más, un hecho de por sí significativo: Se retira también por algo que nos da una idea de la talla profesional de Eduardo del Pueyo: *Porque* —le dijo confidencialmente a un amigo suyo de la infancia— *no me gusta cómo interpreto a Beethoven* y no volvió a presentarse en público hasta que estuvo satisfecho de la armonía que existía entre los duendes de su intuición y su profundo conocimiento de la estructura formal del genial maestro alemán, su gran pasión.

El **Tercer Concierto**, de Beethoven, le abrió las puertas de Bruselas, puerta de Europa, en el año 1935, ciudad a la que se vincula progresivamente, sobre todo a partir del año 1947 en el que el gobierno belga le nombra Profesor del Conservatorio en el que creará su internacional escuela de pedagogía pianística. Casi al mismo tiempo obtiene el cargo de Profesor Extraordinario de la Capilla de la Reina Isabel, de gran raigambre musical, vivero de artistas, cuyas veladas musicales son conocidas.

Nunca olvidarán los zaragozanos la interpretación integral de las **Sonatas** de Beethoven, en el año 1964, éxito clamoroso y rotundo, entrañable y tierno, que vincula a Eduardo con su tierra natal y que evidencia de una manera muy clara su aragonesismo: la Aljafería y el Teatro Principal acogieron esta manifestación artística cuyo fin era recaudar fondos para recuperar un cuadro de otro genial aragonés, Goya; y cuentan que, en mitad de uno de los conciertos se apagó la luz y que Eduardo continuó interpretando en medio de un absoluto

silencio y totalmente sumido en su universo beethoveniano hasta que un espectador acercó su linterna en el momento en que se levantaba para recoger los estruendos aplausos.

En el mismo año Eduardo es nombrado miembro del Colegio de Aragón y el Ayuntamiento de la ciudad decide por unanimidad dar su nombre a una calle próxima a la Ciudad Universitaria.

Durante años, junto con Pilar Bayona y Luis Galve, demostraron en los famosos conciertos de San Carlos que también esta dura tierra aragonesa engendra genialidad musical.

«El Maestro», como lo llaman los profesionales musicales en Bruselas, el pianista aragonés, ha sido uno de los más profundos conocedores de Beethoven y Debussy, de Granados y Albéniz, uno de los aragoneses universales que falleció en Bruselas el 9 de noviembre de 1986.

BUSQUE LAS MEJORES MARCAS INDEPENDIENTES CON SOPORTE

COMPACT DISC DIGITAL AUDIO

Y EL SELLO DE GARANTIA



EN LAS PRINCIPALES TIENDAS DE DISCOS DE TODA ESPAÑA

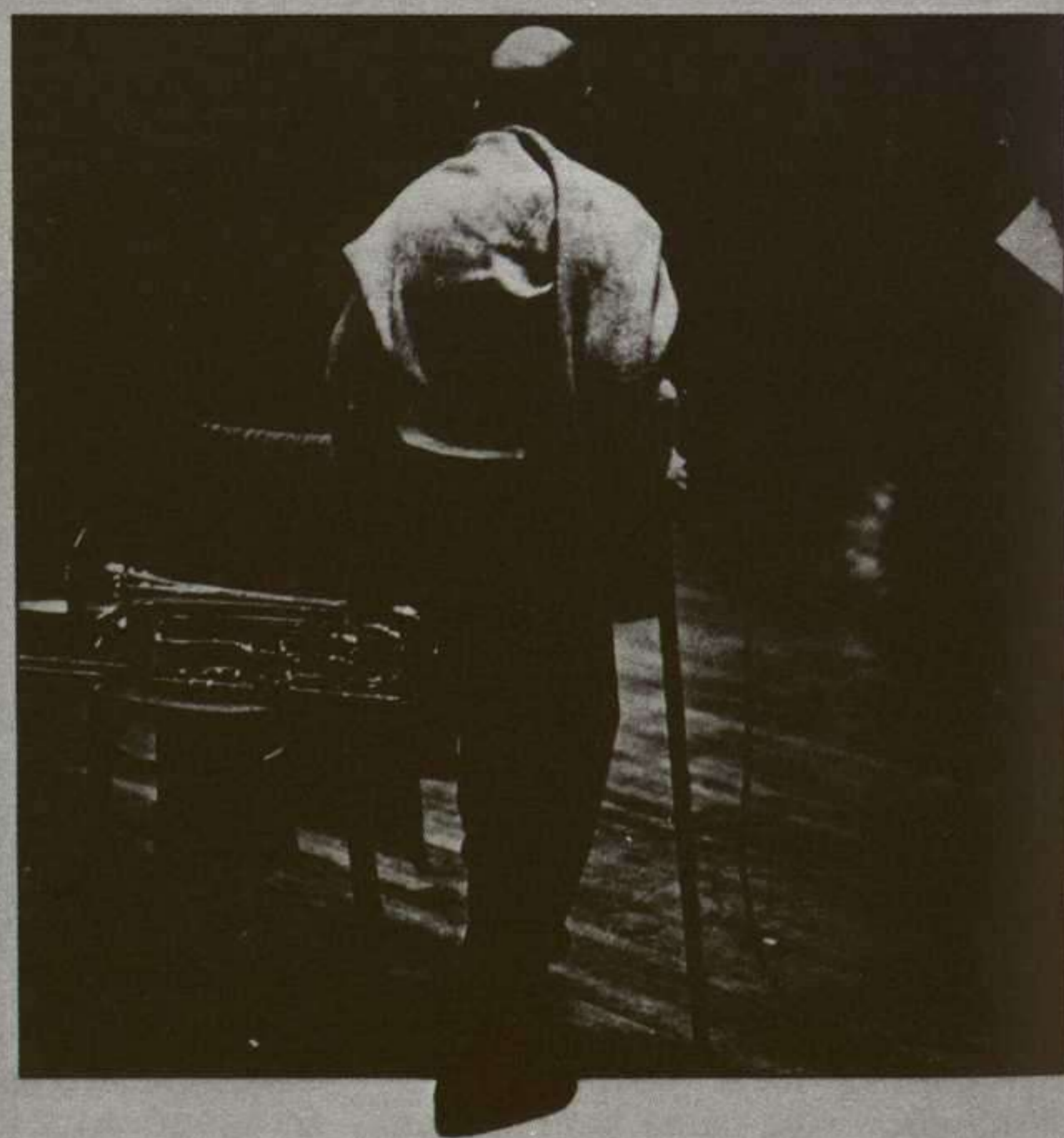
ACTIVIDADES MUSICALES EN EL TEATRE LLIURE



orquestra de cambra
teatre lliure
societat privada
de concerts



orquestra de cambra
teatre lliure
stravinsky



TRAS el deseo de crear una Orquesta de Cámara centrada en la divulgación del repertorio del siglo XX en colaboración con el Teatro Lliure de Barcelona, nace en 1985 la Orquesta de Cámara Teatre Lliure.

Semejante oferta hecha por dicho Teatro (con una trayectoria de diez años de creciente actividad) de poner a disposición de la Orquesta una sólida infraestructura posibilita a ésta el desarrollarse bajo unas características poco comunes: las de grupo estable, con una programación por temporadas.

Conscientes del distanciamiento existente entre el público y la música producida a lo largo de este siglo, la Orquesta

trompeta, trombón, piano y percusión, respondiendo a dichos instrumentos los siguientes instrumentistas:

Flauta: Jaume Cortadellas.
Oboe: Philippe Vallet.
Clarinete: Joan Albert Amargós.
Fagot: Josep Borrás.
Trompa: Antoni Benlloch.
Trompeta: Matthew Lee Simon.
Trombón: John du Buclet.
Violín: Pere Bardagí.
Violín: Jindřich Bardoň.
Viola: Raimon Casademunt.
Violoncelo: Jaume Güell.
Contrabajo: Enric Ponsa.
Percusión: Angel Pereira.
Piano: Lluís Vidal.
Dirección: Josep Pons.

La Orquestaz, que hizo su presentación con un programa titulado «Compositores adedor de la República», integrado por obras de X. Gols, R. Gerhard, Conrado del Campo y Manuel de Falla, ofrece para la siguiente temporada los siguientes programas:

- Sociedad Privada de Concierto: Arreglos por la «Sociedad Privada de Conciertos» de Viena, d'Arnold Schoenberg, de las obras: **Vals del Emperador** (J. Strauss), **La brigada de hierro** (A. Schoenberg), **Prélude à l'après-midi d'un faune** (C. Debussy), **Roses del sud** (J. Strauss), **Lieder eienes fahrenden gesellen** (G. Mahler).
- Stravinsky: **Septeto**, **octeto** y **Missa** (Coral Bellas Artes de Sabadell).
- Hindemith, Lutoslawsky, Amargós.
- Suites de la música escénica de Kurt Weill.

Cabe resaltar dentro de la programación de la Orquesta de Cámara Teatre Lliure la elección de obras poco cono-



Xavier Gols i Solé (1902-1938).

cidas, de autores muchas veces muy nombrados.

Asimismo, los conciertos van siempre acompañados de una amplia documentación inédita para poder dar un sentido más amplio al programa y permitir su buena comprensión.

En la presente temporada la Orquesta de Cámara ha sido presentada en Madrid, en el Teatro Real, dentro del Ciclo de Polifonía y Música de Cámara, y tiene como proyecto inmediato la realización del **El Retablo de Maese Pedro**, de Manuel de Falla, para finalizar esta temporada, con una puesta en escena tal y como preparó el compositor granadino.



entiende como única vía de acercamiento entre ambos elementos el ofrecer unas versiones realmente cuidadas de las obras, así como una presentación atrayente para el oyente, ya sea confeccionando los programas desde la óptica de monográficos (de tema, autores o de escuelas), así como la inclusión en los conciertos de obras con participación dramática (aspecto típicamente realizable desde la peculiaridad de su ubicación en un centro dramático).

Para la feliz realización de dichos propósitos, la Orquesta se desarrolla dentro de una labor continuada, de preparación, extremando ésta hasta veinte ensayos para cada programa. El diseño de la Orquesta se hizo a partir de dos quintetos (viento y cuerda) sumándoles



Orquesta de Cámara del Teatre Lliure.

LA MUSICA EN CANTABRIA

EL Consejero de Cultura, Educación, Deporte y Bienestar Social de la Diputación Regional de Cantabria, don Alberto Rodríguez González, ha hecho para RITMO unas declaraciones sobre la política musical llevada a cabo por su departamento durante 1986.

Desde mi nombramiento como Consejero de Cultura he sido en todo momento consciente de la importancia capital que la música tiene en el acervo cultural de un pueblo. Por esto la música, entre otros aspectos, ha merecido siempre nuestra atención, impulsándola como parte fundamental de nuestra labor. Y esto con el triple criterio de apoyo, difusión y docencia. La música en general, la atención a la música coral y a la música moderna han sido en 1986 los principales objetivos.

En Cantabria, la Música Coral tiene arraigo y tradición y tiene actualmente una vitalidad mantenida ilusionadamente por la Federación Cántabra de Coros. Tenemos gran número de agrupaciones que, independientemente de su calidad individual, todas ellas hacen una labor cultural y musical muy a tener en cuenta, y sus actividades son subvencionadas por esta Consejería. No podemos olvidar que las corales cubren un vacío muy importante en nuestra infraestructura musical.

Es deseo de esta Consejería abordar toda la problemática musical, que por ser completa necesita trabajar en la misma a largo plazo. Medidas a corto



D. Alberto Rodríguez González, Consejero de Cultura, Educación, Deporte y Bienestar Social de la Diputación Regional de Cantabria.

plazo sería caer en la CHAPUZA. Por otra parte, la música debe integrarse en la sociedad como parte fundamental de la cultura. A esto queremos contribuir, a que el público la entienda y la ame. Con este fin, y para que llegue a todos los hogares, se patrocina un programa radiofónico que, denominado «Historia

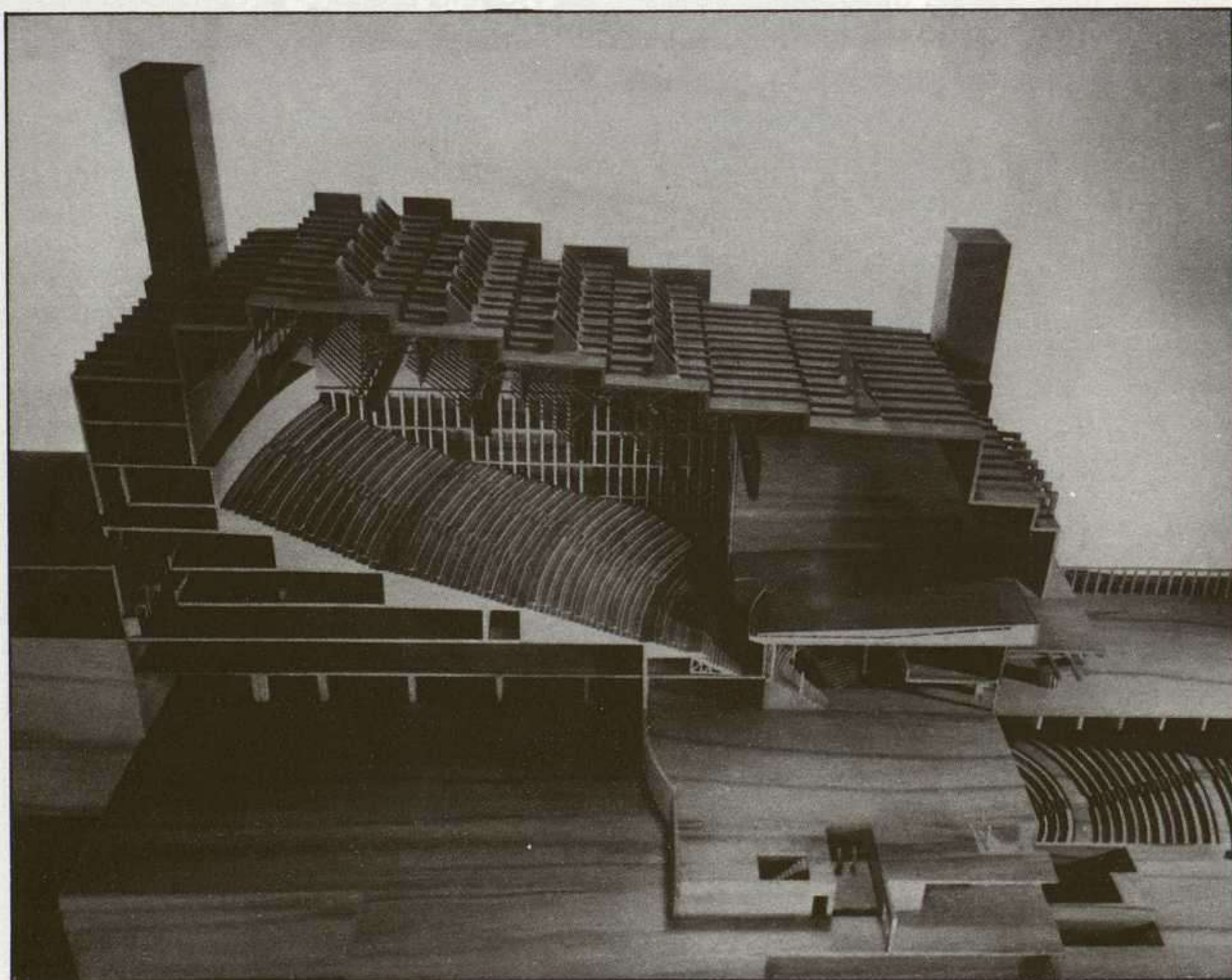
de Música Clásica», se pone en antena en régimen semanal ofreciendo la evolución del arte sonoro. La experiencia está dando resultados muy positivos, como lo demuestra el aumento de la audiencia. Paralelamente programamos una serie de conciertos pedagógicos con las as explicaciones a cargo de distintos profesores.

Este departamento se ha ocupado este año de la música pop y rock, por considerarla una manifestación cultural que supone una transformación social dentro de la juventud actual y que, por lo tanto, genera en su entorno una serie de actividades culturales que deben de ser atendidas por cualquier entidad de nuestras características.

Aunque las cifras son en si mismas frías, conviene tenerlas en cuenta para tener una perspectiva de lo verdaderamente realizado. La Consejería ha contado en distintos actos con la colaboración de Ayuntamientos y en total se han programado 217 actos, entre los que 110 corresponden a las agrupaciones corales y 69 a música clásica; se han celebrado 13 emisiones radiofónicas, 2 conciertos de pop-rock y 23 de ballet y danza.

A través de nuestro programa «Culturabria 86» se ha llevado música a distintos pueblos de la región y los protagonistas han sido en su mayoría músicos de Cantabria.

Siguiendo la política de promocionar los distintos aspectos músico-culturales y artísticos se programaron en el mes de abril unas Jornadas de Danza que pretendemos tengan una continuidad anual. En ellas se pusieron unos



Consejería de Cultura, Educación y Deporte.

precios especiales para todos los alumnos y profesores de la academias de ballet, tratando de promocionar aún más la danza entre los jóvenes.

Naturalmente, el Festival Internacional de Santander, cuya trigésimo quinta

ve Sinfonías, de Beethoven, con el **Requiem**, de Verdi, o con la multitudinaria **Sinfonía de los Mil, Octava**, de Gustav Mahler, cuyo éxito de público constituyó un acontecimiento inenarrable.

Señalamos la interpretación del poema **Benedicta** de Dúo Vital, o la presen-

de este ciclo hay que añadir veintinueve celebradas en distintos marcos de interés histórico y artístico de Cantabria.

Estrenos, conferencias, exposiciones completaban la programación de un Festival que este año ha vivido uno de sus momentos más esperanzados. La



Coral Salvé, fundada en 1975 por José Luis Ocejo.



Escolanía Santo Domingo Savio, cuyo director es Carlos Labarta.



Coral Santa María de Solvay, que dirige Manuel Egusquiza.



Coral Portus Victoriae, de Santoña.



Coral del Carmen, de Reinosa.

edición se ha celebrado en colaboración con la Diputación Regional, Ayuntamiento de Santander y otras Instituciones, ha tenido la debida atención por parte de esta Consejería. Esta revista ha informado detalladamente de su programación y de los resultados de la misma. Solamente entonces queremos indicar sus eventos más revelantes.

En el V Ciclo Sinfónico-Coral se han ofrecido once programas con las **Nue-**

cia de directores como Lorin Maazel, Frühbeck o Gómez Martínez.

Nueve fueron los programas dedicados al ballet: Paul Taylor, el Nacional de España, el de Tokyo y el Imperial de Kiev.

En el Ciclo de Cámara y Recitales, las voces de Teresa Berganza y de Elena Obraztsova, los pianistas Watts y Pogorelich, el Grupo Lim, Trío de Madrid o el Cuarteto Melos. A las nueve sesiones

colocación de la primera piedra del futuro Palacio de Festivales ha sido, sin lugar a dudas, uno de los momentos más importantes y más esperanzadores para el futuro de la música en Cantabria.

Con este Palacio, el Festival Internacional de Santander va a tener un marco incomparable, digno de su categoría y que hará que dicho Festival tenga un mayor esplendor.

LAS ACTIVIDADES MUSICALES

Esfera de especial atención para la Diputación de Lugo

Desde hace aproximadamente tres años, la Corporación Provincial, y de forma especial la Presidencia y el Consejo de Cultura, vienen prestando un gran interés tanto material como económico, a las actividades de carácter musical y folclórico a través de sus diferentes manifestaciones.

DESDE mayo de mil novecientos ochenta y tres la Diputación cuenta con una Escuela de Gaitas donde cerca de medio millar de alumnos han recibido enseñanzas de solfeo. En el curso actual figuran inscritos unos cien alumnos, de los cuales una treintena forman parte del Grupo de Gaitas de la Diputación, por cuyas actuaciones en TV, Radio y en diferentes certámenes provinciales, regionales, e incluso en acontecimientos o festividades celebradas en otras Comunidades Autónomas, ha ido adquiriendo un elevado prestigio que lo sitúa a la cabeza de los grupos de su género de ámbito provincial.

Escuela de Gaitas

La Escuela de Gaitas, dedicada esencialmente a la enseñanza de solfeo, dis-



Los maestros de la Escuela de Gaitas enseñando a alumnos el «organistrum», pieza singular incorporada al Grupo de Música Medieval y Popular de la Diputación.

pone de un adecuado local para el desarrollo de este cometido, así como de dos profesores que se turnan conforme a un calendario y horario previstos dentro de un curso, abierto y continuo, en el que cualquier persona, a partir de los cinco años puede inscribirse tras formular dicha petición por escrito.

Grupo de Gaitas

El Grupo de Gaitas, conforme a lo avanzado anteriormente, está integrado por una treintena de personas de diferentes edades y ambos sexos que provienen de la Escuela de Gaitas.

Desde su constitución, aproximadamente un año después de la creación de la Escuela, el Grupo de Gaitas lleva realizadas cerca de medio centenar de actuaciones, por lo que poco a poco se ha ido consolidando como tal Grupo.

Grupo de Zanfonas

El jueves día 23 de octubre de 1986 comenzaron a impartirse en la Escuela de Gaitas de la Diputación las clases concernientes al Grupo de Zanfonas.

Dicho Grupo, por sus específicas características musicales, estará próximamente formado por un número concreto de personas, de tal modo que permitirá la celebración de actuaciones de forma aislada, es decir, como tal Grupo de Zanfonas, y actuaciones conjuntas.

Grupo de Danzas

La existencia y funcionamiento de un Grupo de Gaitas lleva aparejada de forma mediata e inmediata la constitución de un Grupo de Danzas. De hecho en



Banda de gaitas de la Diputación durante su actuación en la «Feria do viño de Amandi» 1986.

innumerables ocasiones donde actúa el Grupo de Gaitas, de entre el público asistente se suscita con cierta regularidad la CUESTIÓN del Grupo de Danzas.

Teniendo en cuenta dicha demanda, y al tener ésta carácter complementario con respecto a la primera, la Diputación está decidida a la constitución de un Grupo de Danzas siguiendo el modelo y las características del Grupo de Gaitas, es decir, por una parte escuela y por otra grupo propiamente dicho para las respectivas actuaciones.

«Grupo de Música Popular y Medieval» del Taller Escuela de la Diputación

A partir de la construcción de instrumentos musicales en los Talleres de la Diputación, y en estrecha vinculación con el Grupo de Gaitas y Grupo de Zafonas, la Diputación dispone de un «Grupo de Música Popular y Medieval» integrado inicialmente por tres personas, si bien con posibilidades de incorporar nuevos intérpretes.

Este Grupo, en lo que podríamos considerar su fase originaria, ya ha tenido dos actuaciones. La primera de ellas, con motivo de la presentación oficial de la película «La Arquitectura Románica», en la que los maestros Jesús y Luciano Pérez ofrecieron un primer concierto con el recién construido «organistrum», y la segunda, el 14 de septiembre en O Cebreiro con motivo de la inauguración de la I Semana de Estudios Históricos, en la que intervino como colaborador Miro Casabella.

Grupo musical «Taranis»

En virtud del Convenio suscrito con el Grupo Taranis, la Diputación Provincial dispone de dicho conjunto musical desde hace aproximadamente dos años.



Grupo musical Taranis.



En la actualidad Taranis puede ser contratado por gestión propia o a través de la Diputación. Sus componentes vienen realizando en local habilitado al efecto un número de horas de ensayo y sus actuaciones se aproximan al centenar.

Escuela de Instrumentos Musicales Modernos

La disponibilidad del Grupo Musical Taranis por parte de la Diputación, a partir de la firma del segundo Convenio, y la dedicación plena al Grupo de la mayoría de los componentes ha hecho posible que la institución provincial estudie la creación de una Escuela donde pudieran impartirse clases para el aprendizaje de instrumentos musicales modernos.

Esta Escuela, teniendo como profesores parte de los miembros actuales del Grupo Taranis, se dedicará únicamente a la enseñanza de los diferentes instrumentos, de los que dispone dicho Conjunto, es decir, teclado, batería, flauta y guitarras eléctricas.

Escuela de Canto

En sesión del Consejo de Cultura de 16 de octubre de 1986, ratificado por acuerdos corporativos en sesión ordinaria de dicho mes, se prestó aprobación a las bases del Convenio de colaboración entre la Excm. Diputación Provincial de Lugo y el Orfeón Lucense para el establecimiento de una Escuela de Canto.

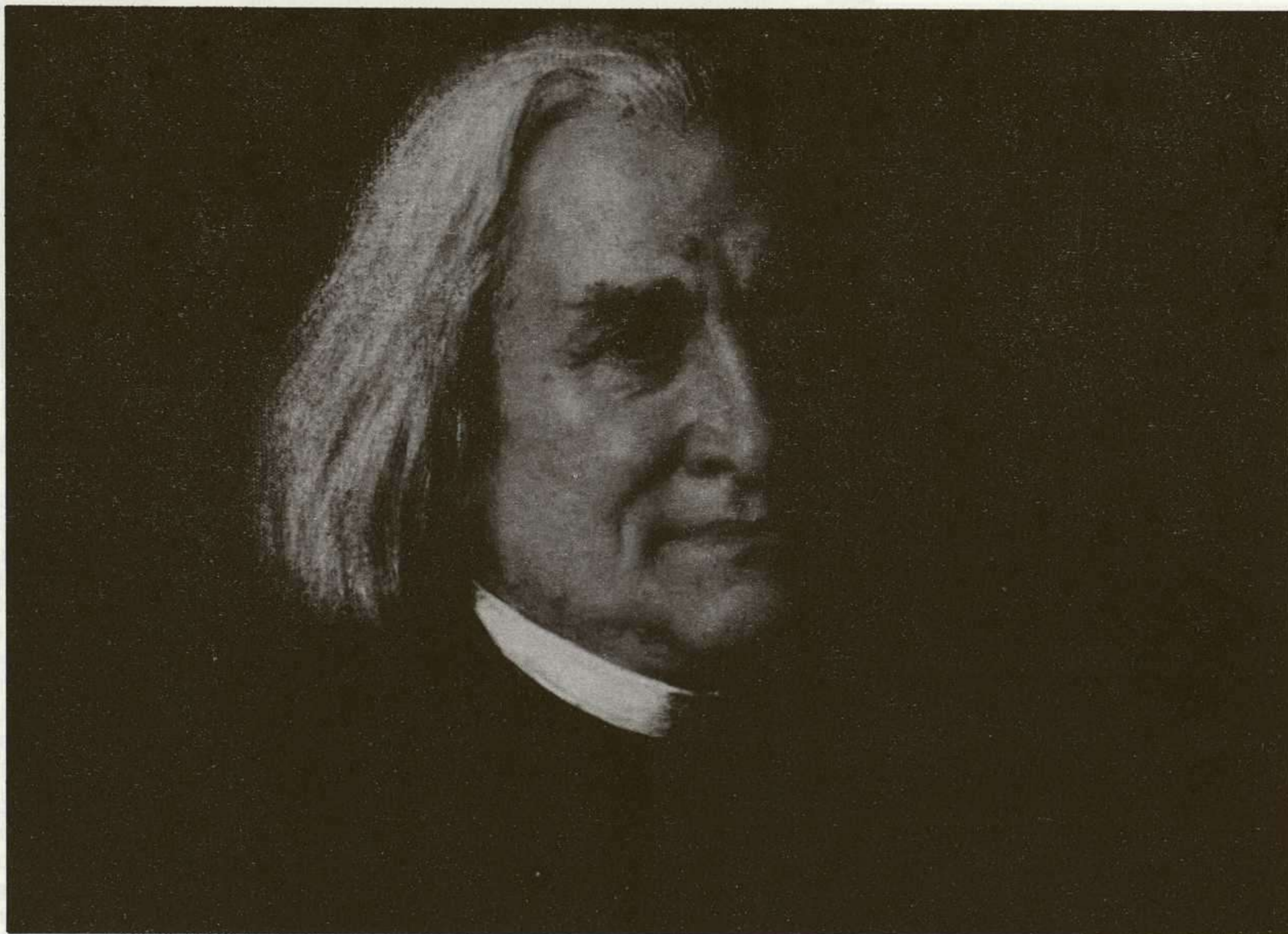
Se trata de crear, con la colaboración del Orfeón, una Escuela a la que toda persona interesada en el canto pueda solicitar su admisión. A partir de dicho aprendizaje la Diputación podría formar su propia Coral.



El Orfeón lucense, en una de sus actuaciones.

LISZT

1886-1986



HUNGAROTON

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO



Solicite información en su proveedor habitual de compact-disc

FERYSA • Apartado de Correos 151036 • 28080 Madrid

HCD 12749-2

LISZT, Ferenc
"Ad nos, ad salutarem undam" —
fantasia and fugue
Evocation à la Chapelle Sixtine
Trauerode
Nun danket alle Gott

Zsuzsa Elekes — organ

HCD 12831-33-2*

LISZT, Ferenc
Christus
Oratorio

Sándor Sólyom-Nagy — baritone
Veronika Kincses — soprano
Klára Takács — contralto
János B. Nagy — baritone
László Polgár — bass
Hungarian Radio and Television Chorus
Hungarian State Orchestra
conducted by Antal Doráti

Sung in Latin

HCD 12827-2*

LISZT, Ferenc
Concertos for Piano and Orchestra
No.1 in E flat major
No.2 in A major
Totentanz

Dezső Ránki — piano
Hungarian State Orchestra
conducted by János Kovács

HCD 11918-2

LISZT, Ferenc
Dante Symphony

Veronika Kincses — soprano
Ladies of the Hungarian Radio
and Television Chorus
Budapest Symphony Orchestra
conducted by György Lehel

Sung in Latin

HCD 12022-2

LISZT, Ferenc
Faust Symphony

György Korondy — tenor
Male Chorus of the Hungarian People's
Army
Hungarian State Orchestra
conducted by János Ferencsik

Sung in German

HCD 12148-2

LISZT, Ferenc
Hungarian Coronation Mass

Veronika Kincses — soprano
Klára Takács — contralto
Dénes Gulyás — tenor
László Polgár — bass
Hungarian Radio and Television Chorus
Budapest Symphony Orchestra
conducted by György Lehel

Sung in Latin

HCD 11488-89-2*

LISZT, Ferenc
Hungarian Rhapsodies Nos 1-19
Rhapsodie espagnole

Erika Lux, Gabriella Torma,
Erzsébet Tusa, Gábor Gabos,
Kornél Zempléni — pianos

HCD 12721-2

HUNGARIAN FANTASY

LISZT, Ferenc
Hungarian Rhapsodies Nos 2, 4, 6
(for orchestra)
Fantasy on Hungarian Folk Tunes
Rákóczi March

Jenő Jandó — piano
Hungarian State Orchestra
conducted by János Ferencsik,
Gyula Németh, Tamás Pál

HCD 11976-2*

LISZT, Ferenc
Late Piano Works (1884-1886)
La lugubre gondola; Bagatelle ohne
Tonart; Csárdás obstiné; Csárdás
macabre; Nuages gris etc.

Ernő Szegedi — piano

HCD 12694-96-2

LISZT, Ferenc
Die Legende von der heiligen Elisabeth
Oratorio

Éva Marton — soprano
Éva Farkas — contralto
Sándor Sólyom-Nagy,
István Gáti — baritones
Kolos Kovács, József Gregor — basses
Budapest Chorus
Hungarian State Orchestra
conducted by Árpád Joó
Sung in German and Latin
Hungaroton—Sefel Records
coproduction
In America and Japan distributed
by Sefel Records

HCD 12747-2*

LISZT, Ferenc
Missa choralis
etc.

Mária Temesi — soprano
Márta Lukin — mezzo-soprano
Tamara Takács — contralto
János Bándi — tenor
István Gáti — baritone
József Gregor — bass

Chorus of the Hungarian Youth
Ensemble
Zsuzsa Elekes — organ
conducted by Kálmán Strausz

Sung in Latin

HCD 11861-2

LISZT, Ferenc
Missa Solennis
(Gran Festival Mass)

Veronika Kincses — soprano
Klára Takács — contralto
György Korondy — tenor
József Gregor — bass
Hungarian Radio and Television Chorus
Budapest Symphony Orchestra
conducted by János Ferencsik

Sung in Latin

HCD 12105-2*

LISZT, Ferenc
Orchestral Songs
Die Loreley, Jeanne d'Arc au bûcher,
Mignons Lied, Die drei Zigeuner;
Three Songs from Wilhelm Tell

Ilona Tokody — soprano
Klára Takács,
Tamara Takács — mezzo-sopranos
András Molnár — tenor
Sándor Sólyom-Nagy — baritone
Hungarian State Orchestra
conducted by András Kórodi

Sung in German and French

HCD 12446-2

LISZT, Ferenc
Les Préludes
Orpheus
Tasso: Lamento e Trionfo

Hungarian State Orchestra
conducted by János Ferencsik

HCD 11261-2*

LISZT, Ferenc
Psalms

József Réti — tenor
László Jámbor — baritone
Budapest Chorus
Male Chorus of the Hungarian
People's Army
Hungarian State Orchestra
conducted by Miklós Forrai

Sung in German and Latin

HCD 11267-2*

LISZT, Ferenc
Requiem

Alfonz Bartha,
Sándor Palcsó — tenors
Zsolt Bende — baritone
Péter Kovács — bass
Male Chorus of the Hungarian
People's Army
Sándor Margittay — organ
conducted by János Ferencsik

Sung in Latin

HCD 12677-81-2*

LISZT, Ferenc
Symphonic Poems
(complete)

Budapest Symphony Orchestra
conducted by Árpád Joó

A Hungaroton—Sefel Records
coproduction
In America and Japan distributed
by Sefel Records

HCD 12676-2*

LISZT, Ferenc
Weihnachtsbaum
2 Episoden aus Lenaus Faust

Erzsébet Tusa,
István Lantos — piano duet

HCD 12562-2

LISZT, Ferenc
"Weinen, Klagen" — variations
Ave Maria (Arcadelt)
Prelude and Fugue on the name
B-A-C-H
etc.

Gábor Lehotka — organ

EL AYUNTAMIENTO DE MADRID Y SUS ACTIVIDADES MUSICALES

El madrileño de a pie, aprendiz, aficionado o profesional de la música, puede encontrar muchas de sus demandas satisfechas en las áreas musicales que cubre el Ayuntamiento de nuestra ciudad. Ramón Herrero Marín, Concejal Delegado del Área de Cultura, Educación, Juventud y Deportes, nos introduce en un breve recorrido por la Escuela Municipal de Música, que basa su enseñanza en métodos innovadores en España, por la Biblioteca Musical Municipal, que inauguró el préstamo gratuito de instrumentos, por la Banda Sinfónica Municipal, que ofrece sus conciertos en el Parque del Retiro, y por las actividades que se reparten en nuestras ya tradicionales fiestas.



Ramón Herrero, Concejal Delegado del Área de Cultura, Educación, Juventud y Deportes.

Escuela Municipal de Música de Madrid

A PENAS si han cumplido los dos años y ya tienen un instrumento en las manos. Tal vez tan sólo sea un juego para ellos, pero este primer contacto puede ser definitivo para los que en el futuro formarán parte de los aficionados o los profesionales de la música en España.

Pocas escuelas oficiales practican la enseñanza a alumnos con edades comprendidas entre los dos años y medio hasta la edad adulta.

A esta temprana edad —afirma José Alamá Ibáñez, director de la Escuela Municipal de Música— comienzan a distinguir los diversos ritmos, empiezan a saber lo que tienen que hacer y cuándo lo tienen que hacer. Además les sirve para ejercer la coordinación del aparato psicomotriz. La música les ayuda a corregir defectos de lateralidad, direccionalidad...

Manejan los instrumentos que podíamos llamar de pequeña percusión como cascabeles, triángulo, pandero, crócalos y juegan mientras se van familiarizando con la música.

Sin embargo, no es sólo novedad que se impartan clases a niños tan pequeños, puesto que en escuelas privadas ya se ha experimentado. *Hay que resaltar* —comenta Ramón Herrero Marín, Concejal Delegado del Área de Cultura, Educación, Juventud y Deportes—

que es la primera vez que en España y a nivel institucional se emplea un método pedagógico basado en los sistemas aplicados en los países más avanzados en la enseñanza de la música como Austria y Alemania.

Podríamos citar tres nombres pilares de estos métodos: Willews, Orff y Kodaly.

Intentamos recoger —explica el director de la Escuela Municipal de Música— lo mejor de las metodologías experimentadas en el mundo desde hace más de 50 años y se intenta realizar un abanico de posibilidades aplicado especialmente a la idiosincracia española.

Participación y creatividad

El citado método pedagógico ha sido confeccionado por el equipo docente del Centro compuesto por 23 profesores y en él cobran prioridad conceptos como «participación», «creatividad», toma de contacto con el instrumento desde el principio...

La música —continúa José Alamá— debe percibirse a través de los sentidos. Si no se siente desde un principio es imposible expresarse a través de ella. Primero hay que vivirla y después aprenderla.

El programa se estructura en dos áreas: Enseñanza Básica Musical constituye la primera etapa y la segunda Enseñanza de Instrumentos, siendo con-

dición imprescindible el estar inscrito en la primera para acceder a la segunda.

La Escuela Municipal de Música ha introducido también la modalidad de las clases para adultos, constituyendo un rotundo éxito de asistencia.

Este año la citada Escuela cuenta ya con su primera promoción y el título obtenido por estos alumnos es el equivalente al grado elemental de lo que estipula la ley para los conservatorios.

La enseñanza es tarea primordial en la Escuela, pero uno de los objetivos a conseguir en muy breve plazo lo resumiría la proyección de otro tipo de actividades. *Paralelamente al desarrollo de la enseñanza de las materias específicas —apostilla Ramón Herrero— es imprescindible fomentar la participación de los alumnos en todas las manifestaciones musicales que se llevan a cabo en la Escuela, como la creación de grupos musicales, bandas, corales, orquestas, que puedan proyectar su actividad tanto en el ámbito público como privado.*

Dos centros pedagógicos

Hasta el momento la Escuela Municipal de Música cuenta con dos sedes. Una de ellas, centro «Federico Chueca», ubicado en el Centro Cultural de Hortaleza (calle Benita de Avila) con 890 alumnos, y centro «Maestro Barbieri» (calle Gestona s/n, Orcasitas) con 595 alumnos.



Escuela de música «Maestro Barbieri».



Escuela de música «Federico Chueca».

En grupos de 25, como máximo, los alumnos acuden a las clases de Enseñanza Básica Musical, número que se reduce a cuatro en el área de Instrumentos. Los precios oscilan entre las 1.000 y 1.500 pesetas al mes, estando en estudio la creación de un reglamento de becas. En este sentido, a través de los servicios sociales de la Junta Municipal, se está subvencionando la asistencia de niños pertenecientes a la Casa-Hogar de Villaverde.

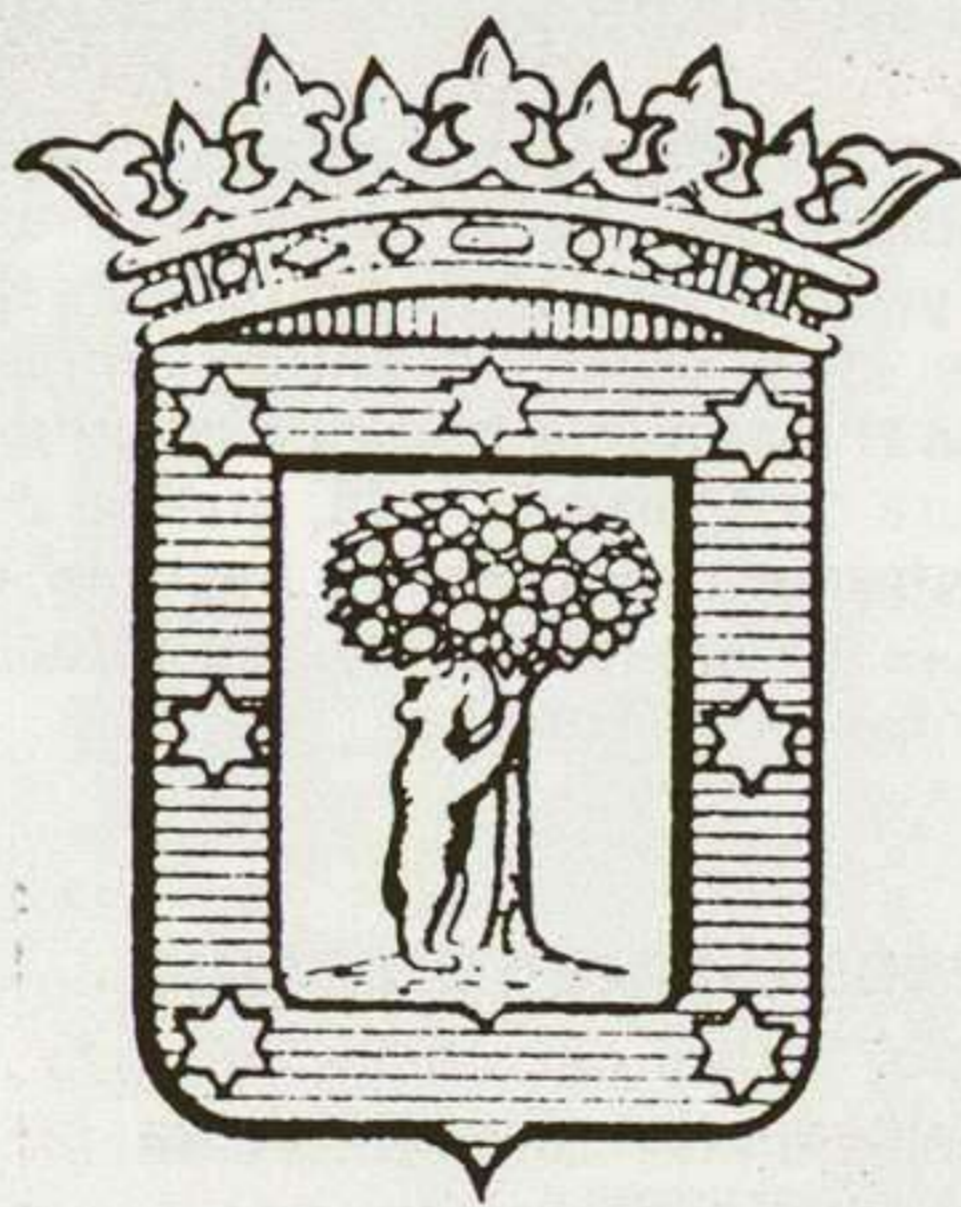
Asimismo, y a partir de un acuerdo con el equipo multiprofesional de la ONCE, 12 niños ciegos acuden también a las clases.

José Alamá, director de la Escuela, garantiza la eficacia del método, a juzgar por los avances que realizan los alumnos. *Creo que con este sistema salen muy preparados y tal vez con muchas ventajas frente a otros tipos de enseñanzas.*

Biblioteca Musical Municipal de Madrid.

Dicha Biblioteca fue creada en 1919 por iniciativa del conocido musicólogo español Víctor Espinós y bajo el patrocinio del Ayuntamiento de Madrid, siendo alcalde D. Luis Garrido Juaristi. Desde entonces, y durante más de 50 años, fue dirigida por el propio Espinós y más tarde por su hija. Con un impás por la Guerra Civil en que fue cerrada, ha continuado su actividad hasta la fecha presente.

Ubicada en las proximidades de la Plaza Mayor, aunque próximamente será trasladada al Centro Cultural Conde Duque, tiene abiertas sus puertas a todos los músicos, aficionados o curiosos en general, que deseen consultar libros y partituras, solicitar un instrumento para su estudio o practicar el piano



en cabinas provistas de este instrumento.

Préstamo gratuito

Recordemos que fue en el año 1932 cuando se inauguró el préstamo gratuito de instrumentos, entonces sistema único en el mundo, contando para este menester con 100 instrumentos. Asimismo ha propagado la idea original de llevar a los vecinos de la Villa, libros y partituras musicales para que se enseñara música en las zonas próximas a la capital.

Por otra parte, la Biblioteca cuenta con un importante fondo bibliográfico y con un pequeño museo, donde se exhiben los más variados objetos, todos ellos valiosos por su lugar de procedencia, o por su valor artístico y a veces sentimental, de los muchos músicos que por allí han dejado su huella.

Conserva además una serie de documentos, libretos originales, partituras autógrafas y dedicatorias de gran interés histórico-musical. Pero lo más valioso es la importante y completa colección de partituras musicales inspiradas en «El Quijote», contándose ya con un fondo de más de 75 obras de autores de diversas nacionalidades.

Actividades

Entre las actividades de la Biblioteca Musical destacan las sesiones musicales que se realizan los martes, dedicadas a los escolares, y los conciertos pedagógicos en los colegios públicos y en los Centros Culturales de los distintos barrios de Madrid.



Joven Orquesta de la Biblioteca Municipal.

Entre las realidades más significativas, que la Biblioteca Musical viene desarrollando en los últimos años, destaca la creación de la Joven Orquesta, que hizo su presentación oficial en noviembre del pasado año y que, integrada por una veintena de miembros, está dirigida por Azucena Fernández Manzano, realizando una importante labor al frente de este conjunto, que en tan corto tiempo ha celebrado ya cerca de una treintena de conciertos.

Ramón Herrero Marín, Concejal del Área de Cultura, Educación, Juventud y Deportes, nos indica que, *aunque esta Biblioteca Musical Municipal es minoritaria y especializada, su labor, como puede verse es notable, por lo que el Ayuntamiento de Madrid seguirá prestandole atención, como siempre en la medida de sus posibilidades presupuestarias, a fin de que siga desarrollando los fines para los que fue creada y se complemente su labor como viene haciendo en los últimos años en tareas pedagógicas, investigadoras, difusoras de promoción de los jóvenes intérpretes, así como la divulgación de la música a través de sus actividades para todos los jóvenes de Madrid.*

Banda Sinfónica Municipal de Madrid

En el año 1984 el Pleno del Ayuntamiento de Madrid, aprobaba la Propuesta presentada por su Área de Cultura, por la cual la Banda Municipal, al cumplir su setenta y cinco Aniversario, pasaba a denominarse Banda Sinfónica Municipal. Este apelativo recogía la gran calidad musical y amplio reperto-

rio del conjunto que incluía entre sus miembros a una amplia familia de la cuerda como los violoncellos y contrabajos.

A lo largo de sus ya setenta y siete años de historia ha realizado una extraordinaria y reconocida labor, que ha contribuido en mucho a desarrollar la cultura musical y el buen gusto del pueblo de Madrid.

Entre los directores titulares de la Banda, haciendo un pequeño recorrido histórico, habría que destacar la figura de D. Ricardo Villa que la dirigió desde su fundación, en 1908, hasta el año 1935. Durante la Guerra Civil fue Pablo Sorozábal su titular y en estas fechas tan críticas realizó con el grupo una gira por las regiones de Levante y Cataluña, obteniendo un enorme éxito. Hay que recordar que este maestro fue declarado hijo adoptivo de la Villa en 1981 en reconocimiento a su importante labor al frente de la Banda. Actualmente, próximo ya a los noventa años, se encuentra en plena tarea creativa y está a la espera del estreno de su ópera inédita **Juan José**.

Asimismo hay que destacar a Jesús Arambarri que dirigió la Banda entre 1953 y 1960, año en que moría precisamente en el Retiro mientras dirigía la misma. Finalmente hay que mencionar la figura de Moisés Davia, que ha estado al frente de la Banda hasta el año 1985, en la que le sustituyó su actual director Sánchez Torrella.

Músicos de gran prestigio

Al margen de los grandes directores que la Banda ha tenido, por la misma

han pasado músicos de gran prestigio. Recordemos, por ejemplo, al Maestro Nicanor Zabaleta, arpista de fama internacional, que precisamente las pasadas Fiestas de San Isidro, en el Teatro Real, nos daba un concierto inolvidable; Jesús Villa Rojo, clarinetista, actual director del Laboratorio de Interpretación Musical; Vicente Spiteri, actual catedrático de dirección del Real Conservatorio de Madrid, y Carmelo Bernaola, uno de los más importantes actuales compositores de la música de vanguardia, entre otros muchos cuya lista sería muy amplia.

El origen de la Banda Municipal se debe agradecer a la labor del Conde de Peñalver, que siendo Alcalde de Madrid, la fundó en 1907, teniendo su primer gran éxito con su actuación en el Teatro Español.

Para la Banda se construyeron en Madrid un quiosco auditorio en el Parque del Retiro y otro en el Paseo de Rosales, este último destruido durante la Guerra Civil.

Quiosco del Retiro

Respecto al quiosco del Retiro sufrió un largo abandono hasta que en el año 1981 nuestro recordado alcalde D. Enrique Tierno lo recuperó para todos los madrileños y consiguió que los niños y demás gentes del pueblo de Madrid, cualquiera que fuera su condición social, puedan escuchar a la Banda en las matinales de los domingos de primavera y estío, disfrutando de la buena música, en la que no faltan las típicas estampas madrileñas. Durante el resto del año la Banda no interrumpe su actividad dominical, con sus programas tan variados en repertorio y en riqueza musical, trasladando su «habitat» al auditorio del Centro Cultural de la Villa, donde monta su ciclo de otoño-invierno igualmente en los domingos por la mañana, conciertos que se ven como siempre muy concurridos de público.

No hay que olvidar la gran labor que realiza la Banda por los barrios de Madrid, con la actuación en los auditorios que este Ayuntamiento viene construyendo, y son muy escuchadas sus actuaciones por numeroso público, durante las Fiestas del verano madrileño, principalmente en el Parque de Calero en Ciudad Lineal, Parque de Entrevías, Parques de Aluche y Canillejas, etc.

Son múltiples los galardones recibidos por la Banda a lo largo de su ya dilatada historia, pero nos gustaría destacar la bandera bordada en oro que le fue entregada en 1929 y sufragada por todo el pueblo de Madrid.

Innovaciones

Por último, Ramón Herrero quiere señalar para los lectores de RITMO las in-



Banda Sinfónica Municipal de Madrid, en la inauguración del monumento a Claudio Moyano.



El «viejo profesor» recuperó el Quiosco del Retiro para todos los madrileños.

novaciones que ha introducido el nuevo director de la Banda, Maestro Torrella, en la programación de esta temporada. Así, la invitación que se cursó al director de la Banda Municipal de Barcelona, que se hizo cargo del conjunto madrileño en el concierto celebrado el pasado 23 de noviembre. Asimismo, el importante concierto celebrado el día 30 del mismo mes, en que la Banda Sinfónica Municipal interpretó el conocido cuento sinfónico **Pedro y el lobo**, de Prokofiev, donde actuó como narrador Antonio Ferrándiz, el popular «Chanquete». Como todos los amantes de la música saben, con este cuento se pretende que los niños aprendan a distinguir los distintos instrumentos musicales que componen un conjunto sinfónico.

El ciclo de Conciertos de Otoño finalizó el pasado día 21 de diciembre, en el que la Banda interpretó una selección

de música popular, y como novedad también hay que destacar la invitación cursada a la soprano María de los Angeles López Artiga para dicho concierto. En la actualidad existen algunas plazas de profesores vacantes que se van a cubrir con las oposiciones que el Ayuntamiento va a convocar en breve. En cuanto a su futuro próximo es propósito del director ampliar al máximo el repertorio con la interpretación de los premios «Maestro Villa», pasados y futuros, de partituras escritas para Banda.

Programación y otras actividades

El Ayuntamiento de Madrid, en años pasados, ha realizado una labor de re-

cuperación de las fiestas. Para ello ha dado cabida en su programación a los artistas que sonaban en la calle y por los que el público madrileño manifestaba gran interés, artistas que en años precedentes no habían recogido las instituciones.

Incluir en la programación la promoción de nuevos valores y las figuras consagradas ha sido objetivo de este Ayuntamiento. Este intento ha culminado con cierto éxito comprobado con la asistencia masiva de los madrileños a las actividades que programa esta Concejalía de Cultura, organizadas en cuatro grandes bloques, coincidentes con las fiestas que les dan nombre: Navidades, Carnaval, San Isidro, Veranos de la Villa.

En ellas tienen cabida todas las manifestaciones del arte en alguna de sus diferentes vertientes. La música es la principal actividad en que se apoya la programación, apareciendo en todos sus estilos. Sin embargo, cada fiesta tiene sus especiales características:

— Navidades: Se organiza el ciclo de Musicarte, incluyendo música antigua, corales, orfeones, etc. Figuras como Antonio Baciero o Montserrat Torrent han estado con todos los madrileños.

— Carnavales: La presencia de la juventud y la música en la calle caracteriza a estas fiestas, que ha incluido en su programación a figuras como Luz Casal, Los Elegantes, Victoria Vera —Musa del Carnaval—, etc.

— San Isidro: Variedad es, tal vez, la palabra más adecuada para definir las actividades musicales que se dan cita en estas fiestas: chotis, cantautores, jazz y rock tienen cabida en estos días. Asimismo, el Ayuntamiento se propone aumentar el número de locales para desarrollar sus actividades. El año pasado se utilizó por primera vez el gran auditorio de la Casa de Campo y se incorporó también el Teatro Real, que albergó a figuras de la talla de Victoria de los Angeles, Enrique Morente y Nicanor Zabaleta.

Por otra parte, Ana Belén y Víctor Manuel, Joan Manuel Serrat, Luis Eduardo Aute, Joaquín Sabina, Camarón de la Isla, José Luis Perales, Alaska, Radio Futura, Gabinete Caligari y Ramoncín han pisado nuestros escenarios en estas fechas. Hay que señalar también la presencia de figuras internacionales como Kinks, James Brown y Tina Turner.

— Los Veranos de la Villa: Recogen una programación más extensa, puesto que las actividades se extienden durante todo el verano. Abarcan teatro, cine, danza y, dentro de la música, se incluyen ciclos como salsa, Brasil, zarzuela, contando el año pasado con la presencia de Marujita Díaz y Nati Mistral.

LA MUSICA EN LA COMUNIDAD AUTONOMA DE MADRID

En su número 565 (mayo de 1986) RITMO se ocupó con amplitud de las actividades musicales de la Comunidad Autónoma de Madrid durante 1985. Asimismo ha dado cumplida cuenta de las acaecidas en el marco del Festival de Otoño en su edición de este año. Es momento ahora, pues, de comentar la labor desarrollada por la Dirección General de Cultura durante el mismo, en lo que se refiere a organización de espectáculos y colaboraciones con otras entidades madrileñas relacionadas con la música

El programa ha sido denso y las actividades variadas. Comenzó con la celebración, el 31 de enero, del «Día de Madrid», actuando en la FITUR 86 (Feria del Turismo) la Asociación Folclórica «Villa de Madrid», los Coros y Danzas de Madrid, Los Castizos, Mosaico y Chicho Sánchez Ferlosio. Un espectáculo acorde con el movimiento cultural acuñado con el nombre de «movida madrileña» fue **La Reina del Nilo**, «collage» músico-teatral que tuvo lugar durante los meses de marzo y abril en el Teatro Albéniz.

La Compañía de Rafael de Córdoba ofreció un interesante espectáculo de «Baile-teatro flamenco» entre el 21 de mayo y el 15 de junio. Mención especial

merece la colaboración habida con Radio Nacional de España, Radio-3, mediante la cual la Dirección General de Cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid prestó una importante ayuda económica a la «Fiesta del Estudiante y la Radio». Igualmente, esa Dirección General participó en la organización (Teatro Real, 17 de abril) del concierto que ofreció la Joven Orquesta de la Comunidad Económica Europea, así como en la actuación de Rosa León (Teatro Alcalá Palace el 6 de mayo), subvencionando a Fonomusic. Laurie Anderson actuó en el Palacio de Congresos el 3 de mayo y, en otro orden de cosas, la Asociación de Música Barroca recibió una sustancial ayuda econó-

mica para llevar a cabo su VIII Curso de Música Barroca y Rococó, en San Lorenzo de El Escorial (18 al 30 de agosto).

La danza contemporánea estuvo presente en las actividades programadas por la Dirección General de Cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid a través de la actuación que The Paul Taylor Dance Company ofreció en el Teatro Alcalá Palace el 21 de agosto. Cabe citar, igualmente, que dicha Dirección General se ocupó de la edición de los carteles conmemorativos de la «Fiesta de la Música», que tuvo lugar el 21 de junio, así como de subvencionar a la Orquesta de instrumentos españoles «Gaspar Sanz» para viajar a Bulga-



Los Paul Taylor Dance Company actuaron en el Teatro Alcalá Palace de Madrid.

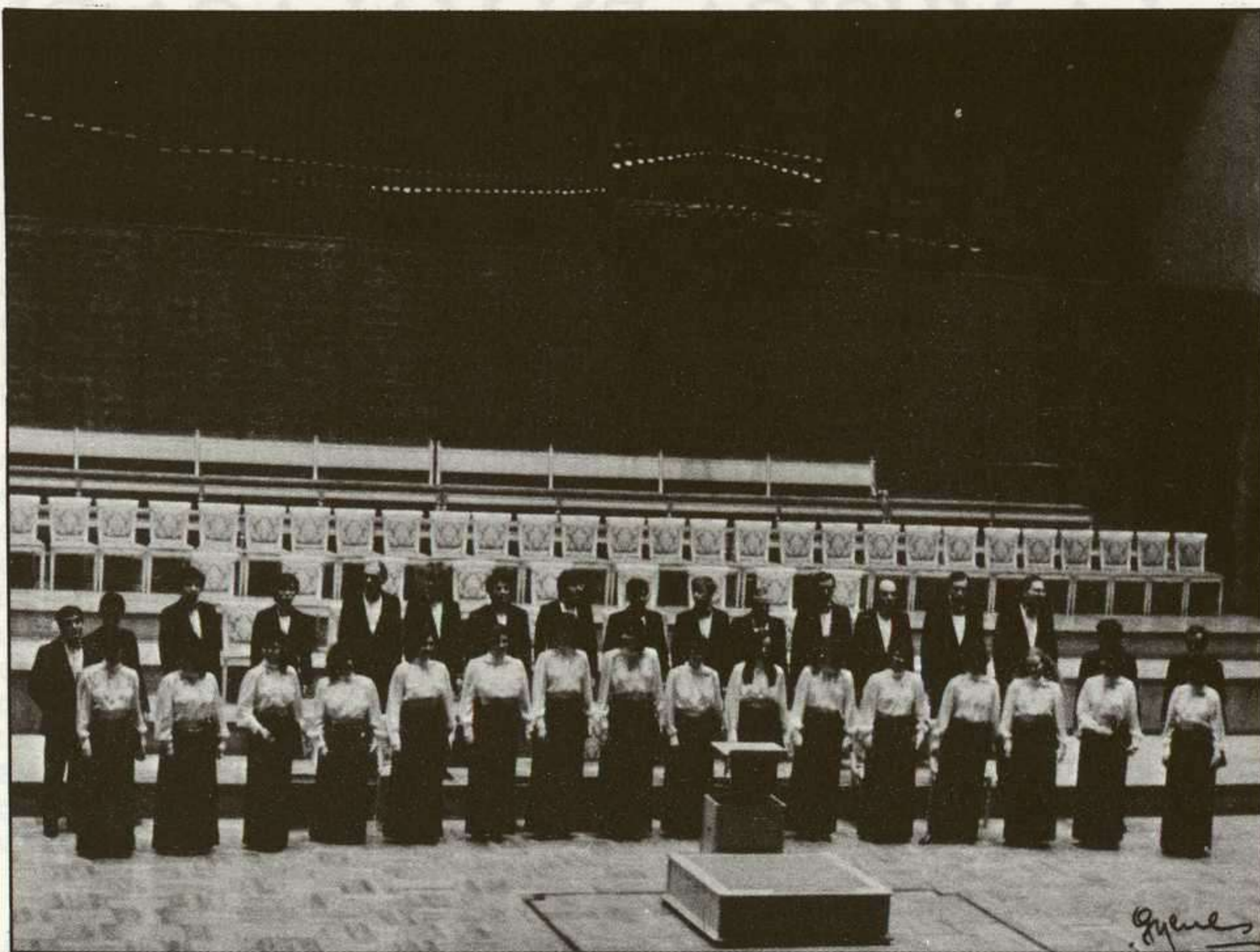
ria y desarrollar un intercambio cultural con una orquesta búlgara.

Por último, la Orquesta de laúdes «Roberto Grandío» ofreció ocho conciertos en las localidades de Pozuelo de Alarcón, Mejorada del Campo, Móstoles, Aranjuez, Nuevo Baztán, Alpedrete, San Martín de la Vega y Rascafrías (mes de diciembre), y el Coro San Jorge, en octubre, una actuación en el Puerto de la Morcuera con motivo de la reinauguración de la Fuente de Cossio.

La Coral de Cámara de la Comunidad de Madrid se creó mediante Orden de la Consejería de Cultura con fecha 18 de junio de 1984. Su concierto de presentación tuvo lugar en el Paraninfo de la antigua Universidad de San Bernardo el 31 de enero de 1985. A pesar del poco tiempo transcurrido desde entonces, la Coral de Cámara de la Comunidad de Madrid, además de realizar una amplia difusión de la música coral en el ámbito regional, ha actuado en el auditorio Manuel de Falla, de Granada; en el festival de los Pueblos de España, en homenaje a la Constitución; en el Teatro Real, representando a Madrid en la Muestra Musical de las Comunidades Autónomas, con motivo de los actos conmemorativos de la Hispanidad; en Segovia, durante la Semana de Música Coral; Soria; VII Encuentro Coral «Ciudad de La Laguna» (Tenerife); II Festival de Otoño de la Comunidad Autónoma de Madrid; Estrasburgo (Francia), donde interpretó la **Cantata de los Derechos Humanos**, de Cristobal Halffter, dirigida por éste; IX Semana de Música de Avilés, a la que fue invitada para estrenar la obra de encargo **Reflexión Primera**, de Miguel Manzano, sobre texto del poeta asturiano Angel González, etcétera.

Damos a continuación un breve resumen de las principales actividades y conciertos realizados por la Coral de Cámara de la Comunidad Autónoma de Madrid durante 1986:

- 14-III-86: Torrelodones.
- 21-III-86: Avilés (Asturias).
- 1-IV-86: Teatro Real Madrid.
- 11-IV-86: Las Rozas.
- 18-IV-86: San Martín de la Vega.
- 25-IV-86: Colmenar de Oreja.
- 4-V-86: Teatro Albéniz. Madrid.
- 9-V-86: Móstoles.
- 21-V-86: Palacio de Congresos y Exposiciones. Congreso U. G. T.
- 23-V-86: Pinto.
- 28-V-86: San Fernando de Henares.
- 30-V-86: Torrelaguna.
- 7-VI-86: Teatro Carlos III - San Lorenzo de El Escorial.
- 13-VI-86: Arganda del Rey.
- 20-VI-86: Valdemorillo.
- 24-VI-86: II Jornadas musicales. Fuencarral-Madrid.
- 25-VI-86: Congresos Médicos. Iglesia Santa Cruz. Madrid.
- 5-VII-86: Los Molinos. Madrid.
- 10-VII-86: Hotel Convención (Congreso U. G. T.)
- 18-VII-86: Nuevo Baztán.



La Coral de Cámara de la Comunidad Autónoma de Madrid, en el Teatro Real.

26-VII-86: Villarubia de los Ojos (Ciudad Real).

2, 4, 6, 8, y 10 -X-1986: Teatro Alcalá Palace. «La zapatera prodigiosa».

11-X-86: Jardines Cecilio Rodríguez con motivo de la hispanidad.

22, 24, 26 y 29-X-1986: Festival de Otoño: Navalcarnero, Chinchón, Parla y Madrid.

14-XI-86: Centro Cultural de la Villa.

20-XI-86: Ciclo Coral de Zamora.

21-XI-86: X Semana de Santa Cecilia de Valladolid.

1-XII-86: Estreno mundial de la obra de Hans Otte para la UER a través de Radio 2 en la que intervinieron 20 coros europeos.

9-XII-86: Sala Fénix. Lunes musicales de Radio 2. Homenaje a los centenarios de: Donostia, Guridi, Calés, Pina, Gómez y Esplá.

20-XII-86: Concierto de Navidad. Monasterio de la Encarnación.

21-XII-86: Concierto de Navidad en Moratalaz (Madrid).



Miguel Groba, director de la Coral.

Capítulo importante supone el apoyo prestado a diferentes instituciones. Entre ellas destacamos:

- Peña Flamenco «Fosforito».
- Escuela de Música de Getafe.
- Asociación «La Carcelera».
- Asociación Arte Flamenco «Chaquetón».
- Centro de Estudios Tradicionales «Catedra de Folk», San Sebastián Reyes.
- Asociación Cultural «Temporadas».
- Asociación Sierra Musical (Los Molinos).
- Círculo Guitarrístico de Madrid.
- Mantenimiento Rondalla San Agustín de Guadalix.
- Asociación Rondalla-Tuna de Aranjuez.
- Lim. Laboratorio de Investigación Musical.
- Coral Santo Tomás de Aquino.
- Asociación Cultural Peña «El Remedio», de San Sebastián de los Reyes.
- Peña Cultural Flamenca «Niño de Graná».
- Asociación Española de Música de Cámara.
- Taller de Músicos. VI Festival de Jazz.

La Consejería de Cultura de la Comunidad organiza su campaña de Navidad en pueblos, residencias de ancianos y centros penitenciarios.

LA MUSICA EN MALAGA DURANTE 1986: ACTIVIDADES DEL AYUNTAMIENTO

Por Juan José Padilla

Ha continuado, durante este año, el importante esfuerzo que últimamente se dedica en el Excelentísimo Ayuntamiento de Málaga a la Música, privilegio del que disfruta el público malagueño gracias a un alcalde, Pedro Aparicio, decidido a proporcionar a la Música el apoyo corporativo que tanto necesitaba. Vamos a comentar a continuación en qué ha consistido tal apoyo.

Orquesta Sinfónica

LA Orquesta Sinfónica «Ciudad de Málaga» sigue siendo objetivo prioritario del Ayuntamiento, que dedica la mayor parte de los fondos destinados a música a esta agrupación. Y es lógico por estar la existencia de la Orquesta totalmente justificada en Málaga: sigue siendo el espectáculo musical por excelencia, logrando llenos una y otra vez en la Sala de conciertos del Conservatorio Superior de Música. Su director titular, Octav Calleya, sigue manteniendo el apretado calendario de la Orquesta: un concierto en Málaga ca-

pital cada quince días, más algunos extraordinarios, y aparte los conciertos en la provincia. Si bien lo ambicioso de la actividad de la Orquesta y la precariedad de medios hacen mella en la calidad de sus interpretaciones, lo cierto es que su nivel ha ido subiendo en los últimos tiempos y responde cada vez mejor a esa demanda creciente del público malagueño de música sinfónica.

En la programación 1986-87 de la Orquesta Sinfónica «Ciudad de Málaga» se encuentran, entre otras, obras como el **Requiem**, de Mozart, **La Creación**, de Haydn, **Un Requiem alemán**, de Brahms y **Carmina Burana**, de Orff, en lo que se refiere a obras sinfónico-corales; en cuanto a sinfonías, se interpretará en esta temporada la integral de las **Sinfonías** de Beethoven; en el capítulo de conciertos figuran importantes solistas tanto españoles como extranjeros, y como siempre se presta atención a nuestra gran música, con obras de Guridi, Turina, Rodrigo, Castillo y Ocón. Una serie de directores invitados contribuyen a proporcionar variedad a la interpretación.

En cuanto a la programación 85/86, de la parte correspondiente a este año podemos destacar, por ejemplo, la celebración del centenario de la muerte de Franz Liszt, mediante la interpretación de la integral de su obra para piano y orquesta, con solistas malagueños: los profesores del Conservatorio Mariano Triviño, Alfredo Gil, José D. Alvarez-Estrada y Juan Jesús Peralta.

Los grandes ciclos

Son tres y constituyen ya tradición: Música en Primavera (coincidiendo más o menos con Semana Santa), La Gran Música en Fiesta (Feria de agosto) y el Festival Picasso (último trimestre). El Ayuntamiento ha optado este año por encargar la organización de tales ciclos a tres personas distintas, lo cual, sin desmerecer al director artístico del Ayuntamiento, Gonzalo Martín Tenllado, hombre de programaciones inteligentes y buen aprovechamiento de medios escasos, nos parece una acertada idea, pues de este modo se motiva más a cada organizador, que procurará que su ciclo esté a la altura de los demás.

Así, el ciclo de primavera está a cargo del catedrático de órgano del Conservatorio, Adalberto Martínez Solaesa, quien del 17 al 29 de marzo ha organizado conciertos de órgano (María Grazia Filippi, Kei Koito, Josef Sluys y Victoriano Planas), corales (Orfeón de Castilla, Orfeón Universitario de Málaga y Coro de Cámara «Francisco Guerrero»), sinfónico-corales (Orquesta Sinfónica «Ciudad de Málaga» y Coral Santa María de la Victoria) y un interesantísimo concierto de órgano e instrumentos de viento y cuerda a cargo del propio Martínez Solaesa y músicos de la Orquesta Sinfónica, en el que se estrenaron obras inéditas de Barrera y Redondo, del archivo de la Catedral de Málaga. En los demás conciertos citados el repertorio fue predominantemente español: Correa de Arauxo, Cabanilles, Victoria, Palestrina, Cabezón, Emilio Lehmborg, Palomares, Ocón, además de numerosos compositores italianos, franceses, alemanes, ingleses y flamencos. Los actos tuvieron lugar en la Catedral, varias iglesias y en el Museo Diocesano de Arte Sacro. Mala acústica en la Catedral, sobre todo para los instrumentos de cuerda y viento, pero el excepcional órgano construido por Julián de la Orden manda.

La gran música en fiesta

Tal nombre recibió este ciclo, que en años anteriores tuvo lugar en el Museo Diocesano y también coincidía con la semana de Feria de Agosto. Este verano ha tenido lugar en la Catedral, del 10 al 17 de agosto, en un lugar detrás del coro habilitado expresamente, intentando salvar lo insalvable: la inadecuada acústica del templo para este tipo de actos. A pesar de las quejas en ese sentido, el ciclo fue un gran éxito debido a la ambiciosa programación montada por su nuevo organizador, Manuel



Orquesta Sinfónica «Ciudad de Málaga».

del Campo, quien consiguió atraer tal cantidad de público, en pleno verano, que parte del mismo aguantaba estoicamente de pie.

Abrió el ciclo el dúo Stamenova/Franco (violín/piano), siguiendo con unos magníficos London Virtuosi, una maravillosa María Rosa Calvo-Manzano (arpa), el dúo Crommelynck (dos pianos), la agrupación de música antigua Alia Música, el organista titular de la Catedral Victoriano Planas y el dúo Christian Baude/Benjamín Moreno (clave y trompeta). En conjunto, una de las mejores ofertas musicales que se recuerde en verano, debidamente documentada en un espléndido programa de mano. Pero la S. I. Catedral, a pesar de ser céntrica y no hacer en ella un calor insoportable en agosto, no es, por su acústica, el sitio más indicado.

V Festival de Música Pablo Ruíz Picasso

Del 9 al 14 de diciembre, es decir, más tarde que en sus anteriores ediciones, ha tenido lugar este Festival que cuenta con la total aceptación del público. Desde hace meses era deseo de su organizador, Gonzalo Martín Tenllado, que sirviera para inaugurar el Teatro Cervantes tras las obras de rehabilitación del mismo, pero por problemas diversos se ha retrasado la fecha de la inauguración al año 1987, por lo que el Festival se ha vuelto a celebrar en el Conservatorio Superior de Música (apertura y clausura) y en el Real Conservatorio de Música «María Cristina» (los demás).

Aparte de conmemorar anualmente al universal pintor malagueño, el Festival Picasso ha cobrado aún más significado, a nuestro juicio, desde el año pasado, en que se estrenó la obra premiada en el Premio de Composición «Pablo Ruíz Picasso», organizado por la Universidad de Málaga a través de la Cátedra de Música «Rafael Mitjana», con la colaboración del Ayuntamiento. En las bases del Premio se establece ya que la obra ganadora se estrenará por la Orquesta Sinfónica «Ciudad de Málaga» en el mencionado Festival, y así se hizo también con la obra ganadora de 1986: **Cinco Microformas**, del compositor gaditano, afincado en Navarra, Evaristo de los Reyes Moreno. El Premio consiste, además, en 300.000 pesetas en metálico y publicación facsímil de la partitura.

Tras el concierto de apertura a cargo de la Orquesta, con estreno de la obra premiada, hubo tres bellos recitales de música de cámara en el céntrico y excelente (sobre todo acústicamente) Conservatorio «María Cristina», antiguo Conservatorio malagueño del que queda el artístico Salón de actos, conservado gracias a la Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Ronda. El dúo Félix

Ayo/Emma Jiménez (violín/piano), el pianista Joaquín Achúcarro y el Trío de Barcelona (Albert Giménez Atenelle, piano; Gerad Claret, violín y Lluís Claret, violoncello) ofrecieron bellos conciertos con llenos absolutos. La clausura del Festival Picasso fue el domingo 14 de diciembre en el Conservatorio Superior, a cargo de la Orquesta, que entre otras obras interpretó la **Rhapsody in blue** de Gershwin, con un magnífico Gabriel Robles como solista.

En nuestra opinión resulta algo soso el Festival, pues aunque tiene un gran éxito desde el punto de vista musical, consiste simplemente en una sucesión de conciertos, con la única variedad de la entrega del Premio Picasso. Con unas actividades paralelas (al fin y al cabo se trata de homenajear a un gran pintor), una mayor presencia de las autoridades y algo más de brillo y pompa, al menos en la inauguración y en la clausura, el Festival sería eso, un festival y no una semana de conciertos.

Otros conciertos

Aunque de menor rango, también tiene su importancia el ciclo Música Joven en otoño, que como ya decíamos el año pasado tiene la virtud de proporcionar algo de música en el mes de septiembre, y además dedicado a los jóvenes valores. Actuó en el Teatro Romano de Málaga el joven pianista de dieciocho años Alexander Madjar, ganador del Premio de Ginebra en su edición de 1986. El segundo y último concierto de este breve ciclo fue a cargo de la Joven Orquesta Sinfónica, formada por alumnos del Conservatorio, que dirigida por Octav Calleya interpretó diversos conciertos con jóvenes solistas malagueños (J. Carlos Campello, Javier Claudio, Antonio Torres, Francisco Ruiz y J. M. García Belmonte, además de A. Madjar).

Y para finalizar debemos citar la valiosa colaboración del Ayuntamiento con otras entidades (Diputación Provincial, Junta de Andalucía y Ministerio de Cultura) en el patrocinio del III Festival Internacional de Jazz en Málaga, que

tuvo lugar del 12 al 14 de noviembre en el Teatro Alameda, organizado por Javier Domínguez, con las actuaciones de Paquito d'Rivera y la Tuxedo Brass Band, y el espectáculo Ecos del Be Bop a cargo de Tete Montuliu y 17 músicos de primera fila internacional, como Slide Hampton, Bobby Hutcherson, etc.

Conclusiones

El Ayuntamiento de Málaga ha logrado este año que no decayera la importante actividad musical de 1985, lo cual es un logro considerable teniendo en cuenta que el 85 fue el Año Europeo de la Música. En lo referente a calidad musical, lo cierto es que el Ayuntamiento eleva la calidad media de los conciertos que se celebran en Málaga. En cuanto a la organización de los mismos, hay detalles (precipitación, acústica, escasa comunicación autoridades-público, pobre atención a los músicos) que, aunque no revisten gravedad, hacen pensar en que va siendo necesario que el Ayuntamiento nombre a alguien para que se haga cargo de la planificación y coordinación de sus actividades musicales, ya que éstas van a más, sobre todo en cuanto funcione el Teatro Cervantes.



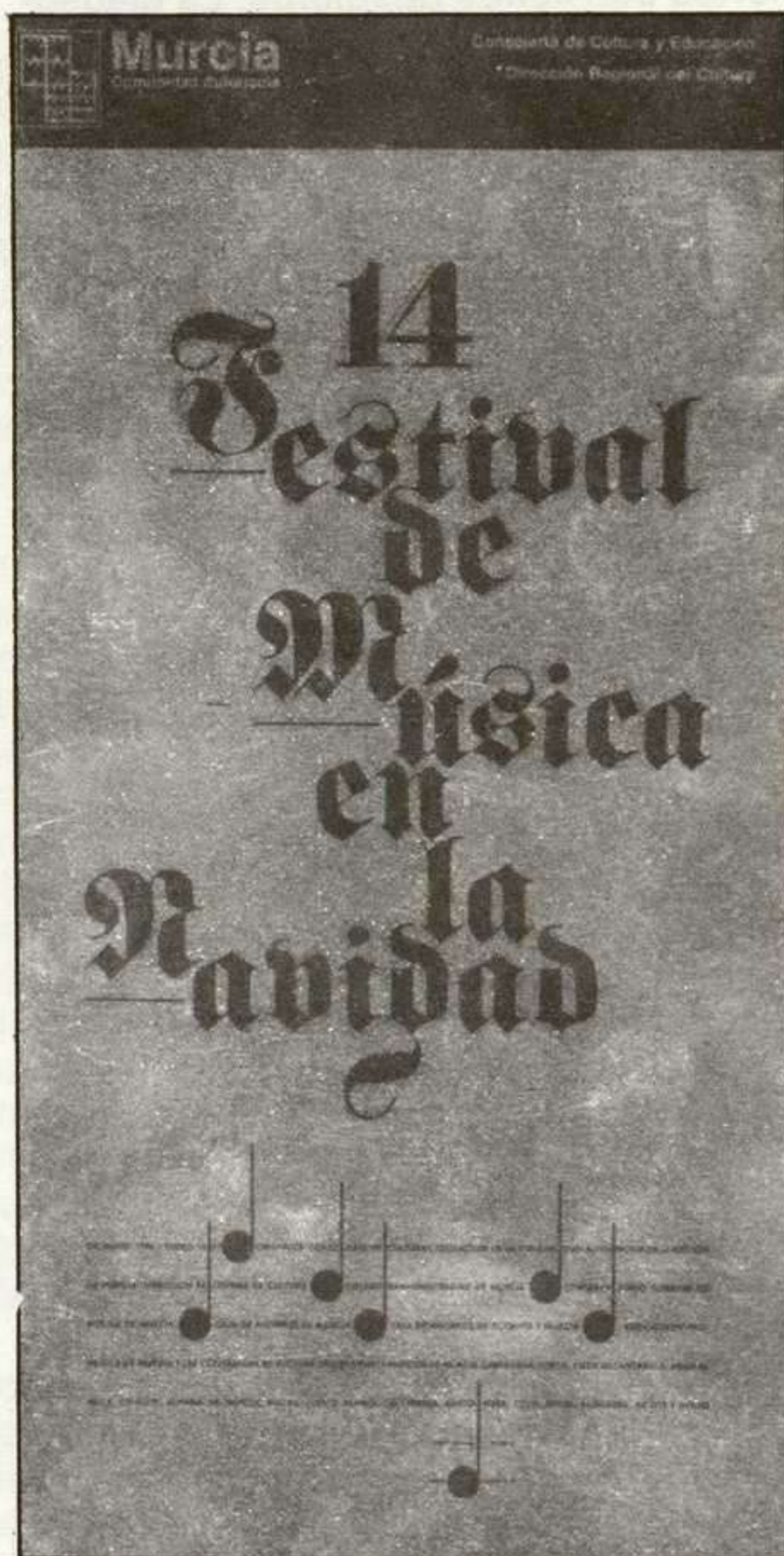
La arpista María Rosa Calvo Manzano tuvo una espléndida actuación en la Catedral.

LA MUSICA EN LA REGION DE MURCIA

Comienza el año unido al que se fue por una sutilísima conexión de compases y ritmos que ponen el acento sensible, vitalista y cultural al espíritu de toda una actividad culminante en torno a la música. Con el Festival de Música en la Navidad, la Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia no hace sino impulsar el prestigio adquirido por éste a lo largo de sus ya catorce ediciones y trata de hallar su propia imagen con el apoyo extendido y generalizado a la música de calidad, haciendo abstracción de épocas y nacionalidades. El interés manifestado por el gobierno autónomo hacia este medio de expresión queda concretado en un programa que se completa en el espacio sucesivo de los trescientos sesenta y cinco días.

EL Festival de Música en la Navidad cumple su XIV edición con el que en esta oportunidad se celebra. Desde el 13 de diciembre hasta el 6 de enero vive la región un período de conciertos, 55 en total, que interpretarán cuatro orquestas, dos agrupaciones sinfónico-corales, cinco coros, seis grupos de música de cámara, tres solistas de indiscutible talla internacional y tres manifestaciones populares de profunda raigambre entre los murcianos: el Festival de Cuadrillas en Lorca, Aurores y Peñas en la noche de Despierta y Misa de Gozo en Murcia y el Auto de Reyes Magos en Aledo.

Organizado por la Consejería de Cultura y Educación, en este festival colaboran además la Universidad de Murcia, el Conservatorio Superior de Música, las entidades Caja de Ahorros de Murcia y Caja de Ahorros de Alicante y Murcia y la Asociación Pro Música. Un festival que desdeñando una idea centralista y capitalina se hace extensivo a distintos puntos de toda la región. Un total de 17 municipios participan en esta ocasión en un programa de actividades de entre las cuales sobresale, sin duda, el Concierto Homenaje que se hará a la figura de Francisco Casanovas. Ignacio Yepes, hijo del célebre guitarrista lorquino, dirigirá a la Orquesta



Portada del programa anunciador del Festival.

de Jóvenes de Murcia junto a la Coral Bartolomé Pérez Casas de Lorca y la Coral de Cámara Cantata de Madrid para interpretar por primera vez la **Misa en Sol menor «Dona nobis Pacem»**, de Casanovas, músico catalán nacido en 1899, autor, junto a Tagore, del himno actual de la India y especialmente unido a estas tierras levantinas y murcianas. Esta producción exclusiva del Festival contará además con otros dos estrenos: el **Concierto para guitarra y orquesta «La Cantarela»**, compuesto por el mismo Casanovas y dedicado a Narciso Yepes, que actuará como solista; e **In memoriam**, una composición de Ignacio Yepes a la memoria de su hermano Juan de la Cruz.

Cuenta, por otro lado, el Festival con la presencia de los Jubilee Singers de Los Angeles, la Orquesta de Cámara Bohuslav Martinu, Giorgio Questa (órgano) y otras agrupaciones y solistas nacionales y de la región.

Orquesta de Jóvenes de la Región de Murcia

La Orquesta de Jóvenes de la Región de Murcia, creada en 1981 por iniciativa

de la Consejería de Cultura y Educación, ha desarrollado una importante labor que ha sido recogida y destacada por críticos y público con verdadero entusiasmo. Sus componentes, 30 instrumentistas con edades comprendidas entre los doce y veinticinco años, interpretan un amplio repertorio que abarca desde el Barroco, pasando por otras épocas y estilos, a obras de Turina, Hadju, Holst, Cervelló, M. Seco y A. Roch (autores estos últimos que han dedicado obras especialmente para la Orquesta). Han actuado en el Teatro Real de Madrid en mayo de 1985 dentro de la Muestra Musical de las Comunidades Autónomas y ha realizado una gira por Europa que contemplaba actuaciones en Amberes, en el marco de Europalia 85, y Munich.

Su Sección de Aspirantes, con niños cuyas edades oscilan entre los ocho y catorce años, pretende alcanzar el nivel de solvencia de sus compañeros mayores y hacen en estas fechas y dentro del Festival sus primeros conciertos ante el público con obras de Reiter, Haendel y Haydn, ilustrando con uno de ellos una maravillosa colección histórica del juguete (Murcia, 22 de diciembre). Se convierte así el Festival de Música en la Navidad en un destacado revitalizador de la música entre la juventud más menuda.

Festival Internacional de Orquestas de Jóvenes

A través de sus distintas ediciones, el Festival Internacional de Orquestas de Jóvenes ha adquirido una principalísima categoría entre cuantos se celebran sobre esta especialidad. Organizado, junto a la Universidad de Murcia, por la Consejería de Cultura y Educación, con la colaboración de las entidades antes mencionadas a propósito del Festival de Música en la Navidad, más el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, el Festival Internacional de Orquestas de Jóvenes reúne en una cita anual a centenares de artistas de las más distintas procedencias para apreciar el esfuerzo de los músicos del mañana en un quehacer ilusionado que intercambia sus conocimientos y abre el contacto a todos. Y, por qué no, la posibilidad de ofrecer también estrenos de compositores españoles y extranjeros.

De otro lado, la Muestra Nacional de Música de Cámara, respaldada por el Instituto de la Juventud, parece querer establecer definitivamente en este rincón del sureste, y así, las dos pasadas ediciones se han venido celebrando en

distintos municipios de la región, siendo este año los de Murcia, Lorca y Calasparra quienes han acogido las actuaciones de los finalistas de este certamen nacional.

Música para las cuatro estaciones

En primavera, verano, otoño e invierno, el céntrico jardín de San Esteban se anima los domingos con los conciertos matinales de los Ciclos de Conciertos de Bandas de Música, que trata de ocupar un hueco para este especial tipo de música. Al aire libre, niños, papás, parejas, melómanos y todo tipo de público han venido disfrutando a lo largo del año de las primeras agrupaciones de la región (Agrupación Juvenil Musical de Beniján, Banda de Música de Pozo Estrecho, Asociación Jumillana de Amigos de la Música...) y Bandas de otros puntos de la geografía próxima (Fuente la Higuera, Liria, etc.). Asimismo cabe destacar la presencia en estos ciclos de las bandas militares del Tercio de Infantería de Marina y de la Academia General del Aire.

A ello hay que sumar la incesante actividad musical de estas agrupaciones y de otras características (coros, solistas, grupos de música de cámara, grupos de coros y danzas, etc.) que se vienen desarrollando a lo largo de todo el año dentro de la Campaña de Promoción Cultural de la Consejería de Cultura, así como el reciente Ciclo de Otoño de Música de Cámara en el que han participado los ayuntamientos de Murcia, Lorca, Jumilla, Cartagena y Calasparra y donde han intervenido especialmente catedráticos de los conservatorios de la región.

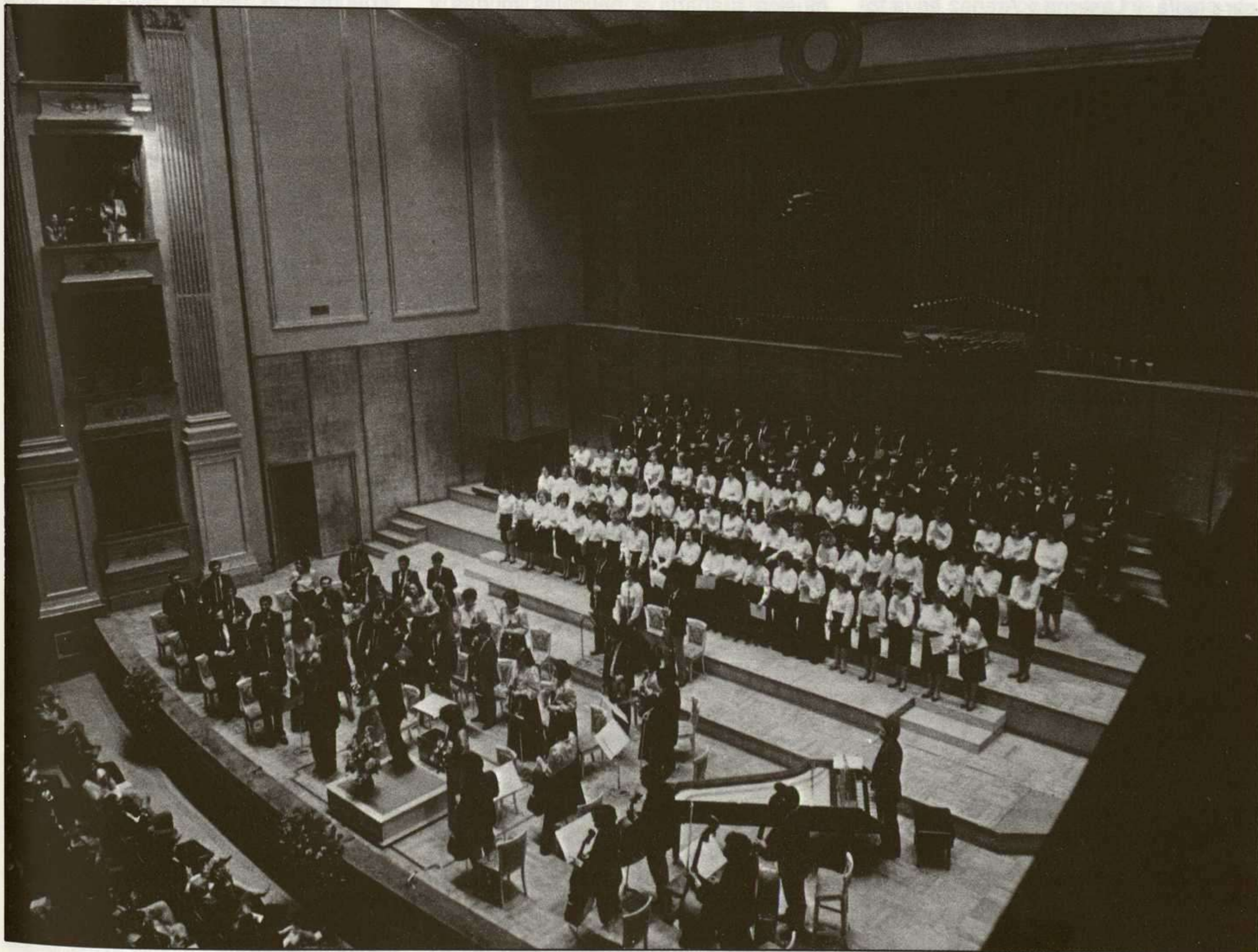
Conciertos extraordinarios

Bartolomé Pérez Casas (1837-1956), el gran músico lorquino que a su vez fuera también el primer director titular de la Orquesta Nacional de España, era recordado en su ciudad natal en el mes de junio con un concierto homenaje de la citada orquesta en el XXX aniversario de su muerte. Con la colaboración del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, la ONE, dirigida en aquella ocasión por Odón Alonso, con la participación de Narciso Yepes como

solista, protagonizó un importante acontecimiento cultural. Se interpretó en aquella ocasión la **Suite «A mi tierra»** original del maestro Pérez Casas, la *aportación sinfónica más significativa del nacionalismo musical* de principios de siglo. Este mismo concierto homenaje había tenido lugar en el Teatro Real de Madrid seis meses antes, en enero de 1986.

De otra parte, y en colaboración con la Asociación Pro Música de Murcia, la Consejería llevaba a cabo el pasado mayo una actuación de la Orquesta Filarmónica de Leningrado, dirigida por Maris Jansons con la **Séptima Sinfonía** de D. Shostakovich. Los dos conciertos registraron una asistencia multitudinaria de público, que llegó a sobrepasar las dos mil personas en cada uno.

Habría que citar por último el gran número de actividades musicales que se llevan a cabo a lo largo de todo el año organizadas y patrocinadas por distinto tipo de entidades e instituciones. Ayuntamientos, entidades de ahorro, sociedades de conciertos completan un amplio abanico de actuaciones que se cifran en la organización de toda clase de ciclos y festivales que completan el panorama musical en la región de Murcia.

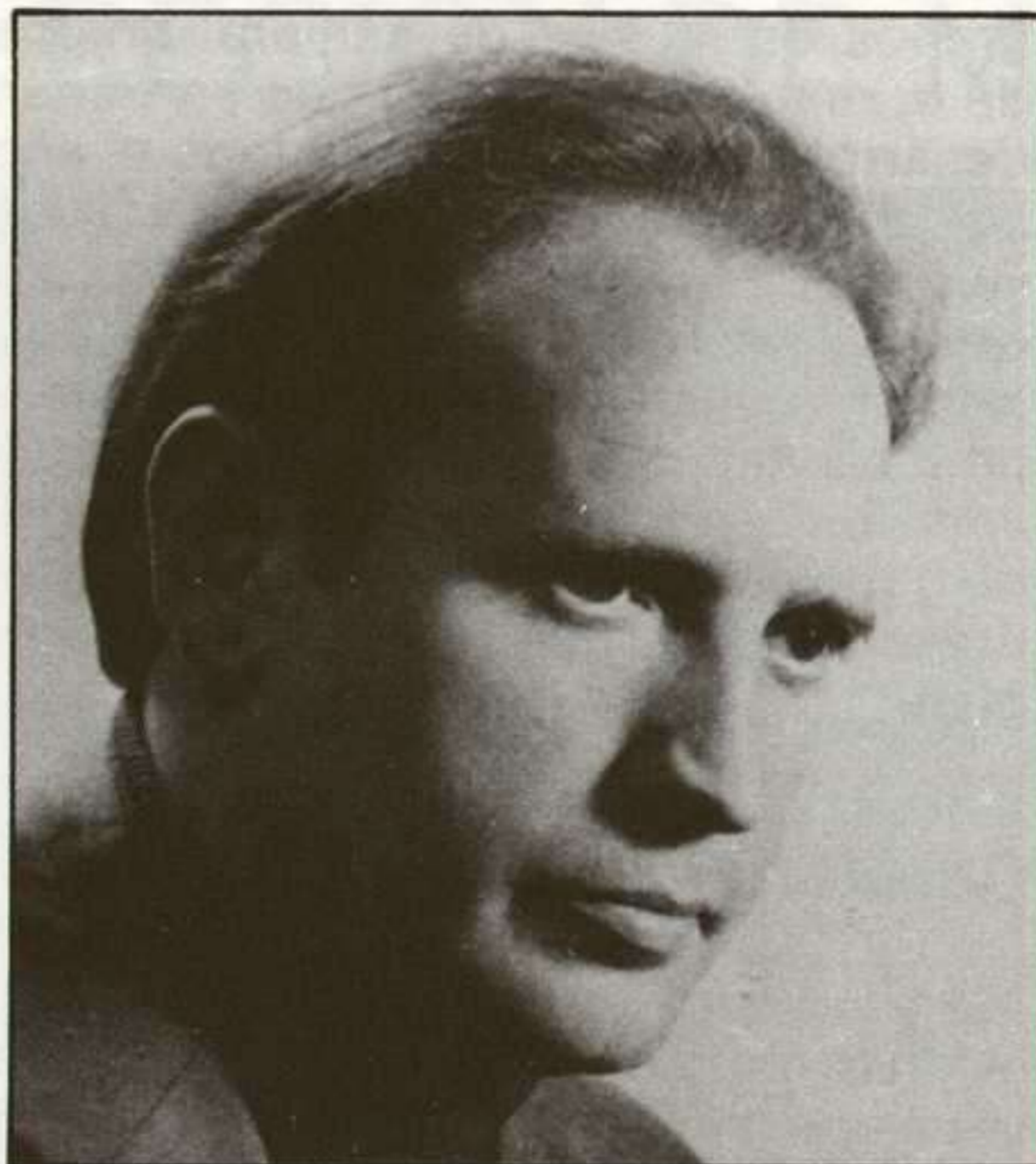


Actuación de la Orquesta de Jóvenes de la Región de Murcia, en el Teatro Real (Madrid).

COMPOSITORES NAVARROS DEL SIGLO XX

ESTE ensayo se centra sólo en unas pocas personas y presta atención a obras que han tenido o tienen mayor incidencia en la vida musical de las últimas décadas. Recientes trabajos de investigadores (Sagasetta, Labeaga, Zudaire, entre otros) van ampliando horizontes y haciendo luz sobre nuestro pasado musical. Un somero recorrido por el mismo nos permite destacar algunas figuras a partir de la primera mitad del siglo XIII, en que nos encontramos con las canciones del Rey Teobaldo, poeta-músico creador de las melodías, a diferencia de Alfonso el Sabio, que recibió ayuda de otros músicos. Es en la primera mitad del XV cuando encontramos, por primera vez, polifonía escrita: dos composiciones marianas de las muchas que escribió José de Anchorena. En las últimas décadas del XVI y durante el XVII, repartidos por diferentes ciudades de la Península, polifonistas religiosos: M. Navarro, Vaquedano, Irizar, Pedro de Tafella..., y en el XVIII a Juan Francés de Iribarren. También en el XVIII destacan Albero y Asiáin, como compositores para tecla, y Laserna y Aranaz en la tonadilla. En el XIX Gaztambide, Arrieta, Brull, Lapuerta, Pérez Soriano y, temporalmente, Eslava, en música teatral. Eslava cultiva, sobre todo, música religiosa, vocal e instrumental, y asimismo Mariano García, Gorriti e Iñiguez. Sobejano, Zabalza, Guelbenzu, en la música instrumental profana, piano casi exclusivamente, y Sarasate en la música para cuerda. Larregla entra ya en el XX y toda la primera mitad de este siglo se beneficiará de la música religiosa (vocal e instrumental), casi en exclusiva, de M. Rodríguez, Irigaray, L. Hernández, B. Iraizoz, Echeveste, Olazarán, Legarda, Jiménez, Echarri, los hermanos García Romano, Elizalde...

Concentrándonos en el estudio de compositores de nuestro siglo señalaremos como primera figura a Fernando Remacha. Fernando Remacha pertenece a lo que se llamó «Generación de la República», de la que formaron parte también Bacarisse, Bautista, Rodolfo y Ernesto Halffter, Pittaluga y Salazar. Como ellos, recibe el influjo directo de Falla, Stravinsky, Debussy y Ravel. Los estudios musicales de Remacha se inician en Tudela, ciudad donde había nacido en 1898, con el maestro de capilla de la Catedral, D. Joaquín Castellano. En Madrid es alumno de Conrado del Campo. El premio «Roma», en 1923, determina su permanencia de cinco años en Italia, donde toma contacto con Malipiero; con él profundiza en el estudio de Monteverdi, y, sobre todo, de Vivaldi. **Tres piezas para piano** es su primera obra conocida y publicada en sus años de juventud; con influjo del impresionismo y en busca de un lenguaje politonal. De algunos años después son sus dos



Lorenzo Ondarra.

Cuartetos, el segundo con piano, con el que obtiene el premio Nacional de Música de 1933; dos poemas sinfónicos y el ballet **La Maja**. Durante la década de los treinta ejerce una actividad intensa en el cine, primero acoplado música grabada a películas mudas y después componiendo música propia. Los tres lustros posteriores, de forzada dedicación al negocio familiar, le mantienen alejado de la creación musical, que continúa en los años cincuenta. De 1951 es la **Sonatina**, para piano, en tres movimientos, de estructura clásica y escritura espontánea, pero con una concepción temática de ritmos e intervalos más que de melodías; varias obras corales para voces mixtas, **Cantantibus organis**, **Cinco canciones castellanas**, **Copla de jota**. Vienen luego las **Siete Canciones Vascas**; el **Epitafio para piano**, homenaje a J. C. de Arriaga; la suite para piano **Cartel de Fiestas**, orquestada y galardonada por el Ayuntamiento de Pamplona. Por encargo de esta entidad escribe el oratorio para coro y orquesta **Vísperas de San Fermín**, obra sin concesiones a pesar de su finalidad circunstancial. En 1955 el **Concierto para guitarra y orquesta**, obra muy significativa y novedosa dentro del repertorio guitarrístico español, que presenta, al año siguiente, al premio Oscar Esplá (lo consiguió Guridi con su **Fantasia**, homenaje a Walt Disney). En 1958 la **rapsodia de Estella**. En 1964 escribe para la Semana Religiosa de Cuenca **Jesucristo en la Cruz**, para solistas, coro y orquesta, sobre textos del **Cancionero** de Barbieri; composición cumbre del autor y representativa de una generación. Del resto de la producción de Remacha, música vocal predominantemente, destaca el **Llanto por la muerte de Sánchez Mejías**. En 1957 se había iniciado para él una nueva y brillante etapa como compositor y pedagogo con su nombramiento de director del Conservatorio «Pablo Sarasate», de

Pamplona, que se sitúa a la vanguardia de los conservatorios españoles por sus métodos y su apertura a la música moderna. Remacha se dedica a su quehacer diario en la enseñanza hasta su jubilación, en 1975. A los 82 años, en 1980, recibe nuevamente el premio Nacional de Música. En 1982 el premio Pablo Iglesias. Parece que en los últimos años de su vida —muere en 1984— los medios musicales muestran una evidente voluntad de compensar al compositor del ostracismo de la posguerra.

Jesús García Leoz (1904-1953), natural de Olite, cursó sus primeros estudios musicales en Pamplona. De sus maestros de composición en Madrid, Conrado del Campo y Turina, fue éste el que dejó huella evidente en su estética. Es conocida la intensa labor de García Leoz en partituras para el cine: más de veinte películas para las que emplea una considerable amplitud de medios orquestales y varias de las cuales fueron galardonadas. Su actividad abarca otras facetas diversas: música de cámara, con una **Sonata para violín y piano** (1932), dos **Cuartetos de cuerda**, el segundo con piano (1940-1946), una **Sonatina para piano** en tres movimientos (1947). Obras orquestales son los ballets **La zapatera y el embozado** y **Akelarre**, ésta de hacia 1950; el **Homenaje a Manolete** (1948) para guitarra y cuerda, y la **Sinfonía** (1949). Si a estas obras se atribuye una técnica segura, fluidez y elegancia, sus canciones tienen un especial atractivo. Textos de Calderón, Tirso, Lope, Gerardo Diego, Lorca, Rosalía de Castro... sirven a algunas de ellas, para canto y piano, sobresaliendo el **Tríptico** sobre García Lorca y las **Seis canciones, de Antonio Machado** (1952). Cultivó el teatro lírico. **La alegre alcaldesa**, **La duquesa del Candil**, zarzuelas; la ópera incompleta **La Barataria**. En este apartado de canto y orquesta destaca el retablo navideño **Primavera en el Portal**, seguramente su obra más representativa, estrenada en Madrid semanas antes de la muerte del compositor.

Agustín González Acilu (1929). Iniciado en la música en su villa natal, Alsua, se forma en Madrid con Massó, Calés Otero y Julio Gómez, trabando posteriormente contactos con Remacha y, en Italia, con Petrassi. Las primeras obras con intenciones vanguardistas son instrumentales, tratando de obtener logros progresivos en cada composición: en **Sucesiones interpuestas** (1962), cuarteto, premio Samuel Ros, prescinde de polaridades, tónica, dominante. **Tres movimientos para piano** (1963) supone ruptura total de la tonalidad; **Tres secciones** (1964), para orquesta de cuerda, emplea el elemento tímbrico como vehículo formal; en **Imágenes** (1965) para guitarra, combina armónicos-naturales; también para gita-



Agustín González Acilu.

rra, tratada en cuartos de tono, es **Estructuras con 24 sonidos**, y en el intervalo con cuarto de tono se basa **Contracturas**, de 1966, para grupo instrumental. **Presencias** (1967), para piano, juega con formas y masas sonoras. 1967 marca el paso a una serie de composiciones para voz, experimentos fonéticos en diferentes lenguas: **Dilatación fonética**, **Aschermittwoch**, **Libro de los proverbios**, **Arrano beltza**, **Interfonismos**, **Simbiosis**. **Oratorio panlingüístico** para solistas, dos coros y dos orquestas obtiene el Premio Nacional en 1971. Desde los últimos años de la década de los setenta las preocupaciones analíticas de González Acilu se encauzan a la materia sonora instrumental: **Concierto para piano y orquesta**, **Quinteto de viento**, **Concierto para violoncello y orquesta**, **Música para órgano y tres trompas**, cuatro obras para piano. Pero también de estos años son las corales **Izena ur izada**, **Pater Noster** e **Hymne an Lesbannem**. Son obras eslabonadas, cada una resultado de experiencias anteriores y elaboradas tanto con un consecuente sentido organizativo como rigurosa labor experimental.

Pascual Aldave (1924), de Lesaca, fue discípulo de Escudero y amplió sus estudios en París con N. Boulanger, J. Françaix y M. Ohana. En su prolongada estancia en Francia practicó la docencia de la música, labor que continuará en el Conservatorio Pablo Sarasate de Pamplona, durante el decenio 1973-1983, en que fue director del Centro. Relacionada con su labor docente está, sin duda, parte de su producción que comprende varios números para voz y piano con textos de Lope de Vega, García Lorca, Gil Vicente... Obras corales profanas: **Neskazarrak**, para voces blancas, y para coro mixto **Tríptico renacentista**, **Perfección**, con texto de Jorge Guillén; obras religiosas: **Ave Maris Stella**, **Misa Litúrgica Vasca**... Ha escrito para órgano **Soliloquio de Juan**

de Alzate, música íntima, de expresión contenida, obra repetidamente interpretada a partir de su estreno por Luis Taberna en la década de los setenta. En música instrumental hay que señalar **Suite infantil vasca** para instrumentos de cuerda, y su obra principal: la cantata **El Cristo Ibérico**, con texto de Unamuno, para solos, coro y orquesta. La expresión de su música se corresponde con las tres grandes secciones del texto: narrativa, mística y elegíaca, que se inspiran, en el canto llano y en la música renacentista española. La orquesta adquiere, en momentos, relieve especial y el resultado de conjunto es de densa expresividad. Esta Cantata, que comenzó a gestarse en 1962, fue estrenada en Bilbao en 1969. El Ministerio de Cultura encargó a Pascual Aldave, con motivo del Año Europeo de la Música, **Los inmortales**, para voz y piano, sobre versos de Vicente Aleixandre. Y la Diputación de Guipúzcoa **Euskalrapso-dia**, obra que, según el autor, consta de once números que se articulan constituyendo un ballet, y para cuyo contenido melódico utiliza melodías populares vascas recogidas por el padre Donostia, Azkue y otras recopiladas por él mismo en Lesaca.

Lorenzo Ondarra (1931), de Bacai-coa, estudió órgano y composición en San Sebastián con Garbizu y Escudero respectivamente, siguiendo después cursos de composición en Siena y Darmstadt. Su producción de música coral comprende **Cinco canciones de Navidad** (1963-64), compuestas sobre textos castellanos de los siglos XVI y XVII, con motivo de los concursos de la Asociación de Belenistas de Pamplona, en los que fue galardonada; **Set cançons catalanes** (1964), premiadas por el Orfeó Català; **Jai abestiak** (5, núm. 1964), basadas en el folclore y otras composiciones sueltas en los años setenta y ochenta; obras todas ellas para coro mixto. Para voces iguales, dos poemas vascos con textos de Lizardi y Satarka, uno de ellos, **II, il da**, estrenado en el Encuentro Nacional de Polifonía de Salamanca de 1986. Para canto con tecla ha escrito, sobre todo, obras litúrgicas, como **Antifonario y salmodia pascual**; **Pascua gregoriana** (1964), para orquesta; la cantata **Loas** (1963-1977) para solos, coro de voces blancas y orquesta de madera y cuerda y la antifona **Salve Regina** (1985) para coro de voces blancas y orquesta están basadas en el canto gregoriano. **Jokuak** (1976) para solos, coro de voces blancas y orquesta en el canto popular infantil vasco. **Diálogos** (1969) para dos sextetos de cuerda y órgano, premio Nacional 1969, es un ensayo sobre las posibilidades expresivas y timbricas de los instrumentos de cuerda y del órgano. Faceta aparte en la música instrumental es la referente al txistu, tratado en diversas combinaciones y con otros instrumentos autóctonos, de tecla y con orquesta de cuerda: **Sakandar** (1977), **Iñauteri** (1978), **Aitziber** (1983), **Txoriez**

(1983), son algunos títulos. Como consecuencia de su constante dedicación a la docencia ha elaborado un extenso material para flauta dulce, parte del cual se ha publicado en 1982.

Música joven.— Dedicamos este espacio final a los nuevos incorporados a la actividad creadora, jóvenes en su mayor parte, sobrepasando algunos los treinta años. Fenómeno interesante es el del grupo «Iruñeako Taldea», que viene funcionando como tal por *un relativo pero cierto consenso en posturas éticas y estéticas*. De las cinco individualidades que forman el grupo, Luis Pastor, Teresa Catalán, Jaime Berrade, Vicente Egea y Patxi Larrañaga, provienen de fuera los dos últimos: de Alicante y Rentería, respectivamente. La idea de trabajar coordinadamente surgió a partir de los Festivales de Navarra de 1983. Consiguen que se organicen de modo estable clases técnicas compositivas contemporáneas en el Conservatorio Pablo Sarasate a cargo de González Acilu y Ramón Barce, y, por fin, el grupo hace su presentación el 15 de noviembre de 1985 en La Ciudadela, de Pamplona, cada uno con su propia composición, como lo harían en mayo del 86 en Musicaste. En el mismo mes presentan su segundo concierto en Pamplona, esta vez con la obra conjunta **Piano variaciones**, de escritura suelta y segura, en un lenguaje despreocupado de recursos llamativos.

Otros compositores trabajan independientemente: Evaristo de los Reyes, gaditano afincado en Pamplona, quien también ha recibido las lecciones de González Acilu y cuyas obras, **Síntesis** y **Cinco microformas**, han sido galardonadas en Pamplona y Málaga respectivamente; Juan Carlos Múgica y Carmelo Erdozain trabajan en música coral. Carlos Sánchez Equiza en composiciones para txistu. Estos últimos, junto con los integrantes de «Iruñeako Taldea», estrenan este otoño obras premiadas en el concurso organizado por el Gobierno de Navarra con motivo del Año Internacional de la Música 1985.



Fernando Remacha.

ACTIVIDADES DE LA ORQUESTA SINFONICA DE TENERIFE

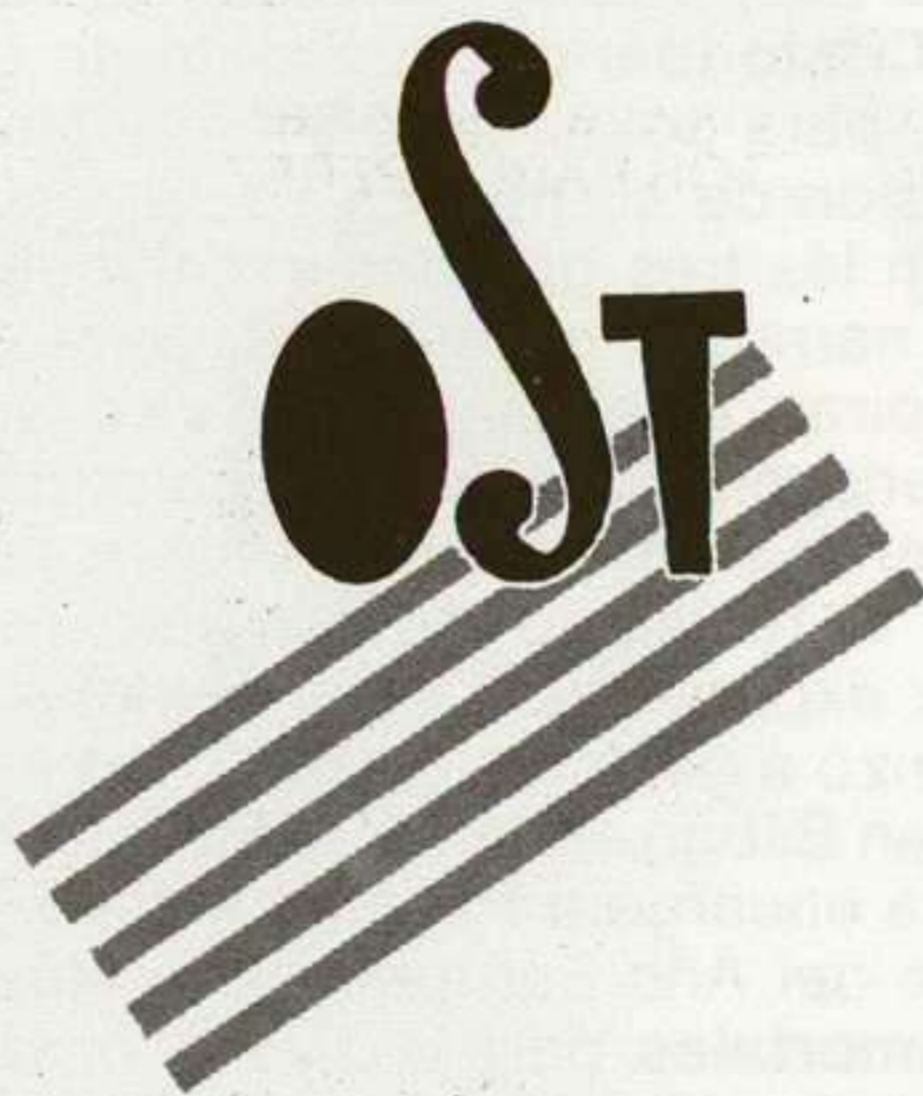
LA Orquesta Sinfónica de Tenerife nació en el verano de 1935 y celebró su primer concierto el 16 de noviembre de ese mismo año, por tanto durante este año de 1986 ha finalizado su 51 temporada de conciertos y ha dado comienzo la 52.

Desde octubre de 1981 está adscrita al Patronato Insular de Música del Cabildo Insular de Tenerife, recibiendo también ayuda económica de la Consejería de Cultura del Gobierno de Canarias.

Durante 1986 se han llevado a cabo una serie de cambios en su formación que le han permitido sentar las bases de cara a un sólido futuro. En septiembre de 1985 se hizo cargo de la misma como asesor artístico el maestro Edmon Colomer, el cual, a lo largo de la temporada 85-86, tomó una serie de medidas tendentes a mejorar la calidad de sus integrantes y a ordenar su proyección tanto interior como exterior.

En enero de 1986 la Orquesta participa en el II Festival de Música de Canarias y realiza un concierto en el Teatro Pérez Galdós. Los comentarios de la crítica especializada puntualizan: *La Sinfónica de Tenerife realizó una versión luminosa de la Sinfonía Escocesa* (La Provincia). *La Sinfónica de Tenerife, impecable* (Diario de las Palmas). *Éxito y gran acogida a la Orquesta Sinfónica de Tenerife en el Pérez Galdós* (Canarias).

En febrero de ese mismo año el maestro Víctor Pablo Pérez la dirige en un interesante programa, íntegramente dedicado a obras de Haydn; ello motiva la contratación de la Orquesta por parte del Instituto Nacional de las Artes Escé-



nicas y de la Música para su IX Ciclo de Cámara y Polifonía, a celebrar en el Teatro Real en la temporada 1986/87, concierto que tendrá lugar el próximo 17 de febrero.

Más tarde, en abril de este año, se presenta la Orquesta en concierto ante los miembros de la Comisión Política del Parlamento de Europa, reunida en Santa Cruz de Tenerife.

Pero es en mayo de este año cuando se afronta el proyecto de mayor responsabilidad de esa temporada, «La experiencia de la ópera», producción propia de una ópera. La obra elegida es Orfeo y Euridice, de Gluck. Previamente se había realizado un concurso nacional (entre jóvenes cantantes españolas) para elegir las voces del reparto. Luego de celebradas las pruebas se seleccionaron cantantes para los papeles de «Euridice» (María Luisa Muntada y Cecilia Gallego), y de «Amore» (Teresa Verdera y María José Sánchez), pero no se encontró ninguna para el papel de «Orfeo», que, finalmente, y ya fuera

del mencionado concurso, recae en la escocesa Patricia Bardon. La dirección de escena corre a cargo de José Carlos Plaza y la escenografía a Arnold Taraborrelli, quienes, junto a Félix Lavilla, Javier Pérez Batista y Carmen Cruz, todos ellos a las órdenes de Edmon Colomer, llevaron a cabo las representaciones los días 22 de mayo en el Teatro Leal y el 25 en el Teatro Guimerá.

El madrileño ABC titulaba *Magnífica producción tinerfeña del Orfeo y Euridice, de Gluck, con Edmon Colomer y Patricia Bardon de destacados triunfadores*. Por su parte EL PAÍS comentaba: *El estreno de Orfeo y Euridice ha puesto de manifiesto la versatilidad de José Carlos Plaza y las posibilidades intactas que ofrece la cultura de la periferia. La primera producción de una ópera por el Patronato Insular de Música del Cabildo de Tenerife es un hecho poco corriente en las comunidades autónomas.*

Luego de estos éxitos de la «experiencia de la ópera» la Orquesta culmina su temporada con dos conciertos memorables, el primero de ellos dirigido por el maestro Edmon Colomer, en un monográfico de Beethoven, con la **Obertura Egmont, la Séptima Sinfonía, y el Concierto para violín y orquesta**, con su concertino Ondrej Lewit como solista, y el segundo dirigido por Howard Williams con el oratorio **La Creación**, de Haydn, digno colofón de una magnífica temporada que ha obtenido el elogio unánime de crítica y público.

El Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, en sesión plenaria de 13 de febrero del actual, acordó conceder la medalla de oro de la ciudad a la Orquesta Sinfónica de Tenerife.

Hasta el momento de redactar estas líneas la Orquesta ha realizado siete de los diecinueve programas de la presente temporada 1986-87; de ellos, y en obligado resumen, cabría destacar el respaldo popular a la Orquesta. En sus últimas apariciones los habituales locales donde se desarrollan los conciertos han sido pequeños ante un nuevo público ávido de poder escuchar a su orquesta. El **Concierto de violín** de Dvorak y la **sinfonía «Nuevo Mundo»** del mismo autor han reunido a amplios sectores de público que en algunos casos no han podido escuchar el concierto por falta de localidades. La **Sinfonía Concertante para instrumentos de viento**, de Mozart, el **Kyrie y Credo** de Vivaldi, etc., han hecho verter en la prensa elogios por el buen hacer y el magnífico momento que vive la Orquesta.

En la actual temporada de conciertos su director asociado es el maestro Víctor Pablo Pérez y ésta su programación de temporada.



III FESTIVAL DE MUSICA DE CANARIAS

ENERO

Sábado 17 - 20.30 h. TEATRO GUIMERA. S/C. de Tfe.
 Director: VÍCTOR PABLO PEREZ.
 Solista: JOAQUIN ACHUCARRO (piano).
Programa
 J. Brahms:
 Concierto n.º 1 para piano y orquesta en re menor op. 15.
 L. Beethoven:
 Sinfonía n.º 6 en fa mayor op. 68.

ENERO/FEBRERO

Sábado 31. TEATRO PEREZ GALDOS. Las Palmas.
 Domingo 1 - 20.30 h. TEATRO GUIMERA. S/C. de Tfe.
 Director: A determinar.
 Solista: LLUIS CLARET (violonchelo).
Programa
 A. Dvorak:
 Concierto para violonchelo y orquesta en si menor op. 104.
 Resto a determinar.

GIRA FEBRERO 1987

MADRID

Martes 17. TEATRO REAL.
 IX CICLO DE CAMARA Y POLIFONIA.
 Director: VÍCTOR PABLO PEREZ.
Programa
 J. Haydn:
 Sinfonía n.º 6, en re mayor Hob. 1:6 «Le Matin».
 Sinfonía n.º 7, en do mayor Hob. 1:7 «Le Midi».
 Sinfonía n.º 8, en sol mayor Hob. 1:8 «Le Soir».

COMUNIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

Lunes 16. GUADALAJARA.
 Miércoles 18. ALBACETE.
 Jueves 19. CUENCA.
 Viernes 20. CIUDAD REAL.
 Sábado 21. TOLEDO.
 Director: VÍCTOR PABLO PEREZ.
 Solista: GUILLERMO GONZALEZ (piano).
Programa
 J. Haydn:
 Sinfonía n.º 6, en re mayor Hob. 1:6 «Le Matin».
 L. Beethoven:
 Concierto n.º 1 para piano y orquesta, en do mayor op. 15.
 F. Mendelssohn:
 Sinfonía n.º 4, en la mayor op. 90 «Italiana».

Lunes 23. OCAÑA.
 Martes 24. CONSUEGRA.
 Miércoles 25. TOMELLOSO.
 Jueves 26. CAMPOS DE CRIPTANA.
 Viernes 27. VILLAROBLEDO.
 Director: EDMON COLOMER.
 Solista: ONDREJ LEWIT (violín).
Programa
 F. Mendelssohn:
 Concierto para violín y orquesta en mi menor op. 64.
 L. Beethoven:
 Sinfonía n.º 7, en la mayor op. 92.

CONCIERTOS

FEBRERO

Jueves 12 - 20.00 h. PARANINFO UNIVERSIDAD. La Laguna.
 Viernes 13 - 20.30 h. TEATRO GUIMERA. S/C. de Tfe.
 Sábado 14 - Lugar a determinar.
 Director: VÍCTOR PABLO PEREZ.
 Solista: GUILLERMO GONZALEZ (piano).
Programa
 J. Haydn:
 Sinfonía n.º 6 en re mayor.
 Sinfonía n.º 7 en do mayor.
 Sinfonía n.º 8 en sol mayor.
 L. Beethoven:
 Concierto n.º 1 para piano y orquesta en do mayor op. 15.
 F. Mendelssohn:
 Sinfonía n.º 4 en la mayor op. 90 «Italiana».

MARZO

Jueves 12 - 20.30 h. TEATRO LEAL. La Laguna.
 Viernes 13 - 20.30 h. TEATRO GUIMERA. S/C. de Tfe.
 Sábado 14. Lugar a determinar.
 Director: ARMANDO ALFONSO.
 Solistas: EVA GRAUBIN (violín) y LARS ANDERTOTEN (viola).
Programa
 W. A. Mozart:
 Sinfonía Concertante para violín y viola en mi bemol mayor KV 364.
 L. Beethoven:
 Sinfonía n.º 3 en mi bemol mayor op. 55.

Jueves 26 - 20.00 h. PARANINFO UNIVERSIDAD. La Laguna.
 Viernes 27 - 20.30 h. TEATRO GUIMERA. S/C. de Tfe.
 Sábado 28 - Lugar a determinar.
 Director: JOSE COLLADO.
Programa
 W. A. Mozart:
 Sinfonía n.º 41 en do mayor «JUPITER».
 L. Beethoven:
 Sinfonía n.º 5 en do menor op. 67.

ABRIL

Jueves 9 - 20.30 h. TEATRO LEAL. La Laguna.
 Viernes 10 - 20.30 h. TEATRO GUIMERA. S/C. de Tfe.
 Sábado 11 - Lugar a determinar.
 Director: LASZLO HELTAY.
 Solista: PAUL OPIE (óboe).
Programa
 Z. Kodaly:
 *Tarde de verano.
 R. Strauss:
 *Concierto para óboe y pequeña orquesta.
 W.A. Mozart:
 Sinfonía n.º 39 en mi bemol mayor KV 543.

Jueves 23 - 20.00 h. PARANINFO UNIVERSIDAD. La Laguna.
 Viernes 24 - TEATRO GUIMERA. S/C. de Tfe.
 Sábado 25 - Lugar a determinar.
 Director: ONDREJ LEWIT.
 Solista: PETER JONES (contrabajo).
Programa
 W. A. Mozart:
 Divertimento KV 137.
 S. Kusewitzki:
 Concierto para contrabajo y orquesta op. 3.

W. A. Mozart:
 Sinfonía n.º 29 en la mayor KV 201.

MAYO

Jueves 7 - 20.30 h. TEATRO LEAL. La Laguna.
 Viernes 8 - 20.30 h. TEATRO GUIMERA. S/C. de Tfe.
 Sábado 9 - Lugar a determinar.
 Director: LUIS REMARTINEZ.
 Solista: ALMUDENA CANO (piano).
Programa:
 C. Prieto:
 *Pallantia.
 F. Mendelssohn:
 Concierto n.º 2 para piano y orquesta en re menor op. 40.
 F. Mendelssohn:
 Sinfonía n.º 1 en do menor op. 11.

Jueves 14 - 20.00 h. PARANINFO UNIVERSIDAD. La Laguna.
 Viernes 15 - 20.30 h. TEATRO GUIMERA. S/C. de Tfe.
 Sábado 16 - Lugar a determinar.
 Director: ARMANDO ALFONSO.
 Solista: VICENTE ZARZO (trompa).
Programa
 R. Strauss:
 Concierto n.º 1 para trompa y orquesta en mi bemol mayor op. 11.

Jueves 28 - 20.00 h. PARANINFO UNIVERSIDAD. La Laguna.
 Viernes 29 - 20.30 h. TEATRO GUIMERA. S/C. de Tfe.
 Sábado 30 - Lugar a determinar.
 Director: VÍCTOR PABLO PEREZ.
Programa
 D. Milhaud:
 *El Buey sobre el tejado.
 M. de Falla:
 *El retablo de Maese Pedro.

JUNIO

Jueves 11 - 20.30 h. TEATRO LEAL. La Laguna.
 Viernes 12 - 20.30 h. TEATRO GUIMERA. S/C. de Tfe.
 Sábado 13 - Lugar a determinar.
 Director: SABAS CALVILLO.
 Solista: PABLO CANO (clave).
Programa
 G. Rossini:
 La scala di setta (obertura).
 F. Poulenc:
 *Concierto para clave y orquesta.
 L. Beethoven:
 Sinfonía n.º 7 en la mayor op. 92.

Jueves 25 - PARANINFO UNIVERSIDAD. La Laguna.
 Viernes 26 - 20.30 h. TEATRO GUIMERA. S/C. de Tfe.
 Sábado 27 - Lugar a determinar.
 Director: EDMON COLOMER.
 Solistas: A determinar.
 CORO POLIFONICO UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA.
 Directora Coro: CARMEN CRUZ.
Programa
 L. Beethoven:
 Sinfonía n.º 9 en re menor op. 125.

* Primera vez por la O.S.T.

Esta programación es susceptible de modificación

CENTRO CULTURAL CAJA DE AHORROS DE VIGO

Actividades musicales durante el año 1986

ENERO

- Día 3: Claudina y A. Gambino.
- Día 13: Luis Fleta y S. G. Ralfs.
- Día 15: Suso Cameselle.
- Día 17: «I Solisti Aquilani».
- Día 24: Orquesta de Cámara de la Filarmonía Polaca.
- Día 27: Stefan Milenkovic y Lidia Kajnacó (violín y piano).
- Día 29: Charo Quicler Cruz (canto).
- Día 31: Rafael Sebastiá (piano).

FEBRERO

- Día 1: Cuarteto de Sofía.
- Día 12: «I Musici».
- Día 19: Conchita Fraga (canto).
- Día 27: Cuarteto de Andrzej Olejniczak.

MARZO

- Día 1: Orquesta de Cámara Eslovaca.
- Día 21: Capilla Polifónica «Ciudad de Oviedo».
- Día 23: Orquesta Sinfónica Juvenil de Kiel.
- Día 26: Orquesta y Coro de Niñas de Tolbuhin.



I Musici al final de su concierto en la Sala de la CAV (arriba). El Cuarteto «Haydn» (izquierda).

ABRIL

- Día 5: Euler Quartett de Basilea.
- Día 7: Cuarteto Haydn.
- Día 8: Carlos Emilio (canto).
- Día 9: Antoine Candelas (cantautor).
- Día 11: Cuarteto Prazak de Praga-R. Caramella.
- Día 14: Orquesta de Cámara de la Radio Polaca-Ponzan.
- Día 25: «I Solisti Italiani».

MAYO

- Día 2: Joaquín Achúcarro (piano).
- Día 3: Coral Polifónica de Pontevedra.
- Día 5: Sorin Melinte (piano).
- Día 10: II Encuentro Coral de Niños Cantores.
- Día 13: Rosario Andino (piano).
- Día 21: Orquesta Sinfónica de Lodz.

Día 23: Orquesta de Cámara de Stuttgart.
Día 31: Cholo Aguirre (canto).

JUNIO

Día 6: Conjunto «Os rosales».
Día 7: Banda «Xarabal».
Día 9: Trío Beaux Arts.
Día 10: Cuarteto de viento y cuerda «Blycker».
Días 15/16: Antología de la Zarzuela.
Día 26: Coral «A. Marosa».

JULIO

Día 21: Xuntanza Coral do IX Festival Celta.

OCTUBRE

Día 4: Mariana Jou y Alfredo Echevarría (canto). Rafael Senosian (piano).
Día 8: Quinteto Tradicional «Muxicas».
Día 9: Orquesta de Cámara de la Comunidad Europea.
Día 13: Orquesta Sinfonía de Varsovia.
Día 15: Manuel Sirera (canto) y Rafael Ibarbia (piano).
Día 24: Orquesta Filarmónica Leos Janacek.
Días 27/31: Concierto didáctico a cargo de Miguel de Santiago.

NOVIEMBRE

Día 8: Peter Bithell (piano).
Día 8: John Abercrombie (jazz).
Día 9: Dúo Elías Quiroga, Xesús Alonso Pimentel y «Seis en Uno-Carlos González» (jazz).
Día 11: Kenny Burrell Trío (guitarra).
Día 12: Kevin Eubanks Quartett (guitarra).
Día 18: David Bartok y Li-Yunh (violín y piano).
Día 20: Metropolitan Jazz de Bratislava.
Días 21/22: Festival de Opera y Zarzuela.
Día 25: Canadien Chamber Ensemble.
Días 29/30: Primera y Segunda Jornadas del XX Festival de Villancicos, organizado por la Caja de Ahorros de Vigo.

DICIEMBRE

Día 3: Félix Ayo (violín) y Enma Jiménez (piano).
Día 5: Coral Lestonnac de Cangas.
Día 10: Camerata de Mozart.
Día 11: Orquesta Bonuslav Martinu, de Brno.



La mezzosoprano Conchita Fraga, que actuó en el mes de febrero.

La anterior relación de actividades musicales habidas en el Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Vigo, durante el año 1986, debe ser valorada considerando dos circunstancias que no están reflejadas en ella.

La primera es la continuidad en una oferta cultural de la que, estos conciertos y recitales, sólo han sido una parte importante: faltan aquí las exposiciones de pintura o escultura, las conferencias, proyecciones cinematográficas especiales, exhibiciones de vestidos diseñados para crear moda, funciones de teatro no musicales, etcétera. Resulta evidente al repasar esta lista de actividades musicales, que no se está procurando unos cuantos conciertos de excepcional atractivo, y muy elevado precio, tanto como una continuada oferta de música de diferentes estilos y, los más de ellos, con una muy notable calidad artística.

La segunda circunstancia a tener en cuenta es la benéfica, incidencia de esta continuada oferta artística, muy determinante en Vigo y en la comarca viquesa.

Hay otros muchos buenos motivos para desear que esta conducta de promoción cultural, de la C. A. V., pueda seguir en ininterrumpido esfuerzo por satisfacer a los diversos sectores del público, que acude con creciente exigencia de calidad y en creciente cantidad.

Pero de tales motivos daré cuenta al lector interesado en próximos comentarios de la actividad musical pública en Vigo, destinados a la sección «País Musical» de RITMO.

E. C. Ablanado



Los Canadien Chamber Ensemble, en su reciente concierto.

**EN SU CORRESPONDENCIA ADMINISTRATIVA
ROGAMOS A NUESTROS COMUNICANTES NOS
FACILITEN EL NUMERO DE SU CODIGO DE SUSCRIPTOR.**

OBRAS ORQUESTALES DE ANTONIO JOSE POR JESUS LOPEZ COBOS, en la colección «Autores e intérpretes zamoranos»

COMPOSITORES injustamente olvidados durante largo tiempo siempre los hubo y los hay ahora. No hay más que abrir las páginas de la historia o mirar atentamente alrededor para comprobarlo. Y músicos que sin haber hecho aportaciones relevantes en el campo de la creatividad han impulsado la vida musical en un determinado espacio geográfico alejado de las metrópolis en las que, al menos en este país, se cuece el caldo de cultivo de los que gozan de un nombre, también los hubo, los hay y los habrá siempre. Y está fuera de toda duda que la obra de unos y otros merece ser conocida y difundida, aunque por razones muy distintas y en ámbitos diferentes.

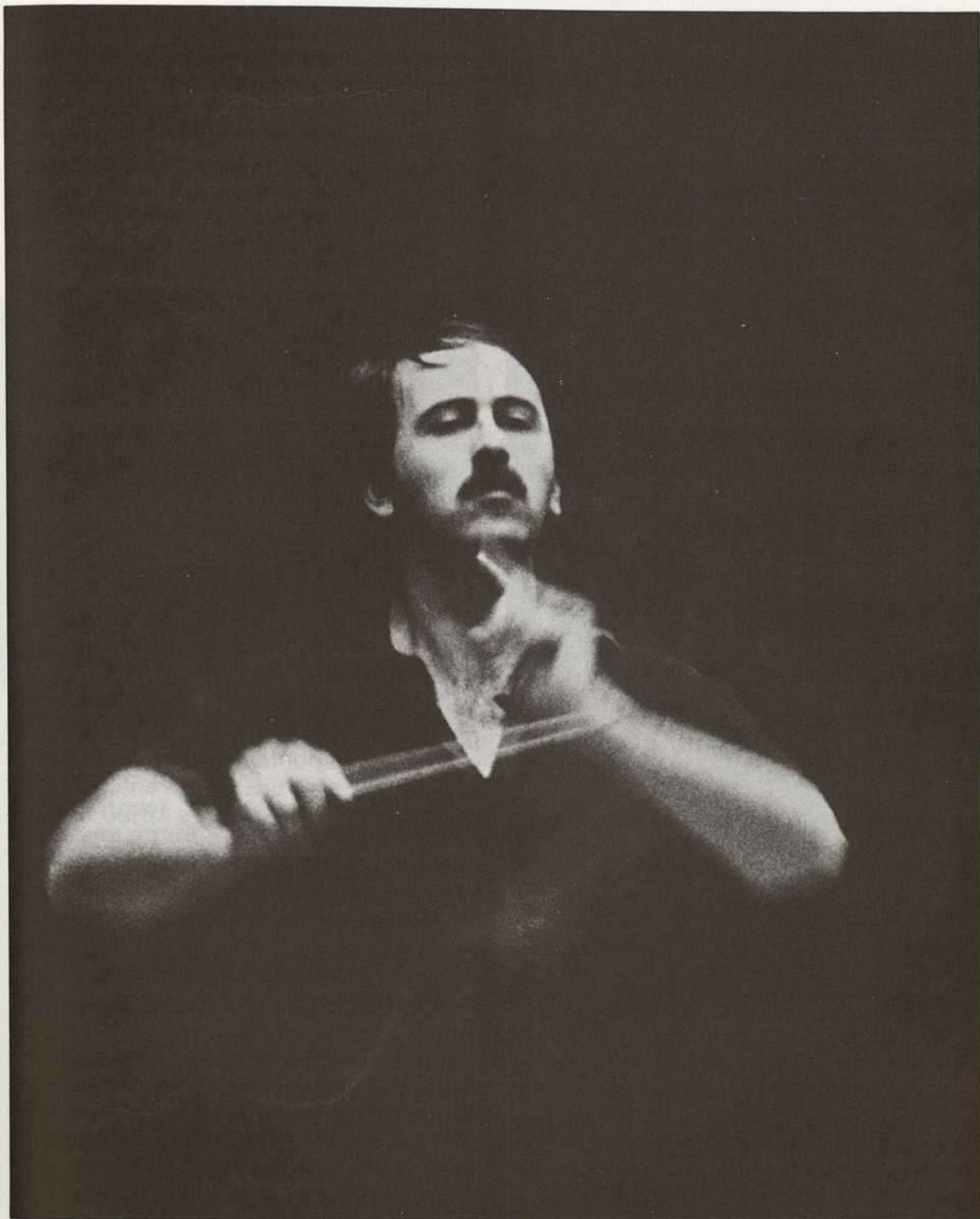
En el caso de Antonio José, compositor burgalés fusilado en plena madurez en 1936, a la edad de 34 años, hay mucho más que razones de relevancia localista o provinciana para que su obra, avalada en su día por la crítica favorable de musicólogos como José Subirá y Adolfo Salazar, o por músicos de la talla de A. Rubinstein y Mauricio Ravel, vea de una vez la luz en edición discográfica y comience a ser conocida a partir de una interpretación digna que la dé a conocer y la ponga al alcance de los interesados en escucharla.

Por ello merece reseñarse como una primicia valiosa la aparición del disco que dentro de la Colección de Autores e Intérpretes Zamoranos ha visto la luz

en julio de 1986. Aúna este disco dos valores excepcionales: la interpretación magistral de Jesús López Cobos al frente de la Orquesta Nacional de España y un contenido singularmente valioso e inédito: las obras orquestales más relevantes escritas por el músico castellano Antonio José, prácticamente desconocidas durante más de cuatro décadas, y por primera vez presentadas en grabación discográfica en este álbum.

Integran el disco la **Sinfonía Castellana**, en cuatro tiempos (I. «El campo»; II. «Paisaje de atardecer», III. «Nocturno», IV. «Danza burgalesa»), **Preludio y danza popular**, de la ópera **El mozo de las mulas**, la **Suite ingenua**, en tres tiempos («Romance», «balada» y «danza») y el





los dos discos que hasta ahora la integran. Por una parte, el valor de su contenido, que tanto en el caso de Alonso de Tejeda como en el de Antonio José, está integrado por autores y obras completamente inéditas pero que merecen ser conocidas por la importancia que tienen en el contexto en que fueron escritas y por la calidad artística. Porque estamos asistiendo a un época de verdadero furor cultural en que instituciones de todo tipo buscan motivos para salir a la palestra con algo original e inédito. Y esta prisa por demostrar que se está haciendo algo es la causa de que con frecuencia se desentierren, por afán de engrosar un «curriculum» o de lavar la imagen, obras, musicales o de cualquier otro campo del arte, más que mediocres, que nada nuevo o valioso significaron en su momento y que tienen, por consiguiente, bien merecido el olvido. En este caso estamos, por el contrario, ante un proyecto de edición que se revela sensato, coherente, que invierte medios y tiempo en algo que merece la pena por su novedad y valor intrínseco.

El otro aspecto también destacable de la Colección de Autores e Interpretes Zamoranos se refiere a la presentación, que en éste como en el anterior es espléndida. Los aspectos gráficos, didácticos, informativos, ambientales que todo disco de este tipo debe conllevar, están aquí tratados con sobreabundancia, con una elegancia más sobria que lujosa. Por lo que se refiere al disco que reseñamos se han buscado colaboraciones de especialistas que han ilustrado los aspectos más importantes de la vida y obra de un compositor no muy conocido, así como un extenso y documentado comentario del contenido musical de la grabación.

poema sinfónico **Evocaciones**. El contenido de este álbum hará posible un mayor conocimiento y difusión de la obra de este excepcional compositor burgalés, escasamente conocido hasta el momento, tanto por las circunstancias que rodearon su encarcelamiento y muerte en Burgos al comienzo de la guerra civil, como a causa del escaso eco que, tanto Antonio José como no pocos compositores de gran valía han tenido en la vida musical española por el simple hecho de haber desarrollado su actividad en una provincia del interior.

El maestro J. López Cobos no dudó en responder a la invitación que desde su tierra natal le hizo la Caja de Ahorros Provincial de Zamora dirigiendo la Orquesta Nacional de España y haciendo una versión magistral de las obras de Antonio José, que han integrado el vol. II de la Colección de Autores e Interpretes Zamoranos que la citada institución promueve y patrocina.

Dos aspectos merecen ser reseñados como característicos de esta interesante colección, porque aparecen en

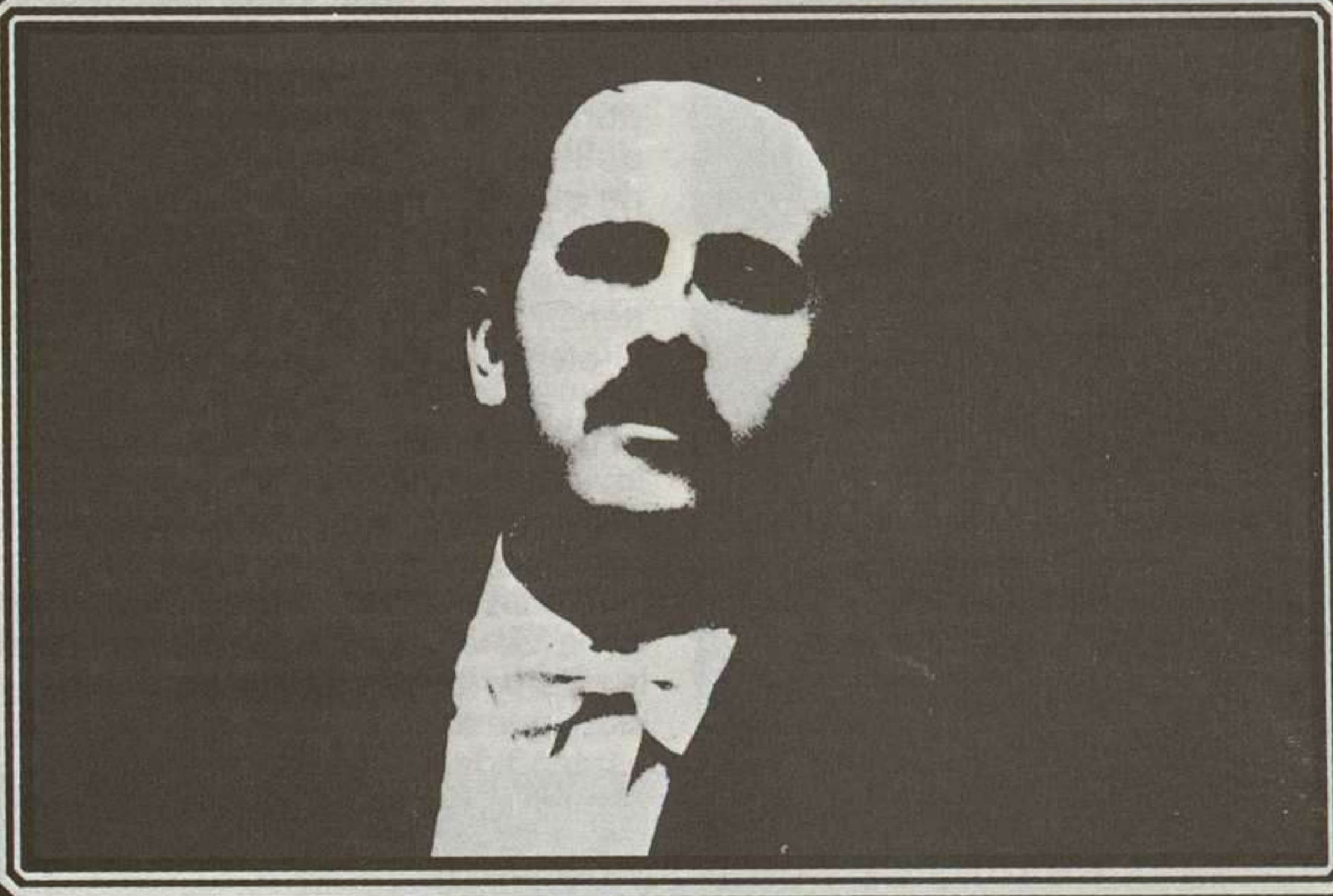


COLECCION DE AUTORES E INTERPRETES ZAMORANOS

(Vol.2)

JESUS LOPEZ COBOS

Y LA ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA INTERPRETAN A ANTONIO JOSE



Disco editado por La Caja de Ahorros Provincial de Zamora

La parte gráfica del álbum incluye una presentación en la que Antonio Redoli, de la Obra Cultural de la entidad que patrocina la edición, resalta la importancia de trabajos de este tipo, en los que se dan a conocer obras que permanecen ocultas a pesar de su valor. Merece la pena detenerse en su lectura, ya que A. Redoli manifiesta con claridad los criterios a los que antes aludíamos, que guían la selección de las obras que van integrando la colección. Andrés Ruiz Tarazona se ha encargado de redactar el «curriculum» del maestro López Cobos, junto con un perfil de su trayectoria y estilo de interpretación. Miguel Angel Palacios, a

cuya labor de búsqueda e investigación y a cuyo empeño se debe en gran parte el descubrimiento de su paisano Antonio José, redacta en dos apartados la reseña biográfica del compositor y las notas a las obras que integran el disco y que sitúan cada una de ellas en su con-

texto. Miguel Manzano, especialista en temas de musicología aplicada al folclore, analiza con detalle la temática musical que sirve de base a buena parte de las composiciones de Antonio José y a cada una de las que contiene el disco. Y Jesús López Cobos, en un conjunto de reflexiones hechas desde la perspectiva y el horizonte que le da su especialidad, encuadra la obra de Antonio José en el contexto de los compositores y estilos de la época. Una profusa ilustración fotográfica y una abundante ejemplificación musical contribuyen a completar los valores gráficos del disco y a guiar al oyente hacia la comprensión del contenido musical de esta grabación.

De entre todas las obras que integran el disco, sólo la **Suite ingenua** ha sido interpretada de cuando en cuando, debido a que la plantilla que exige su ejecución (orquesta de cuerda y piano) hace relativamente fácil su montaje. A pesar de ello no puede decirse que ésta sea una obra menor. De ella admiraba José Subirá *la gracia, finura, distinción, espíritu y espontaneidad*. La **Sinfonía Castellana** es obra de juventud, compuesta por su autor a los 18-20 años y orquestada poco después. En ella ya se revela Antonio José como buen constructor de formas de amplio desarrollo y en pleno dominio de una paleta orquestal de colorido y amplitud poco frecuentes entre los compositores de aquellas fechas (1923). La obra, que hace referencia literal a algunos temas de música tradicional, es más bien una elaboración personal a partir de las citas, que sirven como mero y deliberado punto de partida a un amplio desarrollo creativo.

En cuanto a la obra **Evocaciones**, orquestada por el autor en 1928 a partir



de una partitura de piano escrita dos años antes, el dominio de la técnica orquestal aparece en ella mucho más seguro y madurado, sin duda como efecto del propio trabajo del intérprete por una parte, y, por otra, de la audición y estudio de numerosas partituras de música

tierra, la castellana, en la que él desarrolló con tesón, con voluntad de elevar el ambiente musical de su entorno, una labor creadora y educadora, a pesar de haberse visto tentado, como tantos que cedieron, a marchar con la música a otra parte. Con curiosidad, decimos, pero también con cierta pena, pues no se puede dejar de pensar hasta dónde habría podido llegar como músico quien a los 34 años ya estaba en la vanguardia, de no haber sido víctima,

como muchos otros, de la ceguera de una de las dos Españas.

El disco que reseñamos es, sin duda, una buena muestra de un quehacer bien orientado, de una colaboración bien articulada, de un patrocinio rectamente encauzado. Y también, claro está, un buen medio de conocimiento de la obra de un compositor de primera fila, a la par que un homenaje a un artista abierto, laborioso, progresista, recto, fiel a su idea.

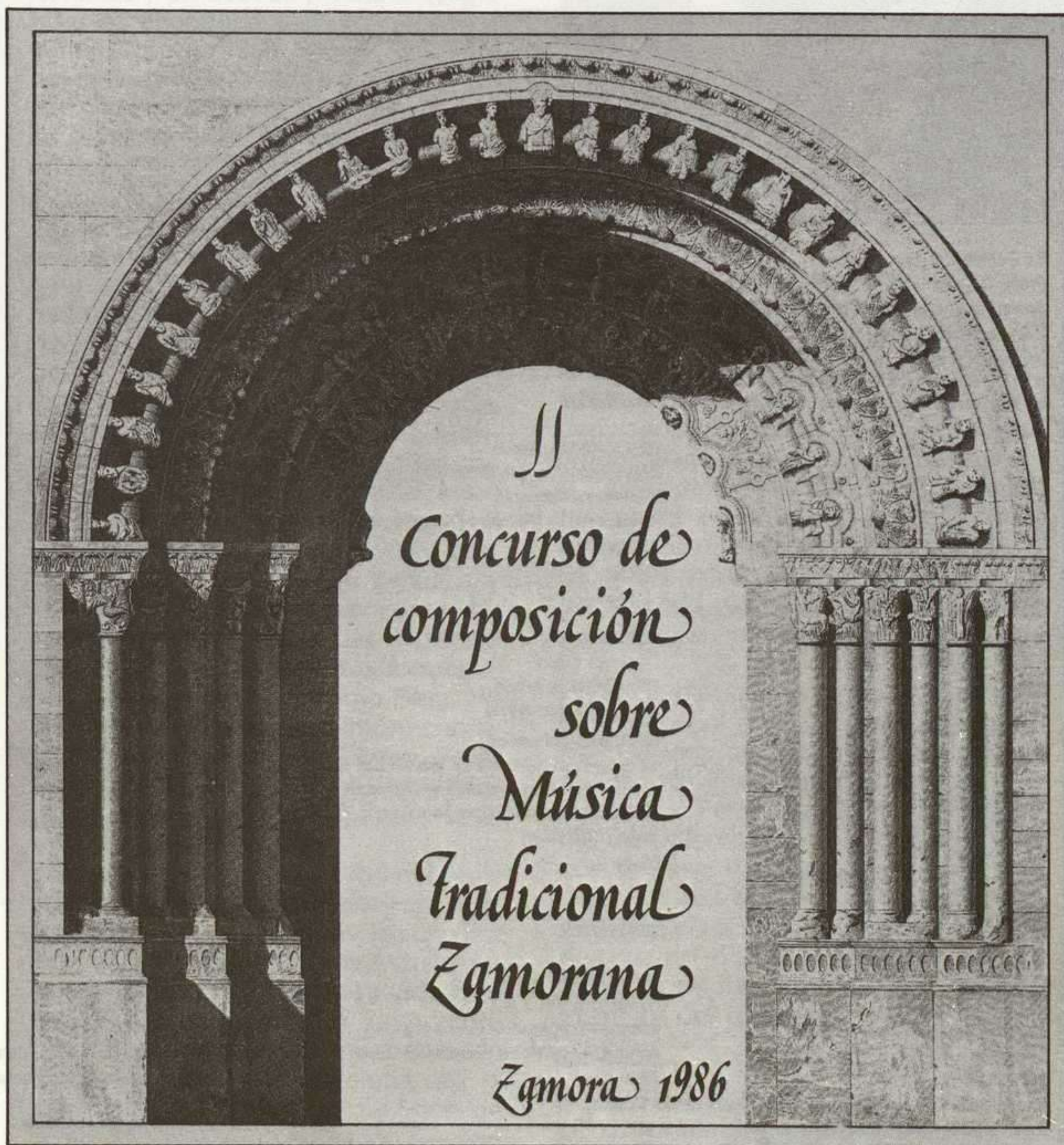


cos de vanguardia del momento (Debussy, Ravel, Prokofiev, Stravinsky y Honegger aparecen citados entre otros nombres de músicos estudiados y escuchados por Antonio José). Esta misma evolución y dominio se aprecia al escuchar el **Preludio y Danza Popular**, página orquestal perteneciente a la ópera **El mozo de las mulas**, cuya com-



posición y orquestación ocupó los últimos años de la vida del músico.

Es éste un disco, en resumen, que merece ser escuchado con curiosidad, tratando de situar a este músico singular en el contexto de una época no demasiado abundante en compositores inquietos y atentos a lo que se hacía fuera de España, y en el ámbito de una



Portada del folleto anunciador de la convocatoria.

El 19 de noviembre se reunió el Jurado Calificador del II Concurso de Composición sobre Música Tradicional Zamorana, convocado por esta Entidad.

Este Jurado ha estado compuesto por los siguientes miembros: Don Pedro de Aizpurúa, director del Conservatorio Profesional de Música de Valladolid, compositor e investigador; don Miguel Groba, director y fundador de la Coral de Cámara de la Comunidad de Madrid; don Miguel Manzano, compositor y musicólogo; don José María Martínez, director de la Coral de Avilés, y

don Luis Remartínez, director de la Orquesta «Ciudad de Valladolid».

Después de las correspondientes deliberaciones, y de forma unánime, el Jurado acordó conceder el premio establecido para la modalidad voz y piano prevista en la convocatoria, a la obra **Romances del Bajo Duero**, presentada bajo el lema Páramos, y cuyo autor es don Jesús María Legido González.

El Jurado acordó, también por unanimidad, declarar desiertos los restantes premios que establecía la convocatoria del concurso objeto de este folleto.



**MUSIC AND ARTS PROGRAMS
OF AMERICA, INC.
COMPACT DISC**

General catalog 1986

CD-550	No. 2 in C, Op. 87 Fischer-Schneiderhan-Mainardi Trio 1953 & 1951 mono	CD-206 (1)	MAHLER. Gustav <i>Das Lied von der Erde</i> Richard Lewis , ten. Maureen Forrester , cont. Philharmonic Symphony conducted by Bruno Walter 1960 (live) mono	Amsterdam Concertgebouw Orchestra conducted by Willem Mengelberg 1940 (live) mono <i>The Walk to the Paradise Garden</i> conducted by Sir John Barbirolli 1964 (live) stereo
BEETHOVEN. Ludwig van <i>Concerto in D for Violin and Orchestra</i> Ginette Neveu SWF Orchestra conducted by Hans Rosbaud	CD-249 (1)	BRUCKNER. Anton <i>Symphony No. 4 in E-flat, "Romantic"</i> Berlin Philharmonic conducted by Hans Knappertsbusch c1942/44 (live) mono	CD-239 (1)	MOZART. Wolfgang Amadeus <i>Don Giovanni</i> Don Giovanni: C. Siepi , bass Gubernatore: R. Arie , bass Don Ottavio: A. Dermota , tenor Zerlina: E. Berger , soprano Donna Elvira: E. Schwarzkopf , soprano Leporello: O. Edelmann , bass Masetto: W. Berry , bass Vienna Philharmonic Orchestra conducted by Wilhelm Furtwängler 1953 (live) mono: no libretto
CHAUSSON. Ernest <i>Poeme, Op. 25</i>	CD-219 (1)	BRUCKNER. Anton <i>Symphony No. 9 in d</i> Berlin Philharmonic Orchestra conducted by Hans Knappertsbusch 1950 (live) e. stereo	CD-240 (2)	CD-542 (1)
RAVEL. Maurice <i>Tzigane</i> Philharmonic Symphony Orchestra conducted by Charles Munch 1949 (live) mono	CD-538 (1)	BRUCKNER. Anton <i>Symphony No. 5 in B-flat (orig. version)</i> Berlin Philharmonic conducted by Wilhelm Furtwängler 1942 (live) mono	VERDI. Giuseppe <i>Requiem</i> <i>Te Deum</i> Zinka Milanov , sop. Bruna Castagna , alto Jussi Björling , ten. Nicola Moscona , bass conducted by Arturo Toscanini 1940 (live) mono	HASKIL. Clara RECITAL FROM BESANÇON, 1956: MOZART. Wolfgang Amadeus <i>Duport Variations</i> BEETHOVEN. Ludwig Van <i>Sonata, Op. 31 No. 3</i> SCHUBERT. Franz <i>Sonata in a, D. 845</i> SCHUMANN. Robert <i>Kinderszenen</i> mono (live) "[a] splendid recital . . ."
CD-241 (1)	CD-247 (1)	BRUCKNER. Anton <i>Symphony No. 6 in A</i> BRUHMS. Johannes <i>Variations on a Theme by Haydn, Op. 56a</i> Amsterdam Concertgebouw Orchestra conducted by Otto Klemperer 1961, 1957 (live) mono	CD-248 (2)	CD-243 (1)
BEETHOVEN. Ludwig van <i>Piano Concerto No. 5 in E-flat, "Emperor"</i> <i>Sonata in c, Op. 111</i> Paul Badura-Skoda NDR Orchestra conducted by Hans Knappertsbusch 1960 & 1973 stereo	CD-209 (1)	BRUCKNER. Anton <i>Symphony No. 7 in E</i> Vienna Philharmonic Orchestra conducted by Hans Knappertsbusch 1949 (live) mono	VERDI. Giuseppe <i>Falstaff (rehearsals)</i> Alice Ford: Herva Nelli , sop. Nanetta: T. Stich-Randall , sop. Falstaff: Giuseppe Valdengo , bar. Ford: Frank Guarrera , bar. Pistol: Norman Scott , bass conducted by Arturo Toscanini 1950 (live) mono	KIPNIS. Igor A TREASURY OF HARPSICHOORD FAVORITES Digitally recorded in 1986
CD-520 (1)	CD-246 (1)	BEETHOVEN. Ludwig van <i>Symphony No. 3 in E-flat, "Eroica"</i> "Grosse Fuge" Berlin Philharmonic & Vienna Philharmonic conducted by Wilhelm Furtwängler 1952 & 1954 (live) mono	CD-3008 (1)	CD-705 (2)
BEETHOVEN. Ludwig van <i>Symphony No. 3 in E-flat, "Eroica"</i> Symphony of the Air conducted by Bruno Walter 1957 (live) mono	CD-245 (1)	LISZT. Franz <i>Rarely performed virtuoso piano works.</i> Jeffrey Swann , piano Digitally recorded in 1986	WAGNER. Richard <i>Orchestral Favorites</i> <i>Lohengrin</i> : Prelude to Act I <i>Siegfried</i> : Forest Murmurs <i>Götterdämmerung</i> : Dawn and Rhine Journey <i>Tannhäuser</i> : Overture & Bacchanale <i>Meistersinger</i> : Prelude to Act I conducted by Arturo Toscanini 1954 (live) stereo	WALTER. Bruno FAREWELL TO THE VIENNA PHILHARMONIC SCHUBERT. Franz <i>Symphony No. 8 in b</i> MAHLER. Gustav <i>3 Rückert Songs</i> <i>Symphony No. 4 in G (with Schwarzkopf)</i> 5/1960 mono
CD-1010 (1)	CD-242 (1)	BEETHOVEN. Ludwig van <i>Symphony No. 6 in F, "Pastorale"</i> <i>Symphony No. 8 in F</i> Amsterdam Concertgebouw Orchestra conducted by Otto Klemperer 1957, 1956 (live) mono	CD-251 (2)	CD-236 (2)
BEETHOVEN. Ludwig van <i>Symphony No. 3, "Eroica"</i> Symphony of the Air conducted by Bruno Walter 1957 (live) mono	CD-235 (2)	MAHLER. Gustav <i>Symphony No. 9 in D</i> London Symphony Orchestra conducted by Jascha Horenstein <i>Kindertotenlieder</i> Marian Anderson , alto National Radio Orchestra conducted by Jascha Horenstein 1966, 1956 (live) e. stereo	BARBIROLLI. Sir John A TREASURY OF MUSIC FROM BRITAIN ELGAR. Sir Edward <i>Symphony No. 2 in E-flat, Op. 63</i> VAUGHAN WILLIAMS. Ralph <i>Symphony No. 6 in e</i> PURCELL. Henry (arr. Barbirolli) <i>A New Suite (Suite No. 2)</i> DELIUS. Frederick	MUNCH. Charles THE BEST OF FRANCK AND FAURE FRANCK. Cesar <i>Symphony in d</i> <i>Chasseur maudit</i> <i>Symphonic variations</i> var. concert perfs., 1959, 1961 with Vlado Perlemuter, piano FAURE. Gabriel <i>Pelleas et Melisande, Op. 80: Suite</i> <i>Penelope Overture</i> <i>Ballade, Op. 19</i> var. concert perfs. 1959, 1960 with Nicole Henriot-Schweitzer, piano conducted by Charles Munch stereo
CD-246 (1)	CD-739 (1)	BRAHMS. Johannes <i>Piano Trios—No. 1 in B-flat, Op. 8</i>	CD-250 (1)	
BEETHOVEN. Ludwig van <i>Symphony No. 6 in F, "Pastorale"</i> <i>Symphony No. 8 in F</i> Amsterdam Concertgebouw Orchestra conducted by Otto Klemperer 1957, 1956 (live) mono			RACHMANINOFF. Sergei <i>Piano Concerto No 2 in c, Op. 18</i> <i>Piano Concerto No. 3 in d, Op. 30</i> Walter Gieseking	

Solicite información en su establecimiento especializado

FERYSA Apartado de Correos 151036 - 28080 MADRID

Viejas fotografías de mi álbum

CARLOS PUCHOL

Por F. Hernández Girbal

Si alguien se tomara la molestia de hacer una relación de los cantantes de zarzuela que durante tantos años llenaron los carteles y conquistaron los aplausos del público, es muy posible que se quedase admirado. ¡Qué cantidad de hermosísimas voces, algunas de ellas dignas de más altos empeños! Y no en una cuerda, sino en todas. España ha sido, y es, en cantidad y calidad, una cantera rica e inagotable. Los más de estos grandes artistas desaparecieron, dejando en quienes tuvimos la dicha de escucharlos el eco inextinguible de su timbre. A los que aún viven, alejados de los escenarios por el mandato imperioso del tiempo, les cabe la gloria de haber mantenido durante la década que siguió a nuestra guerra civil, la tradición de la zarzuela cuando ya la creíamos desaparecida. Uno de estos cantantes es el barítono Carlos Puchol, muy admirado en su época, con quien, por azar, nos hemos encontrado recientemente en Madrid. Hoy es un caballero pulcro, delicado y afectuoso, archivo viviente del mundo de la zarzuela a la que dedicó lo mejor de su vida con entusiasmo y entrega absoluta.

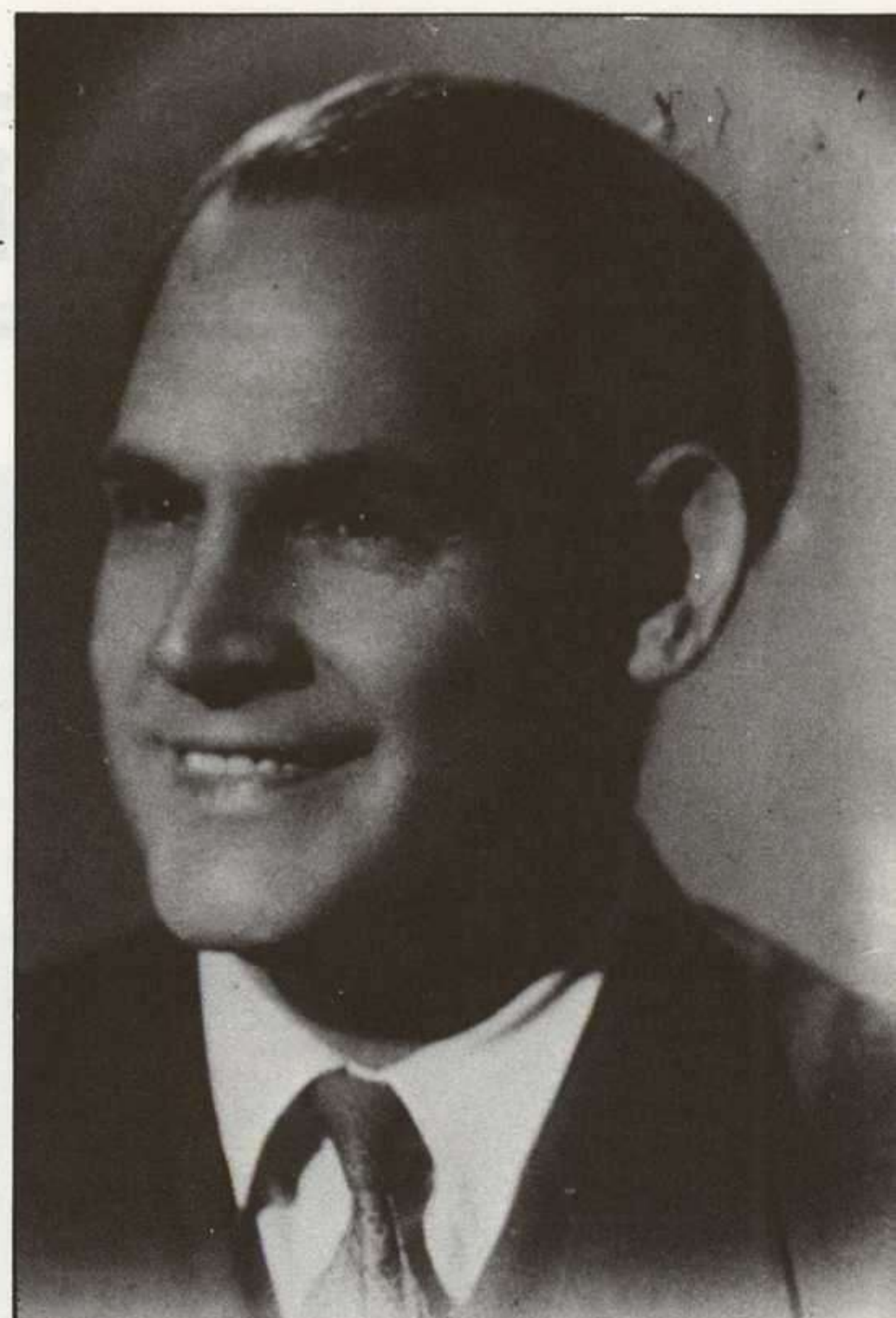
Debo decir que, cuando me es doble relacionarme con una figura a la que admiré durante su esplendorosa juventud, siento la misma ternura y emoción que me invadieron un día en la residencia de viejos cantantes de Milán, al tener ocasión de cruzar unas palabras con los en lejanos días famosos divos. No es éste, por fortuna, el caso de Carlos Puchol, que se halla rodeado de una familia amante y disfruta de una serena ancianidad.

Al igual que muchos, empezó como simple aficionado en su pueblo alicantino de Dolores. Cantaba en la iglesia y en las fiestas locales, haciendo gala de su noble y hermosa voz y su buen arte interpretativo. Animado por cuantos le escuchaban viajó a Madrid para estudiar canto. Tuvo la suerte de tener como maestro al eminente Ignacio Tabuyo, modelador de grandes voces y en la sección de declamación del Conservatorio a la que fuera famosa actriz Nieves Suárez. Tres años después ha-

cía su presentación en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, con la obra de Sorozábal **La guitarra de Figaro**. Fue tan bien recibido que hubo de repetir una romanza y un dúo. La prensa le elogió y ya no abandonó este españolísimo género, al que hizo objeto de todos sus amores. Puede decirse que, desde entonces, Carlos Puchol cantó todas las partes de barítono de las zarzuelas en boga, que por curioso fenómeno siguen siendo las mismas: **Luisa Fernanda, La del soto del Parral, La del manojo de rosas, Molinos de viento, Los gavilanes, La tabernera del puerto, El puñado de rosas, La calesera, La parranda** y otras muchas. Hasta hizo un poco frecuente alarde de sus facultades cantando durante veinticinco días el papel de «Roque» en la ópera **Marina**, de Arrieta, en el Teatro Real, de Gibraltar. Para los que no alcanzaron aquella época hay que decir que Madrid mantenía permanentemente cuatro o cinco compañías de zarzuela y Barcelona otras tantas, sin contar las que viajaban por provincias. Hizo Puchol lo propio con distintas formaciones al lado de tenores como Fleta, Hipólito Lázaro y Vicente Simón; con tiples como Sélica Pérez Carpio, Felisa Herrero y Maruja Vallojera y con barítonos como Matías Ferret, Pedro Terol y Esteban Astarloa.

En este tiempo, Carlos Puchol tenía bien cimentado su prestigio y era muy apreciado en los medios líricos. Por eso, el inolvidable maestro Ataulfo Argenta le eligió para cantar **La vida breve**, de Falla, que se dio juntamente con **El amor brujo** por el cuerpo de baile del Liceo, de Barcelona, en el que figuraban Juan Magriñá y María de Avila. Esta memorable función se celebró el año 1947 en el palacio de Carlos V, de la Alhambra. Para Carlos Puchol constituyó un gran triunfo, sin duda, el más importante de su carrera.

Cuando sucedió esto, se encontraba en la plenitud de su arte. Cantó dos años más y en 1950 se retiró del teatro cuando aún podía haber alcanzado muchos triunfos. ¿Qué fuerza poderosa le alejó del atractivo mundo al que había pertenecido durante cerca de veinte años? ¿Cómo pudo un hombre tan entusiasta como él romper de un golpe con todo lo que hasta entonces había constituido su vida? Cosas así



suelen tener contestaciones simples y esta vez también la tuvo. El mismo nos lo ha dicho: *Estaba muy alejado de mi familia y pensé que era el momento de dedicarme por entero a ella. Mis hijos empezaban a estudiar. Cambié, pues, la escena por su porvenir. Y pude decir que no me equivoqué. Hoy, mi hija es funcionaria de Hacienda y mis dos hijos capitanes médicos del Ejército. De haber seguido cantando, los tres habrían terminado en el teatro y esto yo nunca lo quise.*

Así de natural. Se acabó el barítono Carlos Puchol para dar paso al padre. Hoy su vida artística está lejos. Sólo quedan de ella programas, carteles y recuerdos. Pero, cuando va a su pueblo de Dolores, del fondo de su corazón se eleva hasta la garganta la frase de salida del barítono en **Los gavilanes**, que el cantó tantas veces: «Mi aldea cuanto el alma se recrea al volverte a contemplar...». Y en ella se vuelca lo mejor del cantante y del hombre.

Respuesta a la carta de D. Lucinio Sesmero (publicada en el núm. 570)

Este amable lector no ha entendido mi artículo. Yo para nada me referí en él a las grabaciones de **Marina** que reseña, sino a la representación que presencié en el desaparecido Teatro de Apolo, por cuyo motivo pude hablar con Mardones. No anda descaminado en sus cálculos sobre mi edad, porque afortunadamente he cumplido 84. Es pues, posible lo que afirmé porque entonces contaba 25 y ejercía el periodismo.

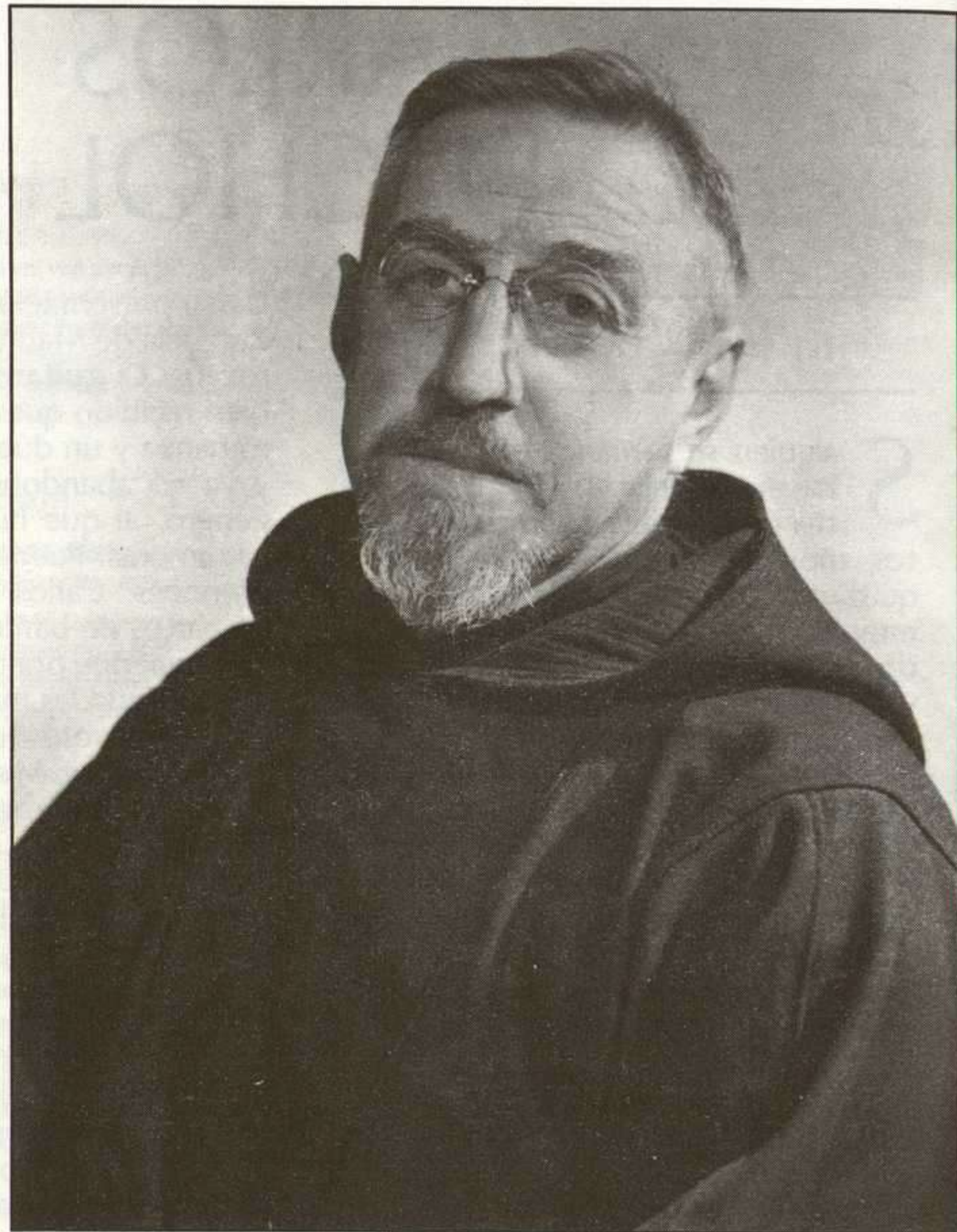
F. H. G.

Próximo artículo:
CONCHITA SUPERVIA

Músicos del siglo XX

por Ana M.^a Vega Toscano

JOSE ANTONIO DE DONOSTIA



VIDA Y OBRA

EN este año que finaliza se han celebrado importantes conmemoraciones en torno a varias figuras de nuestra historia musical. Entre ellas se encuentra la de José Antonio de Donostia, quien no debe ser recordado sólo como compositor interesante de la primera mitad de nuestro siglo, pues su labor se extendió al mundo de la musicología, del folclore y la etnología y, en resumen, a todo el ámbito musical en sus muy diversas facetas (conferencias, estudios, artículos de revistas, etc.).

José Gonzalo Zulaica Arregui nació el 10 de enero de 1886 en San Sebastián. Cursó sus estudios en el colegio de Lecaroz y, tras su profesión, pasó a

llamarse Fr. José Antonio de San Sebastián. Ya con anterioridad a su entrada en el colegio había iniciado sus estudios musicales en su ciudad natal con Eleuterio Ibarguren y Toribio Múgica. En Lecaroz fue profesor suyo Ismael Echazarre, iniciándose ya en el mundo de la composición. Completó su formación gregoriana en el verano de 1909 en la Abadía benedictina de Silos, y se despertó su interés por el fascinante mundo de la cultura popular y de la tradición oral, comenzando la búsqueda y la investigación en Baztán, Sara, y en otros lugares del País Vasco.

En 1918 se trasladó a Madrid, entrando en contacto con su ambiente artístico, y en 1920 llegó por primera vez a París, relación que será sin duda fundamental y decisiva en su obra. El profesor Eugène Cools le introdujo en las modernas técnicas de la composición a sugerencia de Maurice Ravel. En 1924 emprendió viaje a la Argentina, y en 1936, con el estallido de la guerra civil se trasladó nuevamente a Francia a instancia de sus superiores, donde permaneció hasta 1943, residiendo sucesivamente en Toulouse, París, Mont de Marsan, Bayona, representando esta etapa una de las más fecundas en su faceta compositiva. Tras

su regreso destaca su labor en el Instituto Español de Musicología, con sede en Barcelona, donde hasta 1953 realizó un trabajo fundamental para el conocimiento científico musical español. El 30 de agosto de 1956 falleció en el colegio de Lecaroz, dejando tras de sí una obra ingente, tanto en composiciones como en estudios, artículos, etcétera.

Con respecto a su música, y después de una primera etapa romántica, nos encontramos con una evolución hacia un nacionalismo con influencias francesas, demostrando siempre interés por las últimas tendencias, e incluso se puede hablar de un cierto afán experimental, visible en algunas de sus obras. Otras fuentes importantes en sus composiciones han sido la gregoriana, la polifonista del Renacimiento y, en general, su conocimiento musicológico profundo de muy diversas etapas. Esperemos que su obra se difunda de manera más activa en nuestra vida musical y que su música, recuperada en algunos casos este año de su centenario (pensemos en la interpretación de **La vie profonde de San Francisco de Asís, de la que RITMO ha informado**), comience a ser conocida del público general.

OBRAS

De entre su numerosa obra musical podemos destacar:

- Teatro: **Les trois miracles de Ste. Cécil** (1920); **La Vie Profonde de Saint François d'Assise** (1926); **Le Noël de Greccio** (1936); **La Quête héroïque du Graal** (1938).

- Organo: Entre otras podemos señalar las suites **Itinerarium Mysticum**; **In Festo VII Dolorum B. M. Virginis**. Tríptico sobre las notas do-si-re-do.

- Piano: Los 4 cuadernos de **Preludios vascos**. **Andatge para una sonata vasca** (1913); **Prière plaintive a Notre Dâme de Socorri** (1928); **Menuet Basque** (1930); dos suites de **Infantiles** para piano a cuatro manos, así como **Pastoral, Vals y Danza vasca**, también para cuatro manos

- Violín y piano: **12 romanzas**; **Página romántica** (1941).

- Violoncello y piano: **3 piezas** (1906) **Diálogo**. **Invocación**. **Balada**.

- Música de cámara: **Cuartero en mi menor y Glosa sobre un tema gregoriano**, para cuarteto de cuerda.

- Canto y piano: Es uno de los géneros más tratados por el P. Donostia; podemos destacar dos cuadernos de canciones vascas **Euskal Eresiak** (1914-1915). **Pom de cançons** (1913).

- **Quatre Melodies Catalanes** (1915), tres colecciones de canciones populares vascas **Gure Herria** (1928); **Trois**



- **Chants Basques** (1928) y **Mendi-Lore** (1948). **Feuille d'Album y Lluvia** (1930). **Canciones Sefardíes** (1938-1841). **Seaska-Euxko-Abestiak** (1927).

- Música vocal: La canción para coro, ya fuera mixto o de voces iguales, es otro de los campos para los que más escribió José Antonio de Donostia, y sólo citaremos algunas de sus obras. Así el **Tríptico Franciscano** (1949); **Evocación Sevillana** (1945); **Chansons Landaises** (1937); **Argiya** (1912); **Venerabilis Barba Capuccinorum** (1949)

- Música religiosa: Es este campo otro de los que más cultivó Jose Antonio de Donostia, demostrando un pro-

fundo conocimiento del canto gregoriano y de la música popular, habiéndose dejado también motetes y canciones para coros más profesionales. Podemos destacar en este apartado su **Misa pro Defunctis**, glosa libre de la melodía gregoriana, para 4 v. m. y órgano (1945).

La obra musical de P. Donostia ha sido editada en XII tomos por el archivo del P. Donostia, en Lecaroz. De su obra literaria han aparecido ya cinco volúmenes, los tres primeros (**Artículos, Diarios y Reseñas**) en la Gran Enciclopedia Vasca, y los dos últimos (**Conferencias**) en la Sociedad de Estudios Vascos.

BIBLIOGRAFIA

Además de los diversos estudios en Enciclopedias e Historias de la Música, podemos destacar algunas publicaciones:

- P. Jorge de Riezu, **José Antonio de Donostia**. «Ediciones Verdad y Caridad», Pamplona, 1956.

- **Cartas del P. Donostia**.

- A. Sagardía, **Cuatro músicos vascos**. «Ediciones de Conferencias y Ensayos» núm. 128. Madrid, 1965.

- P. Emiliano Barandiarán, **Euskal Musikalari Bikaiñak**. «Ed. Itxaropena». Zarauz, 1967.

- **Homenaje al P. Donostia**. Cuaderno núm. 3 de la Sección de Música de la Sociedad de Estudios Vascos, 1986. 26 autores.



DISCOGRAFIA

Félix Lavilla (Columbia), Pilar Bilbao (Emi-Odeón) y Segundo Galarza (Edigsa) han realizado grabaciones de sus **Preludios Vascos**. También existe una versión de **4 Preludios Vascos** para orquesta (Columbia). La Coral de Elizondo tiene una grabación de la **Misa Pro Defunctis** (CFE), y de su **Obra Completa para piano a cuatro manos**, se ha realizado este año un disco, interpretado por el dúo Pepita Cervera-Teresina Jordá. Por último, la fundación Banco Exterior ha presentado recientemente la grabación de una selección de los **Preludios Vascos** interpretada por Jorge Robaina, en el disco «Recordando a... Donostia y Guridi».

Directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Corona, Km 17.200
Teléfs. 637 10 04-08-12.
LAS ROZAS (Madrid)

ERVITI

San Martin, 28
Loyola, 14
Teléfs 42 87 83-42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

Primeras Marcas
c/ Espejo, 4
Teléf. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Tfno. 248 05 13
28005 MADRID

JORQUERA U PIANOS

Pianos Organos Instrumentos
Proveedores del Palau de la Música.
Conservatorios y Entidades de
Concierto

Avda Francesc Cambó
(Avda Catedral), núm 10
Teléfs 319 60 96-310 69 12
08003 BARCELONA

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1. (esquina a Arenal, 14)
Teléfs 232 95 88 28013 MADRID

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3
Teléfs 419 59 14-419 29 19
28004 MADRID

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

ENRIQUE KELLER
Apartado 15
Telef 85 14 45
ZARAUZ (Gupuzcoa)

CAPRICE, S. A.

Cuerdas para guitarra, bandurria, laúd
y afines.
Padre Urbano, 31
Teléf. (96) 366 80 12
Télex 64915
46009 VALENCIA

ERVITI

San Martin, 29
Loyola, 14
Teléfs 42 87 83-42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

La gama más extensa
Primeras marcas
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 95 13
28005 MADRID

INSTRUMENTOS DE VIENTO PERCUSION Y VARIOS

ERVITI

San Martin, 28
Loyola, 14
Teléfs 42 87 83-42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

Todo para bandas, orquestas,
etc.
Primeras marcas
c/ Espejo, 4
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8. Teléf. 248 95 13
28013 MADRID

INSTRUMENTOS DE ARCO

ERVITI

San Martin, 28
Loyola, 14
Teléfs 42 87 83-42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño

GARIJO®

Mundimúsica, S.A.
INSTRUMENTOS MUSICALES

Diversidad de instrumentos y accesorios

Primeras marcas
c/ Espejo, 4.
Teléfs. 248 17 94 / 50 / 51 / 53
c/ Santiago, 8
Teléf. 248 05 13
28013 MADRID

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

ERVITI

San Martin, 28
Loyola, 14
Teléfs 42 87 83-42 65 36
20005 SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.
28015 MADRID

HI-FI



FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO
FOX IN-DEL-SON, S.A.

Agujas Diamante y Zafiro, Fonocápsulas Cerámicas, Cristal y Magnéticas, Micrófonos y Microcápsulas, Cascos Auriculares Dinámicos, Ferrita y Samarium Cobalto, Accesorios y Cables de Conexiones Audio y Video. Fábrica: Calle Alta, 58. P.P. Box 348. Teléf. 942 - 37 08 16/23 97 66. Telex: 35930 MSFI E. SANTANDER - España.

La aguja de su tocadiscos no es eterna ¡Reemplácela a tiempo!

La música no puede vivir sin FOX

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70
Telef 276 39 50
28009 MADRID
Canuda, 45
Teléf 318 60 49
08002 BARCELONA

MUSIC DISTRIBUCION, S.A.

Tallers, 9. pral A
Teléfs 302 27 44-302 25 92
08001 BARCELONA

RITMO

CAMPAÑA ESPECIAL DE PROMOCION 86-87

3 FORMULAS CON REGALO SEGURO

1

SUSCRIBASE HOY A «RITMO» Y TENDRA UN DISCO GRATIS

Remita hoy mismo al apartado de correos 151036 - 28080 MADRID, una carta indicando su deseo de ser suscriptor de RITMO, por el periodo de un año y al precio de 5.775 pesetas. En ella ponga claramente su nombre, domicilio, ciudad, código postal y teléfono, así, como, el mes desde el que desea cursar el «alta». A los pocos días recibirá en su domicilio, contra reembolso del importe indicado, un paquete conteniendo el primer número de su suscripción y el disco obsequio.

2

¡PREMIO A LA FIDELIDAD! SI YA ES USTED SUSCRIPTOR DE RITMO LE REGALAMOS AUTOMATICAMENTE UN DISCO

Si usted ya es suscriptor de RITMO, gracias por su apoyo. Próximamente y junto con la renovación de su suscripción, recibirá un disco de regalo.

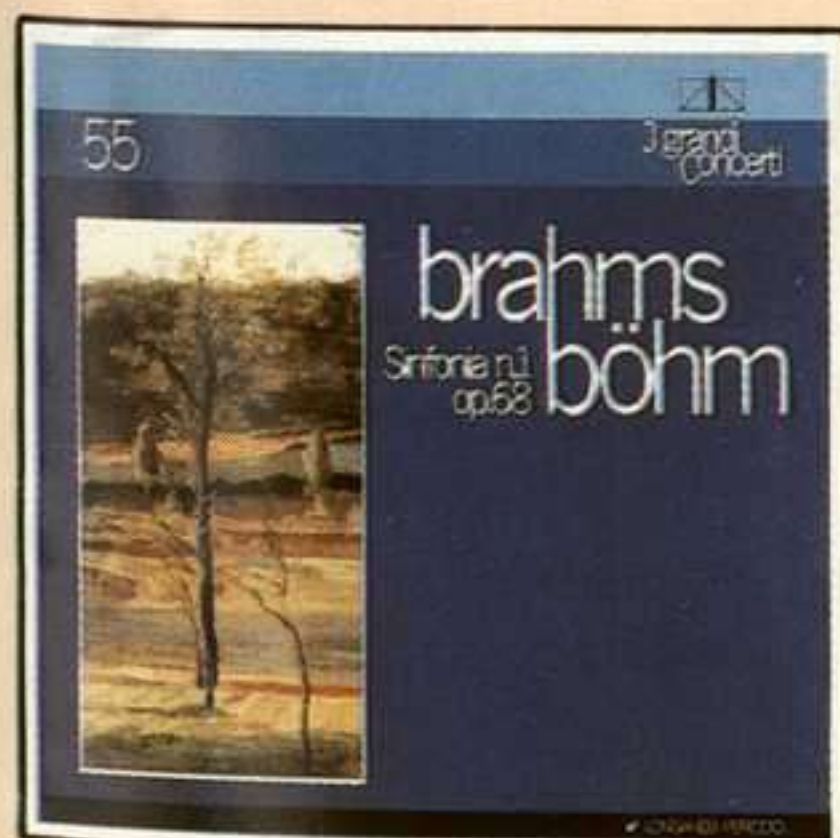
3

POR CADA SUSCRIPTOR + 1 NUEVO SI YA ES USTED SUSCRIPTOR DE RITMO, Y NOS PRESENTA A UNO NUEVO... DISCO DE REGALO PARA AMBOS Y SORTEO DE UN GRAN PIANO

Si usted ya es suscriptor de RITMO consiga que uno de sus amigos se suscriba a nuestra revista, y comuníquenoslo por carta al apartado 151036 - 28080 MADRID. Tanto usted como su amigo recibirán el disco obsequio que hayan elegido entre los cuatro ofertados. Y usted, nuestro veterano suscriptor, participará automáticamente en el sorteo de un piano vertical que se celebrará el próximo día 25 de enero de 1987.

LOS REGALOS

DISCO 1



BRAHMS: Sinfonía No. 1 Op. 68. Orchestra Sinfónica della RIAS di Berlino. Director: Karl Böhm.

DISCO 2



BEETHOVEN: Sinfonía No. 3 ("Eroica"). Orchestra Sinfónica della WDR di Colonia. Director: Erich Kleiber.

DISCO 3



BEETHOVEN: Sonatas Nos. 28 Op. 101 y 30 Op. 109. Friedrich Gulda, piano.

DISCO 4



BEETHOVEN: Concerto No. 3 per pianoforte Op. 37. Orchestra Sinfónica della NDR di Amburgo. Claudio Arrau, pianoforte. Director: Hans Knappertsbusch.

UN PIANO



SCHIMMEL®

EL PIANO ALEMAN DE MAYOR VENTA EN EL MUNDO



Representantes exclusivos para España: BILBAO TRADING S.A.,
Caracas 6. Tif.: 419 94 50 - MADRID-4.