

RITMO

AÑO LII • NUM. 520 • MARZO 1982 • PRECIO: 275 PTAS.

JOAQUIN TURINA 1882-1982



NUMERO PATROCINADO POR LA
CAJA DE AHORROS PROVINCIAL SAN FERNANDO DE SEVILLA

YAMAHA

prestigio y calidad
en la más amplia gama
de instrumentos musicales



Importador:

HAZEN

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

RITMO

AÑO LII • NUM. 520
MARZO 1982

FUNDADA EN 1929
AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

Fundador:

Fernando Rodríguez del Río.

Director:

Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector:

Ramón Barce.

Adjuntos a la Dirección

Angel Carrascosa y Manuel Chapa Brunet.

Jefe de Redacción

Amelia Die.

Colaboran en este número

Gonzalo Alonso Rivas, José Manuel Berea, Pablo Cano, Carmen Rosa Capote, Pedro Carboné, Francisco Chacón, Luis Carlos Gago, Manuel Galduf, José Luis García del Busto, Julio García Casas, Carlos Gomez Amat, Pedro Gonzalez Mira, Luis Izquierdo, José López Calo, Angel Medina, Pedro Morales, Jaime Nogales, Juan Ignacio de la Peña, Gerardo Queipo de Llano, Angeles Rentería, Arturo Reverter, Juan José Rey, Federico Sopeña Colectivo «Tartessos» y Alexis Weisseberg.

Diagramación:

Antonio Roca.

Fotografías:

Pedro Guardón y Agustín Muñoz.

Corresponsales:

Ricardo Ruíz-Barquero (**Alicante**), Pedro Luis Menéndez (**Asturias**), Joan Company (**Baleares**). «I Taddei» (Roger Alier, Xosé Aviñoa, Santiago Bueno, Miguel Lerín, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Vilar-del) (**Barcelona**). Patrocinio de los Ríos (**Burgos**). Francisco Vicent Domenech (**Castellón**), Carlos Villanueva (**Galicia**), Carmelo Dávila Nieto (**Las Palmas**), Francisco J. Monreal Arizmendi (**Navarra**), Juan Urteaga (**San Sebastián**), Ricardo Hontañón (**Santander**), Francisco Melguizo (**Sevilla**), Gonzalo Badenes, Blas Cortés, José Domenech (**Valencia**), José Urquijo Respaldiza (**Vizcaya**), Nicolas Koch Martín (**Bélgica**), Didier de Cotignies (**Inglaterra**), Nikos Vallisiotis y Fausto Barzaghi (**Italia**), Leticia Pagano (**Brasil**), Nestor Echevarría (**Argentina**).

Director Comercial

Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad

José María Ketterer

Delegado Comercial para Cataluña

Jordi Padrol.

Distribuye

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

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

Redacción y Administración:

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

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

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

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

Sumario

EDITORIAL

Tarea para los historiadores 5

CARTAS

6

MUSICA CONTEMPORANEA

En primera audición.

Angel Oliver: «Oda» 7

JOAQUIN TURINA

Datos de una vida 8

Los artículos de Turina en RITMO 9

Turina, cien años después 12

Música orquestal 15

El piano en la música de Turina 20

La música de cámara 23

La vida musical madrileña durante la Guerra Civil 29

Joaquín Turina, Comisario de Música 31

Conmemoración del centenario 33

Turina, por sus intérpretes 36

Discografía Básica 40

La obra de Joaquín Turina 45

ENTREVISTA

El Presidente de la Sociedad Filarmónica de Oviedo 46

CONSULTA DISCOGRAFICA

49

CRITICA DISCOGRAFICA

50

INDICE DE DISCOS CRITICADOS

67

LIBROS Y PARTITURAS

68

DE MADRID AL CIELO

El arte de cantar: Jessye Norman 71

DON TADDEO IN BARCELONA

«Adriana Lecouvreur» y «Anna Bolena» 75

DISCOS EDITADOS 79

COMPRO-VENDO 80

CURSOS, BECAS Y CONCURSOS 80

PAIS MUSICAL 81

NOTICIAS 88

CARTELERA 93

MUSICOS DEL SIGLO XX

Igor Stravinsky 95

EN NUESTRO PROXIMO NUMERO

ENTREVISTA

Víctor Pablo Pérez.

INTERPRETES

Plácido Domingo.

POLITICA MUSICAL

Entrevista con el Director General de Música.

REPORTAJES

Las Bibliotecas Musicales de Madrid.

El Conservatorio de Oviedo, en crisis.

HISTORIA

Mozart y Salieri.

KODALY



Libros de Música 1

MUSICA PARA LA EDUCACION GENERAL BASICA: EL METODO KODALY

Con toda seguridad podemos afirmar que una de las facetas más descuidadas dentro de las enseñanzas impartidas en la E.G.B. es la música, y ello se debe en parte a que no existía en España un método pedagógico, para la enseñanza musical, adecuado y pensado especialmente para las escuelas generales.

EL METODO KODALY cubre perfectamente el vacío anteriormente apuntado, aportando una serie de novedades pedagógicas y de concepto, que hacen que la música no sea un aburrimiento para el niño, identificándole con ella de la forma más natural, por medio de canciones y juegos infantiles.

EL METODO KODALY no precisa de instrumentos musicales, pues está basado en el canto, lo cual implica que los recursos económicos que se necesitan son mínimos, alcanzando sin embargo unos resultados excepcionales como nos lo demuestran los más desarrollados países del mundo (Hungría, USA, Japón, Australia, etc.) en donde la enseñanza de la música es considerada en las escuelas como asignatura básica en la educación del niño y en donde ésta se realiza según el **METODO KODALY**.

★ ★ ★

Este libro, primero de una serie, que tenemos el gusto de presentarles, está especialmente pensado para la **educación general básica**, y es el resultado de un árduo trabajo de investigación folklórica infantil española y de su adaptación al concepto pedagógico de **Zoltan Kodaly**, cuya consecuencia es una excepcional guía didáctica musical española para el niño y el maestro, con una programación coherente y progresivamente desarrollada para todos los niveles de la E.G.B.

En la realización del libro han colaborado, con su asesoramiento técnico, importantes personalidades de la enseñanza musical húngara pertenecientes a la **Sociedad Kodaly** de dicho país, lo cual da una garantía del rigor del trabajo y del alto nivel técnico y pedagógico de que goza. Es tal el interés demostrado por la calidad de esta edición, que está especialmente recomendada por la **Sociedad Kodaly Internacional**, de la que el autor es miembro de derecho.

Fausto Roca, como auténtico profesional de la docencia musical, es consciente de que todo método pedagógico, sobre todo si es muy novedoso, precisa de unos sistemas de presentación y enseñanza al maestro, que le permitan desenvolverse dentro del mismo con total soltura y plena garantía de éxito. Por ello, periódicamente, y en diferentes puntos de España, está organizando **Cursos de pedagogía musical según el Método Kodaly**.

Para cualquier tipo de consulta sobre esta edición o sobre los cursos de pedagogía pueden ponerse en contacto con la distribuidora del método.

Datos técnicos del libro:

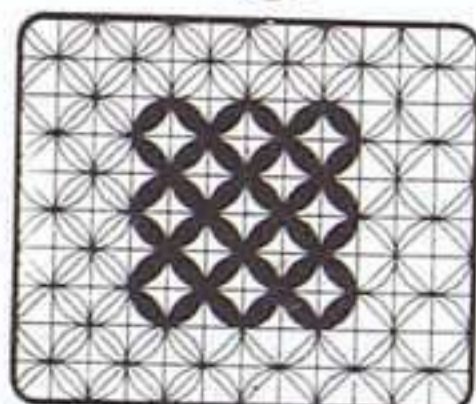
Número de páginas: 64

Impresión: Offset, a todo color en su totalidad

Dimensiones: 22 x 16

P.V.P.: 300 Ptas.

ferysa



DISTRIBUIDO EN EXCLUSIVA PARA ESPAÑA E IBERO-AMERICA:

Información y pedidos: Apartado de Correos: 151036 – MADRID. Teléfonos 734 98 51 – 729 15 52

TAREA PARA LOS HISTORIADORES

Sólo el conocimiento —cuanto más circunstanciado mejor— hace atractivas las cosas. Y para las cosas que devienen, que se despliegan en el tiempo, un conocimiento sustancial es el histórico. El conocimiento histórico es el más directo, atractivo y elementalmente humano. El ente histórico de las cosas, como el ente biográfico de las personas, es el primero y primario de los conocimientos. En nuestra vida cotidiana, la valoración de las personas se basa, ante todo, en un conocimiento biográfico más o menos esporádico. Y, en el mundo de la cultura, el más asequible de los acercamientos a un tema cualquiera es la aproximación histórica. Una parte considerable de la ciencia francesa —tan experta en el ensayo y en la divulgación— se ha hecho y se hace sobre la base de exposiciones históricas.

La cultura española suele pecar de falta de historicidad. Y este mal es especialmente notorio en la Música. Nuestros historiadores, ensayistas y críticos sólo muy raramente han dedicado su atención a las exposiciones de conjunto de la historia musical española. Hay que decir, también, que secularmente nos han faltado estudios monográficos, ediciones y exposiciones parciales, y que esa falta de materiales particulares hace aún extremadamente dificultosa toda síntesis. Pero en los últimos años, el acopio y presentación de materiales ha ido llenando lagunas y zonas oscuras, de manera que se hace ya necesaria una síntesis orgánica de dichos materiales. Parece llegado el momento de intentar la redacción de una historia de la música española que incluya,

cribe, valore y establezca los resultados parciales y las aportaciones que han ido ampliando y profundizando la riqueza y variedad de un aspecto de la cultura española que no cede en interés y valores universales a otros terrenos más favorecidos por la investigación. RITMO, que dedica el presente número a Turina, como dedicó otro a Falla, ha llamado muchas veces la atención desde sus páginas a deficiencias en este aspecto, y ha procurado y procura de manera creciente y hasta donde le es posible contribuir a salvar dichas deficiencias.

Porque —y volvemos así a lo que señalábamos al comienzo— es preciso promover un conocimiento popular de nuestra historia musical si queremos que el gran público llegue a estimar y a solicitar, en los programas de los conciertos y de las emisoras de radio y televisión, la música española de la misma manera que se interesa por la de otras procedencias. Tenemos que recomponer nuestra historia musical, mostrar cuál ha sido su desarrollo y en qué pueda consistir ese *acento peculiar* que nuestro máximo historiador, Adolfo Salazar, señalaba como rasgo característico del arte hispánico y que, propiamente, en el caso de la música, aún no sabemos en qué reside.

He aquí una gran tarea para nuestros historiadores: no ya narrar los anales de una actividad artística, sino descubrir el sentido profundo nacional de esa actividad. Crear, en suma, ese ente histórico que, hoy por hoy, permanece aún inédito.

Cartas

Nunca escarmentamos en cabeza ajena, hasta no experimentar personalmente la pesadilla que supone la tramitación de convalidaciones y títulos de nuestra caótica administración ministerial. Me habían advertido del penoso martirio que me esperaba. Y éste se inició hace tres años cuando comencé a convalidar mis estudios universitarios realizados en Alemania. Al venir a España en 1979 envié todos mis papeles al entonces Ministerio de Universidades, solicitando la convalidación de mis estudios totales y título de doctor en Filosofía (Musicología) por los equivalentes de Doctor en Arte (Música) aquí en España.

¡Después de un año! (25 de abril de 1980) el Ministerio de Universidades me remite toda la documentación, alegando que la convalidación de estudios de música realizados en el extranjero corresponde al Ministerio de Educación (ya se sabe que la música en España no tiene carácter universitario, por eso de que *España es diferente*). La tramitación debe comenzar, pues, de nuevo en este Ministerio. *Cuatro meses más tarde* (7 de agosto de 1980) el Ministerio de Educación me remite una Orden para que retire de nuevo todos los papeles porque faltaban traducciones, sellos de la Universidad alemana y la legalización del plan de estudios por vía diplomática. Tengo que viajar a Alemania y realizar todos los trámites exigidos. A últimos de septiembre envió la tramitación al Ministerio. Al fin, el 13 de febrero de 1981 recibo respuesta del Ministerio confirmando la convalidación de mis estudios universitarios de música por los *equivalentes* españoles de Profesor Superior de Musicología, debiendo realizar una prueba de Conjunto en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Profesor superior capacita para la enseñanza oficial en Conservatorios Superiores, pero no tiene capacitación universitaria: el eterno problema de la enseñanza musical en España.

Aunque el Conservatorio recibe una copia del documento de convalidación, tengo que acudir numerosas veces a que se me expliquen los trámites a seguir, ya que nunca se me comunicó por escrito lo que debía hacer.

Más tarde, supe que se había perdido esta copia y tuve que dejarles la mía. Gracias a que residí en Madrid, pude tener con relativa facilidad los contactos necesarios y así la prueba de conjunto se realiza en junio. Se hace el acta y pago las tasas para la adquisición del título (cerca de siete mil ptas.; ¡esto es lo más rápido de todo el expediente!). Pasa el tiempo y nadie me comunica razón alguna del título. Después de numerosas idas y venidas al Conservatorio, se logra esclarecer que el acta de la prueba de Conjunto se había extraviado, por lo cual no se pudo enviar a la sección de títulos del Ministerio. Se hace urgentemente otro acta y logro conseguir que se envíe cuanto antes al Ministerio para que se tramite el título. El 3 de diciembre entra el acta en la sección de títulos y, unos días más tarde, me comunican desde allí que ha entrado mi título por fin en imprenta.

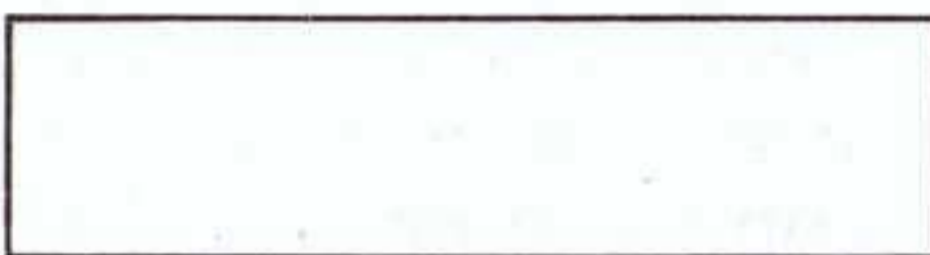
Cuando el 16 de enero de este año llamo por teléfono a la sección de títulos, mi paciencia llega al colmo al anunciarme que mi título no puede tramitarse porque todavía falta el Título de Bachiller Superior, que le tiene que remitir el Conservatorio, ¡pero éste no puede enviarlo porque no tiene mi teléfono ni dirección y no pueden avisarme!

Cansado de ser tratado como a un conejo de Indias para la experimentación de la inercia burocrática de secretariados y negociados, me presento en la sección de títulos para entregar todavía el Título de Bachiller, ¡después que mi doctorado en Filosofía ha sido ya convalidado por unos estudios no universitarios casi a nivel de bachillerato!

La puntilla para mi paciencia me la dan todavía en la sección de títulos cuando me comunican que no saben cuándo me pueden confeccionar el título de Profesor Superior de Musicología, porque no van a sacar una matriz en la imprenta para un título o dos. Hay que esperar seguramente que a unos cuantos estudiantes acaben la carrera de Musicología para que la costosa matriz de un título cargado de ampulosos ribetes pueda justificar el gasto del Ministerio. ¡Esto, señores, sí que es el colmo! En Alemania el título de doctor en filosofía es un sencillo papel. Aquí cualquier título del Ministerio

es un diploma de honor, para que luego uno pueda certificar con más opulencia su situación de paro. Así están las cosas.

¡Y pensar que mi caso es paradigma de otros tantos infelices que han sudado esfuerzos fuera de su país para mejorar una carrera tan poco considerada en España como es la música! La desidia y la ineptitud de la administración ministerial española y de la enseñanza hacen a uno recordar lo poco que valió el esfuerzo de volver a su patria. ¿Qué intenta el Ministerio: impedir a toda costa la cualificación del personal docente o reducir el ya crecido número de académicos en paro que asola a nuestro país? Esta es una mísera alternativa que no puede justificar de ningún modo la pesadilla de las convalidaciones.—**JOSE MARIA GARCIA LA BORDA (Madrid)**. Esta carta fue parcialmente publicada en el diario ABC de Madrid el 9 de febrero de 1982. La reproducimos aquí completa por el indudable interés que pueda tener para personas en parecidas circunstancias que el firmante.



Somos dos jóvenes estudiantes del Conservatorio que compramos mensualmente su Revista desde hace varios años, y ahora acabamos de suscribirnos.

Nos tomamos la libertad de escribirle por lo siguiente: no diremos que nos ha sorprendido la crónica de D. Arturo Reverter sobre las nueve **Sinfonías** de Beethoven que Barenboim dirigió en Madrid, porque ese señor raramente sorprende, ya que siempre dice lo mismo de determinados intérpretes; da la impresión de que podría escribir muchas de sus críticas antes de ir a los conciertos. Y sobre Barenboim, una batuta a la que, según ese señor, «se quiere situar en lo más alto», ya conocíamos sus «generosas y comprensivas opiniones».

En su larga, repetitiva y pesada crónica, emplea diez veces más espacio para destacar los defectos de Barenboim y su Orquesta de París, que para señalar virtudes (y éstas casi siempre con repa-

ros). Nos parece de una irresponsabilidad total esa forma de pulverizar tan injustamente estos conciertos (las Sinfonías **Segunda, Sexta y Octava**, por ejemplo, fueron oídas en versiones absolutamente admirables), sobre todo, por la falsa idea que de ellos pueden hacerse los lectores que no hayan asistido a tal acontecimiento.

¿Cómo podría justificarse la obsesiva persecución de ese señor hacia un artista de la categoría de Barenboim?

Puesto que sería imposible rebatirle punto por punto los desastres que le atribuye, nos bastará decir que ese concienzudo crítico, que se debe creer más inteligente y lúcido cuanto menos le guste lo que a la gente le llega, se ha olvidado en su minuciosa crónica de un *detalle* para él sin duda insignificante: la *emoción* que Barenboim sabe transmitir al público; y ese público que él parece despreciar, sí suele captar, disfrutar y entusiasmarse de cómo Barenboim desentraña el profundo *mensaje* beethoveniano. Reverter, por lo que se ve, perdido entre sus dinámicas, agógicas y demás elementos de sus disecciones tantas veces claramente tendenciosas (exagerando o inventando lo que le conviene, y ocultando lo que no, a veces hasta el cinismo), ignora o desprecia esos *insignificantes detalles*. Tal vez no ha leído lo que su —no sabemos cómo— admirado Giuliani dice en una entrevista hablando de Beethoven: «*hoy día, particularmente en música, hay un componente "esencial" que echamos de menos: la "emoción". Se aprecia una gran dosis de "sensación", a costa de divorciarse de la emoción.*»

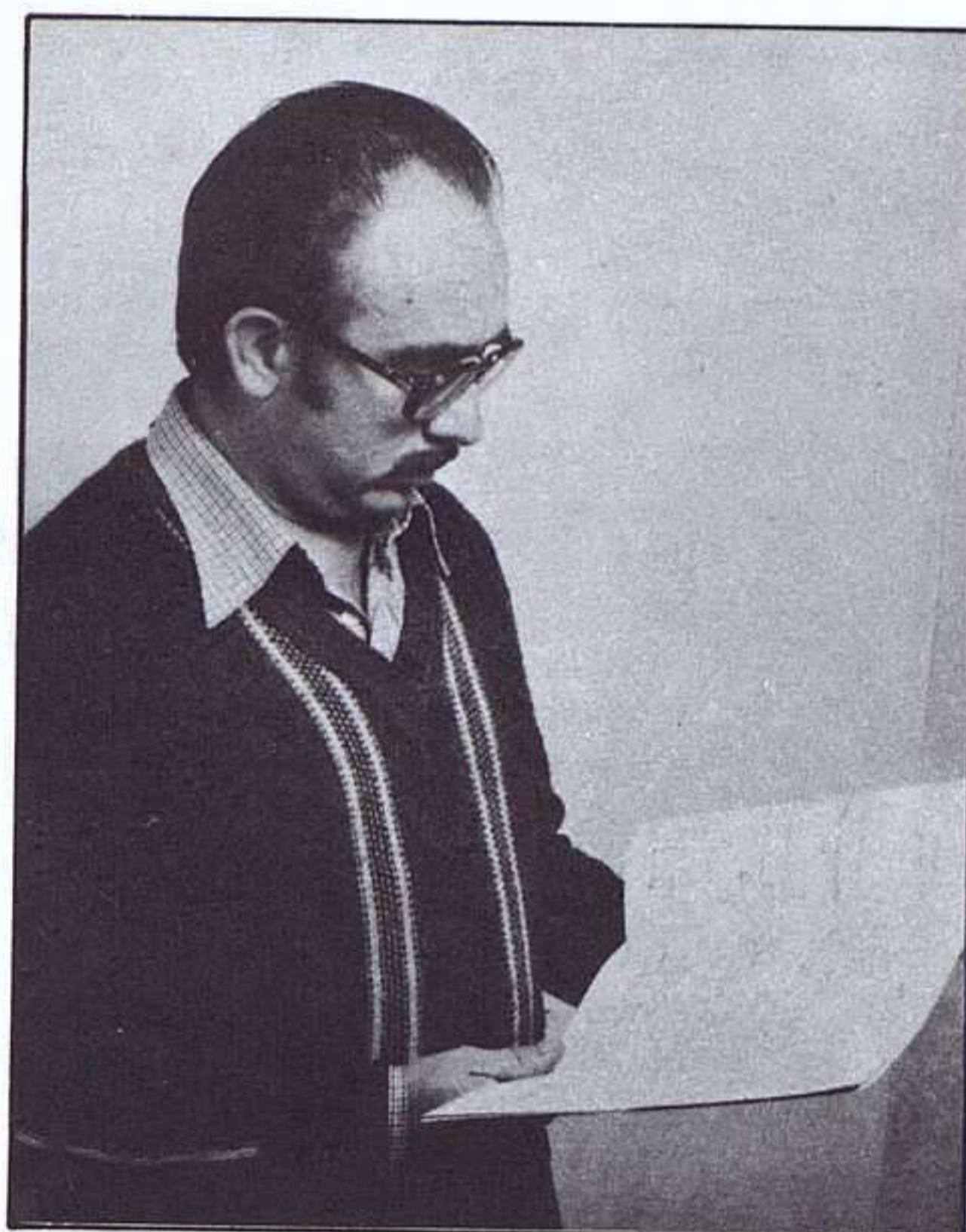
Y lo que nos resulta indignante e inadmisibles es la increíble petulancia de considerarse a sí mismo el único crítico *objetivo* (¡): «...*el éxito, tanto de crítica como de público ha sido grande, incluso extraordinario... las cosas, sin embargo, en una valoración "objetiva" de los resultados artísticos, han sido distintas.*»

Francamente, nos parece que las crónicas de los conciertos en Madrid están pidiendo a voces un relevo, tanto en su título («**De Madrid al cielo** ¿todo es tan malo en Madrid?», como en su titular.—**MARIA TERESA Y PALOMA MARTINEZ (El Escriorial, Madrid)**).

Música contemporánea

Por José Manuel Berea

EN PRIMERA AUDICION



Angel Oliver: «ODA»

Toda la producción de Angel Oliver evidencia una formación seria y rigurosa, con muy variados puntos de referencia. No sabríamos apuntar cuál de ellos más decisivo, si el aprendizaje en Madrid al lado de maestros tan significativos como Echevarría, Calés y Halffer, o la prolongada estancia en Roma junto a Porena y Petrassi. Ello ha marcado, en cierta medida, el tipo de crecimiento de su obra, en la que es posible observar una progresiva tensión entre un academicismo cómodo, pero arriesgado, y el camino de una libertad de expresión conscientemente asumida. No es nuestro propósito relatar la manera en que esta dialéctica recorre el catálogo entero de Oliver, desde las piezas corales fechadas en 1963 hasta **Oda**. Recordemos solamente cómo de los postulados tradicionales que informaban sus primeras composiciones se pasó al uso de procedimientos seriales, que más tarde desembocan en el lenguaje abietto y personal de esta última etapa. En su literatura orquestal, se traslucen con nitidez algunos de estos supuestos. Así, **Riflessi**, se presentó en Madrid hace nueve años con unos planteamientos seriales más propios de lo que podríamos denominar un serialismo *peninsular* que de la ortodoxia centroeuropea. Se trataba, en suma, no del seguimiento fiel de un sistema, sino de una actitud instintiva de puesta al día. Desde entonces hasta hoy, el pensamiento musical de Oliver sigue un proceso evolutivo referido primordialmente a las obras para conjunto de cámara de distintas dimensiones. **Oda**, escrita en el otoño de 1981 por encargo de la Orquesta Nacional de España, es el extremo más cercano de esa trayectoria y representa la consolidación de una manera de componer, que alcanza aquí sus mayores cotas de libertad sonora, en neta ruptura con pasadas ataduras de uno u otro matiz. Hay que resaltar también el hecho de que, tratándose de una partitura redactada en el curso de pocas semanas, la sensación que transmite no es, en modo alguno, la de haber sido improvisada, sino la de un notable grado de elaboración.

Se parte en **Oda** de una plantilla orquestal extensa, pero no abusiva, con una especial riqueza de medios en el sector de la percusión, que incorpora timbales, platos, tam-tam gongs, temple-blocks, cajas, tom-tom, xilófono, vibráfono, glockenspiel y campanas. El viento-madera añade al cuarteto base un flautín, un corno inglés, un clarinete bajo y un contrafagot. El viento-metal emplea trompas trombones, trompeta y tuba, mientras que la sección de cuerda se utiliza en su formación habitual. Todo ello con el concurso de órgano, celesta, arpa y piano.

Formalmente, la obra consta de tres secciones diferenciales, la última de las cuales viene a constituir una nueva perspectiva de elementos aparecidos en las dos primeras, por lo que se podría sinte-

tizar en un esquema A-B-C (A,B.). Muchas de las texturas que, con diversa densidad y complejidad, se van originando en el discurso musical tiene como eje una «pedal armónica», que se traslada de un solista o grupo a otros y que contrasta con la acción instrumental del resto de la orquesta. La sección A plantea unos enunciados sonoros que alimentan, en sucesivos juegos y combinaciones, buena parte de su desarrollo: el «grupetto» en escala o arpegiado, el adorno lineal de una nota y unas coincidencias verticales que, desempeñando el papel de pedal, devienen en auténticas masas orquestales. La sección B se abre con un contrapunto a tres de las violas, que se extiende enseguida al conjunto de la cuerda, elevada así a un primer plano expresivo. Cuando se llega a un «climax» conclusivo, sucede una fanfarria de todo el metal y la percusión, a modo de transición hacia la sección C, donde se reelaboran núcleos melódico-armónicos ya expuestos anteriormente (A,B.).

Al dejar de lado el método serial y cualquiera de sus derivados, Oliver adopta formas de organización basadas esencialmente en el timbre y el color armónico, aunque los acordes carecen de toda función específica —algunos gozan de las preferencias del autor, como el de quinta disminuía—. Por otro lado, el «cluster» cromático encuentra su empleo más acertado en el tratamiento móvil y zonal a que es sometido en la tercera sección. Un ejemplo lo tenemos en el trémolo de violines y violas, que se convierte en una de las figuras características del final de la partitura, donde la misma composición sonora permanece inalterable, a pesar de la constante permutación de notas. La escritura instrumental es, en resumen, clara y comprensible, aun en los momentos de mayor espesor musical, y predomina en ella un paralelismo de planos que se relaciona con la estructura general de **Oda**. La grafía se ajusta a la práctica convencional, salvo las contadas excepciones de recursos, con una eficacia indicativa suficientemente probada. La división temporal se apoya en el compás de cuatro partes, en el que caben perfectamente todas las posibilidades métricas, incluso cuando se trata de una simultaneidad de ritmos.

La escucha de **Oda** no se hace nunca farragosa. Al contrario, se gana pronto la atención del oyente, sin necesidad de acudir a efectos novedosos o sorprendidos, que están muy lejos de las intenciones creativas de su autor. Angel Oliver no es, ciertamente, un inventor, no es un músico «*de vanguardia*», si nos atenemos a una terminología ambigua hoy ya, por fortuna, en vías de superación. Su trabajo es el de un compositor de su tiempo, que propone una obra ordenada y sensible, a un tiempo lógica y cambiante. Una obra que reclama ya el lugar que le corresponde en el contexto de la música española actual.

TURINA SEVILLA 1882 - MADRID 1949



**Se cumplen
este año los
cien del
nacimiento
de Joaquín
Turina.
RITMO
se une a las**

**celebraciones
de este
centenario
dedicando
este número
monográfico
al músico
español.**

DATOS DE UNA VIDA

1882.— Nace en Sevilla el 9 de diciembre.

1897.— Estudios con García Torres y primer concierto público.

1902.— Primer viaje a Madrid. Estudios de piano con Tragó.

1903.— Primer concierto y primer estreno madrileño.

1905.— Viaje a París. Estudios en la Schola Cantorum.

1907.— Primeros conciertos y estrenos en París.

1912.— Estreno por Arbós de **La procesión del Rocío**.

1914.— Se instala en Madrid, donde residirá hasta su muerte.

1915.— Homenaje a Falla y Turina en el Ateneo de Madrid.

1919.— Estreno de las **Danzas fantásticas**, en Madrid, por Pérez Casas.

1920.— **Sinfonía sevillana** premiada y estrenada por Arbós.

1922.— Estreno en Sanlúcar, por el autor, de **Sanlúcar de Barrameda**.

1923.— Estreno en el Teatro Real de la ópera **Jardín de Oriente**.

1926.— Estreno por el Cuarteto Aguilar de **La oración del torero**. Premio Nacional de Música por **su Trío, Op. 35**. Estreno en Sevilla, por Arbós, del **Canto a Sevilla**.

1928.— Estreno, por el autor, de **Ritmos** en Barcelona.

1929.— Conferencias en La Habana.

1931.— Nombrado catedrático de

Composición del Conservatorio de Madrid.

1932.— Cubiles estrena las **Cinco danzas gitanas** en Madrid.

1935.— Elección como miembro de la Real Academia de Bellas Artes. **Serenata, Op. 87** para cuarteto de cuerda.

1940.— Al frente de la Comisaría General de la Música.

1941.— Viaje a Viena para el ciento cincuenta aniversario de Mozart.

1942.— **Musas de Andalucía**.

1947.— Aparece el volumen I del **Tratado de Composición**.

1948.— Última obra: **Desde mi terraza, Op. 104**.

1949.— Muere en Madrid el 14 de enero.

Reproducimos a continuación tres artículos escritos por Joaquín Turina en nuestra revista. El primero, titulado **Romanticismo**, se publicó en el número 8, correspondiente a febrero de 1930. El segundo, **La música bizantina**, data de noviembre del mismo año, y el tercero, **El asesinato de la música**, salió publicado en el número 144, de abril de 1941.

Los artículos de Turina en RITMO

ROMANTICISMO

El gesto desdeñoso de los elementos avanzados de hoy hacia la música del siglo XIX no me parece del todo justo. Ciertamente, en ese centenar de años ha habido infinitos matices e irregularidad de valores. Entre las últimas obras de Beethoven y César Frank, hay una gama multicolor, que comprende el romanticismo: Rossini y los operistas judaicos, el Verismo italiano, Wagner y el nacionalismo ruso. Convergamos en que ha sido, por lo menos, un siglo muy variado.

Cuando Beethoven planeaba sus grandes obras: la **Novena Sinfonía** o la **Misa Solemne**, en la misma barriada de Viena, un músico tan genial como bohemio, Frank Schubert, colocaba los cimientos del romanticismo tomando como base unas piecitas cortas, miniaturas en apariencia pero que llevaban en sí la revelación de un mundo nuevo. ¿Qué era el *lied*? Imposible clasificarlo como aria, romanza o canción. La compenetración de un poema literario, con el canto y con una parte instrumental, que no puede llamarse acompañamiento, pero que forma el ambiente sonoro, propicio

para exaltar el sentimiento; Schubert encontró el *lied*, porque forzosamente tenía que encontrar algo que no fuese por el mismo camino de Beethoven. La arquitectura clásica había llegado al límite y urgía buscar otra cosa al extremo opuesto. Del mismo modo, en nuestra época, Debussy pudo hallar el individualismo orquestal al otro lado de la polifonía wagneriana.

Aquel eterno cantor del amor; aquel tertuliente del café e impenitente bebedor de cerveza; aquel niño grande, es posible que no se diera cuenta de la transcendencia de su gesto.

Porque Schubert quiso también copiar a Beethoven como lo demuestran sus sinfonías, sus cuartetos y sus sonatas. Por el desarrollo temático tenía que caer por fuerza hasta el último tercio del siglo, cuando un alemán, Brahms, y un belga, César Frank, recogieran la herencia Beethoveniana.

Dice un historiador que Schubert es «el gran clásico del *lied*». Todas las poesías son buenas para él, con tal que expresen lo que él siente; Goethe, Schiller,



Portada de nuestra revista, número 15, de junio de 1930.

Homenaje en el Ateneo de Sevilla con motivo del estreno del «Canto a Sevilla». Sentados, de izquierda a derecha: José Muñoz San Román (autor de la letra), Gallati (soprano), Fernández Arbós (director), Luisa Pequeño (arpista), Turina. De pie: Alfredo Rodríguez (violinista) y miembros de la directiva del Ateneo.



Ossian o Heiner, ¿qué más da? Inventa siempre algo personal en los acentos de la voz, y, genialmente, une la melodía incomparable a los acordes del piano, produciendo aquellos admirables ciclos: **La bella molinera** y el **Viaje de invierno**. Cuando Schubert murió (un año después que Beethoven), el romanticismo estaba ya en marcha.

No hay nada más inconexo que el grupo de románticos. La intuición genial de Schubert no se parece nada al tecnicismo cincelado de Mendelssohn; ni la sinceridad de Schumann al virtuosismo aparatoso de Liszt; mucho menos aún el alma vibrante de Chopín a la imaginación desbordada de Berlioz. La escritura pianística de Schumann realiza un enorme progreso sobre el piano clásico de Beethoven, y no está aún contaminada con el veneno del virtuosismo. Y ¡cosa curiosa!, este genial compositor, que hizo una orquesta del piano, no sabía orquestar. Padecía una enfermedad que no deja de ser frecuente entre los compositores, y consiste en una especie de pánico, de miedo, a que las combinaciones orquestales no respondan, no suenen lo suficiente; y refuerzan los instrumentos, y añaden sonoridades, y mientras más refuerzan y más añaden, menos suena la orquesta. Se comprende esto fácilmente, pues la orquesta es color, policromía, y ya sabemos que el constante empleo de todos los colores reunidos, produce ine-

vitiblemente una tonalidad gris.

La música de Chopín no es enfermiza. El compositor se alza por encima de las miserias humanas. Una exaltación vibrante repercute por sus **Scherzi**, por sus baladas y por sus polonesas. Su **Polonesa en La** es un grito de triunfo; su **Vals en Mi** una explosión de alegría. Técnica-mente, la estructura de sus obras es siempre la misma: el patrón ternario; con esta forma simple y sin complicaciones, sabe defenderse. Cuando quiere abordar formas de mayor fuste, se pierde en divagaciones; el desarrollo central de la sonata en sí, es caótico, y la orquestación de sus conciertos, lamentable. En cambio, diríase que sus piezas breves, preludios y mazurkas, son a modo de testamento espiritual; no se puede expresar más con menos materiales sonoros. Chopín inauguró, por decirlo así, el virtuosismo pianístico. En esto se diferenciaba enormemente de Schumann. Las dificultades pianísticas del autor de **Manfredo** forman parte integrante de la música, pero Chopín se deja ir por los senderos del lucimiento; no en balde la construcción y perfeccionamiento del piano avanza rápidamente. Parece como si la música se interrumpiese de pronto para dar paso a esas brillantes cadencias cuya riqueza es su único fin.

Publicado en RITMO, número 8, de febrero de 1930.



Turina, en su casa de París.

LA MUSICA BIZANTINA

Los orígenes de la música bizantina se confunden con los de la música cristiana. Restos de las antiguas melodías israelitas se entremezclaron con el arte griego y formaron una extraña amalgama, pero tan personal y tan acusada, que durante un período de mil años, Bizancio sostuvo el cetro de la música, marcando el fin del helenismo y preparando el reinado de un arte musical nuevo.

¿De quién partió el primer movimiento del nuevo arte? Indudablemente de San Pablo, al pedir a los primeros cristianos que cantasen himnos y salmos. Sin embargo, tal desorden debía existir en esta primitiva época, que San Clemente, el sucesor del apóstol Pedro, tuvo necesidad de reglamentar la ejecución de estos cantos pues según parece, llegaron a cantarse en banquetes y en otras fiestas del mismo género. El primer documento de importancia, debido a Clemente de Alejandría, recomienda a los cristianos el canto profano y el estudio de la cítara, si bien, protesta del cromatismo, bien inútilmente pues, a pesar de la oposición de los padres de la iglesia, siguió imperando hasta el punto de introducirse en los mismos cantos religiosos.

Hasta entonces no se conocían otros cantos que los salmos y algunos himnos en prosa, que eran interpretados por una sola voz, tomando parte el coro únicamente en las fórmulas finales. Las melodías eran, generalmente, de estructura simple, pero existían algunas más complicadas, aunque siempre de ritmo libre y casi recitadas; estas últimas llevaban largas vocalizaciones y los cantores hacían uso del *teretismo*, efecto de voz que se parecía al trémolo.

Nuevas formas se añadieron a las ya conocidas, procedentes de los cristianos que habitaban la Siria, vecinos de la Persia. Al principio fueron salmodias interpretadas por el coro; más tarde aparecieron nuevos himnos, escritos en verso.



El compositor, en su viaje a La Habana, en el barco «Cristóbal Colón». La foto data de 1929 y los primeros artículos escritos por Turina en RITMO corresponden a su vuelta del viaje a Cuba, país en el que, recibió numerosos homenajes. Entre las «Charlas musicales pronunciadas en la Institución Hispano-Cubana de Cultura de La Habana», se encuentran dos («La evolución de la música» y «La música en el siglo XIX»), en las que aborda la misma temática que en los artículos aparecidos en RITMO. El tercer artículo es once años posterior, y se puede apreciar el cambio de temática.

formando estrofas regulares, cantadas sobre la misma música por coros alternados. El primer músico poeta a quien se atribuye la composición de esta clase de obras, fue Bardesanes, personaje de la iglesia herética de Siria, pero verdadero organizador del género, que continuó después San Efrem.

San Juan Crisóstomo, arzobispo de Constantinopla, llevó la nueva música, importada de Siria, y la acomodó al rito bizantino. Tanto los textos como la música, adquirieron vida propia y tomaron el nombre de *troparios*. En efecto, los troparios se divulgaron tanto y se difundieron de tal forma por las iglesias griegas y orientales, que en el siglo V, habiendo llegado noticias de su empleo a oídos de un anciano solitario, éste, enfurecido, lanzó una diatriba contra los monjes que corrompían los libros santos, escribiendo troparios, cantando melodías adornadas con vocalizaciones y ritmando la música con el pie y con palmoteo de manos.

El florecimiento de la música en Bizancio tuvo lugar en los siglos VI al IX, no solamente en la música litúrgica, sino también en la profana. Ciertamente, la influencia del helenismo se dejaba sentir aún y, durante mucho tiempo, el sonido de las cítaras y de los aulos se escuchaba en todas partes; sin embargo, fue en Bizancio donde se perfeccionó y se desarrolló el órgano, adquiriendo enorme importancia, cambiando el orden de cosas establecidas e imprimiendo a la música un carácter nuevo y personal.

Los detalles del sistema tonal y rítmico de la antigua música bizantina, son poco conocidos y, debido a esto, su estudio es difícil y confuso. Las notaciones no precisan nunca cuáles son las escalas modales en que se debe cantar y este detalle implica ya un principio de desorientación. Todos los manuscritos anteriores al siglo XIII carecen de indicaciones, y solamente algunos de ellos, llevan el número de tono como única indicación. En realidad, estos tonos son las escalas modales, divididas en cuatro auténticas y cuatro plagales, clasificación que ya conocían los latinos, de tal manera, que los autores del siglo IX no establecen diferencias entre los sistemas latino y oriental. Unos y otros conocían fórmulas para fijar el tono, que el *protosatte* griego o el *chantre* latino entonaban antes de empezar las melodías, para que los coristas supiesen en qué escala debían cantar.

Publicado en RITMO número 24, de noviembre de 1930.

EL ASESINATO DE LA MUSICA

Cae en mis manos un artículo del insigne valenciano Eduardo López Chavarri, en el que se muestra indignadísimo por lo que él llama «prostitución musical». No podría venir más a punto, pues yo estaba «echando los bofes» por la misma causa. Habla el amigo Chavarri de una orquestina que toca en el comedor de un balneario, junto a una playa. Y copio uno de sus párrafos, que suscribo desde la primera letra hasta la última:

Teatro Cervantes
Compañía de Zarzuela, Opera y Opereta Española

SAGI-BARBA
Mascas, Escenas y Óperas

Juan Antonio Martínez y Francisco Lozano
Director de Honor **Valentin Garcia**
Jóy Martes 12 de Mayo de 1915

FUNCION EN HONOR
del eminentísimo compositor sevillano

JOAQUIN TURINA
7. DE ABRIL DE LA SIGUENTE SEMANA

PROGRAMA
El Gallego de los hermanos Quintana.

EL CHIQUILLO
Por la Srta. Oller y el Sr. Asensio.

MARGOT
En el intermedio del primero al segundo acto de MARGOT la Orquesta ejecutará las siguientes composiciones:

1. **Marcha Militar**
2. **La Procesión del Rocío** Joaquín Turina
(Poema Simfónico)
Dirigidas por su autor

A LAS 9 Y MEDIA

PRECIOS	Plaza	Palco	Orta	PRECIOS	Plaza	Palco	Orta
Plaza en esta sala	21	25	2500	Plaza en otros salones	1.15	0.17	730
Plaza en otros	3.04	0.46	750	Entrada 1.º grado	0.66	0.11	0.75
Plaza en otros	2.00	0.30	200	Entrada 2.º grado	0.28	0.08	2.00

Mascas Mascas BENEFICIO de LUISA VELA.
Exposición de Música de una noche de 10 a 12 horas. Repetición a las 8 horas.

Cartel anunciador de la obra «Margot» en el Teatro Cervantes, de Madrid, en 1915. En el intermedio, la orquesta ejecutaba también la «Marcha Militar» y «La procesión del Rocío», dirigidas por Turina.

«De pronto surge el mayor envilecimiento musical. La orquestina, al ritmo irreverente de jazz, toca en tiempo de fox-trot la marcha de **Lohengrin** y con canallesca instrumentación, a ritmo de la java, el maravilloso **Estudio en mi mayor**, de Chopin; y una bocina de cartón cantó el «Adagio» de la **Patética**, de Beethoven

Votre, mon cher ami, 2
placen que vous désirez comme
vous voudrez: Vous savez qu'on
joue dans ma mère l'oye
Mardi demain soir, de
à 9 heures, Lundi.
Mardi le jour-là, c'est
votre musique qu'on ira entendre
cordialement à vous
Maurice Ravel

Carta de Maurice Ravel anunciando a Turina un concierto con su obra «Ma mère l'Oye».

(¡y fue aplaudido!); y al compás de *machicha* fue violada la **Primavera**, de Mendelssohn, presentada a la pública vergüenza (o mejor, desvergüenza) por trompetazos con sordina, saxofón, banjo y toda la serie de ruidosos aditamentos.»

Indudablemente, merece el mayor respeto cualquier esfuerzo que haga un músico, por modesto que sea, para ganarse la vida. Por desprestigiado que esté el jazz, por trivial que nos parezca el género de *variedades*, con su inevitable cortejo de cupletistas y de bailarines; por ligera y baja de nivel que sea la música callejera que se toca en bailes, bares y salones de fiesta, hay siempre en todo ello una razón de ser, un medio de obtener el sustento cotidiano que le hace respetable y hasta simpático.

A mí también me sorprendió, en un café céntrico de Madrid, la vil puñalada asestada por una orquestina al **Estudio en mi mayor** de Chopin. Pero hay algo más, que sin duda no ha visto el amigo López Chavarri, y que voy a contar. Se trata también de una orquestina que actúa en un circo. Mientras dicha orquestina toca en su tribuna, acompañando los arriesgados trabajos de acróbatas, trapecistas y saltadores, nada hay que reprocharle. Al fin y al cabo, el espectáculo de circo no es un concierto, y sería pedantísimo, no ya pedirles música, sino hasta escucharla. Su misión es muy cercana a la de armar ruido; de marcar ritmos de vals, de pasodobles. Sin embargo, llega un momento en que los señores de la orquestina bajan a la pista para hacer labor de payasos. y es el trombón, que gruñe un piropo a la cupletista, porque también aparece esta señora; y es el clarinete, que se desencuaderna, gracias a un tubo de goma; y es el violín, que imita ladridos, rebuznos y demás gritos de animales. Francamente, en mi vida he sentido mayor indignación ante tamaña injuria a la música.

Por todas estas razones, y aunque sólo fuera por un simple decoro profesional, creo que, tal como lo expresa López Chavarri, es preciso salir al paso de semejantes abusos con una orden a rajatabla, que de la Superioridad pase a las secciones de Variedades y de Ejecución de la Sociedad de Autores. Dicha orden debe ir acompañada de las máximas sanciones para los individuos, mal llamados músicos, que, incapaces de escribir ni siquiera la menor piecicilla para acompañar un baile, entran a saco en la gran música, donde todo lo tienen hecho y donde nadie se ha cuidado de cerrarles el camino para sus sacrílegas profanaciones. ¿Qué se diría del que se atreviese a colocar un sombrero cordobés a la Venus de Milo o manchase con carbón **Las Meninas** de Velázquez? Pues el mismo crimen supone cantar con una bocina de cartón el «Adagio» de la **Patética**, de Beethoven. Creo que el asunto tiene facilísimo arreglo, en cuanto queramos unos pocos. Y nadie más perjudicados que vosotros, compositores que cultiváis la zarzuela y el arte popular: Luna, Torroba, Guerrero, Alonso. Id pensando en ello.

Publicado en RITMO, número 144, de abril de 1941.

Turina, cien años después

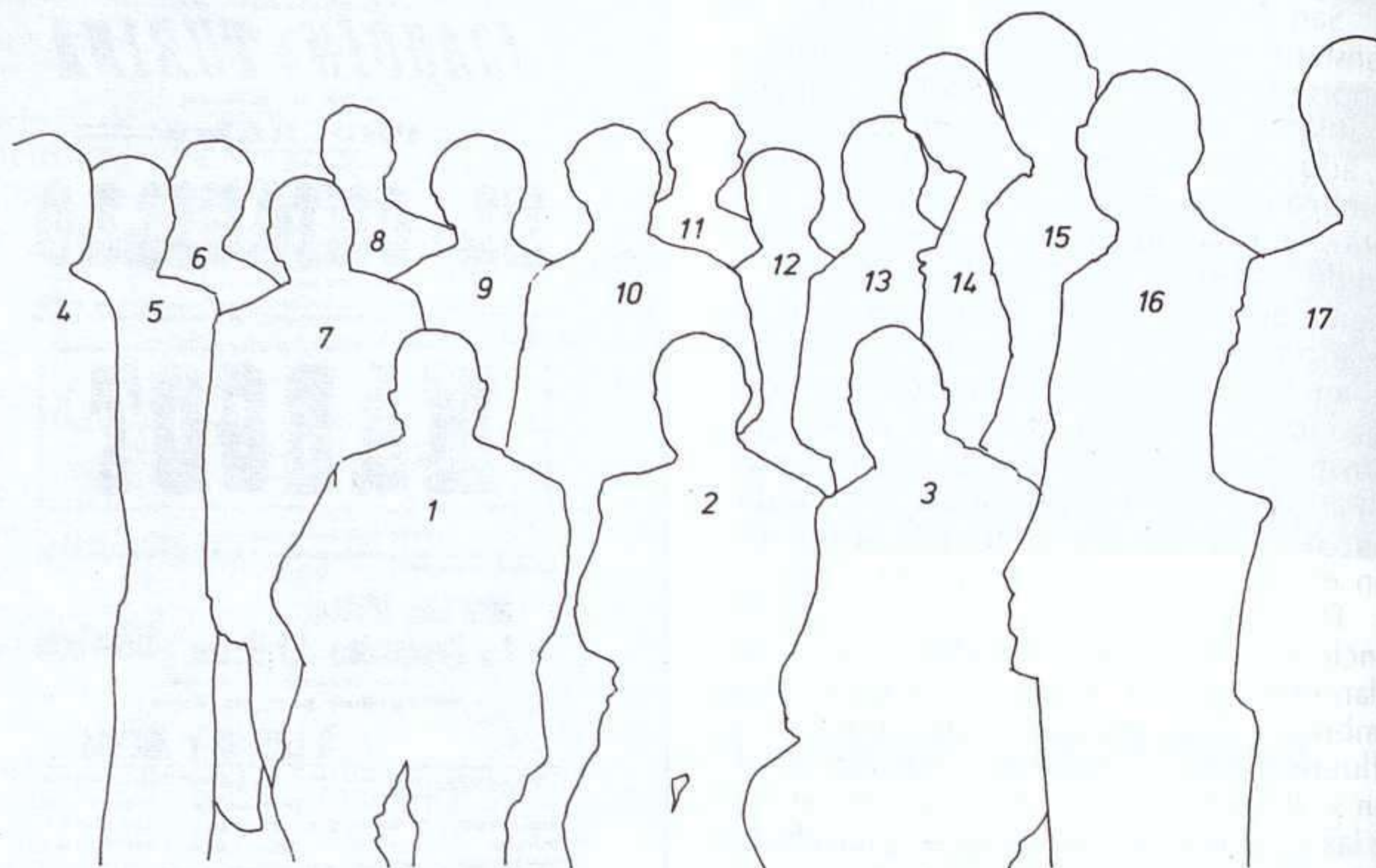
Por José Luis García del Busto.

A los cien años del nacimiento de Joaquín Turina, son múltiples los enfoques que puede recibir la aportación a la música española del maestro sevillano. Su trayectoria, clara, estable, sin baches, fue tan propicia al halago en los años de posguerra como lo es ahora a una cierta subvaloración que —sintomáticamente— suele proceder de opinantes que a duras penas conocen la décima parte de la producción turiniana. Ya tenemos la suficiente perspectiva histórica para que

la crítica pueda llevar sensatamente las cosas a su justo punto; nos falta, quizás, la perspectiva que daría un mayor rodaje de las obras de Turina en nuestros conciertos, hecho que tiene poco que ver con la acomodaticia reiteración de **La procesión del Rocío**, la **Sinfonía sevillana**, algunas canciones y pocas piezas pianísticas, lo que ha derivado en una sensa-

ción perfectamente falsa de que Turina es un músico bien conocido y hasta familiar para el gran público.

Hasta los años de la República, Turina fue un músico prácticamente indiscutido. Cultivador tardío de un nacionalismo popularista, heredero de Albéniz y muy distinto en forma y fondo al que paralelamente practicó Falla. Turina supo

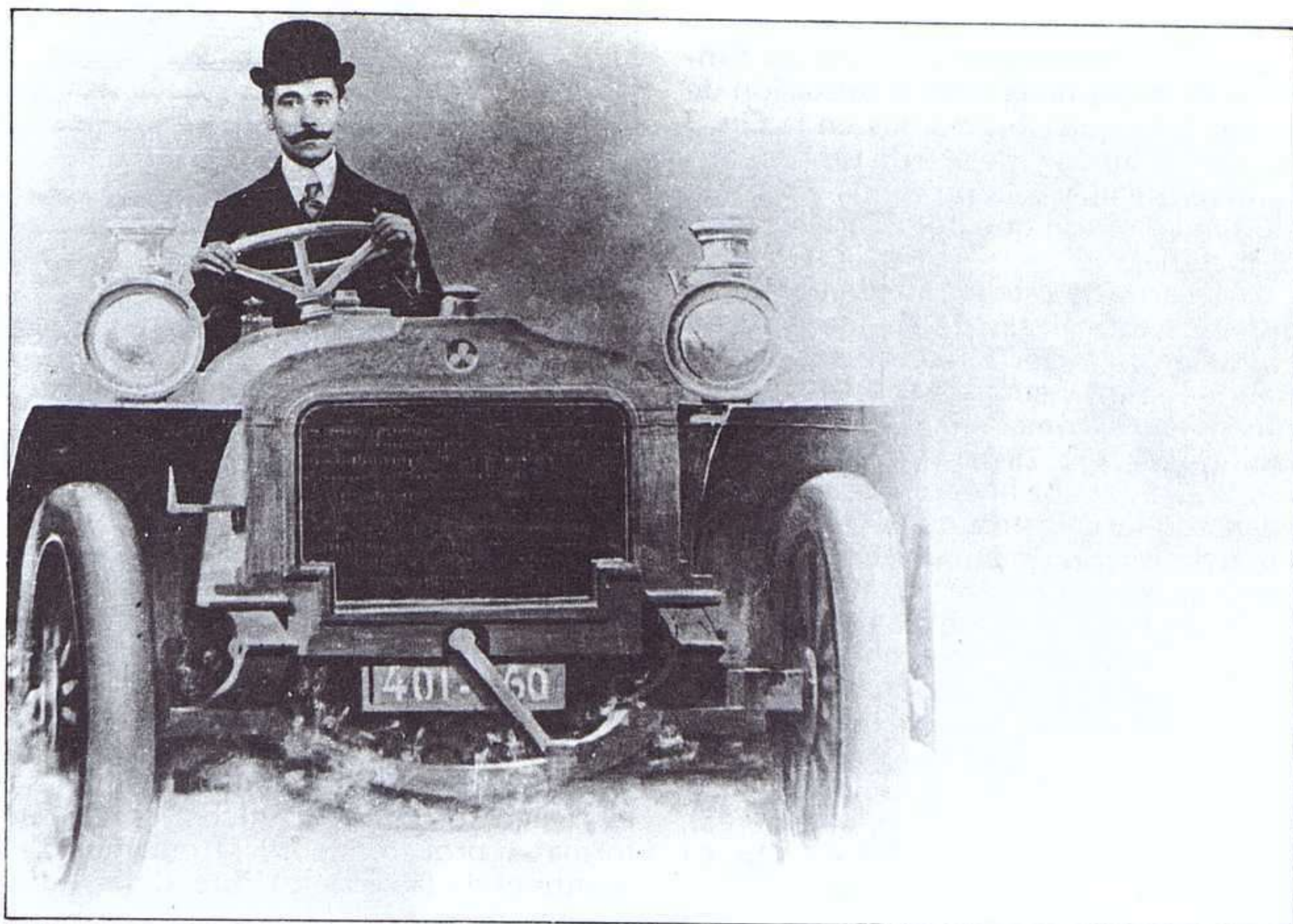


Homenaje a Víctor Espinós. Sentados: (1) Jesús Rubio, (2) Víctor Espinós, (3) Marqués de Lozoya. De pie: (4) Luis Antón, (5) Víctor Ruiz Albéniz, (6) Regino Sáinz de la Maza, (7) Turina, (8) Enrique Iniesta, (9) Enrique Aroca, (10) Bartolomé Pérez Casas, (11) José María Franco, (12) Rafael Miresky, (13) Pedro Meroño, (14) Conrado del Campo, (15) Antonio Fernández-Cid, (16) Joaquín Rodrigo, (17) Antonio de las Heras.



rodearse de un sólido prestigio en el París anterior a la guerra europea del 14, prestigio que en España se sustentó en tres pilares fundamentales: los triunfales estrenos de **La procesión del Rocío**, **Danzas fantásticas** y **Sinfonía sevillana**, el primero y el tercero protagonizados por Arbós y el segundo por Pérez Casas. Durante la República, Turina quedó temperamental y artísticamente al margen de las tendencias hacia la *nueva música* sustentadas con formidable autoridad por Adolfo Salazar, marginación que en modo alguno afectaría a Falla. Juicios tan contundentes como el de Rodolfo Halffter en **El Sol** poco antes de estallar nuestra guerra civil («Turina no sabe o no puede renovarse. Todas sus obras son iguales»), simbolizan un estado de opinión común a los compositores más avanzados de la llamada «Generación de la República» y que resumió Salazar, desde el exilio, en 1949: «De Enrique Granados puede decirse que fue un músico malogrado. De Joaquín Turina que fue uno mal logrado, o al menos logrado deficientemente». Por supuesto, estos juicios mantenidos desde lejos poco suponían en un ambiente de opinión en el que los compositores cuya ideología o tendencias hicieron posible su lícita aspiración a seguir trabajando en su país, gozaban de todos los plácemes y óptima consideración crítica y popular: habida cuenta de la marcha y el silencio de Falla, Joaquín Turina era el maestro y su tocayo Rodrigo la garantía de continuidad. El mismo Rodrigo, consecuente con su papel, a la muerte de Turina salió noblemente en defensa de quien le cedía el relevo: «¿Por qué se ha querido que las formas exteriores de su arte variaran? ¿Varió la necesidad expresiva que lo impelía? No podría variar, porque al ensueño brindaba la disciplina y a la disciplina la conmovía el ensueño, y este equilibrio precisaba la constante fidelidad a las formas expresivas de su arte». De otro lado, los continuos homenajes a Turina durante los años cuarenta, sus nombramientos oficiales como Comisario General de la Música (primero formando triada con Otaño y Cubiles, en seguida en solitario) y como Secretario del Consejo Nacional de la Música, su condecoración con la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio, han podido manejarse tendenciosamente si no se han visto como prolongación de un prestigio venido de atrás: Turina había sido Premio Nacional de Música en 1926, fue nombrado Catedrático de Composición del Conservatorio de Madrid, sin oposición, en 1931, a propuesta de distintos estamentos culturales (por cierto, en la cena-homenaje subsiguiente, entre el *todo* de la música madrileña figuraba Adolfo Salazar) y fue elegido Académico de Bellas Artes en 1935.

Pero hoy importa sobre toda la música, tan sólo la música de este compositor singularmente metódico, que hizo profesión de su oficio y que mantuvo tal linealidad en el trabajo que, por citar solamente una muestra, en vano buscaríamos en sus partituras cualquier rastro que reflejara su penoso estado de ánimo tras la muerte de su hija María, o la lógica depresión de sus años últimos, cuando la enfermedad había hecho presa en él.



En París, en 1906. Es una foto de estudio, con decorado de automóvil de cartón, que Turina envió a su entonces novia, Obdulia Garzón, a Sevilla.

¿Qué punto de vista podríamos adoptar para abordar en este momento la música turiniana? El carácter descriptivista de la práctica totalidad de su obra, su color españolista, andaluz y sevillano, muy a menudo han desplazado en los comentarios a otras consideraciones de índole técnica o formal. Podríamos intentar una modesta compensación de esto, abordando una panorámica de la obra de Turina —que necesariamente será parcial— a partir de un aspecto formal tan cultivado por el compositor sevillano como fue la estructura *cíclica*, aprendida en su etapa de la Schola Cantorum parisiense y adoptada de buen grado por Turina como «modus facendi» habitual.

Tal carácter cíclico, como es bien sabido, tiene por objeto proporcionar a

la obra musical cohesión y unidad a través de la reaparición, en el curso de la misma, de un tema o varios temas característicos. Ello se refiere básicamente a las composiciones en varios movimientos y, en esencia, no consiste sino en extender a este tipo de obras el sentido unitario propio de las composiciones simétricas en un solo tiempo (de lo cual sería prototipo la «forma sonata» omnipresente en la música desde el siglo XVIII). Del sentido cíclico cabría encontrar múltiples precedentes durante el temprano romanticismo, pero fue César Frank quien abordó la cuestión de manera sistemática, y su discípulo Vincent d'Indy quien hizo de ello *escuela*. Turina, aplicado discípulo de la Schola Cantorum que dirigía D'Indy, practicó las formas cíclicas desde sus primeras obras, pero procurando distintos enfoques como vamos a tratar de exponer.

En el **Quinteto, Op. 1** del maestro andaluz encontramos un tema de fuga vertebrando toda la obra, con sucesivas apariciones en los cuatro movimientos. La sombra de un cierto *academicismo* no desaparece en la **Sonata romántica sobre un tema español, Op. 3**, si bien aquí el tema conductor escogido es de muy distinta faz: se trata de la melodía popular **El Vito** que aparece de mil y una formas distintas en todo el curso de la larga composición; la obra, admirable como ejercicio juvenil de planteamiento complejo y bien resuelto, puede llegar a pesar un poco a causa del exacerbado monotematismo que se autoimpuso el compositor. Para quien escribe estas líneas, el formalismo cíclico practicado por Turina alcanzó su cima en una obra de la primera madurez: la «sonata pintoresca» para piano **Sanlúcar de Barrameda, Op. 24**, a la que considero también una de las mejores partituras del extenso catálogo turiniano. El academicismo ha dejado paso aquí a una mayor fantasía e invención, y los contrastes justifican decididamente

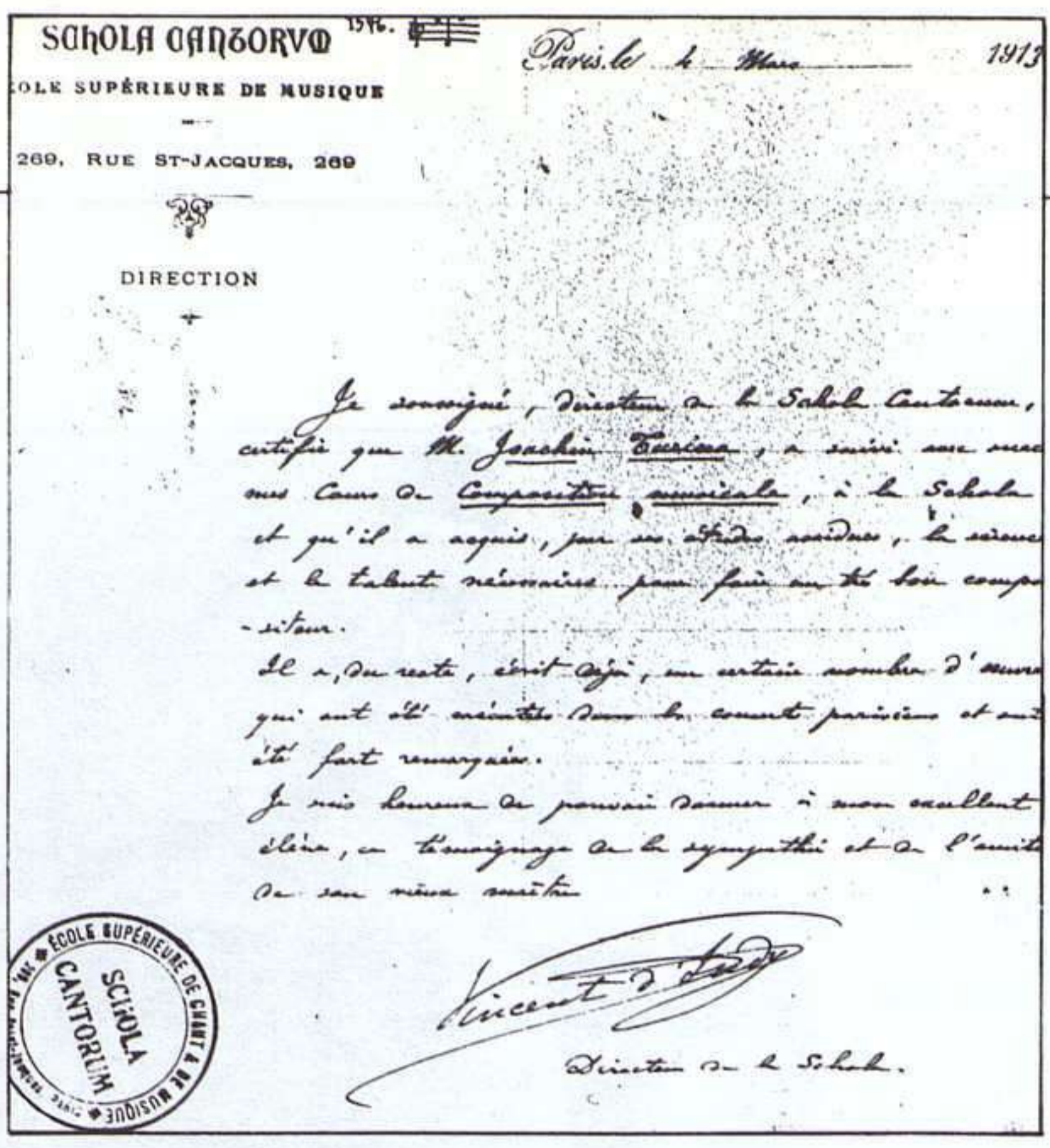


Joaquín Turina

la extensión de la obra. El procedimiento cíclico, por otra parte, en la sonata **Sanlúcar de Barrameda** evita la sensación de monotonía que observamos en la **Op. 3** merced al inteligente uso de varios temas característicos y a la profunda interrelación musical con que dotó Turina a todo el material.

A partir de este logro admirable, los impulsos formalistas de Turina parecen entrar en una cierta fase de relajación. Refiriéndonos siempre a la estructura cíclica, vemos cómo en el **Poema a una sanluqueña, Op. 28** para violín y piano, la forma cíclica se ha liberado de la complejidad contrapuntística de la **Op. 3** y tampoco pretende la profunda *unidad dentro de la variedad* que admirábamos en la **Op. 24**. En efecto, dentro del **Poema**, el *ciclismo* empieza a confundirse con algo bastante más simple: la *reaparición*, a lo largo de la obra, de ciertos temas expuestos previamente en la misma, pero sin excesivos esfuerzos por fundir íntimamente el material. De manera todavía más elemental, otro tanto sucede en la **Sonata, Op. 61** para guitarra, donde el sentido cíclico se reduce a la sorprendente aparición, poco antes de terminar la obra, del motivo principal del primer movimiento.

Un caso singular de estructura musical de una partitura mediante sucesivas reapariciones temáticas, lo encontramos en el «desfile en forma de sonata» **Rincón mágico, Op. 97**, obra en cuya partitura dio Turina título y significación concreta a cada uno de los temas que lo integran y que están siempre referidos a queridos personajes del entorno familiar y profesional del compositor: **El autor** (obviamente, es un autorretrato), **Regino y la guitarra** (esto es, Sainz de la Maza), **La melodías de Paquita** (Fancisca Velerda, una de sus alumnas), **Pepe el pianista gaditano** (José Cubiles), **El dinamismo de Antoñito** (su colaborador Antonio de las Heras), **Los farolitos de Carmen** (esto es, los ojos grandes de su alumna Carmen Fernández), **La canción de Lolita** (Lola Rodríguez de Aragón), **El sobrino Federico** (alusión cariñosa a Federico Sopeña, su colaborador y primer biógrafo), etc.



Certificado de estudios de la Schola Cantorum, de 1913. El texto es el siguiente: «El abajo firmante, director de la Schola Cantorum, certifica que el Sr. Joaquín Turina ha seguido con éxito mis cursos de Composición musical en la Schola, y que ha adquirido, por sus estudios asiduos, la ciencia y el talento necesarios para ser un muy buen compositor. Por otro lado, él ha escrito ya un cierto número de obras que han sido ejecutadas en conciertos parisinos, adquiriendo gran notoriedad. Me alegra poder facilitar a mi excelente alumno este testimonio de simpatía y amistad de su viejo maestro. Vincent D'Indy. Director de la Schola.»

Todo este material, más algún guiño a los suyos en forma de cita chopiniana (**Balada en Sol**) componen un friso formal más próximo a la fantasía del «collage» que al rigor de las formas cíclicas.

En otras composiciones turinianas, lo cíclico se tiñe en contacto con otras formas y procedimientos, fundamentalmente el de la variación que, de manera natural, se presta al contraste sin abandono del tema base. Así ocurre en **El Barrio de Santa Cruz, Op. 33**, en el **Trío, Op. 35** o en la **Sonata, Op. 82** para violín y piano, obras bien distintas entre sí pero coincidentes en cuanto a la utilización de la variación como refuerzo de la idea cíclica.

Mayor dosis de artificio posee otro uso común a varios trabajos cíclicos de Turina, consistente en ofrecer, como final de una composición, un movimiento que viene a clausurarla cíclicamente en cuanto que propone un repaso del material temático de los movimientos precedentes. Así ocurre con la **Ofrenda** (final orquestal del **Canto a Sevilla, Op. 37**); o con el final de la **Sonata, Op. 51** para violín y piano, que es un «rondó» con un estilizado pasodoble como estribillo y en el cual los episodios musicales intermedios son reapariciones de los temas principales de la obra.

Citemos finalmente un grupo de obras en las que Turina aborda la forma

cíclica con profundidad e intención mayores. En una de ellas (**Círculo... Op. 91**) tal sentido formal está al servicio de la expresión poemática de esta página en la cual se pretende evocar el *ciclo solar*: **Amanecer, Mediodía y Crepúsculo**. En otras, se acerca al concienzudo y esencialista trabajo de la sonata **Sanlúcar de Barrameda** que antes comentábamos. Se trata del **Cuarteto, Op. 67**, cuyos tres movimientos aparecen inteligentemente interrelacionados, y del **Trío, Op. 76**, otro gran logro camerístico de Turina. Pero acaso convenga dedicar atención preferente a una obra para cuarteto de cuerda —la **Serenata, Op. 87**— en la que, además de presentar a un Turina atípico, no inmerso en el amable nacionalismo andalucista y más preocupado de actualizar el lenguaje, encontramos una estructura formal original y sumamente eficaz, esta vez aplicada a una obra en un solo movimiento. En otra parte he analizado esta **Serenata** poniendo de manifiesto cómo hasta siete motivos temáticos diferenciados, convenientemente situadas su exposición y reapariciones, recorren la obra —por lo demás no larga— dotándola de una cohesión sumamente interesante.

Este repaso a las formas cíclicas en la música del compositor hispano más imbuido de tal tendencia escolástica no agota, ni mucho menos, las facetas dignas de estudio que ofrece el sentido de la forma musical de Turina. Podríamos referirnos, por ejemplo, a ese «estilo chiquito y efusivo» —en palabras de Sopeña— que parece derivar de las colecciones de piezas schumannianas y de los **Children's Corner** de Debussy, y que estaría representado en el catálogo turiniano por obras como **Recuerdos de rincón, Op. 14**, las dos series de **Niñerías (Op. 21 y 56)**, las **Miniaturas, Op. 52** y **Jardín de niños, Op. 63**, suites pianísticas integradas por doce (la primera) u ocho (las demás) piezas, con valor independiente, pero hábil y bellamente relacionadas entre sí.

Pero hemos de terminar aquí. Conformémonos con este vistazo parcial sobre el músico centenario, y procuremos nosotros también dar forma cíclica al artículo, enlazando ahora con el primer párrafo del mismo. Amigo lector: si en el recuento no me equivoco y si me has hecho el honor de seguir estas líneas, han pasado por tus ojos los títulos de veintitres obras distintas de Joaquín Turina. ¿Cuántas de ellas han pasado también por tus oídos?



Foto: Carlos Ortega.

Esta es la casa en la que nació Turina, en la calle de Bastilla en Sevilla.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Por Carlos Gómez Amat

Parece imposible hablar de Joaquín Turina sin referirse al fenómeno de su gran fecundidad, que es una de las principales características en su personalidad de creador. Sin embargo, hay que advertir que esa fecundidad se refleja, casi únicamente, en la extensa producción para piano. Fue Turina una gran pianista, de clara técnica y especial refinamiento espiritual. Bien lo saben los que le escucharon en concierto, y también los que, como yo, le oímos interpretar de manera insuperable sus propias obras en el ambiente familiar, ya en la última época de su vida. Recuerdo también, por la impresión que me hacía, el haber escuchado a Turina, desde la biblioteca del Conservatorio, tocando algún fragmento de Mozart para sus alumnos de composición.

Para Turina el piano era, no sólo el auxiliar indispensable que ha sido para otros compositores, sino una especie de confidente. En su trabajo diario y sistemático, el compositor podía transmitir directamente las ideas musicales de su cerebro al teclado, en un proceso en el que no se advierte el esfuerzo, quizá porque se sustenta una técnica perfectamente adecuada a la propia estética y que, a lo largo de la vida del artista y desde que éste afirmó bien su oficio, no sufrió ningún cambio sustancial. A pesar de ello, no responde a la realidad una ausencia de evolución en la obra turiniana que han supuesto algunos comentaristas. Quizá esa evolución, que se produce indudablemente, está enmascarada por la fidelidad a unos principios personales naturales, y a otros añadidos pero muy bien aceptados, como el amor a la forma cíclica, que viene de los tiempos de la Schola Cantorum y del magisterio de Vincent d'Indy.

A veces, parece que Turina usa el piano como la «kodak» en vacaciones. El paisaje, el ambiente, la fiesta, el rincón típico, excitan la sensibilidad del músico, que quiere reflejar esas impresiones con el mayor espíritu de autenticidad. Esto produce multitud de pequeños cuadros de un pintoresquismo localista; pero hay que tener en cuenta, también, que Turina intenta, en otro plano, una música de algo rango, sometida a las grandes formas. Esa intención se concreta sobre todo en dos capítulos no muy extensos: el camerístico y el sinfónico. Gracias a ellos se libra Turina de un claro peligro, el de haberse convertido en un artista doméstico, que sólo canta lo que más próximamente le rodea. No se puede aquí aplicar aquello del «dato anecdótico minuciosamente descrito», al que se refería Salazar. No es casualidad que la primera composición que comienza a abrir al autor las puertas del mundo musical sea un amplio quinteto, construido concienzudamente sobre modelos admirados. Luego, el músico llega a utilizar un término que compromete a mucho, el de *sinfonía*. Aunque la *Sinfonía sevillana* pueda tener el carácter de un poema sinfónico en tres movimientos, el rigor formal resulta evidente.



Concierto homenaje a Turina y a Falla, en el Ateneo de Madrid, en 1915. Acompañan a los compositores el conferenciante Miguel Salvador y la cantante Luisa Vela.

MUSICA ORQUESTAL
MUSICA ORQUESTAL
MUSICA ORQUESTAL
MUSICA ORQUESTAL
MUSICA ORQUESTAL

Siempre se recuerda lo que el mismo Turina contó de una forma muy simpática: los consejos del entrañable Albéniz después del estreno en París del **Quinto, Op. 1**, en presencia de Falla. Los tres músicos celebraron con pasteles y champán el éxito, y allí se brindó por una música española en las raíces, pero hecha con vocación de universalidad. Quien habló del *mito Pedrell*, poniendo en tela de juicio la calidad de *fundador* del nacionalismo español que suele atribuirse al músico catalán, se refirió también a esta feliz reunión, aplicándole el nombre *mito de la cervecería*, ya que muchas veces se le ha dado el significado de una *invención* de la moderna música española. La cosa no puede ser tan simple. El mismo Turina, que recordó otras veces con gratitud la acción benéfica de Albéniz, contó también, en ocasión muy posterior, cómo le había impresionado, todavía en Madrid, escuchar a Falla al piano su recién terminada **Vida breve**, comprobando lo que se podía hacer con una música dramática de carácter español. «*ya que él traía de Sevilla ideas muy distintas*». No se puede negar el impulso generador del intercambio espiritual entre Albéniz, Falla y Turina, pero la música española existía en varias líneas, —que luego se continuaron— antes de la fecundación francesa que tanto escandalizaba al padre Villalba. El buen fraile musicólogo se refería al peligro de que «...se empuñen en surtinos del género español desde la vecina República, y que a ella vayan a hacer España los mismos españoles». Pese a Villalba y a sus miedos, esos compositores hicieron o empezaron a hacer en París la música española de mayor altura, pero no la única posible. Las raíces eran anteriores, y a éste respecto, se deben recordar las frases que Falla dedica a la figura de Barbieri y a su largo influjo.

Si Turina utiliza el piano —con algunas excepciones— para el pequeño cuadro de género, en la música de cámara amplía su mundo, y en lo sinfónico se encuentra con lo que, tópicamente, se llama la paleta orquestal. En esto, como en el propio sentido de su música, el compositor no abandona el fundamento técnico de la Schola, pero no puede por menos de quedar deslumbrado, atraído y, en último término, influido, por unas maneras de hacer que había establecido Debussy, y a las que defendía con ardor Falla, el buen amigo. Turina establece contacto con Ravel y otros franceses, sin que olvidemos a Stravinsky. El mismo habla de su curiosa «*situación intermedia*» entre uno y otro grupo. Y así, el sevillano plantea la orquesta en un despliegue colorista, que conviene perfectamente a su definitiva idea musical. No se pueden encontrar en sus obras sinfónicas rastros de Cesar Frank, genio inspirador de la Schola, ni de la manera de orquestar del gran maestro y sus seguidores. Hasta en los timbres homogéneos del cuarteto de arco o de la orquesta de cuerda. Turina busca hábilmente los suficientes efectos para encontrar un color que puede resultar algo más apagado, pero que no llega nunca al gris. Es Turina, en el conjunto instrumental, un pintor de luminosa escuela mediterránea.



Con Eduardo Toldrá en 1945. La foto está dedicada, por Toldrá: «Para Joaquín, mi querido tío con un entrañable abrazo de su Eduardo».

Paco, Pepe, Elisa y Ezequiel Aguilar dedican esta fotografía a Turina: «Para el Apóstol de la Música española, Joaquín Turina, en recuerdo del 7 de junio de 1925, que nos bautizó en su arte dedicando a nuestros laúdes «La Oración del torero». Habérsela imaginado es el más grande orgullo del Cuarteto Aguilar. Madrid, 1 de enero de 1927».



Conoció el compositor la orquesta a través del estudio minucioso y de la rápida asimilación de los posibles resultados sonoros, pero también de una forma práctica. Efectivamente, cogió la batuta en numerosas ocasiones, aunque ese camino, sin duda, no estaba destinado para él. Dirigió la orquesta de los Ballets Rusos, presentó en París su **Procesión del Rocío**, y estrenó en 1917 la pantomima de Falla **El corregidor y la molinera**, primera forma de **El sombrero de tres picos**. Atribuyó Turina sus escasos logros en ese campo a la falta de una auténtica técnica directorial, y fue a pedir consejo al zarzuelista Pablo Luna, que era un gran director de teatro musical, entre cuyos triunfos se contó el estreno en Madrid de **La vida breve**. Luna, que en ese aspecto era un completo intuitivo, creía de buena fe que en esa materia no había escuelas, y que no existía más sistema que ponerse a la tarea sin preocupaciones. El artista especialmente dotado para algo, puede suponerse a veces que ese algo es fácil para todo el mundo.

Con **La procesión del Rocío**, estrenada por Arbós en el Teatro Real en 1913, Turina intentó por primera vez el gran fresco sinfónico, y consiguió inmediatamente el éxito popular. El público quedó sorprendido por aquella música colorista, alegre y atractiva. Ya Salazar en su tiempo, y luego Federico Sopeña, primer biógrafo de Turina, señalaron un antecedente en **El Corpus en Sevilla** de Albéniz. Sin embargo, hay que hacer notar que **El Corpus** es una página eminentemente pianística, que pierde bastante de su esencia en la orquestación de Arbós, de intención pintoresquista y un tanto panderetera. **La procesión** está pensada para la orquesta, está planteada buscando los timbres, y no sólo los del «*pitido del Rocío*» y el tamboril en su sentido de documento popular, sino los del conjunto, sin el que resulta imposible conseguir

la impresión que quería transmitir el autor. Turina solía hacer versión para piano de sus obras sinfónicas. En este caso es una simple transcripción, sólo un reflejo de la realidad orquestal.

Es bien conocida la historia de la supresión, en tiempos de la Segunda República, del pasaje que incluye la **Marcha Real**. Como es natural, el compositor se limitó a eliminar la cita, entonces inconveniente, porque la política llegaba hasta los poemas sinfónicos. Pero lo mejor fue la aventura de cierto arreglador audaz que se atrevió, según me han dicho, a incluir el **Himno de Riego**, para que la adhesión al nuevo régimen fuera completa. Si hubiera que demostrar el gran éxito de la obra, bastaría recordar una anécdota curiosa. Pérez Casas estableció la costumbre, digna del mejor aplauso, de presentar siempre una obra española en sus conciertos, con estrenos abundantes. Entonces el público era apasionado, y pateaba sin piedad o aplaudía con entusiasmo, según las ocasiones. Después de un ruidosísimo fracaso de Abelardo Bretón con su **Fantasia gitana**, el gran director no se atrevió a ofrecer otra obra nueva —la **Suite en La** de Julio Gómez— a la semana siguiente. Echó mano de **La procesión del Rocío**, como obra de aplauso seguro, para calmar los ánimos, y luego siguió estrenando.

Evangelio (1915) es un poema en el que el resultado no corresponde a la intención. Se trata de la primera parte de un tríptico que no llegó a continuarse. Interesa esta obra solamente por la observación de la escritura sinfónica de Turina sobre temas no folklóricos, aunque haya en esa música ciertas relaciones popularistas.

Lo que se ha considerado la cima de la inspiración orquestal turiniana, está en dos obras muy ligadas en el tiempo: las **Danzas fantásticas**, de 1919, y la **Sinfonía sevillana**, compuesta y premiada en 1920. Las **Danzas** tienen muchos aspectos interesantes. En primer lugar, la versión pianística no es una simple transcripción, sino verdadera música para teclado. Por otra parte, las **Danzas**, en orquesta, aprovechan todos los posibles recursos instrumentales, con detalles tímbricos muy pensados y de mucho efecto. Nos encontramos así con un doble planteamiento de la misma música, que resulta completamente válida en las dos facetas. Aparece en las **Danzas** un fenómeno que no es infrecuente en la obra de Turina: la utilización de los ritmos o giros folklóricos, no como motivo de localización geográfica, sino como elemento evocador de una situación o de un estado de ánimo. Las frases de la novela **La orgía** de José Más, que el músico utiliza como punto de referencia o de inspiración, le llevan a una expresión sentimental de sensaciones o de recuerdos. La estilizada jota aragonesa es símbolo de fuerza, de impulso, sin gritos ni sonoridades demasiado amplias. **Ensueño**, segunda danza, mezcla elementos andaluces y vascos, pero el ritmo que predomina es el del zortzico. En esta página, muy querida por el autor con toda razón, ese ritmo sirve para estructurar una música leve, y para difuminar los acentos. El tratamiento orquestal da una sensación de niebla

melancólica. El ritmo de farruca de la última danza se enriquece con detalles ornamentales y con una orquesta que se entrega al más vivo color, a un frenesí sólo limitado por el natural equilibrio del creador.

La **Sinfonía sevillana** responde, a pesar de su carácter poemático subrayado por los títulos de sus movimientos, a la ambiciosa denominación genérica. Es importante la **Sinfonía** en el catálogo del autor, pero también resulta significativa en la historia de la música española, ya que se trata de un intento afortunado para alcanzar un alto nivel sinfónico en el aspecto formal, que entre nosotros no había obtenido la respuesta del público desde los tiempos de las aplaudidísimas y luego olvidadísimas **Sinfonías** de Miguel Marqués. Además, la obra presenta la curiosa y feliz experiencia de unir los elementos de la forma cíclica, procedentes de la Schola Cantorum, con un nacionalismo decididamente folklorista, pero suavizado y armónico, en el que el detalle generador no queda aislado e infecundo, sino sometido a un lógico desarrollo.

Hay en la **Sinfonía sevillana** ambiente, paisaje y hasta fiesta popular. Es muy fácil hacer literatura sobre esta música, pero importa más señalar no sólo su empeño formal, sino su orquestación, que cuida tanto la impresión poética —el violín a solo, la petenera en el corno inglés— como el conjunto sonoro, en el que los timbres se funden, sin que haya nunca confusión o acumulación, para lograr una acusada transparencia. En su **Sinfonía sevillana**, más aún que en las **Danzas fantásticas**, Turina demuestra una maestría en la imaginación tímbrica y, en general, en el manejo de todos los resortes sinfónicos, especialmente adecuada al estilo de la música.



Obdulia Garzón, en 1906. El 8 de diciembre de 1908 Turina se casó con ella.

2 Chateau Saint Laurent
des Beaumettes

Nice 9 Diciembre 1907 =

Amigo Turina = Con
esta misma fecha
escribo a Castexa, haciendo
question de gabinete,
l'affaire des su quinteto,
este Vd tranquilo, y
espere noticias mias =
Le suplico le diga a
Falla, que con esta
fecha tambien escribo a
la Infanta Isabel =
Dete a Falla mis
afectuosos recuerdos,
y Vd sabe lo mucho
que le aprecia su
buen amigo =
Albeniz

Carta de Albéniz a Turina en la que le ofrece su influencia para el estreno de su primera obra, el «Quinteto», y le asegura esta misma ayuda a Falla. Después de aquel estreno, en París, los tres músicos celebraron el éxito brindando por una música española con vocación universal.

No se ha señalado bastante el papel destacado de una obra orquestal de Turina, que se encuentra relegada y de la que sólo existe una vieja grabación dirigida por Carlos Surinach. Se trata de **Ritmos**, fantasía coreográfica escrita en 1928 y que se estrenó en Barcelona, por la orquesta Pau Casals. Nació esta página para el ballet, pero siguió su carrera en el concierto. El motivo de la relativa frustración es muy claro. A la gran Antonia Mercé, primera destinataria, no le gustó nada esta música, y por tanto no se ocupó de la coreografía ni quiso montar la obra. Seguramente, «La Argentina» esperaba otra cosa del compositor. Ella quería bailar al aire del Turina más pintoresco y fácil, más directo y popular. Se encontró con un lenguaje progresivo en el que la raíz folklórica se trata de una manera

rigurosa. Turina renunciaba aquí a la descripción e incluso a la indicación ambiental, para concentrar su pensamiento en un resultado que, en algún momento, puede tener cierto parentesco con el lenguaje de Falla. Las maneras de hacer, los procedimientos y la forma de expresarse del gaditano y del sevillano, por otra parte tan compenetrados en muchos aspectos espirituales, son completamente distintos. Sólo aquí parecen acercarse.

Ritmos es obra notabilísima. La forma, libre, se concreta en seis partes que se interpretan sin interrupción, y que se enlazan muy hábilmente, buscando el contraste. La orquestación es aún más refinada que las de obras anteriores, y responde a la abstracción del sentido de la música. Se utilizan los solos instrumentales como elementos de valor puramen-

te buscado. No falta, al final, el recuerdo de motivos expuestos anteriormente, en un nuevo intento de carácter cíclico, con el que Turina quiere redondear el resultado, o determinar su unidad.

La orquesta de cuerda, en su ámbito limitado pero expresivo, aparece dentro del catálogo de Turina en tres obras: **La oración del torero** (1925), la **Rapsodia sinfónica** (1934) y la **Serenata**, escrita ese mismo año. Es sabido que **La oración** pasó del cuarteto de laúdes al normal de arco, y de éste al conjunto más nutrido. También la **Serenata** está escrita originalmente para cuarteto. Refiriéndose a esta última obra, Turina, con su habitual humorismo, dijo que la había compuesto para formar pareja con **La oración**, como si se tratase de un par de jarrones. Sin embargo, las dos páginas son bien distintas. En la primera encontramos al compositor que puede adscribirse a una determinada escuela de pintura. En un juego sonoro muy atractivo, se plantea el contraste entre el recogimiento de la capilla y el bullicio de la plaza, con ecos de pasodoble. En cambio la **Serenata**, como la **Rapsodia sinfónica** para piano y cuerda, nos muestra al Turina de lenguaje más abstracto, más aún que en **Ritmos**, pues hay temas que se alejan hasta del folklore imaginario. Ni en títulos ni en desarrollos hay nada que no pertenezca a una música esencial. No por ello deja de ser esa música característica del autor, pues en el estilo de Turina se pueden extraer los elementos de referencia folklórica, andaluces o no —también los hay de otras procedencias, incluso madrileños— y, quedará un buen número de factores técnicos o expresivos, en la línea melódica, en el tratamiento armónico y en la estructura, que le hacen inconfundible. Una de las virtudes de Turina es la personalidad. Cualquiera de sus páginas es, en la simple audición, atribuible a su autor, y esto se aplica también a obras como la **Rapsodia** y la **Serenata**.

Poco añaden al capítulo orquestal de Turina el **Preludio** homenaje a Arbós, las dos versiones de **El castillo de Almodóvar**, o el **Canto a Sevilla**, cuyos fragmentos instrumentales fueron trasladados al mundo sinfónico por Angel Mingote, con fidelidad a la intención del creador. Quedó sin terminar la orquestación del violinístico **Poema de una sanluqueña**, que ha completado su nieto José Luis.

Lo que dejó Turina de una última obra ambiciosa, la **Sinfonía del mar**, ha sido puesto a punto de interpretación por el sevillano Manuel Castillo que, aunque no fue discípulo de Turina sino de Conrado del Campo, conoce bien la manera de hacer de su inmortal paisano. No conozco la **Sinfonía del mar**, pero es significativo que el autor renunciara a un título localista para elegir términos más generales, que posibilitan la libre escritura. Cuando la **Sinfonía** se presente al público, veremos cerrado el capítulo sinfónico que, en Turina, tiene especial interés, pues se compone de obras nacidas de la reflexión y de un espíritu selectivo. Obras verdaderamente trabajadas, cuya materia sonora se sustenta en un tratamiento personal y magistral de la orquesta.

KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende.



Distribuidores en:

Albacete Algeciras Alicante Almendralejo (Badajoz) Almería Andorra Badajoz Baracaldo Barcelona Bilbao Burgos Cádiz Castellón
Cartagena Ciudad Real Córdoba Eibar El Ferrol del Caudillo Elda Elche Gerona Gijón Granada Huelva Huesca La Coruña León
Lérida Linares Logroño Lugo Madrid Málaga Manacor (Mallorca) Manresa (Barcelona) Mataró (Barcelona) Miranda de Ebro Murcia
Oviedo Pamplona Reinoso Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria

EL PIANO EN LA MUSICA DE TURINA

Por Julio García Casas

El carácter meramente divulgativo de este texto me impide abordar un análisis más profundo. Los estudios monográficos de Sopeña, y García del Busto, entre otros, sin olvidar el libro de Henri Collet *L'essor de la Musique espagnole au XX siècle*, comportan obras fundamentales para situar al personaje y su entorno. Y a la hora de ponderar la importancia de su escritura pianística, habría que destacar la opinión de quienes conocen el piano más a fondo. En 1945 Cubiles se refería al piano de Turina calificándole como «el número uno entre los creadores de la música pianística contemporánea, cuantitativa y cualitativamente considerado». El catálogo de su obra pianística recoge, por supuesto, el número más considerable de entre toda su obra. Títulos como *Sevilla, Op. 2, Sonata romántica sobre un tema español, Rincones sevillanos, Tres danzas andaluzas, Album de viaje, Mujeres españolas, Op. 17, Cuentos de España. Niñerías, Sanlúcar de Barrameda, La venta de los Gatos, El Barrio de Santa Cruz, Evocaciones, Cuentos de España, Cinco Danzas Gitanas, Rincones de Sanlúcar, Mujeres de Sevilla, Musas de Andalucía, Desde mi terraza* y un largo etcétera destacan ya la preferencia del autor por el piano. Estas obras, y la *Rapsodia Sinfónica para piano y orquesta, Op. 66*, constituyen el medio natural de expresión del gran músico sevillano.

Evidentemente la evolución de su escritura pianística es la evolución de su personalidad creadora. Desde una escritura que nunca podría calificarse de elemental, siempre original, incisiva, íntima, característica de sus primeras obras catalogadas, al desarrollo y utilización de formas y procedimientos muy complicados en sus partituras más avanzadas, el pianista-músico se encuentra con un rico y prolijo universo sonoro, en el que resulta imposible valorar un aspecto sobre otro. Turina emplea el piano y sus recursos sonoros con una doble finalidad: decantar el sentido de lo popular, de lo pintoresco, restándole griterío y desmesura, y consiguiendo la magia de la intimidad, y conseguir, por otra parte, una proyección de universalidad, quizá, impropia del momento histórico en que vivió.

Pocas voces más autorizadas que la de Claude Debussy, calificando la estética de Turina: «Parece, como Albéniz, impregnado de música popular; titubea todavía en su manera de desarrollar, acudiendo a los más ilustres proveedores contemporáneos. Creo que Turina puede pasarse sin ellos y escuchar voces más familiares». Esta premonición del gran impresionista francés puede aplicarse con toda propiedad a la música de piano, quizá mejor que a ninguna otra. El piano de Turina logra un equilibrio perfecto entre la idea expresiva y su realización técnica; pensemos en los *Rincones sevillanos* o en la *Morena coqueta* (de sus *Mujeres Españolas*), crea la atmósfera adecuada en el que el tema o el diseño elegido consiguen toda la expresión y el color que la obra necesita; pensemos en las *Danzas Gitanas* o en *Las Musas de Andalucía*; traduce al lenguaje sonoro su experiencia nacionalista, con las inevita-



Turina, al piano. Marisa Roché realizó posteriormente un cuadro tomando como modelo esta fotografía.

bles pinceladas de pintoresquismo impresionista, con lo que su piano adquiere una vigorosa personalidad; pensemos en **Evocaciones**, **Cientos de España** o en **Por las calles de Sevilla**; incorpora, en fin, al pianismo español contemporáneo un rico manantial de recursos expresivos, que se basan esencialmente en el tratamiento técnico y estilístico de los temas, propios o de inspiración popular, que maneja; no olvidemos su hermosa **Sonata Sanlúcar de Barrameda**, quizá su obra pianística más elaborada.

Con todo fundamento afirma Tomás Marco que «la influencia de la música de Turina sobre autores de su generación y posteriores es un fenómeno poco estudiado. Habitualmente se achaca esta influencia a Falla, olvidando que éste apenas ha influido en la música española posterior, porque los enormes logros de su obra cerraban caminos más que abriendo». Es claro que ante este hecho, para mí también incuestionable, los músicos posteriores resultarán impregnados del regusto nacionalista que caracteriza, en general, a la obra de Turina. Mas también es claro que ninguno de ellos ha conseguido, partiendo de la misma estética y usando de los mismos procedimientos, un lenguaje tan personal, tan sensual, tan sugerente como el que se observa en la obra pianística del maestro sevillano.

No es momento de cuestionar aquí la mayor o menor aportación de Turina a la música del siglo presente. La llamada del andalucismo, entendido casi exclusivamente en el sentido geográfico y sentimental sevillano, la inexistencia de un interés progresista y renovador (tan ausentes de la personalidad del músico), la herencia romántica e impresionista (patente, sobre todo, en su música sinfónica), y ese difícil, pero bien dosificado, pintoresquismo sevillano, condicionan su producción pianística. En esto parecer haber general coincidencia. Interesa, sobre todo, destacar el interés lineal de la escritura pianística, tan exacta en sus mejores obras de rancios convencionalismos como dotada, ante todo, por el profundo conocimiento de los recursos sonoros y expresivos del piano. Y esto es patente a lo largo de toda su obra. Un análisis de **Sanlúcar de Barrameda**, sonata de severas dificultades técnicas y expresivas, una interpretación de la **Andaluza sentimental** (de sus **Mujeres Españolas**), en la que conjuga sabiamente el hondo sentido de la copla con la gracia del ritmo por sevillanas, desnaturalizarían los límites propios de este comentario, que debe sólo poseer el poder de la evocación.

El piano en la obra de Turina ocupa, pues, un lugar muy preferente, y obedece a los conocimientos técnicos adquiridos de sus maestros de la *Schola Cantorum* de París, y a una mezcla sabia y penetrante del costumbrismo más puro, incapaz de olvidar el peso tremendo de la estética romántica. Su piano, íntimo y exuberante al propio tiempo, confidencial y elocuente a la vez, y siempre difícil y evocador, ha de formar parte del repertorio de cualquier pianista-músico que pretenda acercarse, sin prejuicios y con respeto, a las verdaderas esencias de la música de España. Quizá acertara Gerardo Diego al afirmar que «en ningún momento el andalucismo irremediable de



Turina dedicó muchas páginas pianísticas a la evocación del carácter de las mujeres. Aquí aparece con su madre (izquierda) y una tía (derecha).

*Turina sabe a vulgar, basto o plebeyo. Su solera es de la más aromada y exquisita madre». Porque parece como si el poeta hubiera contemplado, incluso, el tratamiento pianístico de las obras para canto, (cito el **Poema en forma de canciones**, sobre textos de Campoamor), en cuyo ciclo, la escritura pianística mejora, in-*

cluso, el texto vocal. Un piano, en fin, que, sobre la base de la multiplicación de formas insospechadas, de ritmos folklóricos u originales, de cadencias y diseños de la mejor inspiración popular, elevó a alturas de indudable calidad la literatura pianística española contemporánea.



El piano, en el despacho de Turina.

HI-FI SELECCION

*LENTEK, MICHAELSON &
AUSTIN, QUAD, ORACLE,
NAKAMICHI, KEF, ALLISON,
B & W, MISSION, NAIM,
DYNAVECTOR,
AUDIOCONTROL, LINN
SONDEK, MAYWARE,
MERIDIAN, ARISTON, REGA
PLANAR, LUXMAN, THORENS,
ROGERS, MICRO SEIKI,
HAFLER, TEAC, MORDAUNT
SHORT, A.E.C. ...*

*VENGA A VERNOS, Y
HABLAREMOS DE HI-FI,
EN SERIO, PORQUE LA
DENOMINACION
ALTA-FIDELIDAD
NO SE DEBIERA USAR
TAN ALEGREMENTE.*

Condesa de Venadito, 18
Tel. 404 78 19
MADRID-27

HI-FI
ESTUDIO
DIAZ PINILLA



MUSICA DE CAMARA

MUSICA DE CAMARA

Por Jaime Nogales

En la prehistoria de la música de cámara de Turina debemos colocar el **Quinteto** y la **Sonata española**. El citado **Quinteto en Sol menor** para piano, dos violines, viola y violoncello **Opus 1** se estrenó en octubre de 1907, en el Salón de Otoño, de París, y es la primera obra que edita Turina. Allí estaba Isaac Albéniz y tras su interpretación nació la amistad entre ellos. Esta obra hace muchos años que no se escuchaba y es ahora, con motivo del centenario, un buen momento para resucitarla. El **Quinteto** es consecuencia lógica y natural del joven sevillano alumno de la Schola Cantorum parisina y de su signo franckiano. Los consejos de un Albéniz (que ha escrito ya la **Suite Iberia**) a Turina no fueron baldíos: la Schola, sí, pero mirando a España.

«La mejor expresión de la incertidumbre —escribe Federico Sopena en su biografía sobre Turina— es esa **Sonata española**, para violín y piano, que estrenó Armando Parent el 19 de mayo de 1907... La obra es conmovedora precisamente por su incertidumbre: llevando sin cesar elementos populares y scholistas no es ni una cosa ni la otra. La duda estaba planteada y hecha carne. A partir de ella, la decisión está tomada. Primacía de lo español acrecentada por toda la

posible dosis de universalidad. No estorbaba nada seguir los cursos de la Schola...» La **Sonata española** y el **Quinteto**, a pesar de sus defectos, colocaron a nuestro músico en esa primera línea cuya mejor recompensa es ver editadas sus obras, realidad debida en gran parte a Isaac Albéniz.

El **Cuarteto para cuerda, Opus 4** lo escribió Turina en París en el año 1911 y en él es donde se afirma la personalidad del músico a través de ese andalucismo que le aconsejara Falla como reacción contra el academicismo y el oficio aprendido en la Schola Cantorum. Sopena escribe: «El cuarteto para instrumentos de arco sortea con gracia todos los problemas de la forma cíclica, que Turina recoge en sus dos manifestaciones: el tema generador, que comprende en sí el germen de las ideas posteriores, y el procedimiento que resulta de presentar reunidos los principales elementos constructivos. La célula es aquí las notas de la guitarra escuchadas del grave al agudo». En efecto, después del primer acorde en «fortissimo», el violoncello —idealmente transformado en guitarra— en «pizzicato» hace sonar las notas Mi, La, Re, Sol, Si, Mi, los seis sonidos que corresponden a la afinación de las cuerdas de la guitarra. De este modo queda plasmado el sentido y el color andalucista que ha de palpitar en todo el **Cuarteto**.

El primer tiempo es un a modo de prelude en el que se exponen los temas sobre los que se construye la obra y que a lo largo de la misma habrán de adquirir un mayor desarrollo. El segundo movimiento obedece a la forma sonata —exposición, desarrollo, reexposición y coda— con sus dos temas bien definidos, el segundo de los cuales, tiene ritmo de zapateado, lo que le confiere una particular gracia y un marcado carácter andaluz del más personal estilo de su autor. El tercer tiempo adopta la forma A-B-A, y viene a ser el clásico «Scherzo». Aquí el delicioso ambiente se respira a través del ritmo del Zortzico que es empleado con especial acierto. El contraste nos lo ofrece el «Trío», brillante y luminoso. El tiempo que sigue tiene la forma de «lied», dividido en cinco secciones. Tras una breve introducción, la primera comprende tres frases melódicas. La segunda sección es una guajira popular cuya estilización hace que el ritmo se diluya en una poética idealización. Las siguientes secciones son una alternativa de las dos primeras. El quinto y último movimiento, que presenta la forma «Rondó», enlaza con el anterior y encierra en síntesis el material temático de la obra.

El **Cuarteto para cuerda Opus 4** está elaborado con perfecta unidad y equilibrio constructivo; su lenguaje es claro y diáfano, de un andalucismo cálido e ínti-

mo, lejano de todo efectismo. Sus tiempos son: «Preludio «Andantino», «Allegro moderato», «Zortzico», «Andante quasi lento» y «Allegro moderato».

Logra Turina con los elementos nacionalistas y pintoresco una obra de estilo propio. No obstante, son frutos instrumentales que no obedecen exactamente a las particularidades puras y abstractas que deben llevar consigo la música de cámara, aunque esto sería tema de discusión, ya que no existe regla fija que determine la elaboración de una partitura en este género.

Con la **Escena andaluza Opus 7** escrita en 1912 (poco antes de su muerte Turina hizo una nueva revisión de la obra) París tuvo una especial diferencia. Una delicada y sencilla trama descriptiva se amolda al carácter de la música de cámara, pues el tratamiento de la viola como solista, a pesar de su complejidad, obedece más a un criterio expresivo que a otro puramente virtuosista.

Sus partes o tiempos son los siguientes: «Crepúsculo de la tarde» («Allegretto mosso»), «Serenata» («Allegro») y «En la ventana» («Andantino mosso»).

Si Sevilla figura como una constante en la música de Turina, con títulos bien definidos en su música orquestal, pianística y vocal, Sanlúcar de Barrameda aparece en el piano, en su sonata pintoresca **Sanlúcar de Barrameda Opus 24**, obra de extrema dificultad interpretativa, pero no de lo mejor de cuanto compuso para el teclado, y en **Rincones de Sanlúcar, Opus 78**. La música de cámara. **El poema de una sanluqueña, Opus 28** (1924), escrita para violín y piano, está estructurada en forma de suite: «Ante el espejo», «La canción del lunar», «Alucinaciones» y «El rosario de la iglesia». Es una de las obras más bellas y delicadas de su producción camerística. Su descriptivismo, su tratamiento libre y virtuosista, van unidos a un fondo sentimental a la vez que realista. Esta suite podemos encuadrarla entre la escolástica **Primera Sonata para violín y piano, Opus 51** (1929) y la **Segunda Sonata, Opus 82**, mucho más trascendente.

El andalucismo de Joaquín Turina no es pintoresquista, ni mucho menos puede ser considerado como un «artista regional de la música», según cierta definición muy poco feliz. La música de Turina, sin perder su esencia españolista, se transforma en contenido y expresión profundamente romántica. La máxima atención al elemento lírico, predominante en su música de cámara, encuentra ese carácter, aunque luego pase a la orquesta de cuerda (su primera versión fue para cuarteto de laudes, 1925, y después para cuarteto, anterior también para la de conjunto de cuerda) su expresión más alta en una obra bella y perfecta: **La oración del torero**. Su argumento es breve: «Un diestro reza en la capilla de la plaza antes de empezar la fiesta. Hasta el reducido y tranquilo lugar llega el griterío de la muchedumbre, que espera, alborozada, el comienzo de la corrida de toros». Título y argumento podrían conducirnos a engaño en cuanto al carácter de esta obra, ciertamente, nada pintoresca. Pasodoble y oración se idealizan y funden. Ternura, nostalgia, ensueño, infinita capacidad de



El Quinteto Madrid con Turina. Sentados, de izquierda a derecha: Julio Francés, Conrado del Campo, Pedro Morales y Joaquín Turina. De pie: Odón González y Luis Villa.

cantar, cualidades todas peculiares en el músico sevillano, alcanzan en **La oración del torero** ideal reflejo y máxima pureza. La versión para orquesta de cuerda fue realizada a la solícita y cariñosa petición del maestro Pérez Casas, que la dio a conocer en los conciertos de la Filarmónica madrileña. Esta nueva forma es la que indudablemente ha logrado para la obra una mayor difusión, sin detrimento, no obstante, de la igualmente conocida versión para cuarteto de cuerda.

En los mismos títulos, en las indicaciones de los «tempi» que Turina pone a cada uno de los movimientos en sus obras de cámara, podemos entrever la gran flexibilidad con que el compositor desarrolla su cometido. Sin salirse del más puro lenguaje formal y de la asimilación del estilo scholista formado sobre la inmensa herencia beethoveniana dejada en el campo de la fuga y de la variación, Turina recrea estas formas no de una manera académica, su talento no es acomodaticio, sino con una originalidad que se refleja en múltiples rasgos de ingenio pintoresquista, que no son de un estrecho concepto de naturalismo pictórico, sino de puro mensaje hacia lo íntimo, de un mensaje tan característico en él como es el lirismo hecho confesión personal, que, a menudo, se traduce en un romanticismo español tardío, porque de él se careció en su momento, pero que no deja por ello de tener su razón de ser y cumplir una misión en unos años en los que la música española discurría con un retraso de medio siglo.

El **Trio núm. 1 para piano, violín y violoncello, Opus 35**, está fechado en 1926, y mereció el Premio Nacional. No es la obra que represente con más fidelidad todo cuanto someramente hemos apuntado. Dentro de la producción camerística de Turina ocupa hasta cierto punto un lugar secundario, sobre todo si lo comparamos con el posterior **Trio núm. 2**, una de las composiciones fundamentales del autor. En el **Trio núm. 1** van

unidas las alusiones pintoresquistas andaluzas —que en el **núm. 2, Opus 76** serán más hondas y tiernas y con un tono melancólico de mayor personalidad — a una construcción que en las mismas indicaciones de sus tiempos se nos revelan con toda claridad: «Preludio y Fuga», «Tema y Variaciones» y «Sonata». Obra, pues, en suma, en la que lo pintoresco y la formalística clásica se aunan para darnos un fruto acabado y de un interés indudable, pero que en el siguiente será de una más general emotividad, poco necesitaba de lo pintoresco; porque es un error mayúsculo ver a Turina sólo a través de este prisma.

El equilibrio es entre la construcción cíclica (no exenta de la particular y característica manera de hacer de Franck aprendida en la Schola con D'Indy) y el factor nacionalista específicamente andaluz que Turina utiliza para expresarse. Con ambas tendencias crea su propio estilo, y el **Cuarteto con piano, Opus 67** constituye un claro ejemplo. Es obra de madurez —data de 1931—, y en ella, la forma cíclica está tratada con suma maestría y con la habilidad necesaria para no caer en la monotonía. Unase a esto el perfecto tratamiento del piano, que en ningún momento se sale de las naturales

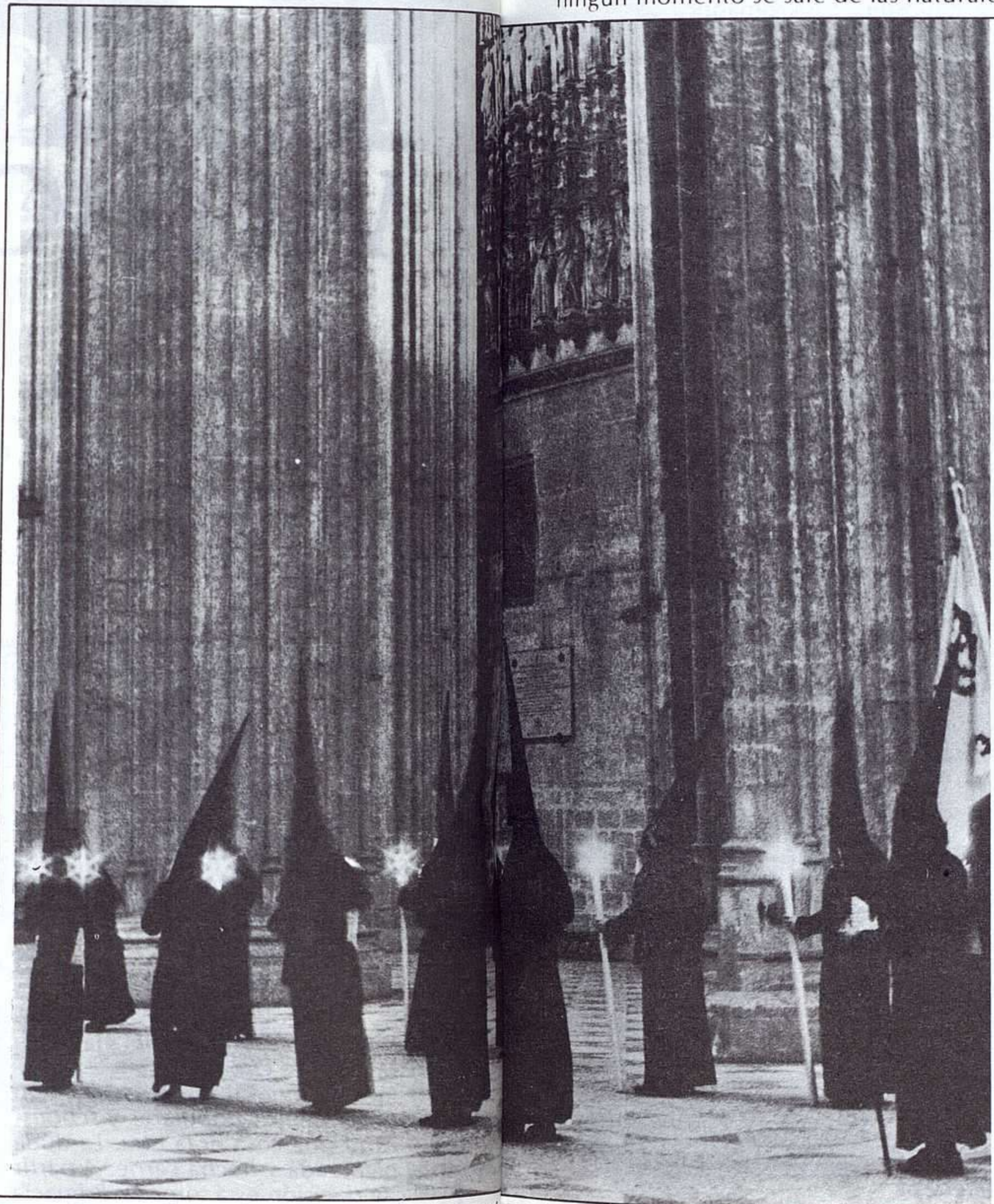


Foto: Carlos Ortega.

Jueves Santo en la catedral de Sevilla. El «pintoresco» andaluz está muy presente en la música de Turina.



Diploma del Premio Nacional de Música de Cámara, concedido a Turina en 1926 por su obra «Trio número 1».

limitaciones que la composición camerística exige para no romper el concepto de unidad y equilibrio sonoro con la cuerda. Toda la obra se basa en un diseño generador, en una célula temática que aparece en los tres tiempos, y con la cual se logra la debida uniformidad y coherencia discursiva en el contexto de la partitura.

En primer tiempo tiene la forma de «lied», dividido en cinco secciones. Las impares nacen del diseño generador, intercaladas con las secciones pares, donde dos temas nuevos prestan renovada variedad y riqueza melódica. De forma un tanto libre, el segundo movimiento es un «Scherzo» con dos temas de sabor popular: el primero, de carácter castellano, y el segundo es una especie de copla encuadrada dentro del ritmo peculiar de la zambra andaluza. Estructurado en forma de sonata, el tercer tiempo se inicia con una breve cadencia del violín. La célula temática generadora adquiere mayores

vuelos, tomando naturaleza de tema que, primero en el piano y después en la cuerda, se remonta gradualmente hasta alcanzar un clima de gran emotividad expresiva. La exposición se completa con el obligado segundo tema, que se nos presenta en ritmo de zapateado. El desarrollo es breve y en él se evoca de pasada la zambra del segundo movimiento, que enlaza con el zapateado que acabamos de nombrar, sirviendo de puente para la reexposición. Termina la obra con una última brillante aparición del tema principal recogido en la cuerda, a la vez que el piano despliega su sonoridad en un final rebosante de vitalidad.

La fuente popular de que se nutre la obra no es sólo pintoresquista; es, ante todo, carga emocional, recreación artística que Turina plasma en honda expresión y significado. Sus tiempos son «Lento-Andante Mosso-Lento», «Vivo-Lento-Vivo» y «Allegretto».

Dentro de la producción camerística

de Turina el **Trío núm. 2 en Si menor para piano, violín y violoncello, Opus 76**, fechado en 1933, es, seguramente, la obra más bella, junto con la **Segunda Sonata para violín y piano**. Si en el **Primer Trío**, como hemos visto, van unidas las ilusiones pintoresquistas andaluzas a la formalística clásica (que en las mismas indicaciones de sus tiempos se nos revelan con toda claridad, «Preludio y Fuga», «Tema y Variaciones» y «Sonata», y que incluso en dicho segundo movimiento, «Tema y Variaciones», cada variación adopta un ritmo español diferente, «muñeira», «schotis», «zortzico», «jota» y «soleares», bien elocuentes en la sustancia que determina el puro nacionalismo) en el **Trío núm. 2** las alusiones pintorescas son mucho menores, es de un tono más tierno y hondo, de un tinte melancólico que sueña aquí con fuerza de confesión personal.

Junto a la continua postura andaluza, la obra de Turina, en general, puede resumirse en una sola significación: andalucismo universalizado. El intenso proceso de gestación para juntar esos dos anhelos plantea un problema que estriba en encontrar una fórmula que equilibre la idea y los materiales empleados: problema fundamental en toda la música nacionalista. Una especial calidad lírica que viene condicionada por el mismo factor temático y esa flexibilidad de la forma es lo que permite a Turina la personal construcción. Ese lirismo como expresión de un personal proceso sentimental es lo que hace posible el alejamiento del simple pintoresquismo. El año 1942, en los festivales hispanoalemanes de Badelster —como recoge Sopeña en su breve volumen sobre Turina—, este **Trío**, interpretado en toda Alemania por la Agrupación Nacional de Música de Cámara, fue señalado por la crítica alemana como una de las creaciones españolas más directamente enlazadas con una general emotividad, poco necesitaba de lo pintoresco. He aquí pues, un claro ejemplo de nacionalismo universalizado, de una música sin esa limitación de fronteras que, a menudo, la crítica de fuera suele aún poner tan a la ligera a no pocas manifestaciones de nuestro arte musical en su pasada etapa nacionalista.

Los movimientos del **Trío núm. 2** son «Lento»-«Allegro» («Moderato»), «Scherzo» («Molto vivace») y «Lento»-«Allegretto».

Después del descriptivismo de **El poema de una sanluqueña**, para violín y piano, y del academicismo de la **Primera Sonata**, escrita para los mismos instrumentos, la segunda representa el más feliz logro en este género. En la **Sonata en Re, Opus 82** se resuelven de modo magistral dos factores que podían constituir fácil punto de partida para la creación en el caso de Turina: el virtuosismo y lo pintoresco. No ocurre así. La **Sonata en Re** encierra sí ese andalucismo nato de su autor, pero recreado, idealizado desde el principio al fin con una nobleza, con un buen gusto para cantar con un lirismo casi romántico aquello que podía quedarse sólo en un fácil pintoresquismo localista sin vuelo alguno y sin el menor contenido sustancioso artístico-musical. Porque en esta obra, aún encerrando un leve matiz descriptivo, sus breves tres

tiempos, concentrados e íntimos (de una flexible construcción dentro del sistema cíclico tan arraigado en Joaquín Turina como lejana herencia de sus años en la Schola Cantorum) emanan poesía, una poesía que no es obstáculo para que también resplandezca el violín tratado con gran técnica y el piano acompañe y dialogue con riqueza de juegos, siempre sin salirse de su cometido camerístico. El «Lento» comienza a modo de una introducción. Desde los primeros compases nos vemos situados en el ambiente andaluz. Prosigue un pasaje de un bello lirismo hasta que el ritmo y la melodía, en dos temas bien contrastados, nutren la elaboración del movimiento. El segundo es una «Aria» plácida y serena en la que el violín despliega su canto mientras el piano desgrana un tenue acompañamiento. Todo el tiempo es recogido e intimista. En el último vuelve el aroma andalucista de claro cuño turinesco. La forma «Rondó» en «tempo» de «Allegretto» aligera el movimiento de carácter chispeante y un tanto convencional.

La obra es breve y escueta, quince escasos minutos de música directa y apretada, sin concesiones a amplios desarrollos y ceñida estrictamente a unas ideas concisas, perfiladas, claras y de un bello contenido musical. En ella se consigue el perfecto equilibrio entre lo popular, lo descriptivo y lo personal.

Cronológicamente, después de esta **Segunda Sonata**, hallamos en el catálogo de la música de cámara de Turina (anteriores son las **Variaciones clásicas para violín y piano, Opus 72** (1923), obra relegada al olvido y que debiera este año ser recordada) la **Serenata, Opus 87** escrita para cuarteto de cuerda. Con sus escasos diez minutos de duración, la intención, como del mismo título pudiera desprenderse, no es menor, ya que estos pentagramas tan poco frecuentados, encierran uno de los momentos más felices, tiernos y bellos de Turina.

Un **Quinteto**, dos **Cuartetos**, dos **Tríos**, tres **Sonatas para violín y piano**, amén de otras obras de forma variada constituyen la producción camerística de Joaquín Turina, en la que la gran forma se torna con libertad, desembarazo, con una propensión agudizada hacia el elemento lírico. Con Conrado del Campo a la cabeza, y dentro de esa generación, Turina es el compositor que más veces ha abordado la música de cámara. Esta parcela del músico resulta tanto más significativa si observamos la falta de una auténtica tradición camerística. Durante el siglo XIX apenas nada se hizo en este sentido, ya que nuestros compositores —aparte del corto pero genial destello de Arriaga, pasando por los nombres casi olvidados de Gomís, Ledesma, Masarnau y tantos otros, y por los de Barbieri, Chapí, Bretón o Albéniz y Granados— se inclinaron por el género vocal o pianístico cuando no se dedicaron de lleno a la zarzuela o a frustrados intentos de crear la ambicionada ópera nacional.

Pretende Chapí elevar a la forma tradicional del cuarteto la esencia general del espíritu español, pero le faltaba una verdadera técnica en este terreno, no llegando más que a unos frutos plenos de alusiones pintorescas. Después de la

renuncia de Falla a escribir un cuarteto, Turina, como Usandizaga y Guridi, emplea —como dice Sopeña— «la técnica cuartetística de la Schola Cantorum parisiense en cuartetos nacidos con una indudable intención pintoresca». Logra Turina pues, con los elementos nacionalistas, pintoresco y descriptivo, una obra de estilo propio con estas tendencias, pero, no obstante, son frutos instrumentales que no obedecen exactamente a las particularidades puras y abstractas que deben llevar implícitas la música de cámara, pues, por otro lado, el maestro sevillano en este campo no pretende, como vemos a lo largo de su obra, someterse a un credo de puro formalismo constructivo tradicional. **Círculo** lleva el subtítulo «**Trío fantasía para piano, violín y violoncello**», hace el número 91 de opus y está fechada en mayo de 1942. Pertenece a la última etapa de creación de su autor. Sus movimientos son «Amanecer», «Mediodía» y «Crepúsculo», y en ellos se sigue una construcción netamente neoclásica, con un contenido no exento de elementos impresionistas y populares que fluctúan en el aspecto expresivo con alegres aires de danza, ciertos tintes melancólicos que al final parecen traducirse en una atmósfera casi romántica.

Salazar no se detuvo demasiado, ni se preocupó tampoco con cierta hondura de las creaciones de Turina. Sí es cierto que el músico andaluz encontró pronto su estilo y que ese estilo no quiso renovarlo convirtiéndose en fórmula, en manera de hacer, rellenando páginas de pentagramas unas tras otras —cuan diferente de Falla— que le condujo inevitablemente hacia la repetición y a esa fórmula como método y sistema de peligroso anquilosamiento. No es menos cierto, también, que el éxito de Falla eclipsó,



Con su primer hijo, Joaquín, en París en 1912.



El Cuarteto de laúdes Aguilar. A ellos dedicó Turina «La oración del torero» en su versión original. La foto es de octubre de 1931.

hasta cierto punto, una música que, además de merecer desde hoy mismo una mayor atención, no se le puede encuadrar sólo como «cuadro de género», según expresión de Adolfo Salazar, ligándolo con las manifestaciones del naturalismo pictórico, lleno de buen oficio, pero sin mensaje hacia lo íntimo. Federico Sopena ve las cosas de distinta manera y con el acertado criterio que supone la perspectiva a través de los años, nos dice: «Sinceramente estimo que el valor fundamental de la música de Turina reside en lograr, tardíamente, lo que la poesía romántica, todo el romanticismo había pedido: confesión personal, contenido amoroso, paisaje que se incluye en esa intimidad. Si es errado hablar sólo de pintoresquismo, error es también admirar a Turina por valores «scholistas» de «gran forma»: no, llámese sinfonía o sonata o cuarteto, el esquema formal sacrifica la retórica y las tentaciones descriptivas, poemáticas, para no salir de esa intimidad».

Las musas de Andalucía llevan el número 93 de opus, fechada concreta-

mente entre abril y octubre de 1942. Tres años más tarde se estrenaba en Radio Nacional de España con Lola Rodríguez de Aragón y el Quinteto de Cámara. La interesante obra no trata de aclarar en música reminiscencias mitológicas: las nueve musas, vistas a través de su eterna Andalucía, son otros tantos deliciosos cuadros que Turina dedica a sus mejores amigos. He aquí ahora el contenido. I.— «Clío». «A las puertas de la Rábida» (piano). II.— «Euterpe». «En plena fiesta» (violín). III.— «Talía». «Naranjos y olivos» (cuarteto). IV.— «Polimnia». «Nocturno» (violoncello). V.— «Melpómene». «Reflejos» (canto). VI.— «Erato». «Trovos y saetas» (canto y cuarteto). VII.— «Urania». «Farruca fugada» (piano). VIII.— «Terpsícore». «Minué» (piano). IX.— «Calíope». «Himno» (quinteto).

Como vemos, desde las combinaciones más variadas, Las musas de Andalucía constituyen una de las partituras más acabadas, tiernas, de remansado acento y de clarísima escritura de cuantas salieron de la pluma de su autor. Al lado de acentos familiares (como el de la canción exalta-

da y difícil que recoge versos amigos de Josefina de Attar) música del más puro acento camerístico anida bajo los caprichosos títulos mitológicos.

El «ciclo plateresco» comprende las últimas obras de Joaquín Turina. Se inicia con el Tema y variaciones, para arpa y piano, Opus 100. Compuesto en febrero de 1945, todo el ciclo se completará en dicho año: en marzo será escrita la Linterna mágica, Opus 101, para piano; en el mes siguiente verá la luz el Homenaje a Navarra, Opus 102 destinado al violín y al piano sobre diseños de Sarasate, y en junio nacerá la Fantasía cinematográfica, Opus 103 para piano en forma de rondó. En 1948, un año antes de su muerte, Turina aún compondrá las estampas para piano tituladas Desde mi terraza, Opus 104. Dentro del «ciclo plateresco», el Tema y variaciones y el Homenaje a Navarra señalan un especial feliz momento en la postrera etapa creadora del maestro y que podemos incluir también dentro de su obra camerística.



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

La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía

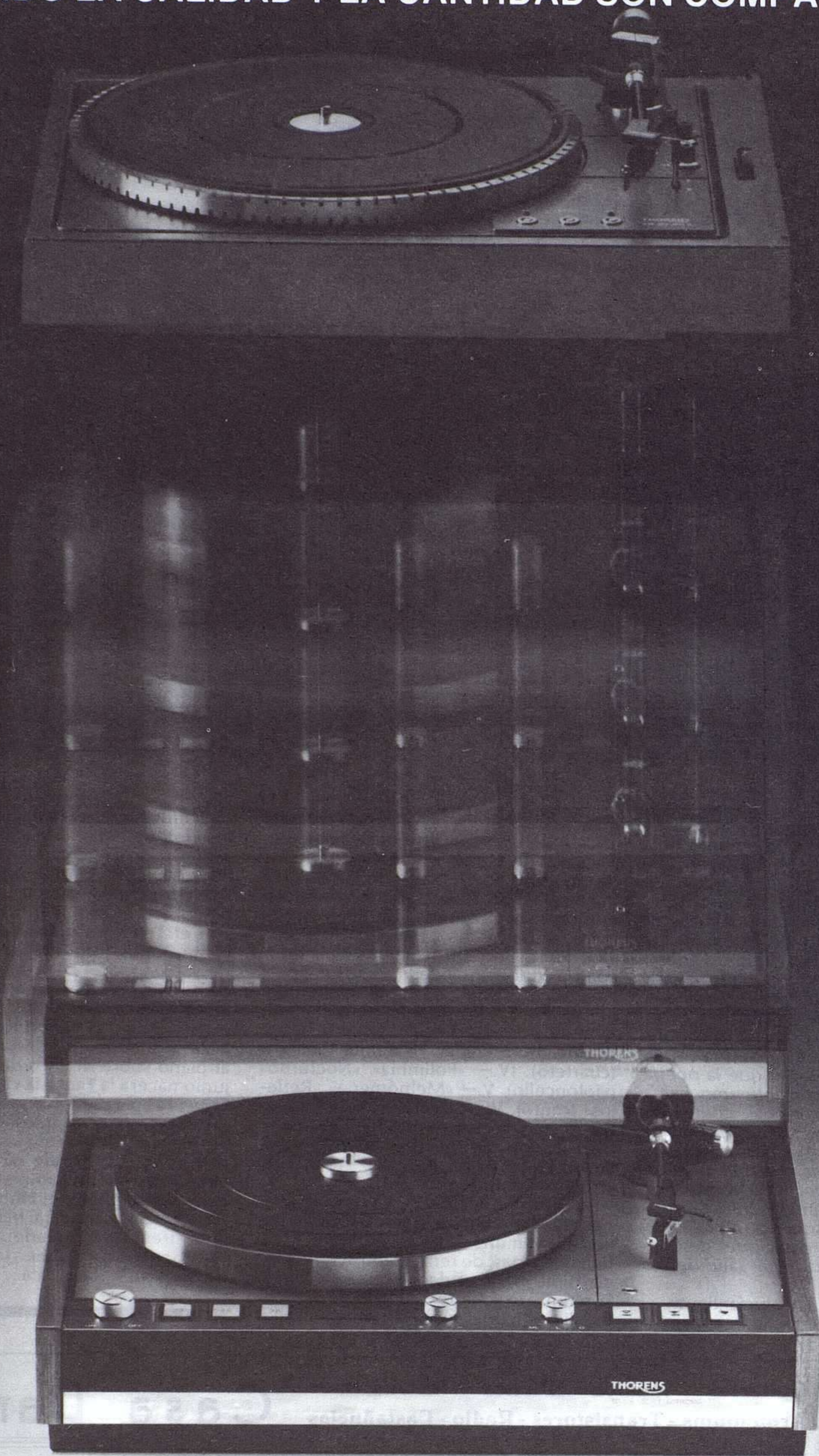
Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

THORENS

TECNICA Y CALIDAD SUIZA

CUANDO LA CALIDAD Y LA CANTIDAD SON COMPATIBLES



Desde el giradiscos TD 104 MK II, hasta el 126 MK III electrónico, usted dispone de 21 modelos THORENS para elegir. Con la garantía de que sea cual sea su elección, será un THORENS

REPRESENTANTE GENERAL PARA ESPAÑA



GERMAN

ACÚSTICA

Consejo de Ciento, 366 - Tel. (93) 318 17 00 - Barcelona-9
Acuerdo, 39 - Tel. (91) 447 18 06 - Madrid-8

THORENS

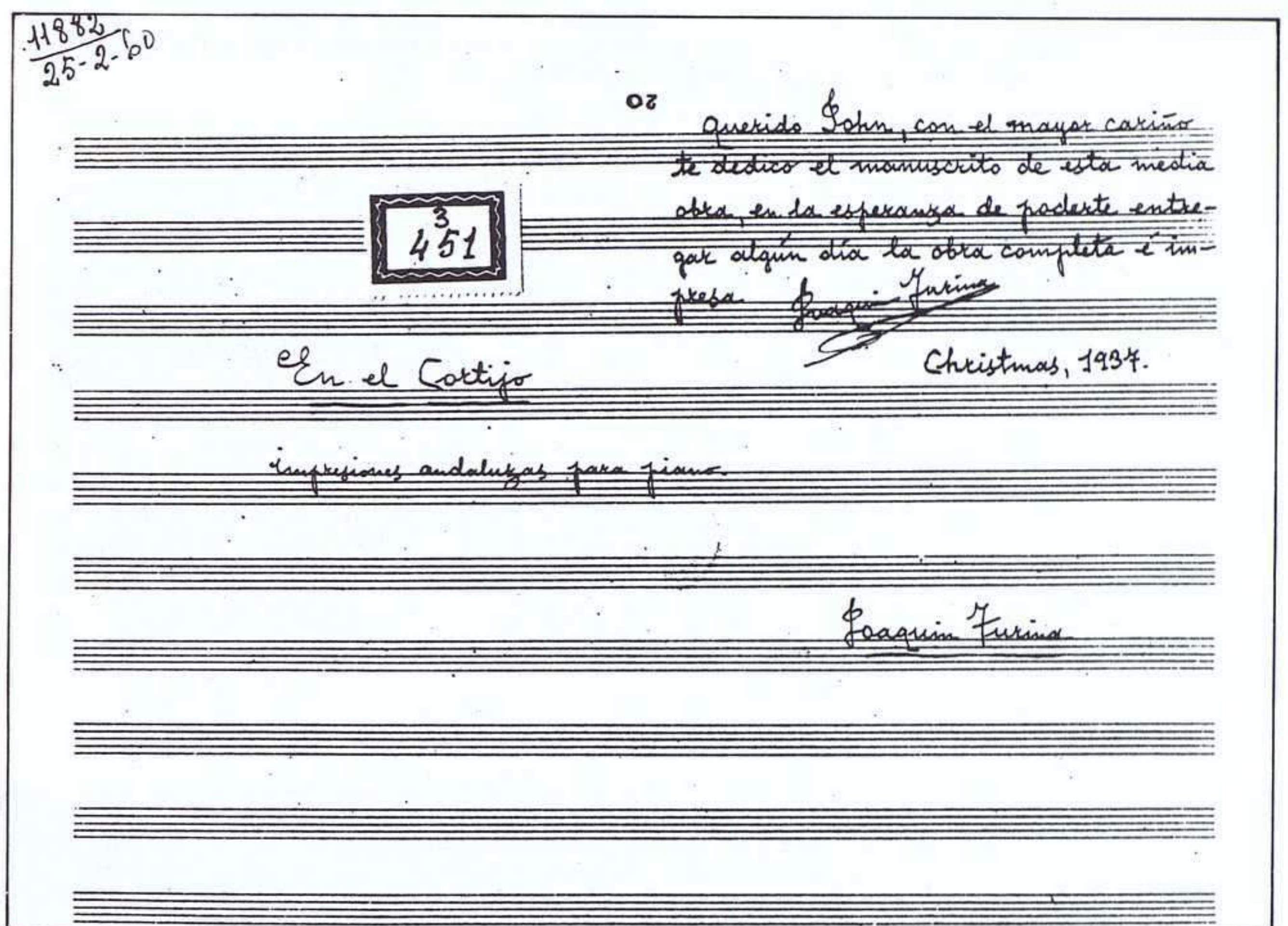
**GIRADISCOS DE GRAN CALIDAD, QUE USTED PUEDE ENCONTRAR EN
LOS MEJORES ESTABLECIMIENTOS DE VENTA DE ALTA FIDELIDAD**

A partir del próximo mes, en esta misma página, irá apareciendo la relación de establecimientos donde usted podrá encontrar cualquier modelo de la gama de giradiscos THORENS.

Joaquín Turina

LA VIDA MUSICAL MADRILEÑA DURANTE LA GUERRA CIVIL

El presente texto está entrescado de una conferencia de Sir John Milanés, diplomático inglés residente en Madrid durante la guerra civil, pronunciada en el Instituto Británico en fecha no muy posterior a la contienda. En la actualidad el texto mecanografiado de esta conferencia se conserva en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. El autor la tituló El Madrid marxista y las Musas, aunque después cambió este título por el de El Madrid discorde y las Musas.—JUAN JOSE REY MARCOS.



Primera página manuscrita de Turina de la obra «En el cortijo», con la dedicatoria al autor de este artículo.

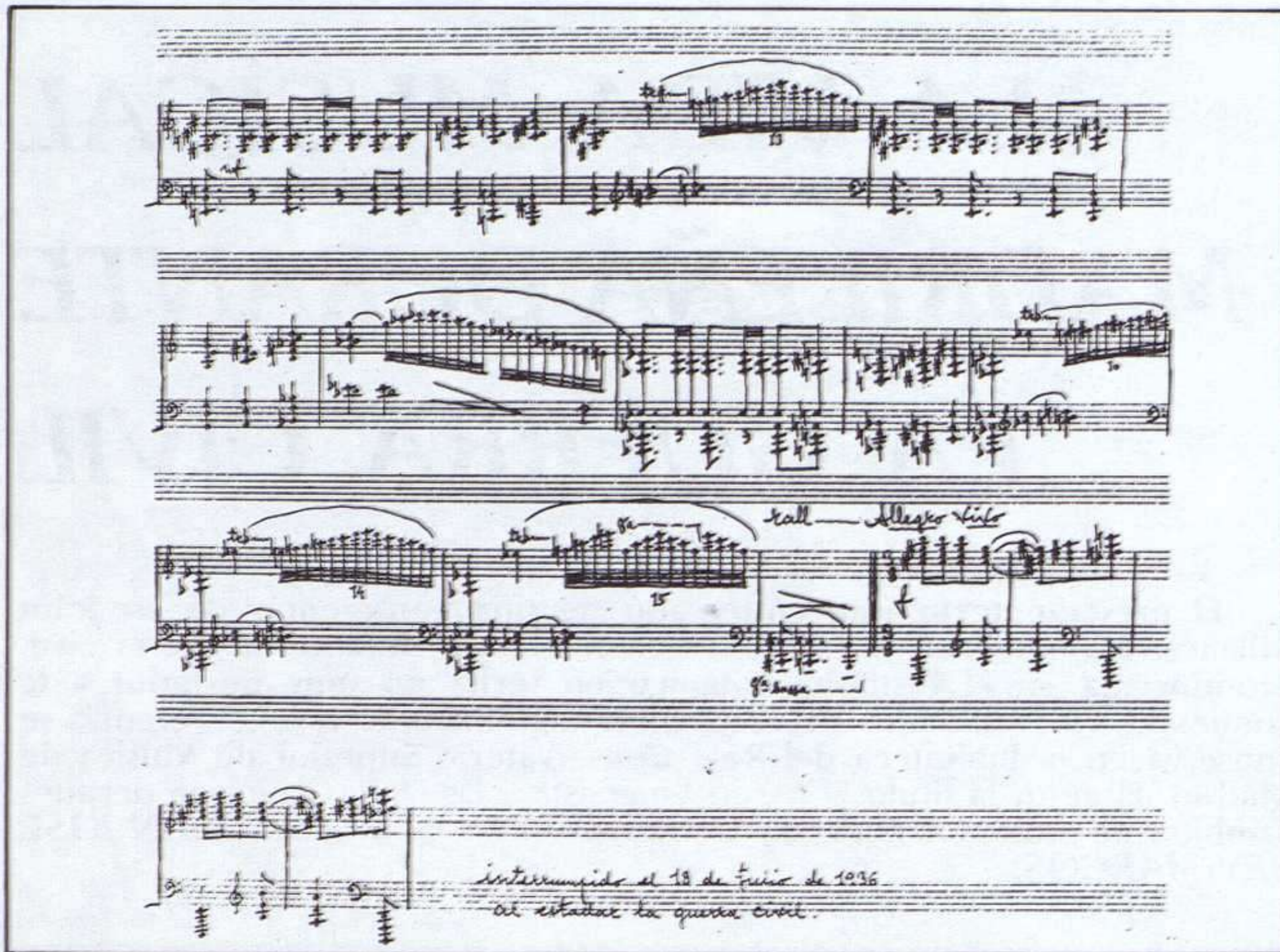
Por Sir John Milanés

Cualquier referencia a la pasada guerra civil conjura en la imaginación visiones de destrucción y matanzas, miseria y desesperación bien penosas. Podeis estar tranquilos, no obstante, pues he cuidado de evitar alusiones dolorosas a lo pasado, limitándome a describir el aspecto puramente espiritual, o, mejor dicho, artístico de nuestra existencia durante aquellas breves horas en que cada semana podíamos reunirnos y olvidar momentáneamente los peligros, monotonía y penalidades de la existencia diaria en la ciudad sitiada.

Estimando que las circunstancias por las que atravesábamos eran especialmente adversas para las clases profesionales,

mi mujer y yo procuramos que nuestra casa pudiera ofrecer un pequeño oasis a todos aquellos que, a causa de la dureza de la vida, no pudieran encontrar en su propio hogar una atmósfera propicia al descanso y expansión intelectuales.

El núcleo principal de estas reuniones lo formaban Joaquín Turina, Conrado del Campo, Juanito Casaux, Julio Francés (quien desgraciadamente ya no se halla entre nosotros), José Gallardo, Emilio Morales Acevedo, Jacinto Higuerras y su mujer Lola Palatín, Román Dombbras y los Sres. de Tofield. Por lo tanto en él había músicos, pintores, escritores, escultores, médicos y funcionarios. Pronto se nos unieron también José Padilla, Jesús Leoz, Enrique Aroca, Luis Antón, Pedro Meroño, Paco Cruz y su hermano.



La obra «En el cortijo» que, como dice en la partitura en frase escrita por el propio Turina «fue interrumpida el 18 de julio de 1936 al estallar la guerra civil».

Paláu, Iglesias, Pepito Fernández, Lucas Moreno, Bordas, Baena y otros muchos que sería prolijo nombrar.

Como no ignoran los aficionados a la Historia de la Música, a finales del siglo pasado los músicos rusos, y especialmente los denominados *cinco grandes*, esto es, Borodin, Rimsky-Korsakoff, Cui, Balakireff y Mussorgsky (si no recuerdo mal) acostumbran a reunirse los viernes de cada semana con el fin de cultivar la música de cámara. Todos los participantes debían aportar a tales reuniones una breve composición, generalmente para cuarteto de cuerda, la cual era interpretada en tales ocasiones. Bajo el título de **Les Vendredis**, Balaieff publicó en dos volúmenes parte de esas piezas en las que se reflejan los diversos estados de ánimo de sus autores cuando se hallaban en el seno de la confianza, aunque no hay que decir que en ninguna de ellas puede apreciarse el menor vestigio de vulgaridad. Un día, en medio de nuestra conversación, alguien aludió a lo antedicho y como consecuencia surgió la sugerencia, adoptada con entusiasmo por los presentes, de emular a los rusos, y de este modo nacieron los llamados **Viernes de Milanés**, siguiendo las directrices trazadas por aquellos, si bien en nuestro caso las reuniones no tenían lugar precisamente en ese día de la semana. Pronto empezaron a entregarse las primeras composiciones, unas de carácter literario y otras musicales. Sirva lo antedicho de introducción para daros a conocer algunos de esos trabajos, gracias a los cuales pudimos conservar nuestro sano juicio en medio de la turbulencia de los acontecimientos en que vivíamos.

Tales sucesos afectaban el temperamento artístico de cada uno de muy diferente manera. Es indudable que en Turina dejaban huella muy profunda hasta el punto que temporalmente inutilizaron sus facultades creadoras. Conservo con

especial predilección un manuscrito suyo con la siguiente dedicatoria:

«**En el Cortijo**. *Impresiones Andaluzas para piano.*»

Querido John: Con el mayor cariño te dedico el manuscrito de esta media obra, con la esperanza de poderte entregar algún día la obra completa e impresa. Joaquín Turina. Christmas 1937.»

El manuscrito se interrumpe bruscamente al final de un compás con una nota que dice: «Interrumpido el 18 de Julio de 1936 al estallar la guerra civil». Como era de esperar, Turina ha cumplido su palabra y **En el Cortijo** ha sido publicado dedicado a mi mujer y a mí, sintiéndonos ambos muy orgullosos por tal honor.



Conrado del Campo en 1914 y Julio Francés en 1915. Ambos eran asiduos de los «**Viernes de Milanés**».

Pero el amigo Turina, andaluz al fin y al cabo, no pudo resistir por mucho tiempo el ambiente optimista de nuestros **Viernes** y llegó a ser uno de nuestros más asiduos colaboradores, regalando nuestros oídos con composiciones del más variado carácter. Vais a escuchar algunas de ellas, y empezaremos por una pieza llamada **Madrid**, para cuarteto de cuerda, la cual forma parte de una serie a la que su autor, en vena festiva tituló así: «**Los viernes de Milanés**», por Joaquín Turina.

Piezas infantiles para cuarteto.

Madrid, interpretado por Johnsito Milanés,

Lolita Palatín,

Julito Francés,

Conrado del Campito,

Juanito Cassaux».

Otra pieza que Turina llama **La mocita del barrio**, y está escrita, como él dice, para *cuarteto de cinco*, esto es: tres violines, viola y cello, tendrá que aguardar otra ocasión oportuna para su estreno, pero habiendo escuchado un auténtico cuarteto interpretado, como alega su autor, por cinco personas, y mención hecha de otro, más bien camelístico, interpretado por cinco, vamos ahora a ejecutar uno escrito para cuatro instrumentos y en el que sólo intervienen los susodichos. Es la **Petenera estilizada**.

Ojala que el tiempo diera más de sí, pues en tal caso hubiera querido que escucharais otra composición de Turina llamada **El Jueves Santo a medianoche**, pensada para —dicho sea en las propias palabras de su autor— «dos violines, dos violas, cello, un Bonín y Piano (el «Bonín» se puede reemplazar por un segundo cello si no hay ningún cacharro a mano)». Bonín es el nombre de un diplomático ecuatoriano, un aficionado que durante muchos años tocó el contrabajo en la Orquesta Filarmónica, por puro amor a la música. Quizá en otra ocasión...

JOAQUÍN TURINA, COMISARIO DE MUSICA

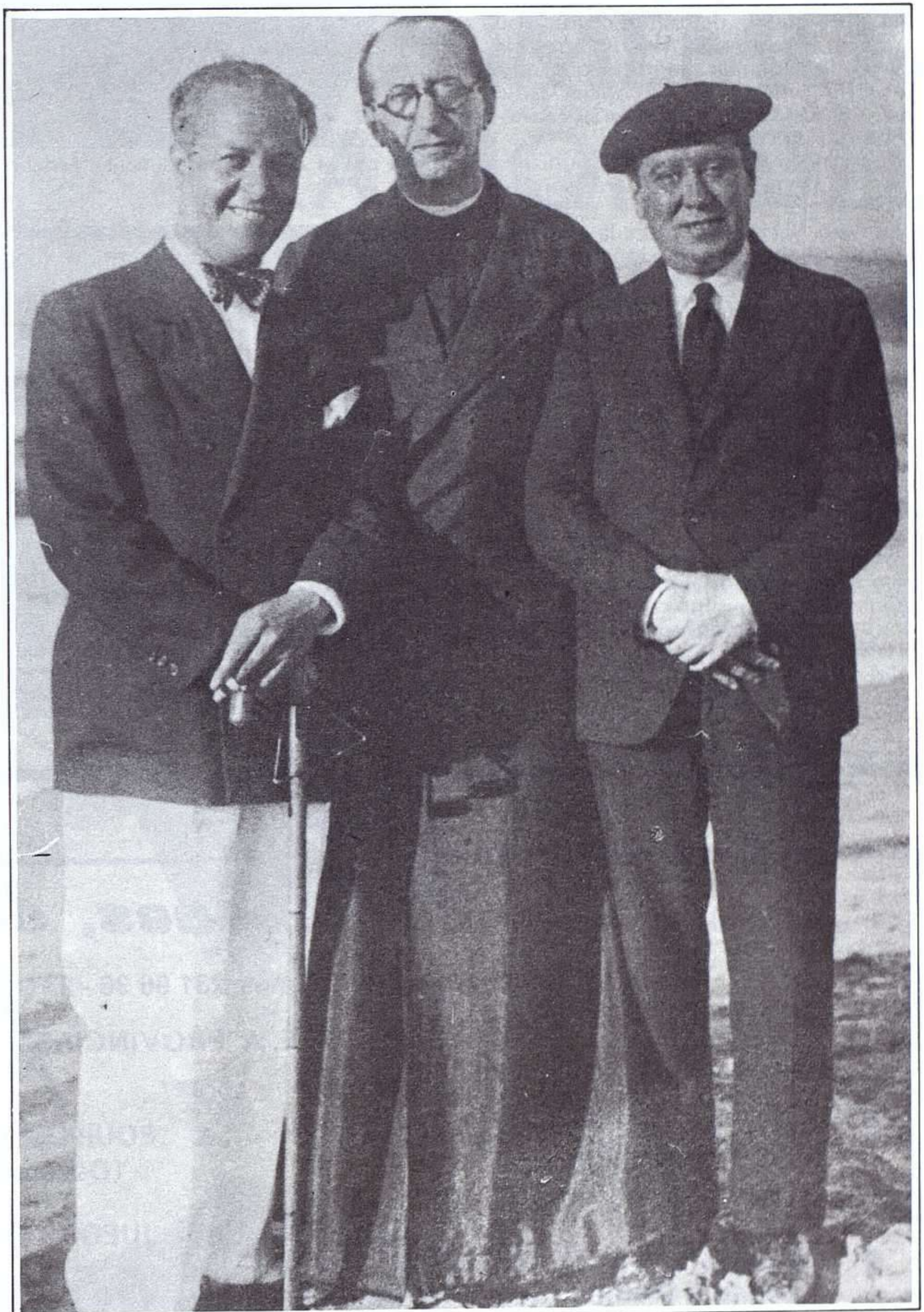
Por Federico Sopena

Con motivo del centenario de Joaquín Turina aparecen, con bienvenida abundancia, artículos, ensayos, más la inminente publicación del exhaustivo libro de Morán, marido de Obdulia Turina. Me apetece cuidar lo que se recuerda menos o, grave cosa, lo que deliberadamente no se desea recordar: baste repasar ciertos artículos aparecidos en RITMO.

No me voy a referir a todos los aspectos de la política musical. Cuando Joaquín Turina me llama —tenía yo veintidós años— para ayudarlo como secretario en la comisaría, aún funcionaba el absurdo sistema tripartito: Otaño, Cubiles, Turina. No se hacía nada de provecho, la Orquesta Nacional era un simple nombre que reunió a las dos orquestas. Intervino Jesús Rubio, subsecretario y buen músico: quedó Turina como solo Comisario, se creó lo siempre ineficaz —Consejo Nacional de la Música—, y ya se dieron los primeros pasos para organizar en serio, mediante concurso-oposición, la Orquesta Nacional.

De lo anterior ya se ha hecho historia. Me interesa evocar la actitud personal de Turina ante los compositores. Hay en los primeros años de la postguerra un esfuerzo de grupo para, de alguna manera, lograr una continuidad cultural. Tres nombres bastan para indicar la dirección: Tovar, Laín, Ridruejo. Yo serví de puente entre ellos y Turina. Había ciertos problemas de *depuración* que, absurdamente, afectaban a Pérez Casas. Otaño —justo y alegre es recordarlo— se volcó y con Tovar inició ese capítulo de continuidad.

Soy testigo de excepción de la preocupación de Turina por Falla, no exiliado, pero tampoco dispuesto a volver a una Europa con Francia derrotada. Hice llegar a Esterlich, contertulio nuestro en el Lyon, la preocupación por ciertos aspectos económicos, preocupación vencida cuando supieron la discreta ayuda de Cambó. En ese deseo de continuidad había un primer capítulo de extrema urgencia: reanudar el diálogo con Falla. Eso requería una primera llamada a Ernesto Halffter: se le llamó a Lisboa, vino,



Turina, Cubiles y el padre Otaño en la playa de Suances (Santander), en 1933.

y pronto se montó un ejemplar **Retablo de Maese Pedro**. Colaboró en su montaje Luis Escobar, y lo citó porque el Teatro María Guerrero de entonces daba obras como **La herida del tiempo**, de Pristley, o **Nuestra ciudad**, de Wilder, ajenas y opuestas al facilón teatro al uso. Jamás se dejó citar a Adolfo Salazar.

La música europea de entonces aparecía como muy conservadora y claramente reaccionaria en los dos polos de lucha: en Alemania y en Rusia. Pues bien: con Turina comisario se estrenan en Madrid, entre otras obras, el **Concierto para violín y Juego de cartas**, de Strawinsky, y la versión sinfónica del **Mathis der Maler**, de Hindemith, no sin chirridos de la Embajada alemana. Con motivo del homenaje a Rodrigo al cumplir sus ochenta años, he recordado la *división de opiniones* ante el último tiempo de su **Concierto de estío**. Obras como ésta o la **Rapsodia portuguesa**, de Halffter, estrenada también entonces en Madrid, aparecían como de vanguardia ante lo que quiso ser y no pudo ser *música oficial*. Turina fue a Barcelona a manifestar su cariño a Mompou y a Toldrá.

Se logró una regularidad nunca habida en la música de cámara: son muchos los que añoran hoy lo que fue el Quinteto Nacional. Junto a la estabilización de la Orquesta Nacional, algo más difícil y sólo a medias logrado: una ordenación en los Conservatorios. Hubo un momento en que Turina presentó la dimisión: cuando, en plena euforia ostentosa de mármoles para la Ciudad Universitaria y para el Consejo de Investigaciones Científicas, no se aplicó lo que era una parte no grande del presupuesto para las obras del Real. Dimitió, pero hubo todo un cerco de susto y de cariño de compositores y de instrumentistas para que no se fuera. Y es que el Turina comisario, que no se aprovechó del cargo para nada, que no salió en su vivir de la *modestia dorada*, supo comprender a todos y ser querido por todos los que aquí estaban. Ni de su boca ni de su pluma salió crítica a los de la diáspora: sentía, sí, pena y lo dijo siempre.



Turina con el autor de este artículo, Federico Sopena, en 1941.

Agradecemos la valiosa ayuda y colaboración que tanto Obdulia Turina como Alfredo Morán, nos han prestado en todo momento para realizar este número monográfico.

alfa-yébenes, s. l.

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

SE SIRVE A PROVINCIAS

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



CONMEMORACION DEL CENTENARIO DE TURINA



Foto: P. Guardón.

Obdulia Turina, hija del compositor, durante la exposición dedicada al centenario de su padre, en la Sala Goya del Teatro Real.

DIRECCION GENERAL DE MUSICA Y TEATRO

Proyectos realizados

— Convocatoria de un Concurso de Musicología, sobre obras de Joaquín Turina, por la Sociedad Española de Musicología.

— Convocatoria de un Concurso Nacional de Periodismo, con dos premios de trescientas mil pesetas (300.000 ptas.) para revistas, y de doscientas mil pesetas (200.000 ptas.) para diarios, sobre temática en relación con Joaquín Turina.

— «Exposición Joaquín Turina» en la Sala de Goya del Teatro Real.

— Publicación del libro de **Escritos**, de Joaquín Turina, recopilados y comentados por Antonio Iglesias.

— Encargo de una obra para piano a veinte compositores españoles, para formar y editar un Libro-Homenaje, como ofrenda a Joaquín Turina.

Proyectos a realizar

— Edición del Libro-Homenaje a Joaquín Turina, con las partituras escritas por veinte compositores españoles, que podrán aludir o no a una temática turiniana.

— Concierto extraordinario de la Orquesta Nacional de España, en el Teatro Real, en abril de 1982. Todo el programa estará dedicado a Joaquín Turina.

— Inclusión de páginas sinfónicas de Turina, en los conciertos de la ONE, en el Real, a lo largo de las temporadas 1981-82 y 1982-83.

— Representación de la ópera de Joaquín Turina, **Jardín de Oriente** (unida a **La vida breve**, de Manuel de Falla), como inauguración oficial de la temporada de ópera 1982, en el Teatro de la Zarzuela.

— En el próximo XXXI Festival Internacional de Música y Danza de Granada (junio-julio, 1982), Antonio Fernández-Cid, Federico Sopeña y Antonio Iglesias, pronunciarán sendas conferencias dedicadas a Joaquín Turina.

— Además de que la música de Turina se incluya en algún otro concierto del Festival granadino, el Concierto de los Profesores del XIII Curso «Manuel de Falla» será íntegramente dedicado a diversas páginas camerísticas de Joaquín Turina.

— Se ha interesado del Director General de Correos y Telecomunicación, la emisión de una serie filatélica dedicada a Joaquín Turina, en 1982.

— Ciclo de Intérpretes Españoles. Inclusión de obras a Turina en el Ciclo, promovido por la Dirección General de Música y Teatro.

PATRONATO «JOAQUÍN TURINA», EN COLABORACIÓN CON LA D.G.M.T.

— En reunión extraordinaria celebrada por el Patronato, el día 19 de noviembre de 1981, presidida por el Alcalde de Sevilla, se constituyó una Comisión coordinadora de actividades conmemorativas del I Centenario de Joaquín Turina, en Sevilla.

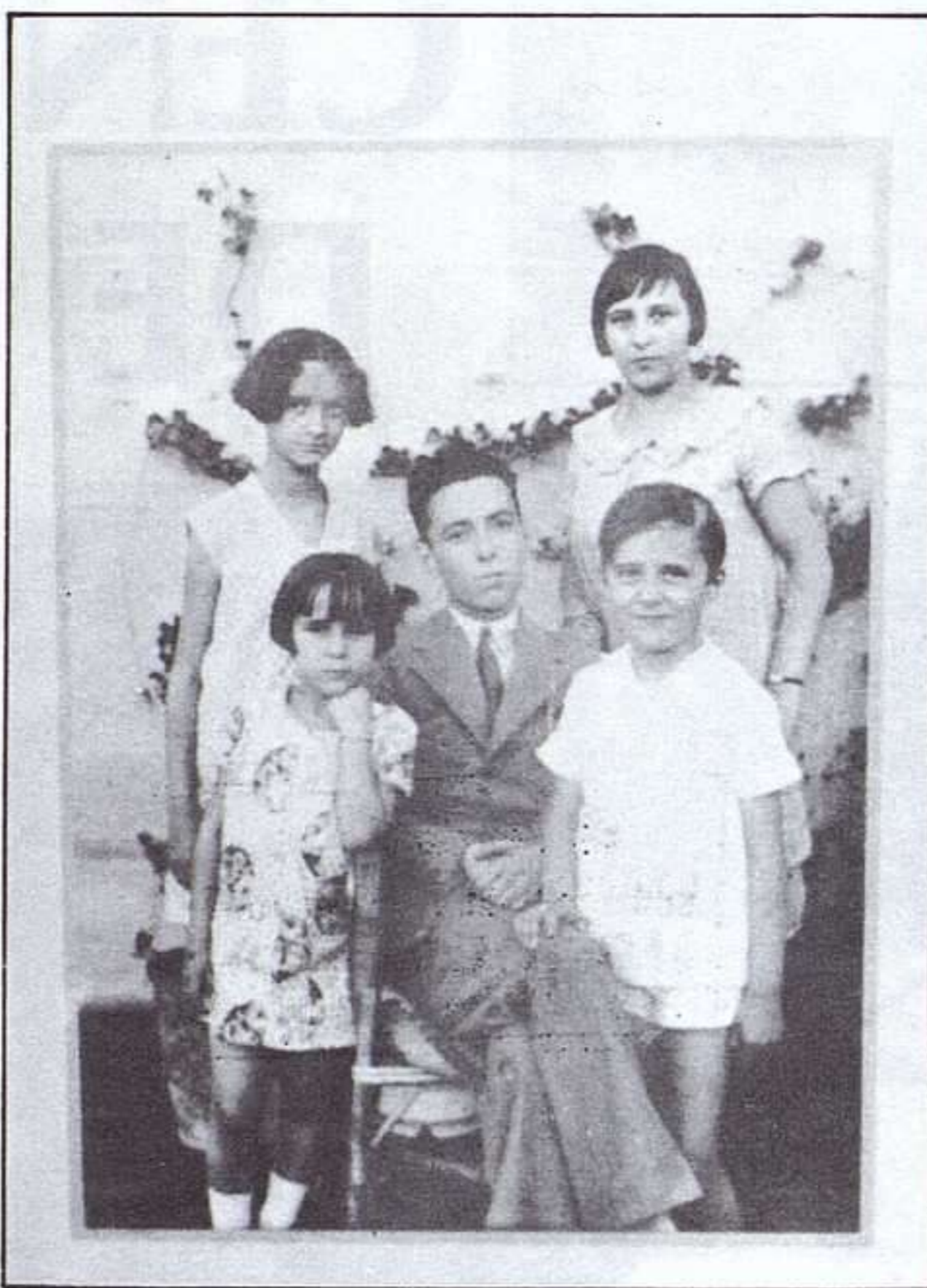
— Se celebrarán conciertos conmemorativos, dentro del II Festival Internacional de Música de Sevilla, en el Otoño de 1982.

— Se estrenará en Sevilla la **Sinfonía del mar**, que Joaquín Turina dejó inacabada y que, el compositor sevillano, Manuel Castillo, está concluyendo.

— Se estrenarán las obras-encargo para piano, escritas por los veinte compositores elegidos por la Dirección General de Música y Teatro. En principio, estos estrenos serían confiados a los pianistas andaluces, Mariles Rentería y Jacinto Matute.

— Durante dicho Festival de Otoño, se celebrará un **Seminario sobre Joaquín Turina**, dirigido por Antonio Iglesias. Sus ponencias y conclusiones, a cargo de distintas personalidades, serán recogidas y publicadas en oportuno volumen.

— El Patronato sevillano convocará dos Concursos en Homenaje a Joaquín Turina: uno de Composición y el otro de Interpretación.



En el ángulo superior izquierdo Turina en 1931. A la izquierda de estas líneas una foto familiar en la que aparece con sus hermanos.

Foto: P. Guardón.

quín Turina, a incluir en el Festival de Otoño de Sevilla. Este mismo concierto se celebraría en Sanlúcar, donde se dispone de una sala de magnífica adecuación.

CAJA DE AHORROS PROVINCIAL SAN FERNANDO

Dentro del Patronato «Joaquín Turina», la Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla va a asumir una parcela amplia concretada en la celebración de numerosos y diversos actos. En Sevilla capital se dedicará a Joaquín Turina el ciclo de conciertos desde hace seis años organiza esta entidad bajo la denominación de **Música Andaluza**, interpretándose la Música de Cámara completa. Constará este ciclo de cuatro conciertos. El primero de ellos estará dedicado al cuarteto, quinteto y sexteto con piano, habiéndose programado el sexteto **Escena Andaluza, Op. 7**; el **Quinteto, Op. 1**; el **Cuarteto, Op. 67** y **Calíope, Op. 93 núm. 9** de las **Musas de Andalucía**. El programa del segundo concierto contemplará la forma tradicional del cuarteto de cuerda, con el **Cuarteto núm. 1, Op. 4, Oración del**



Sobre estas líneas el Director General de la Música y Teatro, Juan Antonio Cambreleng, mostrando a la Ministra de Cultura, Soledad Becerril, la exposición Turina.

A la derecha, Turina por Villegas, a los trece años de edad. El compositor escribió en su diario: «Toqué por primera vez en público en 1897, en la Sala Piazza de Sevilla, el domingo 14 de marzo».

Foto: P. Guardón.



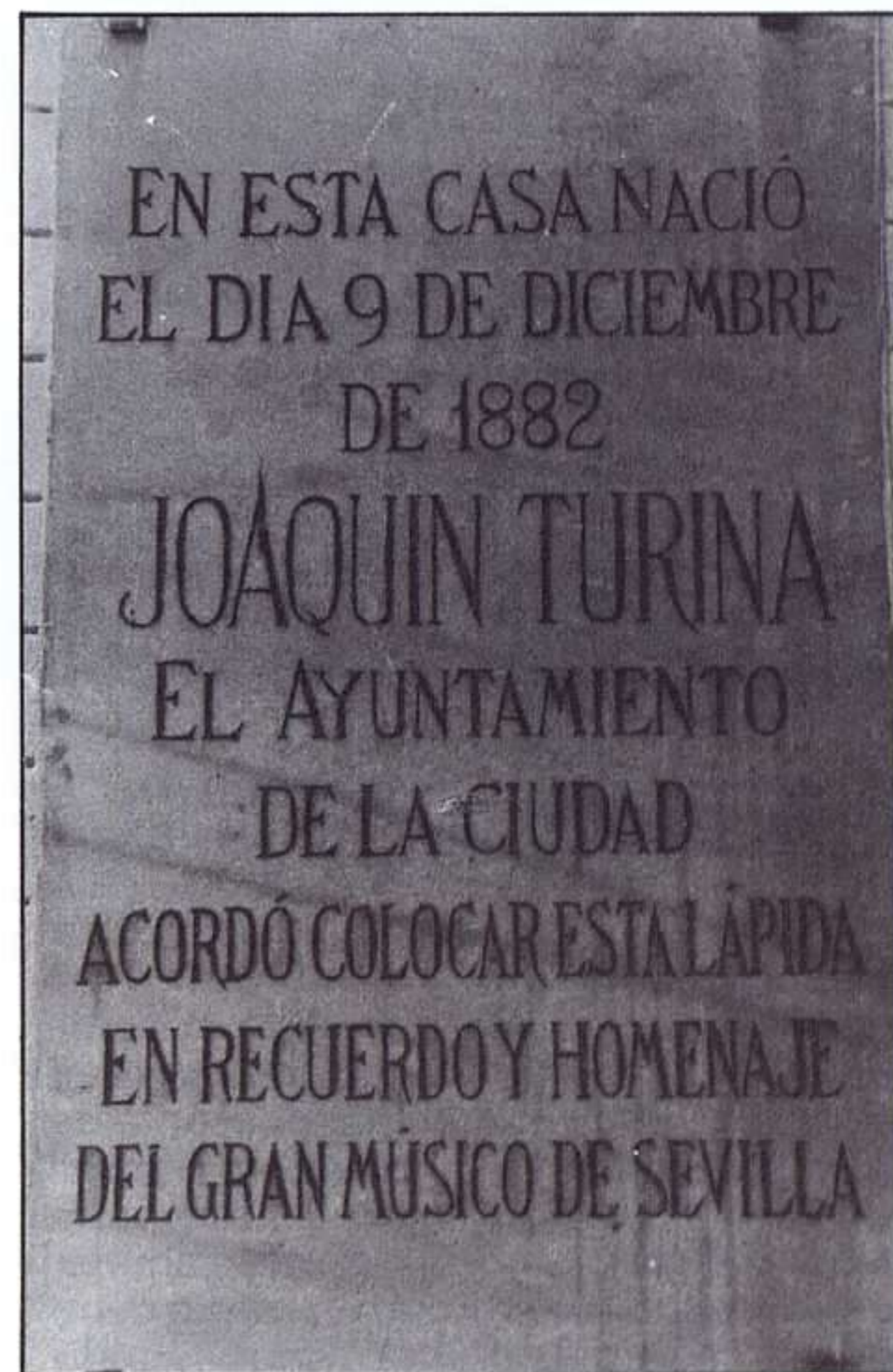
Torero, Serenata, Op. 87 d y Talía, de las Musas de Andalucía, Op. 93 núm. 3. La forma trío de violín, violoncelo y piano es la base del tercer concierto, donde se va interpretar el Trío núm. 1, Op. 35; Trío núm. 2, Op. 76 y Circulo, Op. 91. El último de los conciertos del ciclo estará dedicado a obras para violín y piano: Sonata 1908; Sonata núm. 1, Op. 51; Sonata núm. 2, Op. 82, Sonata Española; Euterpe, Op. 93, núm. 2; Homenaje a Navarra, Op. 102 y Poema de una Sanluqueña, Op. 28. Este importante ciclo de conciertos en el que, como decimos, está la Música de Cámara completa, será interpretado por Victor Martín, Pedro Corostola y Angeles Rentería, entre otros artistas nacionales y extranjeros.

En los planes discográficos de la Obra Cultural, cuyo primer disco se dedicó precisamente a Turina en el veinticinco aniversario de su muerte, se contempla la grabación de las obras de cámara —la mayoría no registradas— que componen el programa del primer concierto del Ciclo de Música Andaluza.

Entre los actos conmemorativos, se incluye también la proyección de películas con bandas sonoras que recogen obras del gran compositor sevillano o realizadas en colaboración con su discí-

pulo García Léoz.

Pero el aspecto más destacable de este centenario quizá sea el hecho de que también va a ser celebrado en los pueblos de las provincias de Sevilla y Huelva. No es corriente que en celebraciones de este tipo se tenga presente a los pueblos, que suelen quedar marginados en los planes culturales que se gestan en las grandes ciudades. Pueblos de larga tradición cultural como Ecija, Osuna, Carmona, Marchena, Lebrija y varios más van a celebrar la efemérides. De todos es conocido que el gran músico sevillano inundó su obra de elementos populares que incluso se traducen en la misma denominación de las obras: Fiesta en San Juan de Aznalfarache de la Sinfonía Sevillana; El Casino de Algeciras; El Castillo de Almodóvar; Silueta de la Calzada —paseo de Sanlúcar de Barrameda donde el músico veraneaba—, y numerosos títulos más. Con la experiencia que supone el mantener una Obra Cultural en más de cincuenta localidades, la Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla celebrará su Festival Turina en pueblos que motivaron las composiciones del gran músico sevillano y que no han dejado de sonar en patios y calles de Andalucía.



Placa conmemorativa en la casa natal de Turina en Sevilla. El «Patronato Joaquín Turina» ha sido creado en esta ciudad para realizar una serie de actos conmemorativos del centenario, en la capital y los pueblos de la provincia.

Foto: Carlos Ortega.

Turina, por sus intérpretes

Los que se han enfrentado con el problema y el deleite de interpretar la música de Turina conocen al músico quizás mejor que sus mismos biógrafos. Otros le han tratado, además personalmente enriqueciendo así su consideración acerca de la música que luego ejecutan. Algunos músicos han escrito acerca de cómo y por qué interpretan sus obras. Las opiniones que les ofrecemos aportan una visión particular de Turina: la de aquellos que tratan de descubrir, por medio de su obra, la personalidad del hombre.



Pedro Carboné.

PEDRO CARBONE (pianista).

Antes de exponer mis ideas acerca de cómo y por qué he interpretado a Joaquín Turina, creo necesario advertir que mi pequeña aportación no tiene, ni de lejos, el valor que pueda poseer la de una persona con larga experiencia en el campo de la Música y que hasta haya tenido la gran suerte de intercambiar opiniones de viva voz con el propio compositor. Lo mío es distinto. En mi condición de pianista de veintidós años, mis contactos con la obra de Turina, así como con la de todos los demás compositores, quizá sean faltos de madurez (aunque no de trabajo), pero son más frescos, más recientes y eso me ayuda a verlos con un nuevo espíritu que no siempre se puede conservar con el transcurso de los años.

A la hora de interpretar a Joaquín Turina, uno encuentra una serie de valores cuya comprensión nos conducirá a un feliz resultado. Por ejemplo, su música tiene algo de impresionista (cosa lógica, debido a su estancia en París durante casi una década y, sobre todo, a su contacto con Debussy), pero es un impresionismo muy a la española. Me explicaré; puesto que él rehuye la forma complicada y las grandes dificultades técnicas, al interpretarlo hay que centrar la atención en la vertiente de las sensaciones, los efectos de sonido, el sabor, el ritmo, y saber mezclar en la medida adecuada la gran dosis de *sevillanismo* y, en general, de ambiente español que impregna todos sus temas, con ese pequeño toque de afrancesamiento que se descubre a veces en el modo de tratarlos. La balanza no está siempre equilibrada y es labor del



interprete el hacerlo. Para eso estamos. Por otra parte, esa tendencia a componer música con *doble nacionalidad* es bastante común entre músicos españoles y franceses de su época. Así como de Ravel pensamos a veces que es un impresionista *españoleando*, de Turina podemos decir que es un español *impresioneando* (y perdón por la palabrita). No obstante, son casos distintos.

Respecto a la inclusión de Joaquín Turina en mis programas, creo que es obligación del intérprete dar a conocer las obras de sus compatriotas, como hábilmente nos demuestran nuestros colegas extranjeros que nos visitan, especialmente los de países del Este. Y no siempre vamos a tocar piezas de la *Suite Iberia*, de Albéniz, o la *Fantasia Bética*, de Falla. Claro que a los pianistas siempre nos gusta tocar cosas difíciles para lucirnos, pero se puede hacer todo, y a pesar de que el aficionado gusta de oír obras que conoce, tampoco le va mal escuchar de vez en cuando algo que habitualmente no tiene oportunidad de disfrutar en el equipo estereofónico de su casa. Sobre todo, si el recital tiene lugar fuera de nuestro país, donde Turina es apenas conocido.

Finalmente, confío en que mis ideas, a pesar de pertenecer a un *no erudito*, cumplan los fines propuestos. Joaquín Turina está ahí y su centésimo cumpleaños es una buena ocasión para difundir su música, y no sólo en España. ¡Aprovechémosla!

CARMEN ROSA CAPOTE (pianista y directora de la Escuela de Música «Clara»).

Conocí al Maestro siendo todavía muy niña, a través de Carmen Fernández, una alumna suya de composición que fue mi primera profesora de piano. Cuando acabé la Armonía, estudié dos años de Composición con Turina, aunque no llegué a terminar el segundo. Para mí fue el primer verdadero maestro; hasta llegar a su clase no había encontrado nadie que me diera una verdadera idea de música. Gracias a él empecé a interesarme por una serie de obras para mí desconocidas. En una época en la que los discos eran raros nos dio a conocer desde las óperas de Wagner, que cantábamos en clase enteras, hasta el impresionismo, además de analizar sinfonías y sonatas clásicas y obras románticas. Puedo decir que mi primer conocimiento consciente de la música lo tuve gracias a él.

En 1948, 49 y 50 toqué varias piezas de Turina en Holanda, Alemania y Bélgica, acompañaba entonces a la bailarina Ilse Meudtner, de Berlín, y como solos llevé varias de las *Danzas Gitanas* y la *Orgía*. De la música para piano prefiero realmente otras piezas que son menos conocidas, por ejemplo las *Mujeres andaluzas*. He seguido tocando a Turina, aunque conozco mejor otro tipo de repertorio. Lo que sí puedo decir es que los que fuimos alumnos de Turina no



Los alumnos de composición de Turina en 1948, un año antes de morir. De izquierda a derecha: Carmen de la Vega, Rafael Franco, Gloria Bartolá, Manolo Monreal y Carmen Rosa Capote.

sólo no le hemos olvidado, sino que entre nosotros hemos seguido manteniendo la amistad. A pesar de que nuestras vidas hayan seguido distintos caminos, los lazos de compañerismo que se formaron entre los alumnos de Turina nunca se han roto.



Manuel Galdúf.

MANUEL GALDUF (director de orquesta y catedrático de Dirección del Conserva- torio de Sevilla).

He interpretado dirigiendo a diversas orquestas (españolas y extranjeras) parte de su obra: *La procesión del Rocío*, su *Sinfonía Sevillana*, *La oración del torero*, las *Danzas Fantásticas*, con la Nacional de la Opera de Montecarlo; su *Rapsodia Sinfónica*, con la Sinfónica de la R.T.V.E. El afecto por la obra de Turina surge espontáneo, a la primera lectura, a la primera audición. El impresionismo francés del cual se nutre, se diluye con la esencia hispana, a través del carácter emotivo e íntimo, así como brillante y colorista, de su música. Turina ocupa un primerísimo lugar en nuestra música nacionalista junto con Albéniz y Falla, cubriendo en parte el hueco existente en el sinfonismo español durante el primer cuarto de nuestro siglo.



Luis Izquierdo.

LUIS IZQUIERDO (pianista, director de la Orquesta Bética Filarmónica y catedrático de Conjunto Coral e Instrumental del Conservatorio de Sevilla).

Mi interés por la música de Joaquín Turina viene de muy atrás, desde mi primera época de pianista y de los estudios realizados muchos años con José Cubiles. En aquellos tiempos recuerdo, por ejemplo, el estreno de algunas obras de piano, como las *Siluetas Op. 20*. Creo que aquel contacto con Cubiles y la convivencia larga con Félix Lavilla, llegando a conocer la parcela de la canción de Turina, me han proporcionado una información profunda de su música.

De su obra sinfónica, prácticamente lo he dirigido todo, incluso en una decena de música, aquí en Sevilla, presentamos su *Canto a Sevilla* completo, con el Preludio, Intermedio y Final, que instrumentó el profesor A. Mingote. También en otra ocasión interpretamos la leyenda becqueriana *La venta de los gatos*, que instrumentaría Manuel Palau.

La música de Turina llega con todo

su contenido sevillano, casi exclusivo, aun con la inclusión del popular «cinco por ocho» del zortzico vasco, muy frecuente, calando muy profundamente en todo el público español.

He dirigido muchas veces sus obras en otros países (Bulgaria, Alemania, Portugal, Francia, Checoslovaquia, Rumanía, Estados Unidos, etc.) y es acogida siempre con gran éxito y entusiasmo, interesando también sus obras de piano, cámara, etc., a los músicos componentes de las orquestas. Creo que la obra de Turina irá ganando paulatinamente a todos los públicos de otros continentes. En octubre, volveré a Estados Unidos (Wisconsin y Colorado) con su **Sinfonía sevillana**.



Pedro Morales.

PEDRO MORALES (Director de la Banda de la División Mecanizada «Guzmán el Bueno», de Sevilla).

He interpretado a Turina con los medios que siempre he tenido a mi alcance: la Banda; pero por tratarse de un gran compositor de sensibilidad impresionante y fina inspiración, su obra me ha interesado en todo momento, aunque, lamentablemente, su extenso repertorio se haya reducido para Banda casi exclusivamente a sus maravillosas **Danzas fantásticas**.

Creo, sin lugar a dudas, que todo músico que conozca y haya analizado la obra de Turina, se tiene que sentir atraído y desea interpretar su música. Sus ritmos juguetones, la dulzura y el sorprendente realismo que, de forma prodigiosa, ha sabido imprimir en sus obras; así como el carácter auténticamente andaluz y, sobre todo, sevillano, le sitúan a la altura de los más prestigiosos compositores contemporáneos, como lo justifican sus bellas partituras **Sevilla, Rincones sevillanos, La procesión del Rocío** o su pintoresca **Sinfonía sevillana**.



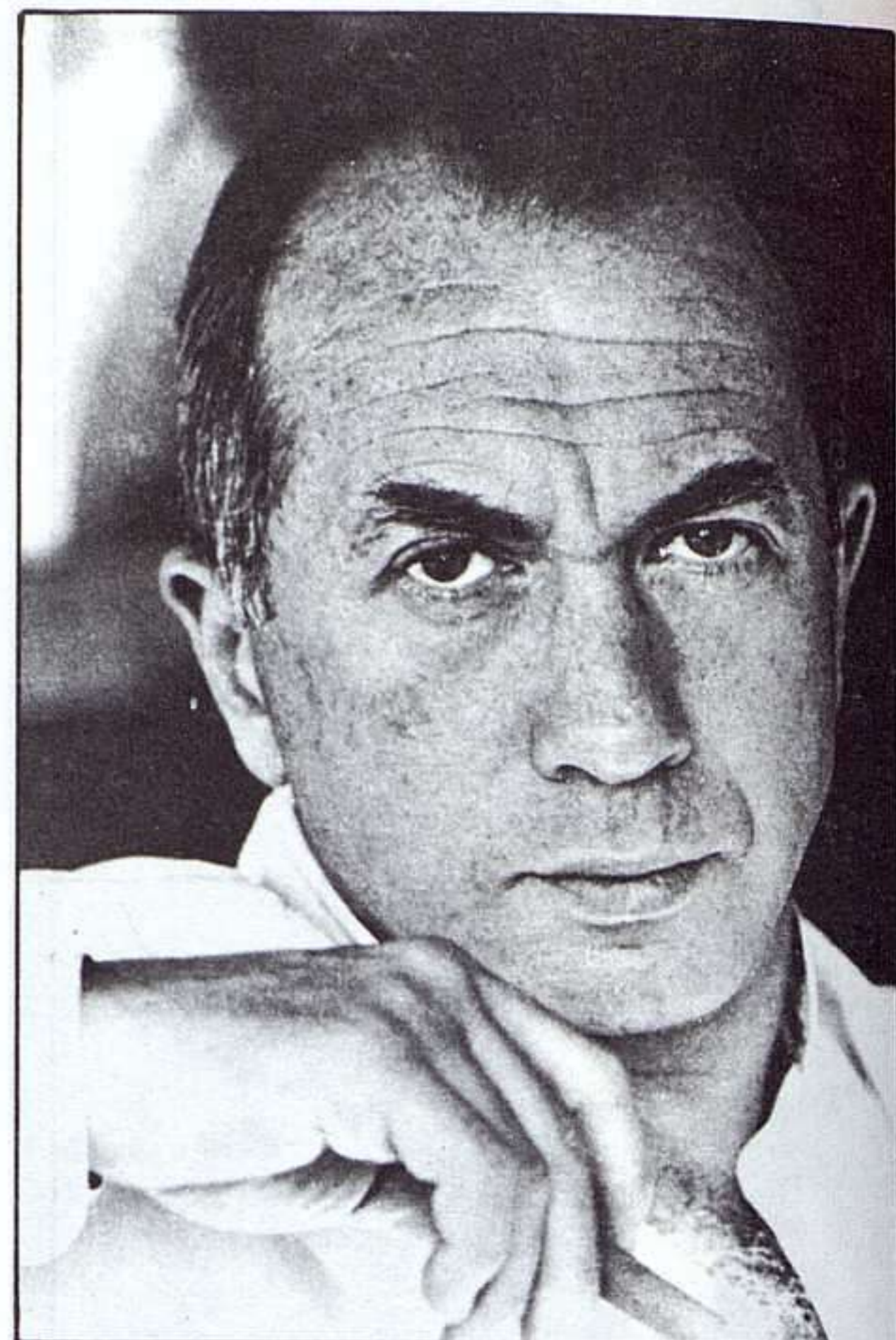
Angeles Renteria.

ANGELES RENTERIA (pianista).

Yo no me propuse nunca ser intérprete especialmente de Turina, ni intérprete de nada concretamente. Lo que ocurre es que, ya desde los tiempos de la clase de Cubiles, los que pasábamos por allí, salíamos con una idea bastante clara de lo que era la interpretación de la música española. Después, algunos críticos empezaron a decir que interpretaba muy bien la música de Turina, y también, por aquello de que era sevillana, me llamaban con motivo de conmemoraciones, programas monográficos, etc. Y así me hice con un repertorio bastante extenso.

Con esto quiero decir que la idea de ser intérprete de Turina no partió nunca de mí, aunque me identifique plenamente con una música que es el reflejo de esta parte del Bajo Guadalquivir, la tierra donde he nacido y vivido.

Al principio, como cualquier profesional, me limitaba a traducirla de la partitura lo más honradamente posible. Pero la madurez trae consigo otras exigencias, y cuando traspasas la barrera de la imagen visual a la imagen auditiva se te plantean problemas mucho más sutiles. Por ejemplo, una música colorista, pintoresca, impresionista o como se le quiera llamar a la música de Turina, aunque use el lenguaje del folklore, no es nunca la traducción pura de lo popular, como en el caso de Falla, sino más bien la impresión de lo popular. Y aquí yo he tenido probablemente ciertas ventajas, porque está claro que he vivido muchos jueves santos a medianoche y muchas noches de verano en la terraza con el olor del jazmín y el ritmo de sevillanas que está presente en esta tierra constantemente, y todas esas cosas.



Alexis Weissenberg.

ALEXIS WEISSENBERG (pianista).

He conocido a Turina desde mi juventud y es un compositor fabuloso. Siempre he estado interesado en su trabajo, que es muy introvertido e interesante bajo el punto de vista armónico, y también muy original. He tocado y grabado el **Canto a Sevilla** con Montserrat Caballé. Hemos interpretado esta obra completa en varias ciudades importantes como Nueva York, Miami, París, Milán, Roma, etc.



El compositor en 1906 en París. De fondo un decorado de cartón.

LOWREY

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



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

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

DISCOGRAFIA BASICA



Las grabaciones discográficas y radiofónicas de las numerosas obras de Turina constituyen una enorme lista. La «Discografía Básica» que RITMO ofrece es una reducción de la complejísima lista de grabaciones que ha realizado Alfredo Morán. Esta «Discografía», pues, no incluye las grabaciones de radio ni tampoco aquellos discos que son ahora inencontrables. Los discos fácilmente accesibles al comprador español están indicados con su número de referencia. Un asterisco acompaña a aquellos discos editados en España que, hasta hace pocos años, han estado disponibles en el mercado. Dos asteriscos califican a los discos editados sólo en el extranjero, pero disponibles en el mercado. En ocasiones hay grabaciones sólo fragmentarias de una obra y esto se indica señalando el número del fragmento grabado. Por último se indican algunas de las grabaciones en 78 r.p.m. que tienen indudable interés histórico.

- Op. 2:** *Sevilla*, suite pintoresca para piano.
Angeles Rentería (Columbia CS 8573).
Esteban Sánchez (Ensayo ENY-205).
- Op. 4:** *Cuarteto núm. 1 de cuerda en Re menor «De la guitarra»*.
Agrupación Nacional de Música de Cámara (Hispavox *).
Cuarteto Clásico de Radio Nacional de España (Zafiro *).
- Op. 5:** *Rincones sevillanos*, para piano.
Angeles Rentería (Columbia CS 8573).
Esteban Sánchez (Ensayo ENY-205).
- Op. 8:** *Tres danzas andaluzas*, para piano (1. Petenera; 2. Tango; 3. Zapateado).
3. Alicia de Larrocha (Hispavox 18-1214).
(Decca SXL 6734).
- Op. 9:** *La procesión del Rocío*, para orquesta.
Orquesta de Conciertos de Madrid. Odón Alonso (Hispavox 18-1343).

Orquesta Nacional de España. Ataúlfo Argenta (Zafiro ZTV-37).

Orquesta del Conservatorio de París. Enrique Jordá Decca *.

(Existió una grabación en disco de 78 RPM por la Orquesta Filarmónica de Madrid dirigida por Bartolomé Pérez Casas).

- Op. 15:** *Album de viaje*, para piano.
Sofía Puche (Vergara *).
- Op. 17:** *Mujeres españolas*, para piano.
Joaquín Achúcarro (RCA RL-31404).
Angeles Rentería (Columbia CS 8573).
Esteban Sánchez (Ensayo ENY-205).
- Op. 19:** *Poema en forma de canciones*, para canto y piano. (1. Dedicatoria; 2. Nunca olvida; 3. Cantares; 4. Los dos miedos; 5. Las locas por amor).
Teresa Berganza, Félix Lavilla (Columbia *).
Montserrat Caballé, Miguel Zanetti (Columbia SCE 981).

Nicolai Gedda, Gerald Moore (EMI * *).
 Jill Gómez, John Constable (saga * *).
 Conchita Supervía, María Gil (Parlophone * *).
 Renata Tebaldi, Giorgio Favaretto (Decca * *).
 3. Victoria de los Angeles. Orquesta Filarmonía. Walter Susskind (EMI *).
 (De la tercera canción se conservan registros de Lucrecia Bori y Lili Pons, así como un arreglo para guitarra interpretado por John Williams, y de la cuarta canción, un registro en disco de 78 RPM a cargo de Lola Rodríguez de Aragón, con el compositor al piano).

Op. 20: Cuentos de España. historia en 7 cuadros para piano. Esteban Sánchez (EMI *).
 3 (Miramar). Piñ - Bilbao (Movieplay *).
 (Se conservan las piezas 3ª y 4ª —En los jardines de Murcia— en un registro de 78 RPM interpretadas por Ricardo Viñes).

Op. 22: Danzas fantásticas, para orquesta (1. Exaltación; 2. Ensueño; 3. Orgía).
 Orquesta de Conciertos de Madrid. Odón Alonso (Hispavox *).
 Orquesta de la Suisse Romande, Ernest Ansermet (Decca SDD 180).
 Orquesta del Conservatorio de París. Ataúlfo Argenta Columbia C 7562).
 Orquesta Hallé. Sir John Barbirolli (EMI * *).
 Orquesta del Conservatorio de París. Rafael Ferrer (Columbia *).
 Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo. Louis Fremaux (DG *).
 Orquesta del Conservatorio de París. Rafael Frühbeck

Partitura de la última obra de Joaquín Turina, «Desde mi terraza», Op. 104.

La «Sinfonía del mar», obra póstuma e incompleta, que ha sido terminada por el compositor Manuel Castillo.

de Burgos (EMI *).
 Nueva Orquesta Sinfónica de Londres. Sir Eugene Goossens (EMI * *).
 Orquesta National Symphony. Enrique Jordá (Decca *).
 (Existe una grabación de 78 RPM a cargo de Enrique Fernández Arbós dirigiendo la Orquesta Sinfónica de Madrid).

Versión pianística
 Alicia de Larrocha (Columbia *).
 2, 3. Gonzalo Soriano (EMI *).

Op. 23: Sinfonía sevillana para orquesta.
 Orquesta de Conciertos de Madrid. Odón Alonso (Hispavox 18-1343).
 Orquesta Nacional de España. Ataúlfo Argenta (Zafiro ZTV-39).
 Orquesta del Conservatorio de París. Rafael Ferrer (Columbia *).
 Orquesta Sinfónica de Sydney. Sir Eugene Goossens (EMI *).
 Orquesta Sinfónica de Hamburgo. Arthur Weinberg (Discophon *).

Op. 24: Sanlúcar de Barrameda, Sonata pintoresca para piano.
 Alicia de Larrocha (Hispavox 18-1214).

Op. 29: Sevillana, para guitarra.
 Laurindo Almeida (Capitol *).
 Irma Costanzo (EMI *).
 Konrad Ragossnig (Marfer M 50-276 S).
 Andrés Segovia (MCA).

Op. 33: El barrio de Santa Cruz, (Variaciones rítmicas para piano).
 Félix Lavilla (Columbia C 7531).

Op. 34: La oración del torero.
 Versión para cuarteto de Laúdes:
 Cuarteto Tarragó (Basí *) (cuarteto de Guitarras).
 Orquesta Ibérica de Madrid. Germán Lago (EMI *) (orquesta de pulso y púa).

Versión para cuarteto de cuerda:
 Cuarteto Gabrieli (Unicorn * *).

Versión orquestal:
 Orquesta Nacional de España. Ataúlfo Argenta (Zafiro CTV-37).
 Orquesta del Conservatorio de París. Rafael Ferrer (Columbia *).
 Orquesta Sinfónica de Madrid. Pedro Freitas Branco Decca *).
 Orquesta Sinfónica Eastman-Rochester. Frederick Fennell (Philips *).
 Orquesta New Philharmonía. Rafael Frühbeck de Burgos (EMI *).
 Orquesta Inglesa de Cámara. Enrique García Asensio (Ensayo ENY-814).
 Orquesta. Morton Gould (RCA *).
 Orquesta del Teatro de la Zarzuela de Madrid. Federico Moreno Torroba (Columbia *).
 (Hay una grabación en 78 RPM, dirigiendo Bartolomé Pérez Casas a la Orquesta Filarmonía de Madrid).

Op. 35: Trío núm. 1 para piano, violín y violoncelo, en Re menor.
 Leonard Pennario, Jascha Heifetz, Gregor Piatigorsky (RCA *).

Op. 36: Fandanguillo, para guitarra.
 Laurindo Almeida (Capitol *).
 Ernesto Bitetti (Hispavox 10-344).
 Julian Bream (RCA *).
 Irma Costanzo (EMI *).
 Manuel Cubedo (Discophon *).
 Alirio Díaz (Hispavox *).
 Alexandre Lagoya (Capitol *).
 Konrad Ragossnig (Discophon *; Marfer M 50-276 S).
 Angel Romero (EMI * *).
 Turibio Santos (Erabo * *).
 Andrés Segovia (EMI *).
 John Williams (CBS *; RCA * *).
 Narciso Yepes (DG 25 30 159; Columbia CS 8816).

CUADERNOS DE MUSICA

EL PRIMER MONOGRAFICO BIMENSUAL SOBRE MUSICA CLASICA

CUADERNOS DE MUSICA, una publicación que pretende divulgar, con un alto nivel de calidad, diferentes aspectos monográficos de la música y los músicos. En CUADERNOS DE MUSICA colaborarán las más prestigiosas figuras del periodismo musical español, la musicología, la historia, pudiendo ya anticipar la colaboración de las siguientes firmas: Odón Alonso, Carlos Gómez Amat, Jesús López Cobos, Antonio Ros Marbá, Enrique Franco, Tomás Marco, Emilio Casares, Montserrat Albet, Enrique García Asensio, Samuel Rubio, José López Calo, Lluís Millet, Joaquina Labajos, Francesc Bonastre, Simón Marchán, Angel Medina y un largo etcétera que iremos completando en los próximos meses.

Los primeros seis números de CUADERNOS DE MUSICA que verán la luz durante todo 1982 son los siguientes:

- **LOS MUSICOS DE LA REPUBLICA**
- **EL DIRECTOR DE SU ORQUESTA**
- **EL ROMANTICISMO ESPAÑOL**
- **LA GUITARRA**
- **100 AÑOS DE COMPOSITORES ESPAÑOLES**
- **TEXTOS DE COMPOSITORES ESPAÑOLES,
DESDE PEDRELL A NUESTROS DIAS**

La dirección de CUADERNOS DE MUSICA se ha encomendado a un equipo formado por tres prestigiosas figuras de la música en España representates, cada una de ellas, de los siguientes sectores: periodismo musical José Luis García del Busto; musicología Jacinto Torres Mulas; composición Llorens Barber Colomer.

COMO DISPONER PUNTUALMENTE Y EN SU DOMICILIO DE CUADERNOS DE MUSICA

DATOS TECNICOS:

Periodicidad: bimensual (6 números al año)
Número de páginas: 100 (media mensual)
Formato: 22 x 16 Cms.
Precio suscripción anual: 1.500.— Ptas.

Para suscribirse durante un año (6 números) a CUADERNOS DE MUSICA, dirijase por escrito a: EDICIONES RITMO, c/ Virgen de Aránzazu, 21 (Edf. Falla) Madrid 34.-Tlf. (91) 729 56-52-. Una vez recibida su orden de suscripción, y a contra reembolso de la suscripción, más cien pesetas de gastos de envío (total reembolso 1.600 Ptas.).



Caricatura de Ugalde, publicada en la revista «Digame», en 1941.

- Op. 37: Canto a Sevilla**, para soprano y piano (u orquesta).
 Montserrat Caballé, Alexis Weissenberg (EMI 167-01638011).
 Victoria de los Angeles. Orquesta Sinfónica de Londres. Anatole Fistoulari (EMI *).
 Lola Rodríguez de Aragón. Orquesta Sinfónica de Madrid. Pedro Freitas Branco (Telefunken *).
 5. Teresa Berganza, Félix Lavilla (DG *).
 6. Nan Merriman, Gerald Moore (EMI * *);
 (Hay un registro en 78 RPM las piezas 2,3,5 6 interpretadas por Lola Rodríguez de Aragón, con el compositor al piano).
- Op. 45: Tríptico**, para canto y piano (1. Farruca; 2. Cantilena; 3. Madrigal).
 Marilyn Richardson, Geoffrey Parsons. (World Record Club * *).
 1. Teresa Berganza, Félix Lavilla (Decca *).
 1. Montserrat Caballé, Miguel Zanetti (Columbia SCE 981).
 1. Ana María Iriarte, Félix Lavilla (Columbia *).
 1. Victoria de los Angeles, Gerald Moore (EMI *).
 1. Victoria de los Angeles, Gonzalo Soriano (EMI *).
 1. Nan Merriman, Gerald Moore (EMI *).
 1. Conchita Supervía, Orquesta. (Parlophone * *).
 1. Shirley Verret, Charles Wadsworth (RCA * *).
- Op. 47: Cuentos de España, 2ª serie**, para piano.
 Esteban Sánchez (EMI *).
- Op. 48: Recuerdos de la antigua España**, para piano.
 Alicia de Larrocha (Columbia *).
- Op. 50: Tocata y Fuga**, para piano.
 Transcripción para arpa:
 Nicanor Zabaleta (DG 25 30 230).
- Op. 51: Sonata núm. 1 para violín y piano, en Re menor**.
 Agustín León Ara, Félix Lavilla (Decca *).
- Op. 53: Ráfaga**, para guitarra.
 Laurindo Almeida (Capitol *).

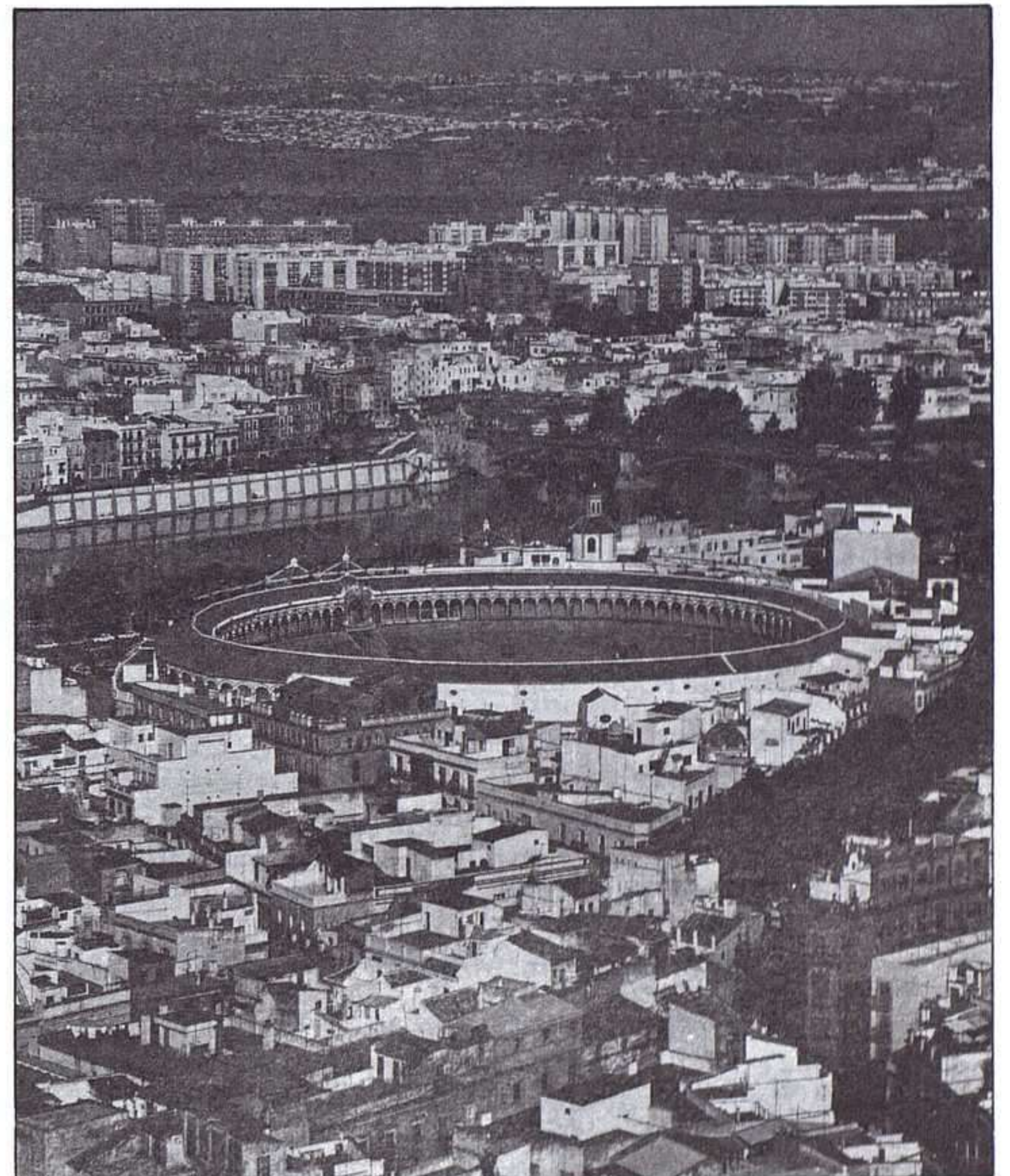
Julian Bream (Westminster * *).
 Irma Costanzo (EMI *).
 Konrad Ragossnig (Marfer M 50-276 S).
 Angel Romero (EMI * *).
 Regino Sainz de la Maza (RCA *).
 Turibio Santos (Erato * *).
 Renata Tarragó (Hispavox *).
 John Willians (CBS * *).
 Narciso Yepes (Columbia CS 8816; Zafiro *).

- Op. 54: Tres sonetos**, para canto y piano (1. Anhelos; 2. ¡Vade retro!; 3. A unos ojos).
 Regina Resnik, Richard Woitach (Epic * *).
 1. Montserrat Caballé, Miguel Zanetti (Columbia SCE 981).
- Op. 55: Cinco Danzas Gitanas, 1ª Serie**, para piano (1. Zambra; 2. Danza de la seducción; 3. Danza ritual; 4. Generalife; 5. Sacramonte).
 Joaquín Achúcarro (RCA RL-31404).
 Alicia de Larrocha (Decca SXL 6734; Hispavox *).
 Félix Lavilla (Columbia *).
 Antonio Ruiz Pipó (Zafiro *).

Transcripciones:

5. Laurindo Almeida (Capitol *) (guitarra).
 5. Manuel Cubedo (Discophon *) (guitarra).
 5. Nicanor Zabaleta (Saga * *) (arpa).

- Op. 56: Niñerías, 2ª serie**, para piano:
 Félix Lavilla (Columbia *).
- Op. 57: Partita en Do**, para piano.
 Alicia de Larrocha (Columbia *).
- Op. 60: Saeta en Forma de Salve**, para canto y piano.
 Teresa Berganza, Félix Lavilla (Decca *).
 Montserrat Caballé, Miguel Zanetti (Decca *).
 Ana María Iriarte, Félix Lavilla (Columbia *).
 Victoria de los Angeles, Orquesta Philharmonia, Walter Susskind (EMI *).
- Op. 61: Sonata para guitarra en Re menor**.
 Laurindo Almeida (Capitol *).
 Julian Bream (BBC * *).



Una panorámica de Sevilla, ciudad natal de Turina, inspiradora de tantas de sus obras.

Irma Costanzo (EMI *).
 Alexandre Lagoya (Philips *).
 Alberto Ponce (Arion * *).
 Narciso Yepes (DG 25 30 159).
 (Existe un registro magnetofónico SDR de una interpretación de Andrés Segovia).

- Op. 63: Jardín de niños**, pequeñas piezas para piano.
 Félix Lavilla (Columbia *).
- Op. 66: Rapsodia Sinfónica**, para piano y orquesta de cuerda.
 Sandra Bianca. Orquesta Filarmónica de Hamburgo.
 Arthur Weinberg (Discophon *).
 Joseph Cooper. Orquesta Pro Arte, Londres. Charles Mackerras (Pye * *).
 Eileen Joyce. orquesta. Clarence Raybould (Parlophone * *).
 Moura Lympany. Orquesta Philharmonic. Walter Susskind (EMI * *).
 Gonzalo Soriano. Orquesta Nacional de España. Odón Alonso (Columbia CS 8570).
 David Wilde. Orquesta New Philharmonia. Rafael Frühbeck de Burgos (EMI *).
- Op. 67: Cuarteto núm. 2 para piano y cuerda en La menor.**
 Agrupación Nacional de Música de Cámara (Hispanvox *).
- Op. 69: Homenaje a Tárrega**, 2 piezas para guitarra (1. Garrotín; 2. Soleares).
 Laurindo Almeida (Capitol *).
 Ernesto Bitetti (Hispanvox HHS 10-334).
 Diego Blanco (RCA *).
 Julian Bream (RCA *).
 Irma Costanzo (EMI *).
 Alberto Ponce (Arion * *).
 Konrad Ragossnig (Marfer M 50-276 S).
 Angel Romero (EMI * *).
 Regino Sáinz de la Maza (RCA *).
 Narciso Yepes (Columbia CS 8816; Zafiro *).
- Op. 73: Mujeres Españolas, 2ª serie** para piano.
 Esteban Sánchez (EMI *).
- Op. 74: Trío núm. 2 para piano, violín y violoncelo, en Si menor.**
 Trío Halifax (CBS * *).
 Trío Pro Música (PMR *).
- Op. 80: Preludios, para piano.**
 Alicia de Larrocha (Columbia *).
- Op. 81: Tres poemas**, para canto y piano (1. Olas gigantes; 2. Tu pupila es azul; 3. Besa el aura).
 2. Victoria de los Angeles, Gerald Moore (EMI *).
 2. Regina Resnik, Richard Woltach (Epic * *).
 (Existe un registro de la 2ª canción en 78 RPM interpretada por Lola Rodríguez de Aragón, con el compositor al piano).
- Op. 82: Sonata núm. 2 para violín y piano «Española».**
 Agustín León Ara, Jean Claude van den Eyden (DB DN B * *).
- Op. 84: Cinco danzas gitanas, 2ª serie**, para piano.
 Félix Lavilla (Columbia *).
- Op. 88: Concierto sin orquesta**, para piano.
 Félix Lavilla (Columbia *).
- Op. 89: Mujeres de Sevilla**, para piano.
 Esteban Sánchez (Ensayo ENY-205).
- Op. 90: Homenaje de Lope de Vega**, para canto y piano (1. Cuanto tan hermosa os miro; 2. Si con mis deseos; 3. Al val de Fuenteovejuna).
 Regina Resnik, Richard Woltach (Epic * *).
 2. Montserrat Caballé, Miguel Zanetti (Columbia SCE 981).
 1, 2. Pilar Lorengar, Félix Lavilla (Columbia *).
- Op. 92: En el cortijo**, impresiones andaluzas para piano.
 Gonzalo Soriano (Telefunken *).
- Op. 93: Las nueve musas de Andalucía**, para diversas combinaciones de instrumentos (1. Clío; 2. Euterpe; 3. Talía;



Turina escribió en su diario: «A los cinco años me regalaron un acordeón. Hacía tales improvisaciones con él que empecé a tener fama de niño prodigio».

4. Polimnia; 5. Melpómene; 6. Erato; 7. Urania; 8. Terpsicore; 9. Caliope).
 4. Pedro Corostola (violoncelo). Ruis Rego (piano). (RCA *).
 7. José Tordesillas (piano) (Philips *).

- Op. 96: Por las calles de Sevilla**, impresiones para piano.
 Cristina Ortiz (EMI * *).
 Angeles Rentereía (Columbia CS 8573).
- Op. 100: Tema y variaciones**, ciclo plateresco para arpa y piano.
 Marisa Robles, Remedios Serrano (Vega * *).
 Edward Witsenburg. Rudy de Heus (EMI * *).



El Alcalde de Sevilla

Joaquín Turina en su producción musical afirmó su sevillanismo. Sus melodías lo denotan siempre. Y su única Sinfonía la llamó Sevillana.

Para la Revista "Ritmo" con afecto.

enero de 1982

Alcalde de Sevilla

Joaquín Turina en su producción musical afirmó su sevillanismo. Sus melodías lo denotan siempre, y su única Sinfonía la llamó Sevilla.

La Obra de JOAQUIN TURINA

Esta relación de obras está tomada del catálogo de obras escritas entre 1907 y 1947 realizado por Turina. El índice que sigue está entresacado de otro elaborado por Alfredo Morán. Las obras señaladas con un asterisco están, además, transcritas para otros instrumentos por el propio Turina o por otros transcriptores.

- Op. 1** —**Quinteto en Sol menor.** Para piano, dos violines, viola y violoncelo.
- Op. 2** —**Sevilla.** Suite pintoresca. Para piano. *
- Op. 3** —**Sonata romántica, sobre un tema español.** Para piano.
- Op. 4** —**Cuarteto núm. 1, «de la guitarra».** Para dos violines, viola y violoncelo.
- Op. 5** —**Rincones sevillanos.** para piano.
- Op. 6** —**«Yo soy ardiente, yo soy morena».** Rima de Bequer. Para canto y piano.
- Op. 7** —**Escena andaluza.** Para viola, piano y cuarteto de cuerda.
- Op. 8** —**Tres danzas andaluzas.** Para piano. *
- Op. 9** —**La procesión del Rocío.** Para orquesta. *
- Op. 10** —**Preludio.** Para órgano.
- Op. 11** —**Margot.** Comedia lírica con libreto de Gregorio Martínez Sierra. *
- Op. 12** —**Evangelio.** Para orquesta. *
- Op. 13** —**Musette.** Para órgano.
- Op. 14** —**Recuerdos de mi rincón.** Tragedia cómica para piano.
- Op. 15** —**Album de viaje.** Para piano. *
- Op. 16** —**Navidad.** Milagro o poema escénico en tres cuadros. Libreto de Gregorio Martínez Sierra. *
- Op. 17** —**Mujeres españolas.** Primera serie. Tres retratos para piano. *
- Op. 18** —**La adúltera penitente.** Música de teatro para un drama de Moreto. *
- Op. 19** —**Poema en forma de canciones.** Poesías de Campoamor. Para canto y piano. *
- Op. 20** —**Cuentos de España.** Primera serie. Para piano.
- Op. 21** —**Niñerías.** Primera serie. Pequeña suite para piano. *
- Op. 22** —**Danzas fantásticas.** Para orquesta. *
- Op. 23** —**Sinfonía sevillana.** Para orquesta. *
- Op. 24** —**Sanlúcar de Barrameda.** Sonata pintoresca para piano. *
- Op. 25** —**Jardín de Oriente.** Opera en un acto con libreto de Gregorio Martínez Sierra. *
- Op. 26** —**Tres arias.** Sobre poesías del Duque de Rivas, Espronceda y Becquer. Para canto y piano.
- Op. 27** —**La anunciación.** Comedia con libreto de Tomás Borrás.
- Op. 28** —**El poema de una sanluqueña.** Para violín y piano. *
- Op. 29** —**Sevillana.** Fantasía para guitarra digitada por Andrés Segovia.
- Op. 30** —**El Cristo de la Calavera.** Leyenda becqueriana para piano con comentarios de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero.
- Op. 31** —**Jardines de Andalucía.** Para piano.
- Op. 32** —**La venta de los gatos.** Leyenda becqueriana para piano. *
- Op. 33** —**El barrio de Santa Cruz.** Variaciones rítmicas para piano.
- Op. 34** —**La oración del torero.** Para cuarteto de laúdes. *
- Op. 35** —**Trío núm. 1 en Re.** Para piano, violín y violoncelo.
- Op. 36** —**Fandanguillo.** Para guitarra. Digitado por Andrés Segovia. *
- Op. 37** —**Canto a Sevilla.** Poema para canto y orquesta. Poesías de José Muñoz San Román. *
- Op. 38** —**Dos canciones.** Para canto y piano. Poesías de Cristina Arteaga.
- Op. 39** —**Corazón de mujer.** Para canto y piano. Poesías de Cristina Arteaga. *
- Op. 40** —**La leyenda de la Giralda.** Poema para piano.
- Op. 41** —**Dos danzas.** Para piano, sobre temas populares españoles.
- Op. 42** —**Verbena madrileña.** Para piano.
- Op. 43** —**Ritmos.** Fantasía coreográfica para orquesta. *
- Op. 44** —**Mallorca.** Suite para piano.
- Op. 45** —**Tríptico.** Para canto y piano. Poesías de Campoamor y del Duque de Rivas. *
- Op. 46** —**Evocaciones.** Tres piezas para piano.
- Op. 47** —**Cuentos de España.** Segunda serie para piano.
- Op. 48** —**Recuerdos de las antigua España.** Para piano. *
- Op. 49** —**Viaje marítimo.** Para piano.
- Op. 50** —**Tocata y fuga.** Ciclo pianístico I. *
- Op. 51** —**Sonata núm. 1 en Re menor.** Para violín y piano.
- Op. 52** —**Miniaturas.** Para piano. *
- Op. 53** —**Ráfaga.** Para guitarra. Digitada por Andrés Segovia.
- Op. 54** —**Tres sonetos.** Para canto y piano. *
- Op. 55** —**Cinco danzas gitanas.** Primera serie para piano. *
- Op. 56** —**Niñerías.** Segunda serie para piano.
- Op. 57** —**Partita en Do.** Ciclo pianístico II.
- Op. 58** —**Tarjetas postales.** Para piano.
- Op. 59** —**Sonata Fantasía.** Para piano.
- Op. 60** —**Saeta en forma de salve.** Para canto y piano. *
- Op. 61** —**Sonata en Re menor.** Para guitarra. Digitada por Andrés Segovia.
- Op. 62** —**Radio Madrid.** Para piano.
- Op. 63** —**Jardín de niños.** Pequeña pieza para piano.
- Op. 64** —**Pieza romántica.** Ciclo pianístico III.
- Op. 65** —**El castillo de Almódovar.** Poema para piano. Ciclo pianístico IV. *
- Op. 66** —**Rapsodia sinfónica.** Para piano y orquesta de cuerdas. Ciclo pianístico V. *
- Op. 67** —**Cuarteto núm. 2 en La menor.** Para piano, violín, violoncelo.
- Op. 68** —**El circo.** Para piano.
- Op. 69** —**Homenaje a Tárrega.** Dos piezas para guitarra digitadas por Andrés Segovia.
- Op. 70** —**Siluetas.** Para piano.
- Op. 71** —**En la zapatería.** Pequeñas escenas para piano. *
- Op. 72** —**Variaciones clásicas.** Para violín y piano.
- Op. 73** —**Mujeres españolas.** Segunda serie para piano.
- Op. 74** —**Vocalizaciones.** Para canto y piano.
- Op. 75** —**Fantasia italiana.** Para piano.
- Op. 76** —**Trío núm. 2, en Si menor.** Para piano, violín y violoncelo.
- Op. 77** —**El poema infinito.** Trilogía núm. 1. Para piano.
- Op. 78** —**Rincones de Sanlúcar.** Ciclo pianístico VI.
- Op. 79** —**Bailete.** Suite de Danzas del siglo XIX, para piano.
- Op. 80** —**Preludios.** Ciclo pianístico VIII.
- Op. 81** —**Tres poemas.** Para canto y piano sobre poemas de Becquer.
- Op. 82** —**Sonata núm. 2 en Sol mayor, «Sonata española».** Para violín y piano.
- Op. 83** —**Fantasia sobre cinco notas A.R. B.O.S.** Para piano. *
- Op. 84** —**Cinco danzas gitanas.** Segunda serie para piano.
- Op. 85** —**Ofrenda.** Trilogía núm. 2. Para piano.
- Op. 86** —**Hipócrates.** Trilogía núm. 3. Para piano.
- Op. 87** —**Serenata.** Para cuarteto de cuerdas. *
- Op. 88** —**Concierto sin orquesta.** Ciclo pianístico VIII. Para piano.
- Op. 89** —**Mujeres de Sevilla.** Para piano.
- Op. 90** —**Homenaje a Lope de Vega.** Para canto sobre poemas de Lope de Vega.
- Op. 91** —**Círculo.** Fantasía para piano, violín y violoncelo.
- Op. 92** —**En el cortijo.** Dos impresiones andaluzas para piano.
- Op. 93** —**Las musas de Andalucía.** Varios instrumentos.
- Op. 94** —**Fantasia del reloj.** Tres momentos para piano.
- Op. 95** —**Ave María.** Para canto y piano.
- Op. 96** —**Por las calles de Sevilla.** Impresiones para piano. *
- Op. 97** —**Rincón mágico.** Desfile en forma de sonata para piano.
- Op. 98** —**Poema fantástico.** Para piano.
- Op. 99** —**Contemplación.** Tres impresiones para piano.
- Op. 100** —**Tema y variaciones.** Ciclo plateresco I. Para arpa y piano.
- Op. 101** —**Linterna mágica.** Ciclo plateresco II. Impresiones para piano.
- Op. 102** —**Homenaje a Navarra.** Ciclo plateresco III. Para violín y piano.
- Op. 103** —**Fantasia cinematográfica.** Ciclo plateresco IV. En forma de Rondó para piano.
- Op. 104** —**Desde mi terraza.** Imágenes para piano.

ENTREVISTA CON EL PRESIDENTE DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA DE OVIEDO

Por Pedro Luis Menéndez

Las Sociedades Filarmónicas cumplen una extraordinaria función de difundir la música. Una de las más antiguas, la de Oviedo, cumple este año el setenta y cinco aniversario de su fundación. Con este motivo, RITMO ha entrevistado a su Presidente, Don Manuel Alvarez-Buylla.

En más de una ocasión nos hemos confesado enemigos de los «Festivales», «Quincenas», «Semanas» musicales, etc., si no son colofón, remate, fin, de todo un Curso dedicado de ofrecer Música de todas clases, de una labor, en fin, de difusión musical de altura. Frente a estos *ciclones* musicales, promovidos por personas u Organismos, que los organizan sólo una vez al año, en un alarde espectacular, con un ansia de llamar la atención, —cosa que evidentemente consiguen—, y con unos aficionados que se las ven y se las desean para acudir a la cita diaria, está la labor callada, continuada durante todo el curso, con programas e intérpretes de gran variedad, es decir, auténtica difusión musical, de las Sociedades Filarmónicas.

La más antigua de las asturianas es la Sociedad Filarmónica de Oviedo, que ha entrado en su setenta y cinco temporada, el pasado mes de octubre. Luis Galve ha sido el que ha inaugurado este Curso que se anuncia como muy importante y del que iremos informando en crónicas. Desde estas líneas he destacado siempre la gran calidad de los conciertos de esta ejemplar sociedad musical; el alto número de socios, siempre en aumento, muchos juveniles; el cuidado que los rectores ponen en la atención al socio, que a primeros de mes ya tiene en su poder los correspondientes programas; el mantenimiento de tan extraordinaria idea, como es la del intercambio de socios con las demás Sociedades Filarmónicas, aun con el riesgo de que en conciertos de gran audiencia no haya espacio para los propios; la extraordinaria puntualidad, sin que por ningún motivo se permita la entrada una vez comenzado el concierto, etc. Todos estos *detalles*, —que creemos deberían ser imitados por otras sociedades de la provincia—, hacen que esta Sociedad Filarmónica de Oviedo, sea, sin duda, una de las cuatro o cinco más importantes de España. A todo esto hay que añadir la magnífica acústica del Teatro Filarmónica, donde se celebran los conciertos y la comodidad de la sala, con mil trescientas localidades.

PEDRO LUIS MENENDEZ. — ¿Cuántos socios hay en la actualidad en la Sociedad Filarmónica entre adultos y jóvenes...?

MANUEL ALVAREZ-BUYLLA. — El número total de socios es de dos mil setecientos en cifras redondas, de los que corresponden un veinte por ciento, aproximadamente, a los menores de edad, entre los que incluyen numerosos niños, que serán los aficionados del mañana. Para los adultos, no hay más que una clase de socio.

P.L.M. — ¿Cuál cree es el motivo de número tan elevado?

M.A.B. — Hay dos factores que justifican estos números tan altos de asociados: uno, de orden cultural o artístico, y otro, de orden administrativo. El primero se refiere a que, durante setenta y cinco años de vida de la Filarmónica, la siembra cultural ha producido sus frutos: una afición constante y fiel que quiere escuchar una buena música, interpretada por grandes artistas. El otro factor consiste en que, desde la fundación, se ha exigido



y vigilado minuciosamente que la tarjeta de socio no pueda ser utilizada por quien no lo sea. El recuento que se hace en cada concierto da un porcentaje de asistencia en relación con el número de socios muy reducido, ya que, por ejemplo, en el año 1980 fue del treinta y tres

por ciento. Parecería, a primera vista, que falta afición, pero no es así, puesto que el aficionado no lo es de todos los instrumentos, sino que selecciona con criterio propio y asiste a lo que más le interesa. Esto puede hacerlo, sin reserva mental alguna, por el reducido precio de la cuota que abona.

P.L.M. — ¿Cuál es el presupuesto ordinario de una temporada? ¿Aumentará en el presente Curso respecto al anterior?

M.A.B. — Todos los costos se han elevado, como es público y notorio, y en consecuencia el presupuesto ha venido sufriendo el incremento correspondiente. En el año de 1980 los ingresos fueron de siete millones y medio, cifra que contrasta notablemente con la de veinte años atrás, que no pasó del medio millón de pesetas, para el mismo número de conciertos. En el presente curso o, más bien, para el próximo año de 1982, se han modificado las cuotas y esperamos que los ingresos sean mayores.

P.L.M. — ¿Recibe la Sociedad algún tipo de ayuda o subvención oficial de Organismos asturianos, Dirección General de Música, etc.?

M.A.B. — Se nutre únicamente de las cuotas de sus asociados.

P.L.M. — ¿El Teatro Filarmónico es propiedad de la Sociedad?

Nuestro interlocutor no es partidario de protagonismos gráficos... Sin su presencia gráfica, pues, resulta así la entrevista algo así como realizada voz en off. Sin embargo, he aquí la mesa de trabajo de los Pres dtes, de ayer, hoy y..., desde la que se gestionaron todos los conciertos de estos 75 años.

M.A.B. — No. Cuando en los primeros años de vida de la Sociedad se experimentó la gran dificultad que existía para disponer de un Teatro en determinada fecha para los conciertos, se creó la Casa de la Filarmónica, S.A., con el propósito de construir un Teatro para proporcionar local a la Sociedad Filarmónica para sus conciertos. Reunido el capital suficiente en 1915, no se llevó a efecto la construcción, por razones que no son del caso pero hasta el año 1934 fue el Teatro Campoamor el lugar de los conciertos, con libertad de fechas. Destruído este coliseo en dicha fecha, se acometió la obra demorada y en 1944 se inauguró el Teatro Filarmónica, propiedad de aquella Casa. No es, pues, propiedad de la Filarmónica, pero dispone de él con libertad absoluta por precepto estatutario.

P.L.M. — ¿Por qué hacen solamente dos conciertos al mes?

M.A.B. — No sé si su pregunta encierra una posible censura, aunque amistosa, sobre el bajo número de conciertos mensuales. La contestación se deriva del importe de las cuotas de los asociados. La administración está limitada a dos empleados, y la oficina, que está en el mismo Teatro, disfruta de un alquiler de protección. Existen los gastos de imprenta para los programas, rara vez son necesarios anuncios en los medios de comunicación y los miembros de la Junta Directiva no perciben, como es natural, ninguna retribución permanente ni esporádica. Algunas veces se pueden dar tres conciertos, pero lo habitual es que sean solamente dos. De todas maneras, si se considera que la temporada concluye en junio, es decir, que de julio a septiembre, ambos incluidos, no se celebran sesiones musicales, el promedio de veinte conciertos anuales supera los dos mensuales.

P.L.M. — En esta temporada, anunciada como especial, ¿cuáles serán los conciertos más sobresalientes?

M.A.B. — Realmente no hemos anunciado como *especial* esta tempora-

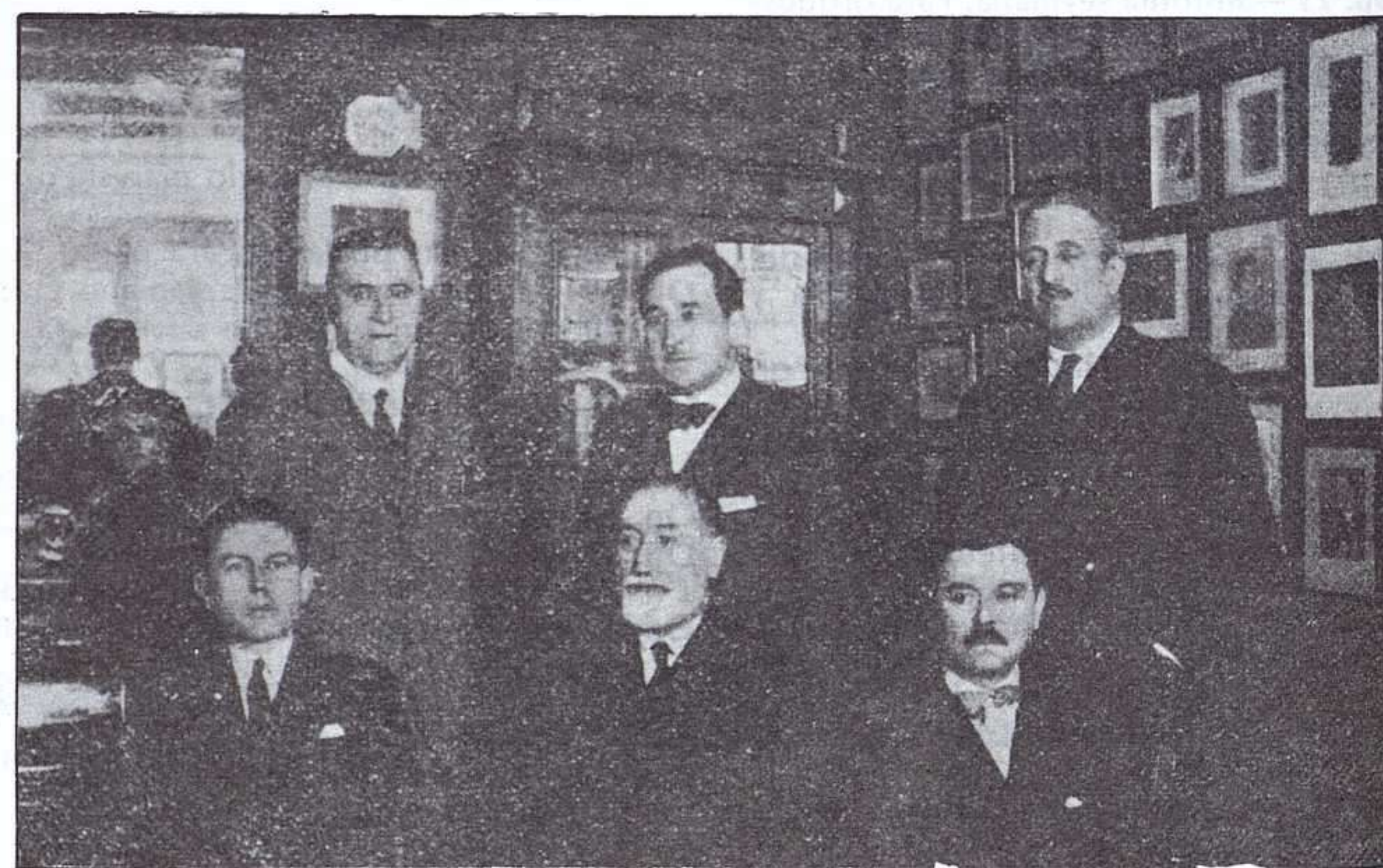
da, sino que hemos recordado a nuestros socios que se van a cumplir setenta y cinco años de vida de la Filarmónica. Con este motivo, hemos contratado un solista o agrupación de nacionalidad española para cada mes de la temporada, como homenaje a los músicos españoles que han participado en una proporción del cuarenta y cuatro por ciento en los conciertos celebrados desde 1967 hasta finales de este año de 1981. Queremos que el día primero de junio próximo, aniversario del concierto número uno, actúe la Orquesta de Cámara de Asturias y la Capilla Polifónica «Ciudad de Oviedo», por estimar que la afición cultivada por la Filarmónica ha podido tener cierta participación en la creación de estas dos entidades de Oviedo.

P.L.M. — En estos años transcurridos, ¿qué conciertos considera como verdaderos acontecimientos musicales?

M.A.B. — Es tan difícil la contestación a esta pregunta que sin duda, cada socio podría hacerlo de distinta manera. Pero trataré de cumplir su deseo, expresando de modo particular mi opinión de que hubo en la Sociedad dos momentos especiales de tipo musical: la actuación de la Orquesta Filarmónica de Berlín, en dos conciertos de inauguración del Teatro Filarmónica, celebrados en el mes de mayo de 1944, y los cuatro conciertos de la Orquesta Nacional, en junio de 1957, al conmemorarse los cincuenta años de la fundación, dirigidos los cuatro por el maestro Argenta, con la colaboración, en uno de ellos, del insigne Gaspar Casadó, e interpretándose en los dos últimos la *Novena Sinfonía* de Beethoven, con el Orfeón Donostiarra y un magnífico cuarteto de solistas.

P.L.M. — La Sociedad Filarmónica de Oviedo goza hoy de un prestigio grande en y fuera de Asturias; su «salud» económica es, creemos, buena; pero, ¿qué pediría usted para que la Sociedad funcionara mejor todavía?

M.A.B. — Que continúe el apoyo de sus socios, que a lo largo de su vida ha sido ejemplar en la propagación de la música, llamada sería en el ámbito de nuestra tierra.



La Junta Directiva de la Sociedad Filarmónica de Oviedo en 1931, entonces esta Sociedad estaba presidida por Plácido Alvarez-Buylla.

LA OPERA

Y SUS DIVOS



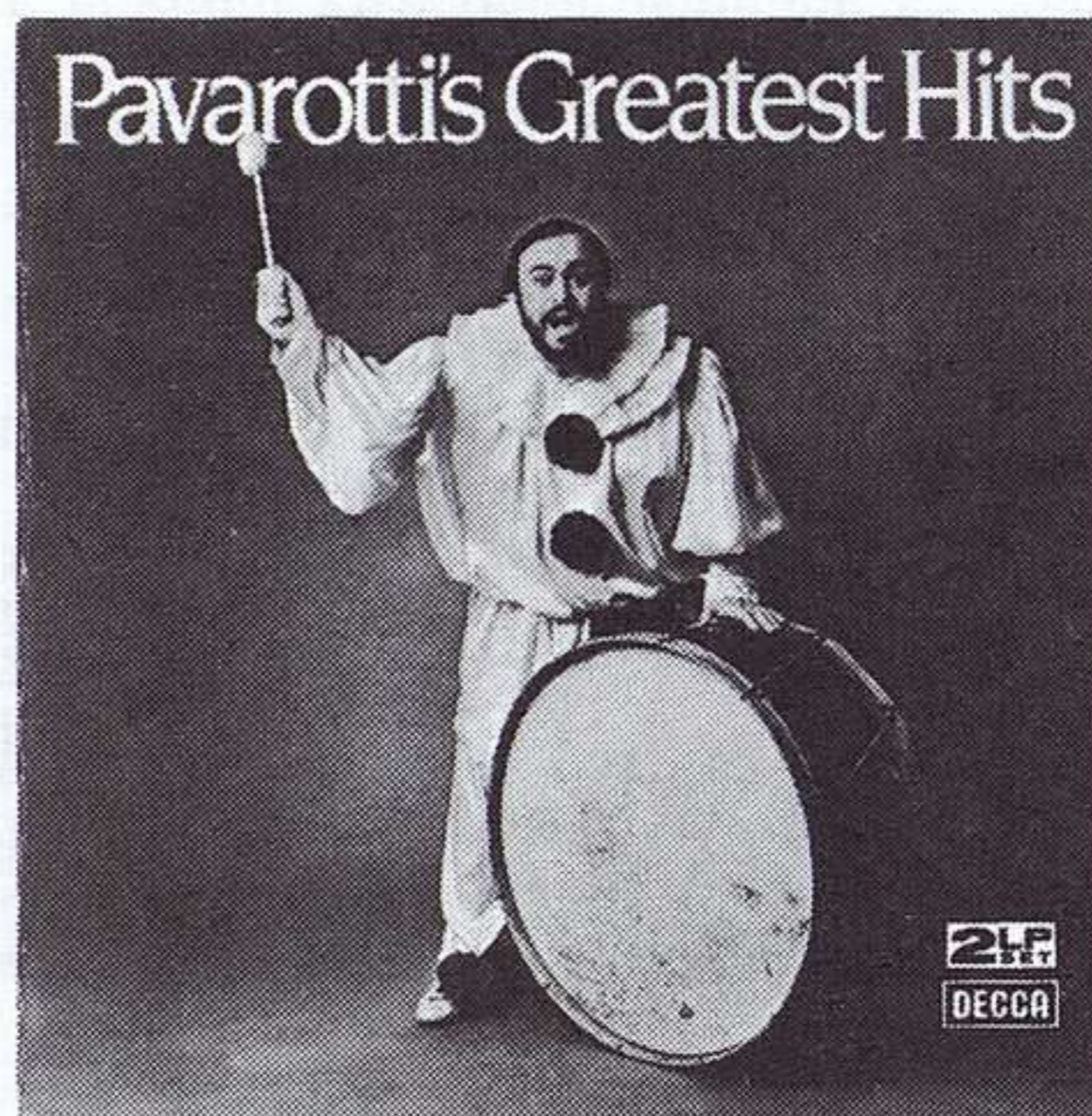
LA MAYOR OFERTA DE OPERA JAMAS PRESENTADA

Desde el 1 de marzo y hasta el 30 de junio de 1982,
DECCA, DEUTSCHE GRAMMOPHON y PHILIPS
le ofrecen 135 grandes grabaciones —incluyendo 12 atractivas novedades—
a precio de oferta especial. Y además, toda compra realizada
antes del 15 de abril, se beneficiará automáticamente
de un 15% de descuento extra sobre el precio de oferta.

En «La Opera y sus Divos» usted encontrará:

- **las mejores voces:** Plácido Domingo, Montserrat Caballé, Luciano Pavarotti, Teresa Berganza, José Carreras, Joan Sutherland, Mario del Monaco, Renata Tebaldi, Dietrich Fischer-Dieskau, Janet Baker, Carlo Bergonzi, Birgit Nilsson, Nicolai Ghiaurov, Leontyne Price, Mirella Freni, Katia Ricciarelli...
- **las mejores orquestas:** Filarmónica de Viena, Filarmónica de Berlín, Sinfónica de Chicago, Covent Garden, Scala de Milán, Festival de Bayreuth...
- **los mejores directores:** Karl Böhm, Herbert von Karajan, Sir Georg Solti, Sir Colin Davis, Claudio Abbado, Carlo Maria Giulini, Daniel Barenboim, Zubin Mehta, Lorin Maazel...

Pregunte por esta Oferta en su establecimiento especializado.



Consulta discográfica

MEJORES VERSIONES DE OPERAS

Les ruego su consejo para comprar las siguientes obras: **El Anillo del Nibelungo** y **Tristan e Isolda**, de Wagner; **Falstaff**, de Verdi y **Norma** de Bellini. Mis posibilidades sólo alcanzan el mercado nacional. También quiero que me informen si existen libros editados en castellano con los escritos de Wagner, así como alguna buena biografía suya.—**JUAN GIL GONZALE** (Cangas de Onis, Asturias).

RESPUESTA

Las tres únicas grabaciones comerciales realizadas hasta hace poco (la excepción es la dirigida por Pierre Boulez para Philips) de la Tetralogía, El anillo del Nibelungo, de Wagner, se pueden encontrar fácilmente en nuestro país: la de Solti, para Decca (que, aunque está descatalogada, va a ser reeditada la próxima primavera); la de Böhm, para Philips (registrada en directo en Bayreuth), y la de Karajan, para D.G.. Aunque pueda haber diversidad de opiniones, las más generalizadas dan precisamente este orden de preferencia, bien entendido que las tres son de un excelente nivel. La de Boulez antes citada es, cuando menos, discutible.

De las versiones de **Tristan e Isolda** disponibles en España, la más recomendable es, sin duda, la dirigida por Böhm (D.G.), aunque también poseen valores diversos las de Karajan (EMI) y Solti (Decca).

El mejor **Falstaff** es, seguramente, el dirigido por Bernstein con Fischer-Dieskau en el papel protagonista (CBS). También es magnífico el no hace mucho descatalogado por EMI, de Karajan, con Gobbi. El recientemente importado por Philips, que dirige también Karajan y protagoniza Taddei es, en conjunto, menos logrado, pero, en cambio, el mejor grabado (es digital).

Sobre **Norma** es más difícil decidirse. Todo depende de lo que usted valore

más. Debe adquirir la de Callas, Stignani, Filipposchi/Serafín (EMI) por la interpretación de la protagonista, aunque su sonido es muy flojo. La de Caballé, Cossoto, Dominto/Cillario (RCA) está admirablemente cantada, aunque regularmente dirigida. Buen nivel interpretativo y de sonido tiene la de Sutherland, Horne, Alexander/Levine (CBS). Un estupendo equilibrio entre interpretación, sonido y dirección tenía la de Callas (ya en decadencia), Ludwig, Corelli/Serafín (EMI), pero ya no es fácil de encontrar.

Sí que hay escritos de Wagner en nuestro idioma: **Mi vida**, Editorial Nuevo Arte Thor, Barcelona, 1977; **Escritos y confesiones**, Editorial Labor, Barcelona, 1975. Está en preparación una nueva edición crítica de sus escritos a cargo del máximo especialista español en la materia, Angel F. Mayo.

Algunas biografías de Wagner, en castellano, son las de M. Schneider, Editorial Antonio Bosch, Barcelona, 1980; J. Palau, Editorial Seix Barral, 1958; A. Gautier, Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1980.—A.C.

SINFONIA «JENA»

Quiero señalarles mi contento por la información vertida en el número 518 de RITMO, acerca de la **Sinfonía Jena**, de Witt. Andaba buscando la identidad de esta composición, que para mí era de Beethoven, pero no pude confirmarlo en ningún catálogo de discos ni con consultas a profesionales. Tengo en mi poder una grabación del Club Internacional del Disco (España) CID 3039, con el nombre de **Sinfonía en Do**, «Jena» (con i latina). Está en un álbum con la **Novena** y la **Primera**. Dirige Walter Goehr a la Orquesta Filarmonía Neerlandesa. Como autor figura Beethoven.—E. PAZ (Madrid).

NOTA

En relación con la carta publicada en el número 518 de RITMO, del lector Jorge

Milá Casals, respondemos que en la contestación a la carta de D. Fernando García Marquez, publicada en el número 516 de RITMO, se evitó entrar en las ediciones de las Sinfonías de Bruckner por lo complicado del tema, ya que tratarlo sólo por encima ocuparía la extensión de todo un artículo.

Reconocemos nuestro error al no dar noticias de grabaciones de la Sinfonía «Jena», atribuida, en ocasiones, a Beethoven. Sirvan para subsanar aquél las que varios lectores (cuya aportación agradecemos) relacionan en distintas cartas. A ellas podemos añadir otra más: la que dirige Ruben Bartayan con la Gran Orquesta Sinfónica de la Radio de Moscú, en un disco **Melodía** de referencia 01611-12, completado con la Sinfonía núm. 82, «El Oso», de Haydn.

En el número de RITMO del pasado mes de noviembre se anotó, por error, en una relación de las grabaciones efectuadas por Alfredo Kraus, que la suya de la ópera **Los pescadores de Perlas**, de Bizet, está cantada en italiano, cuando en realidad lo está en la lengua original en que fue escrita, es decir, en francés.—A.C.

INTERPRETACIONES MOZARTIANAS

En un estudio sobre **La Flauta Mágica**, el Sr. Reverter aludía a un recital de Elisabeth Grümmer del aria **Ach, ich föhl's**, de **Pamina**. ¿Cuál es la referencia discográfica? Una pregunta peligrosa para el Sr. Reverter: en su opinión ¿cuál es la interpretación del **Réquiem** de Mozart que tiene una mayor sentido de profundidad?, ¿cuál es la que combina mejor equilibrio musical e incisividad expresiva con la ambivalencia que pueden tener los enfoques (y las personalidades) interpretativas? Otra pregunta: ¿el legado mozartino de Kleiber se acaba en las **Bodas**?—ENRIQUE NAYA (Zaragoza).

RESPUESTA

Contesto por partes a las cuestiones que plantea en su amable carta:

1.— La referencia del disco de Elisabeth Grümmer adquirido en Alemania, es **Dacapo 1 C 047-28 553**. Además del aria de «Pamina» contiene fragmentos de **Bodas de Fígaro**, **Der Freischütz**, **Tannhäuser**, **Mignon**, **Otello**, **Hansel y Gretel** (con **Schwarzkopf**) y **Caballero de la rosa** (con **Rysanek** y **Koth**). Un registro de adquisición obligatoria. Últimamente **Ferysa** ha importado **Die Zauberflöte** cantado por Grümmer con **Frick**, **Koth**, **Kozub**, **Ambrosius** y **Steffek**, dirigida por **George Solti**. La referencia es **MEL 044**. En la misma colección en la serie de **Melodram «25 voci celebri della lirica»** hay un álbum dedicado a Elisabeth Grümmer, la referencia es **MEL 083**.

2.— Pregunta efectivamente peligrosa dado que, probablemente, no hay ninguna interpretación verdaderamente redonda, que acoja todos sus a veces contrapuestos valores, del **Réquiem** de Mozart. De los que conozco quizá optara por **Walter** (CBS), **Karajan** (DG), **Kempe** (EMI), **Böhm** (DG), sin olvidar a **Giulini** (EMI) o a **Rilling** (CBS). Cualquiera es bueno, aunque no totalmente bueno.

3.— Desgraciadamente, **Erich Kleiber** sólo grabó **Bodas**. Desde el punto de vista directorial sigue siendo la mejor. No obstante, en su haber hubo otros registros mozartianos, aunque circunscritos al campo sinfónico en el que también fue maestro indiscutible. Aparte una memorable 40, con la **London Philharmonic**, que fue distribuida en España hace años, pueden anotarse una 33, con la Orquesta de la Radio del Oeste Alemán, y una 36, con la de la Radiodifusión del Sudoeste, editadas por **Discocorp** hace muy poco. En **Movimiento Música**, importadas por **Ferysa** están las Sinfonías 36 y 38, con la Orquesta Sinfónica de la WDR de Colonia y con la Orquesta Filarmonía de Viena. La referencia es **Movimiento Musica 01.019**.—A.R.

Crítica discográfica

BACH: Concierto para dos violines BWV 1043. VIVALDI: Concierto para tres violines F.I. núm. 34. MOZART: Sinfonía Concertante para violín y viola K 364. Isaac Stern, violín. Itzhak Perlman, violín. Pinchas Zukerman, violín y viola. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Zubin Mehta. CBS 33692, Digital importado.

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

Este disco recoge la primera parte del concierto que tuvo lugar en el Lincoln Center neoyorquino el 24 de septiembre de 1980 con motivo de la celebración del 60 aniversario de Isaac Stern, y que supongo muchos de los lectores conocerán al haber sido retransmitido este verano por TVE (en la segunda parte Stern tocó el **Concierto** de Brahms). Stern se vio acompañado al frente de la orquesta por su amigo Zubin Mehta, y al violín por dos de sus *protegidos*, Perlman y Zukerman.

El **Doble Concierto** de Bach, con Stern y Perlman, conoció una excelente interpretación, especialmente en su tercer tiempo. A continuación, los tres violinistas ofrecieron una deliciosa versión de un **Concierto** de Vivaldi para mí desconocido. A destacar el segundo movimiento, con Stern delineando la melodía, acompañada por los «pizzicati» y arpeggios de Perlman y Zukerman: una auténtica maravilla.

Por último, Stern, y Zukerman esta vez a la viola, lograron el nivel más alto de todo el concierto (incluida la segunda parte) con una magnífica interpretación de la **Sinfonía Concertante** de Mozart, obra bellísima y desgraciadamente poco interpretada. Zukerman demuestra una vez más ser un violinista extraordinario, hoy probablemente el mejor. Stern, por su parte, se encuentra más a gusto en esta obra que en las anteriores (ambos ya la habían grabado con Barenboim para CBS), lo cual contribuye al magnífico resultado global.

Factor común presente en las tres obras es el entusiasmo puesto por solistas, director y orquesta a la hora de interpretar esta música (hecho tristemente infrecuente hoy día), lo cual se refleja en las versiones resultantes, de una espontaneidad y alegría contagiosas.

En suma, tres *monstruos* del violín reunidos en un disco, intérpretes de unas versiones, si no de referencia, sí de altísimo nivel. El sonido, espléndido.—**L.C.G.**

BACH: Las Sonatas en trío. Música Antigua, Colonia. Archiv. Produktion 25 33 448

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

Preciosísimo disco este que, bajo el sello de Archiv, ofrece cuatro **Sonatas en trío** de J.S. Bach, en interpretación del conjunto Música Antigua de Colonia, con algunos refuerzos. Antes que nada, y para algún lector que lo desconozca, explicaré brevemente lo que es una sonata en trío diciendo que es aquella compuesta de dos voces melódicas y un bajo.

Tres de las obras incluidas en el disco son atribuidas a Bach con mayor o menor fundamento, y otra, ciertamente es del Cantor. Se trata de la **Sonata para dos travesos y bajo**, también conocida en su versión para viola de gamba y cémbalo obligado. Además de dicha **Sonata para dos travesos** (BWV 1039), se contienen en el presente disco una **Sonata para traveso, violín y bajo continuo** (BWV 1038), una **Sonata para dos violines y bajo continuo** (BWV 1037), y una **Sonata para violín, clave obligado y bajo** (BWV 1036). Son todas obras bellísimas, típicas representantes de la música de cámara de la época y que, aunque en algunos haya duda de que procedan de la mano de Bach, lo que es evidente es que *huelan* a Bach.

La interpretación es soberbia, en todo momento dentro del más puro estilo barroco. Son los integrantes del grupo en esta ocasión: Reinhard Goebel (violín barroco), Hajo Bass (violín barroco), Wilbert Hazelzet (flauta travesera barroca), Philippe Suzanne (flauta travesera barroca), Jaap ter Linden (violoncello barroco) y Henk Bouman (clave). El disco es, por otra parte, un claro mentís para aquellos que, aún hoy en día, siguen pensando que la utilización de instrumentos de la época no es sino una cuestión de absurdo purismo. Basta solamente con escuchar el precioso y aterciopelado sonido de las flautas traveseras barrocas, como clarísimo ejemplo en contra de tal aseveración. La grabación merece algo de la soberbia calidad a que Archiv nos tiene acostumbrados, en todo momento, carente de esa transparencia típica del citado sello, y el clave está, en general, poco presente.

La presentación es excelente, con unos interesantes comentarios de Werner Breig. Para mí, sin duda, el mejor disco de los publicados hasta el momento por la Música Antigua Köln. Se trata de algo que no debe faltar en ninguna discoteca que se precie.—**P.C.C.**



Ditta Pásztory.

BARTOK: Mikrokosmos (fragmentos). Ditta Bartók-Pásztory y María Comensoli, pianos. Hispavox (Hungaroton) S 60.682.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■
Sonido: ■ ■

Es natural que el centenario del nacimiento de Béla Bartók propicie este tipo de ediciones, a mitad de camino entre lo histórico-documental y lo meramente divulgativo. En efecto: la publicación aquí, a los veintidos años de su grabación original, de una serie de piezas pertenecientes a los tres volúmenes finales del **Mikrokosmos** bartokiano, en la ya histórica e irreplicable interpretación de Ditta Pásztory, esposa del autor, no puede por menos de dejarnos un cierto regusto de frustración. Piense el lector en que Ditta registró, a finales de la década de los cincuenta, las integrales de **Mikrokosmos** y de **Para niños**. A ella debemos, asimismo, la primera grabación de la **Sonata para dos pianos y percusión** (Vox, 1941) y de los números 69, 127 y 145 del **Mikrokosmos** (versión para dos pianos) (Continental, 1942), a la vera del propio Bartók. Posteriormente (en 1969), Ditta registró, junto a María Comensoli, la **Suite para dos pianos, Op. 4 b** (Hungaroton, SLPX 11398) —transcripción de la **Suite para orquesta núm. 2, Op. 4** (1905-07), que el matrimonio Bartók interpretaba con frecuencia en sus recitales en América (1941-42). Y, cómo no, hay que recordar la grabación (Hungaroton, SLPX 11398) del **Concierto para dos pianos y percusión y orquesta** (Sz. 115), por Ditta Bartók, Erzsébet Tusa y la Sinfónica de Budapest, dirigida por János Sándor. Versiones *imprescindibles* de obras que Ditta interpretó y, en muchos casos, estrenó con Béla, y que, desgraciadamente, no se hallan disponibles en España. Como tampoco lo están los dos espléndidos álbumes **Bartók at the pia-**

no y **Bartók Record Archives** (Hungaroton, LPX 12326/33, 8 Lps, y LPX 1234/8, 5 Lps), que recogen, prácticamente, la totalidad de los discos impresionados por Bartók, así como entrevistas, actuaciones en directo, etc.

El disco objeto de este comentario ofrece, pese a su carácter fragmentario, varios y no pequeños alicientes: los 18 números del **Mikrokosmos**, que figuran en la cara A en su versión original para piano, nos muestran hasta qué punto la interpretación de Ditta Pásztor rebosa autenticidad, control expresivo, precisión técnica y variedad de acentos. El sonido, por desgracia, es aquí muy pobre y no siempre es fácil percibir la claridad de texturas que reside en la ejecución. Con todo, el clima y el refinamiento —nunca artificioso— se dan en piezas como la **144** (seductora música de noche) o la **115** (un delicioso ritmo búlgaro). Las transcripciones para dos pianos contenidas en la cara B, reciben una excelente interpretación (en las **7 Piezas, Sz 108** es, incluso, superior a la anterior propuesta con E. Tus, SLPX 11320).—**G.B.M.**

BEETHOVEN: Sinfonía núm. 9. Jessye Norman, Brigitte Fassbaender, Plácido Domingo, Walter Berry. Coro de la Opera Estatal de Viena. Director, Karl Böhm. DG 2741 009, 2 discos, Digital importado.

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

Si se enfoca la crítica de una interpretación musical desde un ángulo esencialmente emocional, el asunto puede convertirse en una especie de *juegos florales* más aptos para avasallar espíritus elementales que para aclarar conceptos con cierta serenidad. Además, esta manera de conducirse, amén de poco seria, daría mucho que hablar —y con razón, probablemente— a los defenestradores de emociones (hoy por hoy, una especie peligrosísima para la música) y demás falsos defensores de la realidad musical absoluta, con la, a mi juicio, poco loable —por entenderla radicalmente tramposa— invención de progreso.

Por eso me tranquilizaré y, aunque dude mucho de la posibilidad de satisfacer a unos y a otros (es decir, a los *profesionales* de la *cosa musical* y a los que tan sólo nos podemos conformar con ser unos pobres amantes de ella), renunciaré a comenzar diciendo que «después de esta **Novena**, la nada» o algo así, y trataré de seguir —en la medida de mis posibilidades— una línea un poco más analítica.

Lo que parece claro es que Böhm, en esta ocasión, se plantea esta música de modo relativo al tiempo en que es interpretada, sintiéndola como absolutamente *necesaria* para el tiempo en que vivimos.

Karl Böhm, grabando de nuevo, en el umbral de su muerte esta **Novena Sinfonía** de Beethoven, contrariamente a lo que pudiera pensarse de antemano no la concibe desde una perspectiva senil, definitiva. El «tempo» que escoge en los cuatro movimientos no es rígido y, aunque sí bastante lento (la **Sinfonía** completa le dura una hora y casi veinte minutos), nunca da la sensación de lejanía o contemplación. Todo lo contrario, se trata de una visión ampliamente humana pero muy «a ras de suelo». Tampoco se *eterniza* en el fraseo en busca de lo sublimemente trascendente; es una **Novena** profundamente hermosa pero sin significaciones metafísicas: sorprendentemente es de una tersura absolutamente juvenil.

En otro orden de cosas hay que decir que es una de las más perfectas ejecuciones que conozco, en disco, de esta obra. La Orquesta rinde al máximo de sus posibilidades (con lo que esto supone cuando la Orquesta se llama Filarmónica de Viena) y el cuarteto solista es, hoy por hoy, casi insuperable: Berry, que comienza su recitativo un poco desigual de voz, transmite en todo momento una emoción verdaderamente penetrante; las mujeres, magníficas, por más que la Norman quede un poco corta en el cuarteto final; y de Domingo, baste decir que canta el «Froh, wie seine...» de forma tan increíble que hace olvidar por completo las múltiples *tonterías* con que nos castiga últimamente. Del Coro, da la impresión que canta en un especial estado de embriaguez musical; algo que sólo grandísimos directores son capaces de transmitir a los cantantes (desde luego, los solistas también están incluidos en esta apreciación). Y por último, sobre la grabación, simplemente hacer constar que hace todos los honores —con creces— a la calidad artística de la versión: técnicamente es, en todos los órdenes, la mejor de cuantas se han realizado, hasta la fecha, de esta obra.

Conclusión: envuelto en un armazón de perfectas proporciones recibimos este grito, emitido con entereza, sin angustia; el grito de un *humanismo* que no busca regeneración alguna sino, simplemente, una afirmación sincera y sana. Todo buen aficionado no puede dejar de convertirse en su receptor, aunque le salga un poco caro.—**P.G.M.**



Lorin Maazel.

BEETHOVEN: Sinfonía núm. 5, en Do menor, Op. 67. SCHUBERT: Sinfonía núm. 8, en Si menor, D. 759 «Inacabada». Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Lorin Maazel. Grabación en directo (Japón, 1980). CBS, 36711. Digital importado.

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

Si no me falla la memoria, esta es la segunda vez que aparecen reunidas, en disco, la **Quinta** y la «**Inacabada**» bajo la dirección de Lorin Maazel. DG Privilege, 2538015 (disponible en nuestro catálogo) ofrece un añoso registro (de 1959) con la Filarmónica de Berlín. Disco de escaso interés, con un Maazel claramente inmaduro. La **Quinta**, sin embargo, conoció otra versión de Maazel (1979), en el marco de la integral beethoveniana, con la Orquesta de Cleveland (CBS 79800), comentada, en términos poco elogiosos, por Pérez de Arteaga (ver **RITMO**, núm. 501).

El presente disco, generoso en minutaje (la **Quinta** dura 34 minutos 34 segundos, incluso, sin la repetición del «**Allegro**» final), se beneficia de una toma espléndida, espaciosa, natural, con un prensado ejemplar (sólo la «**Inacabada**» presenta un ligero *soplido* además de algún pre-eco en el «**Allegro moderato**»). La Filarmónica de Viena demuestra una calidad sonora y un equilibrio interpretativo fuera de lo común. Los solistas, excepcionales: clarinete, flauta, fagot y oboe dan lecciones de musicalidad, mientras los violoncellos se hallan a una altura casi olímpica. Pocas veces he oído el motivo en Sol mayor del «**Moderato schubertiano cantado**» de forma tan her-

mosa. La grabación potencia al máximo las cualidades de los instrumentistas, y así no es raro escuchar —en especial, en el «Andante con moto» y en el «Scherzo» de la **Quinta**— detalles de fraseo y de *color* que pasan normalmente inadvertidos en otros registros.

Con estos mimbres, cabría esperar unas versiones de primerísima categoría. Si no lo son, pienso que el fallo viene de la batuta. En efecto: Maazel es un director minucioso, equilibrado, refinado, pero curiosamente *inhibido* frente a estas partituras. Su **Quinta** es un milagro de nitidez: a lo largo de toda la obra, somos siempre conscientes de la organicidad del desarrollo musical, generado por las cuatro notas que abren el «Allegro con brío». Pero la lectura carece de convicción: el dinamismo y el «pathos» beethovenianos no tienen apenas reflejo. Sólo en el «Andante» logra Maazel comunicar un sentimiento poético, en un espíritu que anticipa el lirismo de la **Pastoral**. Schubert resulta, si cabe, aún más inhibido. En el «Allegro moderato» (donde se repite la exposición) Maazel no acierta ni con lo elegíaco ni con lo demoníaco. El «Andante» se le escapa, sin que la calidad de la ejecución consiga redimir la atonía y la indiferencia de la batuta. Una auténtica lástima.—**G.B.M.**

BRAHMS: Concierto para piano y orquesta núm. 1 en Re menor, Op. 15.

Lazar Berman, piano. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Erich Leinsdorf. CBS, 3850. Digital importado.

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

«Brahms es intencionadamente parco a la hora de hacer anotaciones, restringiendo todo a lo más necesario, pero cada especificación en Brahms tiene un valor absolutamente auténtico. (...) Cuando en algunos lugares escribe «p» o «fff», uno tiene literalmente que tocar «p» o «fff» W. Furtwängler.

Esta consideración podrá parecer a algunos excesivamente purista. Pero, aún admitiendo la aleatoridad implícita en toda obra *maestra* —que lo es y en no escasa medida, gracias a la potencial diversidad de lecturas que acepta— habremos de convenir en que todo pentagrama contiene, a partir de una semiótica inherente a la propia gráfica compositiva, unos *significados* operativos que el intérprete, por muy subjetiva que sea su aproximación, no puede por menos de respetar. Si el ejecutante, de manera consciente o por motivaciones extrañas a su dialéctica personal —me refiero a *modas* y *modos* de interpretar que están en la mente de todos—, aban-

dona lo que en lenguaje corriente llamamos *cánones interpretativos*, puede desembocar en una de estas dos situaciones: a) crear un nuevo concepto interpretativo, distinto del usual (caso o de un Karajan frente a la **Tetralogía** wagneriana, concepción discutible, pero, en todo caso, muy personal) o b) caminar a ciegas, sin rumbo, en busca de *algo* que se aparte de lo trillado o, de lo que uno piensa que es tal.

Esta es, creo, la actitud de Erich Leinsdorf y de Lazar Berman frente al **Op. 15** brahmsiano. Al parecer, el veterano Leinsdorf —que nunca acabó de captar la *esencia* del lenguaje de Brahms— se ha empeñado en demostrarnos que la enorme tensión acumulada en los primeros compases del «Maestoso» no es sino pura adrenalina. Que la serenidad del «Adagio» es mera sacarina y que la vitalidad y fantasía del «Allegro non troppo» son sólo fuegos de artificio para un solista bien dotado. Berman, que posee una técnica prodigiosa y una musicalidad probada —con otras batutas, desde luego—, le hace el juego a Leinsdorf y el resultado es un Brahms soberbiamente *ejecutado* —por precisión de ataques y sonido espléndido de solista y orquesta, convenientemente manipulado por los ingenieros Bud Graham y Kenechi Handa, a fin de envolver a Berman en un halo de irrealidad—. Pero ¿y la dialéctica de los «Poco piu moderato», yuxtapuestos al «Maestoso»? ¿Y el carácter de «quasi Fantasía», demandado por la «Cadenza» de «Rondó»? Esas y otras muchas cosas se les han quedado en el tintero a Berman y Leinsdorf.—**G.B.M.**

BRAHMS: Doble Concierto para violín y violoncelo, Op. 102. Obertura Académica, Op. 80. Pinchas Zukerman, violín. Lynn Harrell, cello. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Zubin Mehta. CBS 74003.

BRAHMS: Doble Concierto Op. 102. Variaciones Haydn, Op. 56a. Salvatore Accardo, violín. Heinrich Schiff, cello. Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig. Director, Kurt Masur. Philips 95 00 623.

Interpretación: ■ ■ ■ (CBS) ■ ■ (Philips)
Sonido: ■ ■ (CBS) ■ ■ (Philips)

El **Doble Concierto** de Brahms es una obra con la que frecuentemente se han estrellado instrumentistas y directores, incluso los más grandes. Las dos versiones que acaban de aparecer en nuestro mercado confirman lo dicho. Ninguna de ellas es satisfactoria.

La primera reunía en principio algo que es fundamental a la hora de interpretar esta obra: unos grandísimos intér-

pretes, que tienen, por ende, la condición de brahmsianos (al menos Zukerman y Mehta). A pesar de todo, nada.

El primer tiempo siempre ha sido el peor tratado por los intérpretes, que lo enfocan desde un punto de vista lírico, que no es, a mi entender, el más adecuado. Otro defecto frecuente es la elección de un «tempo» demasiado lento. Pues bien, ambas cosas le ocurren a Mehta, que nos ofrece un primer movimiento pesante, lento, falto de fuerza, con algunos cambios de «tempo» no del todo bien resueltos.

El segundo movimiento es lo mejor de su interpretación, con unos veinte últimos compases realmente magníficos. Por último, en el tercero, Mehta naufraga un poco en la sección central (compases 117-217), un tanto blanda para mi gusto. En suma, el gran director israelí no acaba de calar de lleno en la obra, faltándole algo de convicción a su trabajo.

En cuanto a los solistas, Harrell (con una continua tendencia a correr) está simplemente correcto; Zukerman, por debajo de su altísimo nivel habitual. A pesar de todo, tiene unos cuantos detalles antológicos, como la enunciación del tema principal del tercer tiempo o los últimos compases del segundo.

En resumen, versión fallida, aunque con varios momentos excelentes que elevan el nivel global de la interpretación, en la que lo peor, indudablemente, es el primer movimiento.

Philips ha publicado otra versión de este **Concierto**, protagonizada por el incansable Masur, junto con Accardo y Schiff, que es, dicho claramente, mala. Tanto Masur —que nos ofrece un primer tiempo lento, aburrido y falto de vida; un segundo carente de interés y un tercero desigual, con frecuentes desajustes, igual que Accardo —inexpresivo, según su costumbre— y Schiff —con un bello sonido, pero falto de la suficiente técnica (su recitativo inicial es desastroso, culminándolo con un acorde de cuatro notas en «pizzicato» digno de un principiante)— se estrellan contra la obra, logrando una versión carente de interés y anodina de principio a fin.

Lo mejor de ambos discos son los *rellenos*. CBS incluye una excelente y fogosa versión de la **Obertura Académica**; Philips, por su parte, lo hace con una versión más que correcta de las **Variaciones Haydn**.

Otra cosa tienen en común ambos discos: su horrible sonido. El primero debido al prensado español, con zumbidos y distorsiones constantes; el segundo, por la escasa calidad de la grabación.

Discos fallidos. En cabeza de todas las versiones de este **Concierto** continúa la antológica de Rostropovich/Oistrakh/Szell/Orquesta de Cleveland.—**L.C.G.**



Otto Klemperer.

BRAHMS: Concierto para violín y orquesta en Re mayor, Op. 77. David Oistrakh, violín. Orquesta Nacional de la Radiodifusión Francesa. Director, Otto Klemperer. EMI Acorde 037-000534.

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

No es la primera vez que desde estas páginas hacemos referencia a la impagable labor que está realizando la serie «Acorde», en cuanto a recuperar para nuestro catálogo —normalmente en inmejorables condiciones de sonido y presentación— algunas de las más importantes grabaciones EMI que, o bien nunca se publicaron entre nosotros, o, como en el caso que hoy nos ocupa, fueron descatálogadas precozmente. Como quiera que el catálogo de «La voz de su amo» es una verdadera mina de joyas discográficas del máximo calibre (Klemperer, Giulini, Barenboim, Beecham, Schwarzkopf, etc., por no citar los más antiguos registrados de Furtwängler), no nos resta sino desear que esta línea de publicaciones continúe. Por nuestra parte, no regatearemos palabras de apoyo a esta ejemplar serie económica.

El disco objeto de este comentario justifica con creces nuestro entusiasmo, pues se trata, sin lugar a dudas, de una interpretación maestra, una auténtica pieza de antología. El **Concierto para violín** de Brahms posee en este momento una dignísima discografía, encabezada por la magna versión de Perlman/Giulini (EMI), pero donde también son destacables otras de gran categoría: Zukerman/Barenboim (DG), Szeryng/Haitink (Philips), Stern/Mehta (CBS). Baste decir que si se podía soñar con una versión aún mejor, más genial que ellas, esta versión es la que, en 1961, grabaron el entrañable David Oistrakh y el maestro Klemperer. Toda la interpretación es un modelo de equilibrio y coherencia, de grandeza y emoción, fruto del potenciamiento mutuo de dos artistas geniales en un momento de máxima inspiración.

Hay en el violín de Oistrakh —perceptible claramente en esta grabación— algo indefinible con palabras, algo que, por ir más allá de la mera perfección técnica, se resiste al análisis crítico y se identifica normalmente con lo genial. Y, ante la dificultad de transmitirlo, me remito a la experiencia, sugiriendo a los que compren este hermoso disco que presten atención, por ejemplo, en el segundo movimiento o en el final de la cadencia del primero, al fraseo irresistible de Oistrakh y a la magia de su sonido, o que se dejen arrebatar por el tercero, donde la perfección técnica que exhibe el violinista es realmente lo de menos.

Como nada es perfecto en este mundo, la Orquesta de la Radiodifusión Francesa no está a la altura de las circunstancias

(lástima que esta grabación no se hiciera con la Philharmonia), y el oboe, por ejemplo, desafina abiertamente al comienzo del «Adagio». Pero estas reservas no importan demasiado ante la magnitud del hecho interpretativo. El sonido es muy claro, aunque sin el color y el brillo de otras grabaciones más recientemente; en todo caso, suficiente para apreciar los valores del contenido.

En conclusión, versión de referencia, aunque —también hay que reconocerlo— seguida muy de cerca por la de Perlman/Giulini.—L.S.

BRAHMS: 12 Lieder. Jessye Norman, mezzosoprano. Geoffrey Parsons, piano. Ulrich von Wrochem, viola. Philips, 95 00 785.

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

Con el panorama tan pobre que ofrece la discografía de **Lieder** de Brahms en este país, la aparición de este disco con artistas de la talla de Jessye Norman y Geoffrey Parsons resulta inapreciable.

Jessye Norman, con su voz cálida y envolvente, tan apropiada para Brahms, su dominio del «legato» y la media voz, su forma de paladear la música y el texto, se muestra una vez más como una de las grandes cantantes actuales, especialmente en este género tan poco frecuentado, desgraciadamente. Estas raras cualidades nos hacen olvidar sus problemas con los agudos (en realidad, ahora es más una mezzosoprano que una soprano), donde la voz se empequeñece y destempla y su afinación imprecisa en algún momento. Geoffrey Parsons está muy inspirado, sobre todo, en los pasajes meditativos, aunque en ocasiones (**Von ewiger Liebe**) le falta pasión. Extraordinario Ulrich von Wrochem en su acompañamiento de las dos bellísimas canciones con viola que, en cuanto a interpretación, resulta lo mejor del disco por parte de los tres artistas. La grabación es de la calidad a que tan bien acostumbrados nos tiene Philips. Se incluyen los textos con una traducción bastante irregular. En resumen: disco imprescindible.—T.

BRUCKNER: Sinfonía núm. 3, en Re menor (Versión de 1888-89). Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. D.G., 2532 007, Digital importado.

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

Tras haber escuchado este disco con ilusionada expectativa y hasta con impaciencia, creo que podemos seguir diciendo que falta todavía la versión definitiva de esta obra, posiblemente la primera gran sinfonía del organista de San Florián en base a un pleno dominio formal y estructural, una adecuación entre las ideas y el lenguaje utilizado (evidente conocimiento de los medios técnico-expresivos) y, por último, una afirmación rotunda de la personalidad del músico así como del camino que el propio autor se ha propuesto recorrer en cuanto compositor de sinfonías.

Entiéndase bien: la interpretación de Karajan es de gran altura y, además, es esencialmente honrada respecto a los planteamientos y al estilo con los que Karajan aborda sus lecturas de estas músicas. Es, pues, la interpretación autorizadísima de un soberano bruckneriano (¿el más grande entre los vivos?), pero precisamente por eso siempre se espera el máximo, y en esta ocasión entiendo que los resultados son algo inferiores a sus extraordinarias versiones de las **Sinfonías 5, 7, 8 y 9** del nuevo ciclo para DG o de las **4 y 7** de la anterior grabación para EMI. Para mi gusto, estos resultados son perfectamente comparables a los conseguidos en la reciente grabación (también para DG) de la **Sinfonía núm. 6**, (trascendente a veces, ligero otras), una sonoridad no siempre suficientemente *blanda* y elástica, y, por último, una gama dinámica tremendamente exagerada que termina por *epatar* negativamente al oyente. Interpretación y ejecución por otros motivos admirables. Por ejemplo, es extraordinario, de principio a fin, el «Adagio», por nobleza expresiva, calidad y belleza sonoras, fraseo bellísimo. Lo menos bueno, el movimiento inicial, donde se percibe una cierta artificialidad y una incómoda sensación opresiva; con todo, hay momentos únicos de grandeza, y, por ejemplo, las progresiones dinámicas en los kilométricos «crescendi» suelen ser impresionantes. Excelentes, globalmente, el «Scherzo» y el «Finale». La grabación magnífica, pero he oído otras veces discos digitales más logrados (¿imposibilidad de trasladar la tremenda gama dinámica al disco?).

Conclusión: Versión que se sitúa, por el momento, a la cabeza, junto a Böhm/Filarmónica de Viena (Decca), pero no del todo logrado por las limitaciones apuntadas; falta conocer la nueva grabación (también digital) de Barenboim/Chicago (DG), muy prometedora. En cualquier caso, alta recomendabilidad.—J.I.P.

CORELLI: Concerti grossi núms. 1, 3, 4, y 6. Orquesta de Cámara Eslovaca. Director, Bohdan Warchal. Zafiro ZL 368.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■

He aquí uno de esos discos cuya utilidad es ciertamente cuestionable. Creo que, tratándose de obras suficientemente conocidas, solamente se justifica la aparición de nuevas versiones cuando esas versiones son definitivas. Y no nos hallamos en el caso. La interpretación de la Orquesta de Cámara Eslovaca es, simplemente correcta, pero estoy seguro de que versiones como ésta e incluso mejores pueden hallarse con frecuencia. Creo que que hoy se interpretan estas obras de modo muy diferente. Y la versión que en este disco se contiene es de las de hace veinte años. La grabación es bastante defectuosa, con excesivo predominio de los graves.—P.C.C.

DVORAK: Danzas Eslavas núms. 1-8, Op. 46; núms. 9-10, Op. 72. Orquesta Filarmónica Checa. Director Neumann. Telefunken-Aspekte, Estéreo 6.41303.

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

La imposibilidad de incluir las dieciséis **Danzas eslavas**, de Dvorak, en un solo disco tiene el inconveniente de que normalmente se nos presentan en exiguas selecciones, acompañando, con mayor o menor fortuna, a otras piezas (como las **Danzas** de Brahms). Telefunken ha optado por presentarnos en un disco—excelente por interpretación y grabación— la **Op. 46** completa, más las dos primeras danzas de la **Op. 72**, acoplamiento que tampoco resulta satisfactorio,

porque, ¿y las otras seis danzas? La solución más acertada para disponer de la colección completa es la de Deutsche Grammophon (Kubelik), que recurre a acoplar las dos series en sendos discos, complementarios respectivamente con otras obras de Dvorak.

Hecha esta salvedad, que parece importante, el registro que comentamos no puede ser más gratificante. Vaclav Neumann y la Filarmónica Checa tocan esta música encantadora con verdadero entusiasmo y plena identificación con el espíritu folklórico que la inspira. Frente a la también excelente versión de Kubelik (ahora en un álbum de oferta), más «sinfónica» y con una marcada vera lírica, la de Neumann es, sin embargo, más colorista, más rítmica, y posee un mayor sentido del sabor popular. Interpretaciones éstas maravillosamente danzables, desenfadas y absolutamente idiomáticas.

El disco tiene un sonido muy claro y brillante, tal vez superior al de Kubelik. La presentación de la contraportada incluye el detalle positivo de anotar, junto a cada pieza, el tipo de danza correspondiente («furiant», «dumka», etc.).—L.S.

DVORAK: Obras orquestales (Poemas sinfónicos, Overturas, Danzas Eslavas, Scherzo Capriccioso, Variaciones Sinfónicas, Leyendas). Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, Rafael Kubelik. Deutsche Grammophon 27 40 238, 6 discos. Precio oferta: 3.600 ptas.

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

Este álbum es una recopilación de los seis discos que la DG editara en su día por separado de las obras orquestales de Dvorak, discos que venían a com-



Rafael Kubelik.

pletar el panorama sinfónico del gran músico checo junto al ciclo de las **Sinfonías** del propio Kubelik. Para redondear este panorama, la DG pensó en su día en grabar también con el excepcional director los tres **Conciertos** de Dvorak, pero lamentablemente este proyecto no se ha llevado a cabo.

El álbum que nos ocupa es excepcional: por un lado, reúne unas obras extraordinarias, por desgracia poco conocidas, que yo no dudaría en calificar como una de las cumbres del género sinfónico-poemático romántico (me refiero a todos los poemas sinfónicos, obras de ultimísima época, posteriores al **Concierto para cello** y a la **Novena Sinfonía**, predecesores e inspiradores de la renovada corriente eslava de un Janacek). Estas obras extraordinarias muestran un dominio formal, una técnica de la variación y del desarrollo, una elaboración y escritura orquestales y, en fin, un aliento romántico y evocativo por completo ad-



JOSE NAVARRO BOTELLA

Gran Avenida, 36 - Teléfono 38 28 76

Juan Carlos I, 37

ELDA (Alicante)

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

DISCOS. Seguimos enviando por correo los que nos piden.

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

También en BONTEMPI, Melódicas y Organos desde 1.500 pesetas.

mirables, todo ello mezclado con un amor por el elemento eslavo (logradísima la estilización de todos ellos) y una afinidad espontánea y vivencial con la naturaleza. Respecto a las **Danzas Eslavas**, creo necesario extenderme. Y en cuanto a las **Oberturas**, basta decir que están cercanas a los poemas sinfónicos reseñados, siendo también la mayoría obras de madurez. Las **Leyendas** son deliciosas piezas de corte rapsódico para orquesta pequeña, de ambiente relajado y fragante plasticidad. Las **Variaciones** es obra de envergadura, de corte brahmsiano y gran maestría formal. El **Scherzo**, pese a su título, es obra conflictiva y abrupta en ocasiones, vital y contagiosa en otras; a destacar, como en el resto de las obras, el prodigioso trabajo orquestador con medios limitados, deudor de Brahms.

Imposible encontrar un director más adecuado a este repertorio que el checo Kubelik. Su trabajo es de una vitalidad, claridad y convicción meridiana. Es también, como la música, fantasioso, imaginativo, legítimamente romántico, idiomático; en definitiva, es la expresión artística de una vivencia y un credo: un canto a la libertad, una declaración de amor a la naturaleza y un himno a su tierra. Apoyado en estos resortes psicoafectivos y subjetivos, Kubelik sabe objetivar lo imprescindible la música para lograr de sus orquestas unos resultados extraordinarios, desde el punto de vista técnico tanto como desde el punto de vista expresivo. Su Dvorak es indudablemente un hito discográfico. Si puede, no deje de aprovechar la excelente oportunidad de conocer lo mejor de un gran músico aún insuficientemente valorado, interpretado en una lección magistral de autenticidad, inspiración, contemplación, cariño y rigor. Es edificante constatar cómo el «marketing» puede a veces ser desbancado por la profundidad de unos sentimientos.—J.I.P.

HAYDN: Sinfonías núm. 46, en Si mayor y núm. 47 en Sol mayor. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Daniel Barenboim. DG, 2531 324.

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

Este oportuno registro viene a completar el ciclo que Barenboim ha dedicado a las **Sinfonías 44 a 49** de Joseph Haydn, aquellas que pertenecen al período llamado *Sturm und Drang* (tempestad e ímpetu), un movimiento artístico de origen literario que será el gran precursor del movimiento romántico (esto explica que Haydn, a pesar de su aislamiento en Esterháza, no era impermeable a las corrientes estéticas de su época). Si bien, estas seis sinfonías del período

medio del músico de Rohrau presentan un gran atractivo: consolidada y dominada ya la forma, estas obras muestran un desarrollo formal admirable y moderno (superados ya los influjos del «concerto grosso» y hasta la «sonata da chiesa»), pero también nos muestran, en cuanto al contenido, a un Haydn distanciado de ese cliché de músico risueño y amable: las dos **Sinfonías 46 y 47**, pese al modo mayor en que han sido escritas, son afines en el clima y el carácter a las escritas en modo menor (núm. 44, «Fúnebre»; núm. 45, «Los Adioses», y núm. 49, «La Pasión»), todas ellas con una carga emocional mucho mayor de la que se suele imputar a Haydn; únicamente la núm. 48, «María Teresa», presenta un carácter mucho más festivo y una instrumentación más luminosa.

Barenboim se nos vuelve a mostrar como un director enormemente inteligente e inconformista: su Haydn no siempre había sido —a diferencia de su Mozart— especialmente destacado desde el principio, pero ha sabido ir madurando y profundizando en el complejo mundo haydniano, hasta convertirse en uno de sus principales intérpretes. Indudablemente, el ciclo del «Sturm und Drang» ha mantenido una línea de constante superación, según el orden cronológico de las grabaciones, quizá con la excepción única de la **Sinfonía núm. 45**. Su Haydn es variado, imaginativo, terso, diáfano y, sobre todo, versátil: tan pronto se logra la brillante filigrana con gran intencionalidad como se consigue plasmar un ambiente de duda, un tinte sombrío o un acento trágico. Quizá, también, las maneras hiperrománticas junto a la gran formación clásica del artista argentino hayan contribuido a la idónea traducción de esta música. En cualquier caso, pieza básica ha sido la English Chamber, cuya sonoridad y virtuosismo con incomparables. Como demostraron hace poco en Madrid, intérpretes ideales de esta música, sólo igualados por la Academy. Magnífica oportunidad de hacerse con obras espléndidas y casi desconocidas, en gran interpretación. El sonido, siendo bueno, quizás hubiera podido mejorarse algo.—J.I.P.

KREISLER: Obras y transcripciones para violín y piano. Shlomo Mintz, violín. Clifford Benson, piano. DG 2531 305.

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

Los dos discos que acaban de aparecer en el mercado y que tienen por protagonista al joven Shlomo Mintz son suficientes para considerarle como uno de los más grandes violinistas de la actua-



Shlomo Mintz.

lidad. Si en los **Conciertos** de Mendelssohn y Bruch se nos revelaba como un solista excepcional, dotado de una técnica fuera de serie, el disco que ahora comentamos, dedicado por entero a obras y transcripciones de Fritz Kreisler, le avala como un excelente camerista, poseedor de una musicalidad y un sentido de la forma extraordinarios.

El programa ofrecido consta de diecisiete piezas, once de las cuales fueron escritas por el propio Kreisler, mientras que el resto no son más que arreglos virtuosísticos (mejor que transcripciones) de breves obras de otros compositores (Albéniz, Dvorak, Granados, Weber, Wieniawski y Glazunov), generalmente afortunados, salvo el de la **Danza núm. 5** de Granados, que desvirtúa la sencillez innata a la obra.

Las brevísimas piezas de Kreisler (la más larga dura poco más de cuatro minutos y medio) van desde el gitanismo refinado del **Capricho gitano** o **La gitana** al virtuosismo del **Recitativo y Scherzo**, pasando por el orientalismo de salón del **Tamboril chino** o el influjo clásico del **Rondino** y **La Preciosa**, siéndonos todas ellas ofrecidas —al igual que las transcripciones— en versiones *a la antigua usanza*, con generosos portamentos y vibrato intenso (lo que las diferencia de las más modernas de Itzhak Perlman), poniéndose asimismo de manifiesto la entrega absoluta de Mintz y logrando con ello aumentar el interés del oyente hacia estas obras cuya valía musical —todo hay que decirlo— no es mucha.

El sonido es espléndido y el acompañamiento del pianista Clifford Benson, más que correcto. En suma, servicio impecable a unas obras que son reflejo de toda una época.—L.C.G.



Lucia Popp.

LORTZING: Zar und Zimmermann (Zar y Carpintero). Hermann Prey, Adalbert Kraus, Karl Ridderbusch, Lucia Popp, Gudrun Wewezow, Wernern Kernn, Alexander Malta, Helmut Bergertuna. Coro de la Radiodifusión de Barrera. Orquesta de la Radio Munich, Director: Heinz Wallberg. Acanta J B 22.424. Importado por Ferysa.

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

He aquí una auténtica novedad. En España nunca había sido distribuida una grabación íntegra de esta ópera cómica, tan famosa en los países germánicos, de Lortzing, compositor que aquí tampoco se conoce demasiado. Este registro no es de todas formas el primero que se publica, ya que en 1953 Ferdinand Leitner y Robert Heger en 1966 la habían ya grabado. Edición hace mucho tiempo desaparecida. Y era justo que, por fin, pudiera ser distribuida en nuestro país una ópera tan representativa de un estilo y de un autor.

Gustav Albert Lortzing, que vivió de 1801 a 1851, fue un compositor de fácil inspiración, creador de sus propios libretos y notable conocedor del mundo del teatro, en el que, de la mano de su padre, había sido iniciado desde muy niño. Seguidor en buena medida de Weber, fusionó hábilmente en sus obras las influencias de la ópera cómica francesa de Auber, Boieldieu y otros, y las tendencias italianas, aunque de la primera no absorbió tanto como un Flotow de las segundas lo que Nicolai, compatriotas y coetáneos suyos. Su teatro lírico es más decididamente germánico, tiene un sabor más localista, tomando elementos tratados en dimensión y clave distintas por Weber o Wagner, pertenecientes al más puro «singspiel». En tal sentido su producción puede encuadrarse, quizá de manera más ajustada, en lo que se ha dado en llamar «spieloper». Por lo que

respecta, naturalmente, a su obra cómica, en la que se reflejaban y trataban argumentos ligeros y divertidos. A ellos aplicaba Lortzing un saber hacer y una intuición tetrales de primer orden, confeccionando un teatro lírico popular dotado de colorido, imaginativo, capaz de crear tipos de un solo trazo muy eficaces escénicamente. No hay que buscar, por tanto, profundidad, refinamiento, variedad o progresión dramática en las obras de este berlinés, pero sí diversión, fluidez, inspiración melódica y cierta gracia. En cualquier caso, las obras que pueden considerarse como cómicas, que se ajustan a los rasgos más arriba definidos, como puede ser **Zar y Carpintero** o como puede ser también **Der Wildschütz**, son superiores a aquellas otras que perseguían resultados más trascendentes, como **Undine**, bautizada como *ópera romántica*. Hay que anotar, como dato curioso, que en 1840 Lortzing estrenó una ópera, denominada «festival», titulada **Hans Sachs**, directo antecedente de **Los maestros cantores**, de Wagner.

Nos encontramos, pues, ante **Zar y Carpintero**, con una obra que se sigue con gusto, agradabe, llena de bellas melodías y perfectamente construida. Un ejemplo bien representativo de la ópera cuyas características se han descrito, aunque el asunto, la anécdota, suceda en Holanda y no en Alemania. Es un sujeto argumental —peripecias en torno al incógnito del Zar Pedro I de Rusia, que se hace pasar por capintero en un puerto holandés— había sido ya utilizado por otros compositores tales como Gretry, Weigl o Donizetti. Hay que destacar la buena y eficaz construcción de los conjuntos final de acto y determinados números aislados, algunos ya famosos separados del contexto. Recordemos, por ejemplo, el **número 4**, que canta «van Bett», perfecto ejemplo de aria cómica; o el **número 9**, la muy conocida página para tenor y coro «Lebe wohl».

Se nos ofrece una interpretación que sirve bien a los valores de la partitura, dejando en evidencia su carácter, su gracia y su hábil entramado. La batuta de Wallberg es animada, precisa y está dotada del sabor local requerido, aunque diste mucho de ser refinada o especialmente variada (tampoco lo es la música, esa es la verdad). El plantel de voces es excelente. Destacan sobre todo Karl Ridderbusch, que hace una recreación magnífica del burgomaestre, y Lucia Popp, que canta con gusto sus gratas intervenciones. Prey (que ya la grabara bajo la dirección de Hager) está algo forzado de emisión y excesivamente justo en la zona superior. Krenn canta bien el conocido **número 9**, aunque no llegue a las exquisiteces de un Tauber o un Anders.—A.R.

MAHLER: Sinfonía núm. 3, en Re menor. Ortrun Wenkel (contralto). Voces femeninas del Coro Filarmónico de Londres. The Southend Boys' Choir. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Klaus Tennstedt. EMI. 167-003835/36, 2 discos. Digital.

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

Cuando en el extranjero ha sido publicado ya prácticamente completo el ciclo Mahler de Klaus Tennstedt, aparece entre nosotros la primera muestra del quehacer de este director, totalmente desconocido hace unos años, y que hoy hace furor en Inglaterra como nuevo mahleriano. Los lectores recordarán, sin duda, la entrevista que concedió hace algo más de un año a J.L. Pérez de Arteaga, en la que hacía una auténtica profesión de fe: «*Amo esta música —decía de la de Mahler— y es un amor para toda la vida, y trataré de transmitir este amor a todo el mundo, a partir de ahora*» (RITMO núm. 509, marzo de 1981). Estamos ante un magnífico director que ha comprendido el difícil meollo de la obra y se ha identificado en buena medida con el sentir del autor, cuando decía: «*El término «sinfonía» significa para mí lo siguiente: con todos los medios técnicos que tengo a mi disposición, construir un mundo*». En efecto, lo primero que llama la atención en la interpretación de Tennstedt es —precisamente lo que se echa de menos en la mayoría de las versiones de esta obra— la coherencia, la lógica expositiva, el encadenamiento de los distintos tiempos en torno a una idea, en suma, la creación de un mundo sonoro alrededor de la noción de naturaleza, y no la circunstancial agrupación de dispares piezas, que es lo que, por desgracia, se hace pasar con demasiada frecuencia por **Tercera** de Mahler. Tennstedt colmulga con el sentimiento directo de lo natural, con esa particular vivencia de Mahler de la naturaleza, que «*encierra en sí todo lo que es grande, temible y también encantador*», y consigue hacer creíble el mensaje.

Tennstedt, además, nos presenta el material de la **Tercera** con un perfecto dominio de las proporciones, una exquisita noción del color y del fraseo, un interesantísimo juego dinámico y una capacidad poco común para regular los efectos, consiguiendo otorgar un sentido musical a cada frase, a cada compás. Toda la interpretación transcurre dentro de límites elevados de excelencia, y sólo percibimos un cierto desmayo al comienzo del último movimiento, que nos resulta un poco apagado, defecto que sólo afecta, empero, a la primera sección del mismo, registrando el final de la **Sinfonía** una de las mejores interpretaciones que existen. También el imponente pri-

mer tiempo recibe un inteligente tratamiento, en el que la tensión y la intensidad van aumentando a medida que progresa el movimiento, con lo que asistimos a un verdadero «despertar del verano», sensación casi física de pasar del caos a la forma, de lo inanimado a la vida, de la oscuridad a la luz. La realización del fragmento es muy bella —incomparable el solo de trombón— y solamente hubiéramos pedido algo más de contraste; Mahler es aquí más grotesco, más sobrecogedor de lo que refleja el presente disco. Ideal, sin embargo, resulta el siguiente movimiento («Lo que me dicen las flores de la pradera»). No se puede pedir más ni en cuanto a realización de unos pentagramas, ni en cuanto a creación de una atmósfera, de una impresión; valoración también aplicable al siguiente episodio («Lo que me dicen los animales»). Qué variedad de acentos, de matices; qué sutilezas orquestales. Realmente, nunca habían estado tan presentes «los animales» en esta pieza, como en esta versión.

Me ha defraudado la contralto Ortrun Wenkel, cuya voz demasiado juvenil no tiene ni la densidad ni la vibración de una Norma Procter o de una Baker, aunque, sin ir más lejos, también carece de la dimensión expresiva de una Maureen Forrester (por citar la contralto de la última **Tercera** publicada en España). Su actuación queda muy pobre y desangelada, sobre todo si la comparamos con la exquisita ambientación que le brinda el director. Tampoco me ha convencido la participación de los coros femenino e infantil, de voces demasiado confusas, veladas, y algo lejanas, aunque ignoro si tal afecto es atribuible a la batuta o a la toma sonora. Este movimiento, junto con el principio del siguiente serían los puntos más discutibles de esta versión de la **Sinfonía en Re menor**.

En conclusión (y a la espera de otros registros), podemos, si no proclamar a Tennstedt como imperecedero mahleriano —insisto en que su visión es más poética que grotesca—, si constatar su talla de gran director y reconocer en su versión importantes aciertos, el mayor de los cuales —repito— es que se puede oír de un tirón, sin fatiga, pues todo está en su sitio. Desaparecida sin remedio la versión de Horenstein (más contrastada, más amenazante, de acentos más cortantes, más ácida también), queda ésta como primera opción recomendable.

La grabación digital resulta en este caso más suave, menos apabullante, más propicia a la audición doméstica (que es de lo que se trata) que otras, lo que es muy de agradecer, dadas las características sónicas del programa mahleriano. El libreto, con numerosos errores (entre los que figura el de atribuir a la **Sinfonía** la tonalidad de Do menor), contiene un mediocre artículo y los textos traducidos.

Una última consideración: las técnicas de prensado han avanzado lo suficiente como para que se hubiera podido incluir en una sola cara los treinta y cuatro minutos del primer movimiento, sin el tradicional corte y el molesto cambio de cara, y otro tanto sucede con los tres últimos tiempos (en total, treinta y cinco minutos); acoplada así la **Sinfonía** en tres caras, hubiera quedado la cuarta disponible para un ciclo de canciones, por ejemplo. Son detalles que hay que empezar a tener en cuenta.—L.S.

MENDELSSOHN: Concierto para violín Núm. 2 en Mi menor Op. 64. BRUCH: Concierto para violín núm. 1 en Sol menor Op. 26. Shlomo Mintz, violín. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Claudio Abbado. DG 2531 304. Anne-Sophie Mutter, violín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. DG 2532 016, Digital importado.

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

A pesar de lo sorprendente que pueda parecer la aparición casi conjunta de estos dos discos con idéntico programa, hemos de reconocer, tras su escucha, la oportunidad y el interés de ambas publicaciones.

Empecemos con Bruch. La versión de Mintz/Abbado es realmente antológica, e incluso me atrevería a decir que de absoluta referencia. El joven Mintz (24 años, con una carrera muy similar, por no decir idéntica, a la de sus compatriotas Perlman y Zukerman) es un violinista excepcional, con una técnica perfecta y un sonido indescriptiblemente bello, síntesis del Menuhin de sus mejores días (**Romanzas** de Beethoven con Furtwängler), del Zukerman de hoy y del Milstein de siempre. Pese a su juventud, su inter-



Claudio Abbado.

pretación es de una madurez notalbe, a lo cual contribuye en gran medida el acompañamiento que le brinda Abbado —director en constante y vertiginosa alza—, que extrae de esta música valores insospechados (el primer «tutti» orquestal del tiempo inicial jamás había conocido una interpretación de la fuerza y profundidad de ésta). Cualquier elogio es aplicable a esta versión, en la que Mintz y Abbado (con la colaboración de la, cada día mejor, Sinfónica de Chicago) se suceden como artífices de continuos aciertos.

Ante este panorama, la jovencísima Anne-Sophie Mutter (18 años) lo tenía un tanto difícil, pero, a pesar de todo, su versión es comparable a aquélla. Violinísticamente, no le anda muy a la zaga a Mintz, que le aventaja especialmente en madurez y sonido, aunque, con todo, el de la Mutter es bellissimo, quizás algo pequeño (su segundo movimiento es extraordinario). Orquestalmente, las diferencias son algo mayores. A pesar de que Karajan realiza una excelente labor (la orquesta suena como en sus mejores días), ésta no se traduce en una versión de la garra y profundidad de la lograda por Abbado (el primer «tutti» citado es, orquestalmente, perfecto, pero musicalmente algo superficial).

En Mendelssohn, Mintz y Abbado no alcanzan el altísimo nivel de Bruch, aunque su interpretación es también magnífica, con algunos detalles de Mintz (el paso al «spiccato» en los arpeggios del final de la cadencia en el primer movimiento, compases 331-334) y Abbado (las fusas del compás 78 del segundo tiempo) de verdadera antología. Me gusta algo menos al tercer tiempo, algo pesado, en el que Milstein, también con Abbado (la confrontación de la labor del director en ambos discos confirma lo dicho al principio) se nos revelaba como el intérprete ideal de este movimiento.

Anne-Sophie Mutter está algo más insegura en este **Concierto**, aunque vuelve a acertar plenamente en el segundo tiempo, logrando una bellissima traducción de éste. Karajan, por su parte, vuelve a brindarle un excelente acompañamiento, poniéndose nuevamente de relieve, a pesar de la diferencia de edad, el perfecto entendimiento entre ambos.

Atención al joven Shlomo Mintz, violinista de facultades extraordinarias; la Mutter ya nos ha demostrado su enorme valía, y este disco viene a confirmarla una vez más (esperamos con curiosidad su versión del **Concierto** de Brahms, que ya ha grabado con Karajan para DG).

El sonido en ambos es magnífico. El primero de ellos, aun sin ser digital, lo parece. Conclusión: los mitos están bien donde están. Las jóvenes —jovencísimas— generaciones son ya un hecho.—L.C.G.

MOZART: Conciertos para piano núm. 17, K. 453, y núm. 18, K. 456. English Chamber Orchestra. Dirección y piano, Murray Perahia. CBS, 36686. Digital importado.

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

La discografía de los **Conciertos 17 y 18** de Mozart no es muy numerosa comparada con sus últimos conciertos. La calidad de ambos justifica la nueva versión de Murray Perahia. Pianista antes que director, en ningún momento subestima en el conjunto. Expone, por ejemplo, muy bien todo el juego expresivo del «Allegro» del **núm. 17**. Su técnica como pianista me parece alta, aunque en algunas escalas rápidas no siempre es impecable. Dentro de la actual eclosión de buenos pianistas, resulta difícil pronunciarse y las preferencias sólo pueden apoyarse en determinados matices expresivos. Poseen todos ellos un nivel técnico apabullante si se compara con el conjunto de pianistas del pasado más reciente. Ahora bien, como comentaba hace días un prometedor intérprete, hoy *se llevan* los pianistas fríos. El calor que anima a estas obras de Mozart debe derivarse de la misma música, espontáneamente, con sensación de facilidad. La dirección orquestal de Perahia parece imponer, de forma demasiado externa, su «pathos» musical, alternando sonoridades demasiado *románticas* («Allegro vivace» del **núm. 18**) con un brillo demasiado trivial («Allegretto» final) cuando se requiere infinita gracia. Consigue, sin embargo, momentos de indudable inspiración, caso del «Andante» en Sol menor, del **núm. 18**, que nos recuerda el aria de «Barbarina» en **Le nozze di Figaro**, escrita en Fa menor. La versión de Brendel (con Marriner, en Philips) parece esquivar ese patetismo y resulta bastante banal. Preferible, en su conjunto, la versión de G. Anda (álbum integral de los **Conciertos para piano**, en DG); para el **núm. 17** considero de referencia la versión de Ashkenazy (Decca), por lo que respecta al piano.

Hay que destacar el bello sonido del piano de Murray Perahia. La pulsación, algo seca, suave y nada metálica, me parece estimulante y adecuada a las obras. A su lado, un sonido como el de Brendel (en su grabación citada) resulta, en ocasiones, excesivamente coloreado y bonito. No sé qué parte tiene en ello la toma de sonido. La grabación digital me parece, en este caso, impecable.

Las obras que comento suelen combinarse con los últimos conciertos y con poca frecuencia, o bien hay que recurrir a las ediciones integrales. Ambas obras se sitúan en el centro creativo de Mozart y son un admirable resumen de su mun-

do expresivo. El álbum me parece recomendable, por reunir ambos conciertos, por su interpretación interesante, aunque no siempre idiomática, y por su excelente sonido.—**B.C.**

MOZART: Sinfonías núms. 29 y 35 «Haffner». Música Funeral Masónica, K 477. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Karl Böhm. Deutsche Gramophon 25 31 335.

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

La dirección de Böhm en el presente registro se caracteriza por una gran belleza de línea, cuidadoso análisis expositivo y admirable claridad, complementada por la excepcional calidad tímbrica y musical de la Orquesta. Con marcada tendencia a la lentitud (véase el «Allegro» inicial de la **29**), el resultado, no obstante, es de particular vehemencia, que confiere visos casi románticos a estas partituras, sin concesión alguna al manierismo galante y superficial del que adolecen algunas versiones más tradicionales. Tanto es así, que termina por echarse en falta el contraste de cierta ternura y elegante delicadeza, es decir, el «*toque femenino*» característico del estilo mozartiano, como por ejemplo en los pasajes piano del primer movimiento de la **Sinfonía 35**, lo cual en mi opinión resta mérito al disco comentado y que, en cambio, está magníficamente captado en la versión de Barenboim. La **Música Funeral Masónica**, breve pero interesantísima composición, de tonos graves, correspondiente al último período del compositor: admirablemente dirigida, es seguramente lo más destacable del disco.—**F.Ch.M.**

MOZART: Sinfonía núm. 35, «Haffner». Sinfonías núm. 41, «Júpiter». Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. Movimiento Música 01.003. (Importador: Ferysa).

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Nos presenta este disco dos grabaciones realizadas en vivo de las obras reseñadas en el epígrafe por la filarmónica berlinesa y Karajan. La de la **Sinfonía Haffner** tuvo lugar en Washington en el año 1955 y la **Júpiter** se interpretó en Berlín al año siguiente. Creo que el único interés que ha de atribuirse a este ejem-



plar es el de poder conocer como un Karajan de cuarenta y siete años se enfrentaba con estas sublimes páginas mozartianas. Recordemos que precisamente en los años 1955 Karajan había sido elegido director vitalicio de la Orquesta Filarmónica de Berlín, la orquesta que supo transformar, a su imagen y semejanza, en el más dócil y perfecto instrumento jamás conocido. La gira norteamericana en la que se interpretó al **Sinfonía Haffner** constituyó un éxito sin precedentes. En este sentido el disco posee un indudable valor testimonial, al igual que la lectura de la **Júpiter** hecha un año más tarde ante el propio público berlinés.

Decir que la visión de este joven y a la vez maduro y triunfador Karajan se ajusta a los parámetros interpretativos del maestro en épocas posteriores, creo que es rendir tributo a la verdad. Términos como eclecticismo, hedonismo sonoro, tensión y retinamiento son perfectamente aplicables a estas ejecuciones. Quizás se eche de menos la profunda sabiduría técnica adquirida con el paso de los años. Un exámen comparativo con versiones posteriores de estas mismas obras así nos lo confirma. En cualquier caso, antes y ahora, el problema es juzgar si Mozart y Karajan son un binomio perfecto, como puede ocurrir en Bruckner. Cuestión apasionante que en una crítica resumida no cabe. Diremos que este disco, grabado en directo —no lo olvidemos— supone la confirmación de algo ya conocido. El saber, la técnica, la preocupación por encontrar un sonido perfecto, con ser mucho, no resulta suficiente para Mozart. Hay una cierta ambigüedad conceptual que no es exactamente la ambivalencia que requiere el maestro de Salzburgo.

De ahí que concluyamos que si el disco es muy interesante en cuanto documento histórico de la trayectoria de Karajan, desde el punto de vista interpretativo se constatan las virtudes y los defectos propios de Karajan en Mozart.

ORGANOS YAMAHA

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



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

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

HAZEN

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

La grabación y el prensado son aceptables dentro del condicionamiento técnico que supone el tiempo y la forma en que se produjo el disco.—G.Q. de LI.

MOZART: Sinfonía núm. 40, en Sol menor, KV 550. Sinfonía núm. 41, en Do mayor, KV 551, «Júpiter». Orquesta Sinfónica de Bamberg. Director, Joseph Keilberth. Telefunken-Aspekte, 6.41842.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Telefunken presenta este disco, grabado en 1960, precisamente en un momento en el que el programa que contiene está especialmente bien en nuestro catálogo, circunstancia que obra, evidentemente, en su contra. Keilberth, que fue un buen y experimentado maestro, ofrece en esta ocasión unas versiones honestas, bien construidas, cuidadas en la letra y en la rítmica, pero poco variadas en el acento y en el «tempo», y algo cortas de imaginación, en las que, en todo caso, son de destacar un muy trabajado «Andante» en la **Sinfonía núm. 40** y un «Finale» realmente encantador, también en esta misma obra. Tampoco la Sinfónica de Bamberg —buena posición entre las de *segunda*— puede compararse, a pesar de un respetable nivel medio, con las grandes formaciones competidoras a nivel de catálogo. El sonido es, pese a los años, claro y suficiente aunque un poco descolorido.

Entre las opciones discográficas a las que antes aludía, figura en primer lugar la justamente famosa versión de Bruno Walter de ambas **Sinfonías**, ahora felizmente reeditada (CBS). A continuación, citaré las buenísimas interpretaciones de Josef Krips (Philips), siguiendo Böhm con la Filarmónica de Viena (DG); Fricsay (Privilege), con un sonido muy aceptable, y Barenboim (EMI-Acorde), excelente en la **Júpiter**, pero inferior en la **Cuarenta**.—L.S.

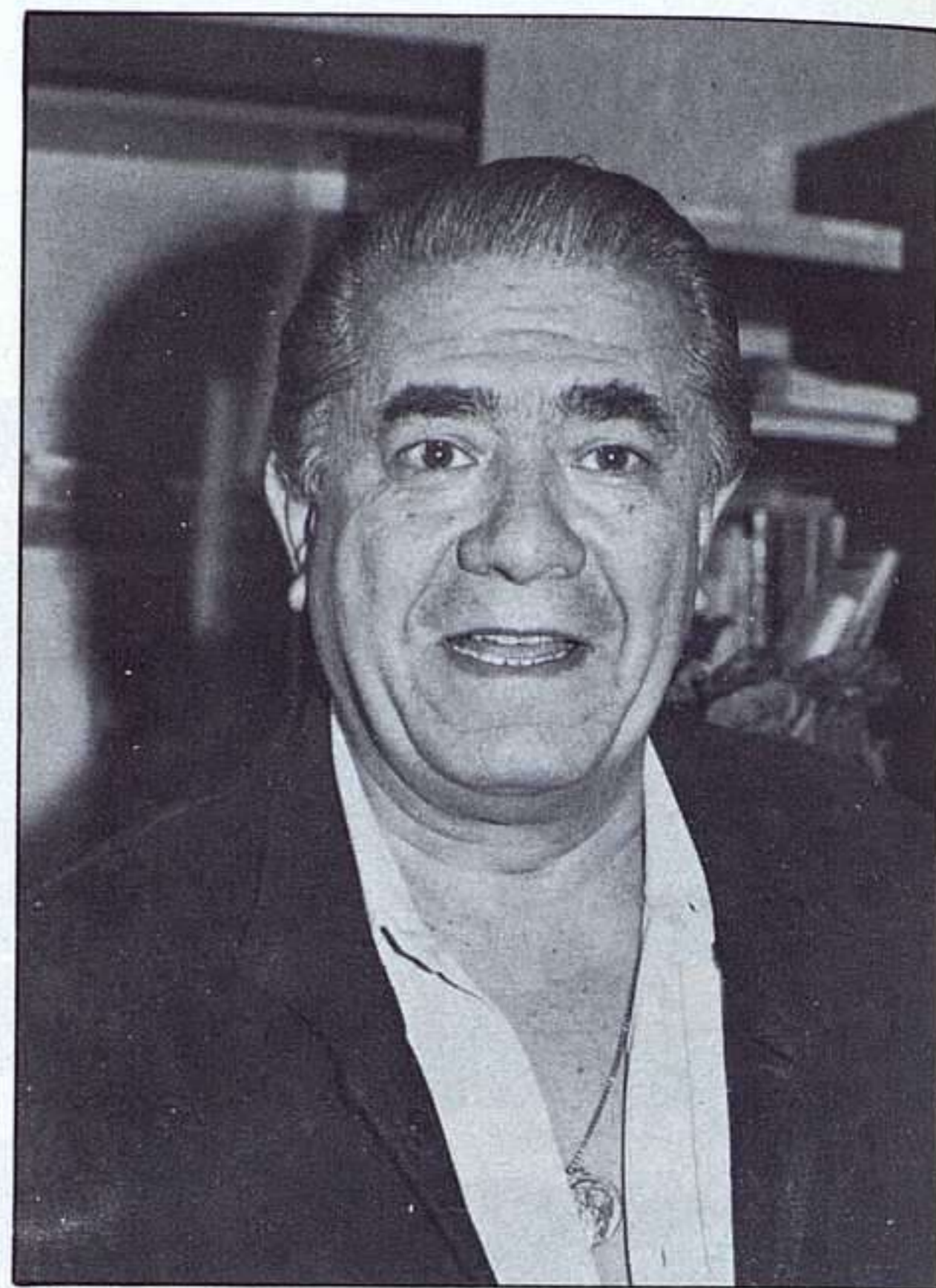
«MUSICA ORQUESTAL FRANCESA»:
BERLIOZ: El Carnaval Romano. Obertura de Beatriz y Benedicto. Marchas Húngaras de la Condena-
ción de Fausto. **SAINT-SAENS:** Preludio de El Diluvio. Bacanal de Sansón y Dalila. Danza Macabra. **DUKAS:** El Aprendiz de Brujo. Orquesta de París. Director; Daniel Barenboim DG 25 31 331.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Cuarto, y al parecer último, de los dos discos *populares* que DG encargó a Barenboim mirando quizás un poco a partes iguales el aspecto comercial y el puramente artístico. El nivel medio del que ahora se comenta es bastante variable, y por ello resulta, difícil dar una calificación global a la interpretación. Lo que más flojo me ha resultado ha sido Berlioz, sobre todo **El Carnaval Romano** que, aunque está correctamente dirigido, el «tempo» escogido me parece un poco rígido, con lo que esto comporta de pérdida de nervio en una obra que, desde mi punto de vista, pide a gritos una dirección más vibrante. De la **Obertura de Beatriz y Benedicto**, lo que verdaderamente me ha sorprendido ha sido el excelente fraseo de la sección central y lo estupendamente bien que está la cuerda de la Orquesta de París (cosa que se confirmó con creces en su última visita a Madrid). Me parece bastante censurable la inclusión en este disco de la **Marcha Húngara de La Condena-
ción de Fausto** de la grabación completa de la misma obra, máxime cuando es el trozo más claramente desgraciado de dicha versión. El Saint-Saëns es francamente excelente: desconozco el oratorio **El Diluvio**, pero su **Preludio** me ha parecido una música interesantísima por su rigor constructivo y espléndido tratamiento de la cuerda. Otra vez mi enhorabuena a esta parte de la Orquesta de París. Brillo y un cierto sentido del humor son las características más destacadas de la dirección de la **Bacanal de Sansón y Dalila** (también extraída de la grabación completa) para una música que, a pesar de no tener ninguna pretensión, me dice bastante poco. La **Danza Macabra** y **El Aprendiz de Brujo** de Dukas — que completan el programa del disco— constituyen, a mi juicio, las dos mejores realizaciones del mismo. Daniel Barenboim dirige con intencionalidad y soltura de batuta (sobre todo en la segunda, donde da una verdadera lección de para qué sirve eso de la agógica musical), captando muy bien el aspecto sorpresivo de esta música y sabiendo crear tensión teatral, lo que me parece, para estas obras, un acierto total. En definitiva, un disco sin pretensiones que recomiendo para discotecas que todavía no cuentan con una buena versión de las dos últimas obras citadas.—P.G.M.

O **PUCCHINI:** *Manon Lescaut*. María Callas, Fiorenza Cossotto, Giuseppe Di Stefano, Giulio Fioravanti. Orquesta y Coro del Teatro de La Scala, Milán. Director, Tullio Serafin. EMI 165-000484/86 M, 3 discos.

Interpretación: ■ ■
Sonido: ■ ■ ■



Giuseppe Di Stefano.

Como es sabido, *Manon Lescaut* fue el primer éxito de Giacomo Puccini dentro de ese grupo de compositores veristas que siguieron al gran Verdi, pero Puccini no es un verista típico, y dentro de sus obras alternan la dulzura, el desenfado, las escenas banales, con la fuerza y el sentido dramático. Estas características están en parte ausentes en la versión que en esta grabación ofrece Tullio Serafin, al frente de la Orquesta y Coro milaneses, de los que consigue cohesión y calidad, pero está falto de intención, matización en los momentos líricos y vigor y fuerza en los momentos más tensos; ello es evidente en su versión del «Intermezzo», lineal y con poca expresión, y en el final del tercero y cuarto actos, faltos de tensión. Mejor, en el primer acto, más acorde con su visión de la obra. Serafin, buen profesional, no ha conseguido aquí el nivel interpretativo necesario que consigue por ejemplo, Bruno Bartoletti en su versión EMI, llena de fuerza y admirablemente fraseada.

Cuando María Callas grabó esta ópera (1957), estaba en la fase descendente de su carrera, a pesar de que todavía hizo grandes cosas, y su voz aparece con menos mordiente de lo que le era habitual, a pesar de su indudable maestría, no consigue identificarse con la heroína del Abate Prevost, darle esa sensualidad, esa inconsciencia, pero también, al final, esa desesperación que el personaje requiere; pienso que esta debió ser una de las razones por la que, según creo, no la interpretara en un escenario. El personaje de Des Grieux presenta las dificultades inherentes a un lirismo inicial, y una mayor fuerza en el resto de la obra. Di Stefano está desenfadado en su aria

del primer acto, «Tra voi belle», y apasionado en su «Donna non vidi mai», pero carece de brillantez sonora y de credibilidad; no basta con dramatizar, es preciso identificarse interiormente. También adolece de la dureza en el registro agudo, que le surgió como resultado de su peculiar técnica de canto. No aparece en esta grabación el Di Stefano que hemos admirado en tantas ocasiones.

Discreto el resto de intérpretes, con la única excepción de Fiorenza Cossotto, que en su breve intervención, en el papel de músico, apunta las excelentes cualidades que le darían merecida fama.—I.T.

RAVEL: Sheherazade. Melodías Populares Griegas. Dos melodías Hebreas. Canciones de Madagascar. Federica von Stade. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, Seiji Ozawa. CBS 36665. Digital importado.

Interpretación: ■ ■ ■ ■

Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

De **Sheherazade**, importante ciclo de juventud de Ravel (1903), existen dos ilustres versiones precedentes, una por Victoria de los Angeles y George Pretre con la Orquesta del Conservatorio de París, y otra por Janet Baker y Sir John Barbirolli con la New Philharmonia Orchestra (no en España), ambas, en mi opinión, superiores a la comentada. Federica Von Stade, de voz noble y bien emitida, aunque no muy timbrada, de bella línea de canto y dulzura en los pianísimos, ligeramente insegura en la zona de paso al agudo quizás por cierta falta de apoyo, no alcanza la calidad expresiva y belleza de timbre y dicción de Victoria, ni la presencia, profundidad y maestría musical de la Baker. Su interpretación se caracteriza por un tono apagado que, más que misterioso y sensual, da la impresión de cansancio y abandono, lo cual sin embargo otorga un nuevo cariz a la interpretación. De las **Canciones populares griegas** se incluyen las dos únicas orquestadas por Ravel, **El despertar de la desposada** y **Todo alegre**. Las canciones hebreas, orquestadas y adaptadas por el propio Ravel, están sin embargo cantadas en su idioma original. Tampoco alcanzan la vitalidad de la interpretación de Victoria, que incluye los ciclos completos en el mismo disco antes referido. Ofrecen especial interés, por ser menos conocidas, las **Canciones de Madagascar**, importantes obras de madurez en las que el compositor captó admirablemente la voluptuosidad y el exotismo con un toque de primitivismo del poeta E. de Parny, y un innovador



Seiji Ozawa.

tratamiento de la voz como instrumento a la manera de **Pierrot Lunaire**. La Dirección de Seiji Ozawa al frente de la Sinfónica de Boston es muy cuidada y capta con acierto el ambiente sensual oriental de estas composiciones, aunque le falta claridad. Recomendable por su excelente sonido, la acertada y poco usual selección entre los más bellos ciclos de Ravel, y la calidad musical y encanto personal de Von Stade.—F.Ch.M.

RIMSKY-KORSAKOV: Scheherazade, Op. 35. Herman Krebbers, violín. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, Kirill Kondrashin, Philips, 95 00 681.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■

Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

El recientemente desaparecido director ruso Kirill Kondrashin era, indudablemente, un gran conocedor de la música de su país y un excelente intérprete de la misma. Hay, además, algo que para mí le hace más interesante: su estilo interpretativo, aun cuando participa de las cualidades intrínsecas comunes a todos los directores rusos, resulta menos lineal y primario, menos agresivo que el de otros colegas. Es también destacable del gran director su clarividencia estructural (tanto de la forma como del contenido), lo que se puso de manifiesto varias veces en sus distintas actuaciones en Madrid, así como un sonido poderoso, pero más lleno y suave, con menos aristas, que el proverbial sonido ruso. Todo ello sale a relucir en este espléndido disco, y hasta es posible que sea especialmente destacado, pues a una fama

de sonido cálida y transparente, de gran profundidad, hay que añadir el concurso de una extraordinaria Concertgebouw, que da la impresión de acentuar el comentado *occidentalismo* de Kondrashin.

Estamos, pues, ante una gran **Scheherazade**, planteada de forma muy convincente y persuasiva y expuesta con gran claridad, tanto vertical como horizontalmente; hay, en este caso, una clara preocupación por la forma y el contenido armónico más que por el timbre o el color de la variadísima paleta rimskyana, apartándose en este aspecto de una interpretación estereotipada de la obra. Kondrashin parece mostrarnos a un Rimsky más sólido como compositor, no tanto un mago del color instrumental como solvente sinfonista, un químico puro más que un alquimista superficial.

Versión que se sitúa, para mí, en primerísimo plano, junto a la de Ozawa/Boston Symphony (DG), de planteamiento dispar a esta que se comenta (más *concertística* que *sinfónica*), y por encima de la muy notable y cercana conceptualmente de Haitink/London Philharmonic (Philips); también superior a las muy buenas de Rostropovich/Orchestra de París (EMI) y Markevich/London Symphony (Philips), todas publicadas en algún momento en España. Respecto a la dualidad de planteamiento Kondrashin-Ozawa, es muy interesante analizar el *comportamiento* del violín solista (Krebbers y Silverstein respectivamente): éste más definido y nítido, más solista; aquél más difuminado, un elemento más de un todo. En ambos grandes solistas puede personificarse la respuesta admirable de dos grandes orquestas, artífices para quien suscribe, de las dos mejores interpretaciones (y grabaciones) de esta bellísima obra.—J.I.P.

STRAUSS: Danzas de «Salomé». Valses de «El Caballero de la Rosa». Cuatro episodios sinfónicos de «Intermezzo». Selección orquestal de «La mujer silenciosa». Orquesta del Estado de Baviera. Director, Joseph Keilberth. Telefunken 6.41164.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■

Sonido: ■ ■ ■ ■ ■

Este disco, grabado en 1963, nos recuerda el arte del director Joseph Keilberth, muerto en 1968, a los 60 años, durante una interpretación de **Tristán e Isolda**. Director de la ópera de Munich, se destacó especialmente por sus interpretaciones de ópera de Ricardo Strauss, de las cuales grabó, para DG, **La mujer sin sombra** y **Arabella** (no en España).

Este disco de selección de fragmentos orquestales de óperas de Strauss nos muestra a un director seguro, controla bien la orquesta, con claridad de



UN CLUB CREADO PARA CUBRIR TODAS LAS NECESIDADES DEL DISCOFILO ESPAÑOL

ESTOS SON LOS SERVICIOS DE NUESTRO CLUB

- El hacerse socio del club le da derecho a recibir gratuitamente el boletín del mismo, que consta de las siguientes secciones:
 - Información de novedades discográficas y biográficas españolas y del extranjero.
 - Información de actividades socio-culturales del Club (Viajes, conferencias, audiciones, cursos, concursos, sorteos...).
 - "Las páginas del socio", destinadas a establecer una estrecha comunicación entre los mismos.
 - Consultorio discográfico.
 - Las ofertas del club.
 - Noticias.
- Disfrutar de especiales ventajas y atenciones en los establecimientos discográficos, distribuidos por toda España, miembros del club, en donde estarán todos los discos y libros que le informa mensualmente nuestro boletín.
- Poder adquirir, desde su propio domicilio, y sin ningún gasto por su parte los discos y libros tanto nacionales como de importación, al mismo precio del mercado, y con las máximas garantías de devolución y cambio.
- Viajes muy económicos, o de alto standing, a las principales representaciones musicales del mundo.
- Asesoramiento técnico y gratuito para una mejor selección de su discoteca.
- Sorteos periódicos de lotes de discos y equipos de HI-FI.
- Posibilidad de beneficiarse de las sensacionales ofertas discográficas que el club realizará en exclusiva para sus socios (un mínimo de 4 ofertas al año).
- Sistemas de cuenta y crédito para financiar sus compras discográficas y bibliográficas.
- Sistema de cuenta abierta, por cuota fija, para sus compras de discos y libros musicales, beneficiándose, en este caso, de fantásticos descuentos.
- Servicio de VIDEO-CLUB, que le permitirá disfrutar con un mínimo costo de las principales producciones de ópera, concierto y ballet que se están ya preparando en el mundo.

¿QUE DEBE HACER PARA INSCRIBIRSE COMO SOCIO NUMERARIO DEL CLUB?

DATOS TECNICOS:

EL CLUB FONOGRAFICO INTERNACIONAL es una división, al servicio del discófilo español, de la S. A. de Promociones y Distribuciones Musicales (Ferysa).

El domicilio social del Club es:

C/ Ordoñez, 1 MADRID 29 (Tif. -91- 215 74 77)

Para poderse beneficiar de los servicios del CLUB FONOGRAFICO INTERNACIONAL, debe abonar una cuota anual de 1500 ptas.

OFERTA ESPECIAL LIMITADA DE ASOCIACION

Para las 500 primeras personas que se inscriban como socios numerarios del CLUB FONOGRAFICO INTERNACIONAL, tenemos preparado un estupendo disco sorpresa de música clásica, que recibirán de forma totalmente gratuita.

Forma de realizar su inscripción en el CLUB:

Para inscribirse como socio numerario del CLUB FONOGRAFICO INTERNACIONAL basta con que nos escriba una carta dirigida al apartado de correos **151036 de Madrid**, indicando su deseo de pertenecer al mismo. En breves días recibirá un paquete conteniendo el disco sorpresa, y la documentación que le acredita a poder disfrutar de todos los servicios del CLUB FONOGRAFICO INTERNACIONAL, contra reembolso del importe de la cuota anual de inscripción (total reembolso 1500 ptas.)

texturas y planos sonoros, pero no demasiado detallista ni de gran imaginación. La «Danza» de **Salomé**, por ejemplo, causa cierta falta de morbosidad sensual, pues se queda en cierta banalidad de las melodías casi veristas de Strauss, sin llegar a conseguir esa última entonación que las hace lujuriosas. En las Danzas de **El Caballero de la Rosa**, mejor tratadas, falta también un trato algo más camerístico, dieciochesco.

Lo mejor del disco es, a mi entender, el «potpourri» (así denominado en la carpeta del disco) de **La Mujer silenciosa**, obra prácticamente desconocida en nuestro país, de gran belleza melódica e interesante construcción, lo mejor dirigido por Keilberth. También se hace interesante escuchar los cuatro episodios de **Intermezzo** («Fiebre de partida y escena de vals» —«Sueño en el hogar» —«En la mesa de juego» —«Feliz conclusión»), dirigidos con vitalidad, de una manera incisiva y muy interesante.

En conclusión: es una pena que las casas editoras (sobre todo DG) no se animen a publicar más grabaciones de óperas de Richard Strauss de las que ya existen en el extranjero: de esta manera nunca llegarán a ser mínimamente conocidas. Mientras tanto, sea bienvenida esta selección.—**S.B.**

STRAUSS: Don Juan, Op. 20. Las travesuras de Till Eulenspiegel, Op. 28. Muerte y transfiguración, Op. 24. Orquesta Filarmónica de Viena. André Previn, director. EMI —«La voz de su amo», 10C 067-003900T. Digital.

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

Un programa straussiano de lo más conocido y apreciado, a cargo del siempre interesante André Previn con la Filarmónica vienesa, y servido a través de una deslumbrante grabación digital, compone el contenido de este disco que EMI nos presenta. Tal afortunada conjunción de elementos era difícil que no produjera unos resultados considerablemente satisfactorios. Vaya por delante un comentario de espontánea admiración hacia la grabación, sencillamente óptima, de este disco, de un realismo extraordinario, hasta el extremo de que parece uno tener la orquesta en casa. Pero al mismo tiempo —y esta es una consideración absolutamente personal y subjetiva— tanta perfección sonora llega a fatigar un poco (al menos en mi caso, observo que estos *superdiscos* digitales no los pongo con tanta frecuencia como los normales).

El vehículo técnico está en este caso al servicio de unas versiones enormemente lúcidas. Previn posee una batuta incisiva, ágil, capaz de una disección temática asombrosa en obras como éstas, de compleja textura, a las que aplica un tratamiento casi *camerístico*. Las versiones de **Don Juan** y **Till** me han parecido inmejorables, en la línea clásica y juvenil de Böhm, aunque sin la poesía que éste sabía destacar. Previn es, en cambio, más contrastado, más agresivo, con acentos casi sarcásticos en ocasiones. Sin embargo, no me han resultado tan convicentes los resultados obtenidos en **Muerte y transfiguración** (uno de los poemas sinfónicos más difíciles de Strauss), a pesar del brillantísimo trabajo orquestal con que es realizado y de la descarnada crudeza con que es concebido. Creo que el director no ha logrado en la medida deseable algo que es aquí esencial, a saber, la necesaria progre-

sión de intensidad hacia el final. El wagneriano «crescendo» que pone fin a la pieza queda así como desconectado del resto, con lo que la composición resulta falta de unidad sintética. La realización orquestal es superlativa en las tres obras y el sonido de la Filarmónica de Viena es, como siempre, realmente cautivador.

En conclusión, versiones de primera categoría de **Don Juan** y **Till**, parangonables con las de Böhm (DG-Privilege, 2535208), de muy buen sonido, y las de Solti (Decca, descatalogado). Para **Muerte y transfiguración** sugeriría antes la versión de Karajan (DG, en álbum).—**L.S.**

TELEMANN: Suite para flauta en La menor. Conciertos para flauta en Sol y Do. James Galway, flauta y director. I Solisti di Zagreb. RCA, RL-25204.

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

Una de las características más destacadas de Telemann fue su enorme dedicación a la flauta. De su pluma inagotable han salido cientos de obras, en concierto, bajo la forma de «suite», en colecciones de sonatas, en fantasías para flauta sola. Alguien lo ha señalado en las conmemoraciones del año que acaba de terminar y en el que hemos celebrado el trescientos aniversario de su nacimiento: estudiantes, profesores, dilettantes, meros oyentes, deben a Telemann, muchas veces sin saberlo, el placer de leer, interpretar o saborear sus deliciosas páginas para flauta.

Este disco pretende ser un pequeño homenaje a Telemann, al salir al mercado en el mes de diciembre de 1981.

Escridiscos

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

20% Descuento permanente

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

Teléfono 222 84 64 • MADRID - 13

ENVIOS A PROVINCIAS



Bienvenido sea. Su protagonista es, sin duda, James Galway, flautista de corte clásico, pero con una vibración interior, con una elegancia en el fraseo y en la técnica que le convierten en uno de los máximos intérpretes de la actualidad. Todos los discos que he podido escuchar de él ponen en evidencia lo que se ha dicho. Son sus registros como esos libros llenos de interés que el lector no puede dejar hasta el final, y que en ese momento parecen cortos. No cansa jamás; su sonido es lleno, relajante unas veces, cargado de chispa e intención otras. Una pura delicia musical. El resultado es que nos hallamos ante un disco delicioso.

La **Suite en La menor**, con que se abre la grabación, es una joya del estilo galante, probablemente compuesta tras su viaje a París. Destaquemos el «air italien», de una elegante frescura, lleno, por otro lado, de cantabilidad. Se dice que posiblemente el **Concierto en Sol para flauta** es el último trabajo escrito por Telemann en su larga y fecunda existencia. A pesar de la edad, de las dificultades en la vista, de serias enfermedades, es un ejemplo de alegría y distinción sonoras. Advirtamos, por último, al lector que el **Concierto en Do** contiene un minueto que participa de las características del «Scherzo» posterior y con el que Galway cierra su interpretación, dejando al oyente sin aliento. Los Solistas de Zagreb colaboran espléndidamente en este disco. La grabación y el prensado, más que notables.—**G.O.L.I.O.**

TELEMANN: Sonata metódica en Re mayor para flauta de pico y continuo, Op. 13/4. Fantasías núms. 4 y 6 para flauta de pico sola. Sonata en Do mayor para flauta de pico y continuo. Partita núm. 2 en Sol mayor para flauta de pico y continuo. Sonata en Fa mayor para flauta de pico y continuo. Sonata trío en Si bemol mayor para flauta de pico, clave y continuo. Trío Michala Petri (Michala Petri, flauta de pico. Hanne Patri, clave. David Petri, cello). Philips, 95 00 41.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

A primera vista, el programa del presente disco no puede resultar más atractiva, pues contiene una serie de obras camerísticas de uno de los principales autores del período barroco, algunas de esas obras muy poco conocidas y de gran belleza, especialmente la **Partita en Sol mayor** y el **Trío en Si bemol**.

Pero todos esos buenos augurios se desvanecen ante la interpretación que nos ofrece esta especie de familia Trapp en versión reducida. En efecto, dicha interpretación está en las antípodas de lo



Georg Philipp Telemann (1681-1767).

que debe ser una lectura acorde con la música barroca. No existe la menor articulación, y el fraseo es bastante pobre. Michala Petri hace gala de unas extraordinarias condiciones técnicas (y ha sido eso lo que me ha llevado a calificar con dos puntos el disco). Pero aquí se acaba todo. Su sonido llega a hartar por el continuo vibrato. Y su interpretación resulta en todo momento fría y carente de la más mínima emoción. Puede que todo sea consecuencia de sus pocos años (nació en 1958). Pero, repito que musicalmente su aportación a este disco es menos que discreta. La labor del continuo carece del menor interés. Y la intervención de la señora Petri como solista en el **Trío** podría recibir las mismas calificaciones que las de su hija, menos la del virtuosismo. Por cierto, que dicho trío suele interpretarse con dos claves (uno haciendo el continuo), y si no se hace así, como en este disco, la obra pierde bastante de su atractivo, quedando muy vacía de sonoridad.

En fin, no son discos como el presente los que ayudarán al aficionado a conocer la verdadera interpretación barroca.—**P.C.C.**

TCHAIKOVSKY: Concierto para piano núm. 1. Claudio Arrau, piano. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, Colin Davis. Philips 95 00 695.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■

Emil Gilels, piano. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Zubin Mehta. CBS Digital 36660.

Interpretación: ■ ■ ■
Sonido: ■ ■ ■ ■

Estamos ante dos registros de escásimo interés. Ambos nos presentan una obra con verdadera inflación de versiones discográficas de toda índole, lo que ya de por sí no es muy favorecedor; pero además las interpretaciones que albergan nunca superan un discreto (en la aceptación más negativa del término) nivel medio, para en ocasiones caer, por el contrario, en niveles realmente sorprendentes tratándose de artistas de gran categoría. Lo cierto es que el **Concierto núm. 1** de Tchaikovsky, obra muy irregular que indudablemente contiene música de gran belleza junto a fragmentos banales, necesita unas características interpretativas especiales: gran despliegue virtuoso del piano, brillante por un lado, pero también se ha de lograr por éste el clima de ensoñación adecuado, la tersura sonora, la transparencia de las texturas pianísticas, el sentimiento de nostalgia y de anhelo mediante el inteligente empleo del rubato, los reguladores dinámicos, la variación en la pulsación, la rítmica, etc... Por parte de la dirección orquestal, interesa sobremanera la claridad, la vitalidad, el refinamiento tímbrico, virtudes que no harían sino destacar las bellezas de la composición, escondiendo los puntos menos logrados. Sin embargo, estas virtudes expuestas que deben perseguir pianista y director no son fáciles de lograr y es corriente observar cómo en ocasiones se sobrepasa el límite y otras veces no se llega a él. Persiguiendo los resultados antes enumerados, se puede llegar por el director a la retórica o a la vocinglería; por el pianista al histrionismo, la histeria o la lacrimogénea. A «sensu contrario», si se pretende huir del peligro, puede caerse en la rutina, la pesantez o una trascendentalización insufrible.

Ninguna de estas interpretaciones salvan esta *carrera de obstáculos*, por razones diferentes. Arrau, para mí quizás el pianista *en activo* más importante, no es, desde luego, el ideal para esta obra, ni por temperamento ni por técnica (entiéndase técnica, no forma física); tampoco ésta última está en relación con las exigencias de la obra. El resultado es una pesantez, una *germanización* poco plausibles; también hay dificultades para superar problemas técnicos, en concreto las endemoniadas escalas. Hay que reconocer, sin embargo que la finura de Arrau sale a relucir en determinados pasajes (sonido y fraseo únicos). Davis, director en principio afin a esta obra, tampoco acierta y, quizá en exceso atezado, su dirección es extremadamente plana y desmayada. Incluso el sonido del disco contribuye poco, con su opacidad y falta de brillo.

La otra versión tiene algo más de vigor y presenta la proverbial seriedad

de Gilels (¿excesiva?); si bien el soviético toca admirablemente su parte, se pueden reclamar mayor imaginación, mayor sugerencia. Mehta está eficaz como siempre, pero también plano, algo primario y falto de refinamiento; el sonido de la orquesta, metálico y poco apropiado. El sonido del disco se beneficia del brillo de los digitales, pero la toma no es perfecta debido quizá a la grabación en vivo (excesiva reverberación, confusión de planos, regular definición tímbrica).

Ninguno de los discos se aproxima a la modélica y moderna interpretación de Gavrílov Philharmonia Muti (EMI). Tampoco a otras versiones de calidad como Gilels/Maazel (EMI, no en España), Argerich/Dutoit (D.G.), H. Gutiérrez/Previn (EMI), Berman/Karajan (D.G.) o Sviatoslav Richter/Karajan (D.G.), ésta última antigua ya, pero todavía un *clásico*.—**J.I.P.**

VIVALDI: los seis Conciertos para flauta, Op. 10. Michala Petri, flauta. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Directora, Iona Brown. Philips, 95 00 942.

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

Es sabido que la colección de **Conciertos** que integran la **Op. 10** de Vivaldi, al menos seis de ellos, son arreglos para flauta travesera y cuerda de antiguos conciertos para flauta dulce, o de conciertos de cámara que comprenden una flauta recta o una flauta travesera. En este grupo de conciertos encontramos las tres composiciones con programa: **La tempesta di mare**, **La notte** e **Il Cardellino**, que, en su origen, fueron conciertos de cámara. El **Concierto Op. 10, núm. 5** es; en realidad, el **Concierto para flauta recta RV 434**, cuyo movimiento lento ha sido transportado de la tonalidad de Fa menor a la de Sol menor. Esta alteración tenía su causa en el cambio de instrumento solista en cada una de las versiones.

Digamos también que el instrumento indicado como flautino en tres de los conciertos aquí registrados no debe identificarse con el ottavino ni con el flautoletto, sino más bien con la flauta recta soprano.

Michala Petri, joven y habilidísima intérprete de flauta dulce, utiliza la flauta de pico soprano en los **Conciertos núms. 1, 2, 3 y 5**, y la flauta de pico soprano en los **Conciertos núms. 4 y 6**.

Sus versiones son ágiles, alegres, vivaces —incluso en los tiempos centrales— y su dominio del instrumento en ambas modalidades es sencillamente asombroso. Este dominio no nos hace olvidar que le falta una cierta madurez interpretativa, y, por otra parte, el sonido de sus flautas de reciente construcción

carece del encanto de las de época o sus copias. Muy bueno también, aunque quizás algo mecánico, el acompañamiento de la Academy of S. Martin-in-the-Fields, bajo la batuta, en esta ocasión, de Iona Brown. Probablemente estas lecturas sean preferibles a las de Gazzelloni con I Musici, pero, a mi parecer quedan por debajo de las de Brüggén, de pronta aparición en España, sobre todo, por la calidad de las flautas utilizadas por el solista.

En cualquier caso, se trata de un disco muy agradable de escuchar y el descubrimiento de una intérprete de técnica apabullante, y que cuando alcance plena madurez puede encumbrarse a los más altos puestos entre los virtuosos de la flauta.

La grabación es clarísima y recoge perfectamente el sonido de la orquesta y del solista.—**G.Q.LI.O.**

VIVALDI: 6 Conciertos. La Grande Ecurie et La Chambre du Roy. Director, Jean Claude Malgoire. CBS, 76980.

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

Contiene este disco el **Concierto para dos mandolinas en Sol mayor, P. 133**; **Concierto para fagot, en Si, «La Noche», P. 401**; **Concierto «Alla Rustica», Concierto para dos oboes, P. 302**; **Concierto para flauta, oboe y fagot, en Fa, «La tempesta di mare», P. 261**, y el **Concierto para cuerdas en La menor, P. 60**.

Las lecturas de Malgoire con su orquesta se ajustan al concepto amplio de versiones con instrumentos originales, utilizándose el fagot como solista en **La Noche** y el modelo de concierto de cámara en **La tempesta di mare**. Por estos mismos días he realizado la crítica de la interpretación de estos dos mismos conciertos por M. Petri y la Academy of S.

Martin-in-the-Fields. Son visiones absolutamente diferentes. El sonido de Malgoire es rudo y, a veces, violento, frente a la delicadeza y energía mecánica del grupo inglés. Malgoire nos da un Vivaldi cargado de primitivismo sonoro, no sé si del todo adecuado. Hay acentos arcaizantes y una evidente superficialidad. No es lo mismo Haendel que Vivaldi (aquél es un músico especialmente visual), ni una obra dramática que estos conciertos instrumentales. El gusto por lo antiguo no exime al intérprete de una profundización de las obras, que resulta más patente en página ya tan conocidas. De todas maneras, hay muy buenos momentos, como por ejemplo, el segundo movimiento de **La Noche**, el «Allegro» del **Concierto para dos mandolinas**, que es seguido por una galopada absurda en el «Andante». Excelente, en cambio, la interpretación del propio Malgoire, junto a Miguel Henry, ambos al oboe, en el **Concierto P. 302**. Sensacionales, las intervenciones del fagot Claude Wassmer, en **La Noche** y en **La tempesta di mare**.

Se trata, en suma, de un disco desigual, con evidentes aciertos, y demostrativo de que Malgoire es capaz de lo mejor y de lo peor. El sonido, aceptable, con buena separación estereofónica, a través del cual se perciben los sonidos mecánicos de las llaves del fagot y del oboe.—**G.Q.LI.O.**

VIVALDI: Las cuatro estaciones. Orquesta de Cámara St. Paul. Pinchas Zukerman, violinista y director. CBS 36710. Digital importado.

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

La versión de **Las cuatro estaciones** que nos ofrece Zukerman en su doble faceta —ya conocida— de violinista y director, es, ante todo, original. Prima en

discos

Vinilo

Andrés Borrego 21
(semi-esquina apez)
Teléf. 231 58 30
Madrid-13

**CLASICA, JAZZ
IMPORTACION**

**ENVIO A PROVINCIAS
CONTRARREMBOLSO**

solicite catálogo 20% Dto.

toda ella una clara intencionalidad descriptiva, absolutamente fundamental en cualquier acercamiento de estos **Conciertos** de la **Op. 8** vivaldiana. Así, junto a aciertos de conjunto (todo el primer movimiento del invierno o el tercero de la primavera son un fiel reflejo de las indicaciones marginales del músico veneciano), encontramos pasajes en los que se aprecia el verdadero descriptivismo de la partitura (algo ingenuo, sí, pero faltó casi siempre de la necesaria imaginación por parte de los intérpretes), como la borrachera (compás 32 ss.) del primer tiempo del otoño —con un Zukerman inseguro, alegre, fallón, consecuencia lógica del «liquor di Bacco» imaginario o el llanto del pastor (compás 116 ss.) del primer movimiento del verano (que algunos tacharían de romántico, pero que no es más que un caso de música interpretada con el corazón y no con la cabeza, lo cual es siempre bien recibido por mis oídos).

Técnicamente, la versión es irreprochable. La Orquesta St. Paul (de reciente formación) hace gala de una conjunción y una sonoridad que, sin llegar a la belleza o la perfección de una English Chamber o de I Musici, sí es muy hermosa y, sobre todo, brillante. Mención especial al clavecinista Layton James (que lleva a cabo una libre e inteligente realización del bajo continuo) y al primer cello, que se luce en todas sus intervenciones solistas.

Zukerman, por su parte, demuestra una vez más que no es sólo un gran instrumentista y un excelente director sino, lo que es más importante, un gran músico. El resultado final se traduce en una versión nueva en muchos sentidos, basada en una excelente articulación y una matización muy original, que capta el interés del oyente de principio a fin.

La segunda versión de I Musici y Félix Ayo me sigue pareciendo de referencia. Esta, que interpretativamente se le acerca bastante, cuenta con la mejor grabación realizada hasta la fecha de las tantas veces maltratadas **Cuatro Estaciones**.—L.C.G.

RECITALES

MONTSERRAT CABALLE y PLACIDO DOMINGO: «Escenas y duos de *Giovanna D'Arco*, *Don Carlos*, *Mefistofele* y *Manon Lescaut*. EMI, 065-002 553.

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

De su catálogo de obras completas, ha escogido EMI una serie de escenas y duos, algunos no de los más conocidos,



Montserrat Caballé.

que satisfaran a los admiradores de Montserrat Caballé y Plácido Domingo.

La ductilidad, la depurada línea, la técnica perfecta de la Caballé quedan patentes en su soberbia interpretación del aria de **Giovanna D'Arco** («Qui! dove piu s'apre il cielo. O fatídica foresta») donde, con su uso del «legato», y de esos bellísimos pianísimos consigue dar a esta página del joven Verdi ese estilo belcantista que requiere, y también en el duetto («Ho risolto. Gua'se terreno affetto»), donde junto a Domingo componen una escena apasionada, a pesar de cierta dureza vocal del tenor; estos fragmentos son acompañados con autoridad por James Levine al frente de la Orquesta Sinfónica de Londres.

Del Verdi más moderno, nos ofrecen, de **Don Carlos**, el dúo del segundo acto «lo vengo a demandar gracia alla mia regina», y el del cuarto acto, «E dessa... un detto un sol», donde Caballé —soprano no verdiana por timbre— sabe soslayar las dificultades con un fraseo cuidado y su estudio del personaje, consiguiendo momentos de gran belleza, sobre todo en el dúo del último acto. Domingo, con su estilo apasionado, nos depara bellas frases en el primer dúo, y se nos muestra contenido en el del último acto, con ductilidad, dulzura y matización. Son acompañados, con gran calidad, por Carlo María Giulini, al frente de la Orquesta del Covent Garden, de la que consigue sutileza, fraseo y situación.

Si dentro del **Mefistofele**, de Boito, en su dúo «Dio di pietá, —Pace, pace—, Lontano, lontano», podría conseguirse la máxima belleza, éste es el caso del que nos ofrecen los dos cantantes españoles, con bellas frases apasionadas, con la dulzura y a la vez desesperación del momento, a la que acompaña con especial relieve Julius Rudel, con la Orquesta Sinfónica de Londres. Sin alcanzar el nivel de las anteriores intervenciones, el dúo de **Manon Lescaut** viene muy mar-

cdo por la intensidad que tienen las heroínas puccinianas, en las que Caballé mantiene sus cualidades, pero, en el caso que nos ocupa, resulta una interpretación algo lineal, falta de emoción y del ardor de la mujer enamorada. El caso de Domingo es distinto, por cuanto siendo «Des Grieux» un personaje, sobre todo a partir del segundo acto, que le va por su carácter apasionado, no consigue concatenar en esta versión con él, parece ausente y algo desdibujado. Muy en su punto, la dirección de Bruno Bartoletti al frente de la Nueva Orquesta Philharmonía de Londres, con una versión dúctil y, a la vez, dramática.

Conclusión: disco interesante para el aficionado que prefiera interpretaciones parciales de las óperas.—I T.

PUCCHINI, VERDI, DONIZETTI: Escenas de *Madame Butterfly*, I. Lombardi, Poliuto y Roberto Devereux. Katia Ricciarelli y José Carreras. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Lamberto Gardelli. Philips, 9500750.

PUCCHINI, LEONCAVALLO, GIORDANO, PONCHIELLI, MASCAGNI, CARLOS GOMES, CILEA. Arias de *Manon Lescaut*. Zazá. Andrea Chenier, «*Gioconda*», «*Turandot*», «*Plaghiacci*», «*L'amico Fritz*», «*Boheme*», «*Fosca*». «*Zingari*» y «*Arlesiana*». Philips, 9500771.

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

He aquí dos discos interesantes. De entrada, incorporan un repertorio variado en cuanto a agrupar escenas conocidas con otras que no lo son. En este sentido, cabe contraponer el dúo de **Butterfly** al de **Poliuto**, o las arias de **Turandot** y **Fosca**. En el primero de los discos figuran dos duos prácticamente desconocidos, correspondientes a **Poliuto** y **Roberto Devereux**, bien interpretados por Ricciarelli y Carreras, siendo, sin embargo, el correspondiente a **I Lombardi** el más interesante desde el punto de vista interpretativo. La Ricciarelli muestra un timbre de color muy bello y una técnica que va mejorando día a día. Como siempre, sus mejores momentos hay que buscarlos en pianos y media voz; en este sentido es excelente el inicio del dúo citado. Carreras continúa poseyendo una media voz excepcional, mientras que su registro agudo presenta, en ocasiones, síntomas de cansancio. Se le nota tenso en la última parte del aria de **Payasos**, mientras que, en cambio, afronta sin excesivo esfuerzo la alta tesitura de **Zazá**. Su dicción y fraseo son de primera línea, uniéndose a ellos un temperamento y una entrega capaces de emocionar fácilmente, como queda pa-



Katia Ricciarelli.

tente en el mismo dúo de **I Lombardi**. El disco de arias mantiene el denominador común verista, con algunas de ellas bellísimas prácticamente desconocidas para el gran público, como pueden ser las de **Zazá**, de Leoncavallo, o **Fosca**, de Carlos Gomes. Carreras derrocha temperamento y las virtudes y defectos anteriores apuntados. El aria de **Chenier** se ha convertido en uno de sus caballos de batalla, tras el éxito apoteósico que obtuvo con ella en Madrid, hace varios años (sin duda, lo mejor que se le ha escuchado aquí); la canta bien, pero sin llegar a aquel destello especial de entonces. En **Turandot** y **Gioconda**, se muestra seguro, cerrado el *Nessun dorma* con brillantez, apoyado con gran energía por la dirección de López Cobos, llena de sensibilidad en toda su prestación. El recital se cierra con el «sueño» de la **Arlesiana**, interpretado con línea y gusto, pero cla-

rísimo ejemplo de sus limitaciones e imperfecciones: dificultad manifiesta para apianar (frase *il dolce sembiante*) y tendencia perjudicial a abrir la voz, ocasionándole un vibrato excesivo (frase *mi ai tanto amore*). Esta última inclinación puede acortar su carrera, ya que trae como consecuencia la pérdida del registro agudo, semitono a semitono. Para evitar un caso análogo al de Di Stefano, al que en muchas cosas tanto se asemeja Carreras, debería descansar durante unos meses y replantearse la emisión vocal. Sería bien triste perder, antes de lo debido una de las más bellas voces de hoy en día, y un semitono de menos le imposibilitaría para continuar en escena.—**G.A.R.**

UN CONCIERTO DE NAVIDAD: Adeste, fideles; Noche de paz; Vom Himmel hoch...; Benedixisti, Domine; Es ist ein Ros' entsprungen. Niños Cantores de la Catedral de Ratisbona. Director, Georg Ratzinger. Deutsche Grammophon, 25 36 410.

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

Aunque la edición de este disco en las fechas de Navidad tienen evidentes e inconfesables razones comerciales, no por ello deja de ser interesante y muy recomendable. Porque no se suele disponer del repertorio navideño, tanto del

más conocido por estas tierras como de el del área germana, en versiones verdaderamente docentes desde el punto de vista interpretativo. Confiado en esta ocasión al antiquísimo Coro de la Catedral, los **Regensburger Domspatzen** (literalmente, los **Gorriones de la Catedral de Ratisbona**) cuentan con una tradición más que milenaria, pues en la sede fundada por San Bonifacio en el año 739 se creó un coro destinado a formar las voces infantiles para el servicio litúrgico de la iglesia, función en la que aún hoy perseveran.

Los niños de Ratisbona hacen de estos villancicos unas versiones magníficas, siempre afinados, sin durezas, muy bien preparados por Ratzinger. Junto a canciones alemanas de autores como Hassler, Praetorius, Loewe..., encontramos composiciones dignas de ser conocidas como el **Benedixisti, Domine**, de Giovanni Gabrieli; el **Hodie Christus natus est**, de Palestrina, y las conocidísimas **Adeste, fideles**, de Carl Thiel y **Noche de paz**, de Franz Xaver Gruber, todas ellas en interpretaciones conmovedoras, llenas de frescura y simplicidad.

La presentación puede considerarse excelente, incluyéndose los textos cantados en el idioma original y su traducción al castellano.

En resumen, aunque esta crítica llegue tarde a sus manos, si no lo ha comprado ya, hágalo sin esperar a la próxima Navidad.—**S.B.**

DISCOS CRITICADOS

BACH: Concierto para dos violines.	
VIVALDI: Concierto para tres violines.	
MOZART: Sinfonía concertante (Stern, Perlman, Zukerman, Mehta)	50
BACH: Las Sonatas en trío (Música Antigua Colonia)	50
BARTOK: Mikrokosmos (Ditta Pasztory y María Comesoli)	50
BEETHOVEN: Sinfonía núm. 9 (Norman, Fassbaender, Domingo, Berry, Böhm)	51
BEETHOVEN: Sinfonía núm. 5.	
SCHUBERT: Sinfonía núm. 8 (Maazel)	51
BRAHMS: Concierto para piano núm. 1 (Berman, Leinsdorf)	52
BRAHMS: Dobles conciertos. (Zukerman, Harell, Mehta, Accardo, Schiff, Masur)	52
BRAHMS: Concierto para violín en Re mayor (Oistrakh, Klemperer)	53
BRAHMS: Lieder (Jessye Norman)	53
BRUCKNER: Sinfonía núm. 3 (Karajan)	53
CORELLI: Concerti grossi (Warchal)	54
DVORAK: Danzas Eslavas (Neumann)	54
DVORAK: Obras orquestales (Kubelik)	54
HAYDN: Sinfonías núms. 46 y 47 (Barenboim)	55
KREISLER: Obras y transcripciones para violín y piano (Mintz, Benson)	55
LORTZING: Zar und Zimmermann (Wallberg)	56
MAHLER: Sinfonía núm. 3 (Tennstedt)	56

MENDELSSOHN: Concierto para violín núm. 2.	
BRUCH: Concierto para violín núm. 1 (Mintz, Abbado, Mutter, Karajan)	57
MOZART: Conciertos para piano (Perahia)	58
MOZART: Sinfonías núms. 29 y 35 (Bohm)	58
MOZART: Sinfonías 35 y 41 (Karajan)	58
MOZART: Sinfonías 40 y 41 (Keilberth)	60
«MUSICA ORQUESTAL FRANCESA» (Barenboim)	60
PUCCINI: Manon Lescaut (Callas, Cossotto, Di Stefano, Fioravanti, Serafin)	60
RAVEL: Scheherezade (von Stade, Ozawa)	61
RIMSKY-KORSAKOV: Scheherezade (Krebbbers, Kondrashin)	61
STRAUSS: Danza de «Salomé» (Keilberth)	61
STRAUSS: Don Juan (Prevín)	63
TELEMANN: Suite para flauta (Galway)	63
TELEMANN: Sonatas (M. Petri, H. Petri, D. Petri)	64
TCHAIKOVSKY: Concierto para piano núm. 1 (Arrau, Davis)	64
VIVALDI: Seis Conciertos para flauta (M. Petri, Iona Brown)	65
VIVALDI: Seis Conciertos (Malgoire)	65
VIVALDI: Las cuatro estaciones (Zukermann)	65

RECITALES

MONTSERRAT CABALLE Y PLACIDO DOMINGO	66
PUCCINI, VERDI, ETC. (Ricciarelli, Carreras)	66
«UN CONCIERTO DE NAVIDAD» (Ratzinger)	67

GARCIA DEL BUSTO, José Luis: *Turina*. 151 págs. Espasa - Calpe, Madrid, 1981.

La bibliografía sobre Turina es escasa. El único trabajo de conjunto es la biografía de Federico Sopena (1943, reedición en 1956). Por otra parte, no faltan materiales de base para el estudio del compositor sevillano, pues él mismo, tan meticuloso y detallista, ha dejado una información muy completa sobre su vida y su trabajo.

El libro de José Luis García del Busto se ocupa ante todo del exámen de las obras de Turina, precisamente el terreno menos explorado. Siguiendo el hilo biográfico, el autor analiza brevemente pero con eficacia y con la aportación de apretados datos, la parte más importante de la extensa producción de Turina. Fruto de estos análisis es la constatación de la unidad estilística de esa producción, pero también una visión más circunstanciada de la variedad de procedimientos de Turina. Así, por ejemplo, el lector puede hacerse una idea más precisa de lo que debe entenderse por *andalucismo* en Turina, de cuáles son sus componentes, desde la cita popularista a la mera evocación de los títulos. O bien puede observarse cómo el empleo de formas absolutamente clásicas es una constante estética que tiene casi el valor de un contraste frente a los elementos rapsódicos. Es también interesante notar el uso abundante que hace Turina de la cita y del «collage», recordándonos, una vez más, que tal recurso es muy tradicional.

El desarrollo cronológico del libro permite una localización de la obra en el tiempo para mejor valorar así su evolución. Permite igualmente situar a Turina en el contexto histórico y europeo (una Tabla Cronológica ayuda a ella). Los interesantes Apéndices sobre los escritos de Turina, homenajes, filmografía y juicios críticos completan un libro que, no siendo muy extenso, reúne una notable cantidad de información, hasta el punto de que podría bien decirse que no hay una sola línea inútil o superflua. Hay que añadir que García del Busto ha adoptado una actitud objetiva frente a su biografiado, en la que, si no

puede faltar la adhesión cordial, tampoco falta el juicio crítico desapasionado. Un trabajo, en resumen, bien hecho y de necesaria consulta.—R. B.

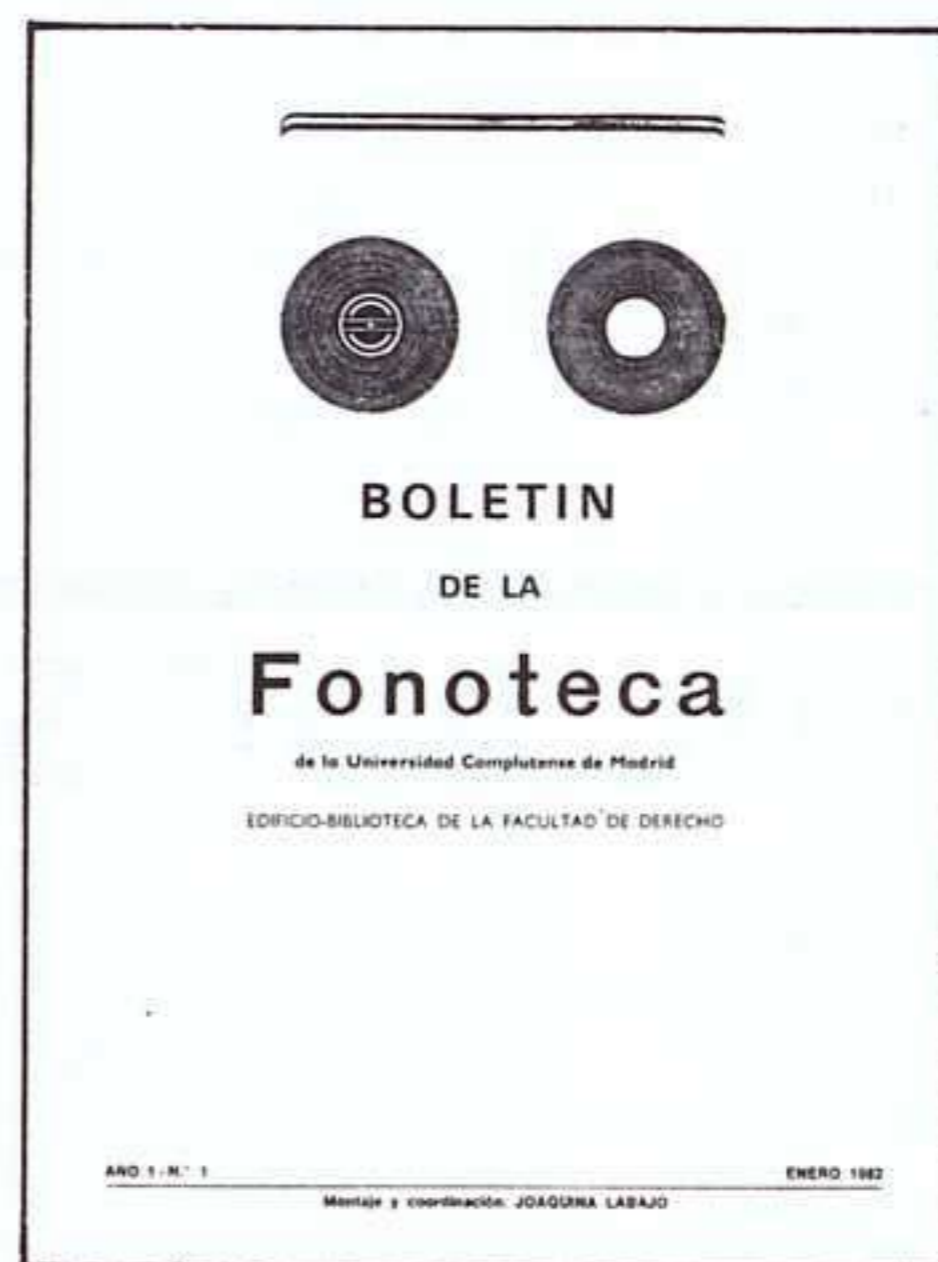


ESCRITOS DE JOAQUIN TURINA. Recopilación y comentarios de Antonio Iglesias. 238 págs. Editorial Alpuerto, Madrid, 1982.

Desde su juventud dedicó Turina una parte notable de su actividad a la crítica musical, que ejerció en *El Debate* y, en los últimos años de su vida en *Dígame*. Aparte de esto, pronunció numerosas conferencias y, sobre todo centró su trabajo teórico en dos libros de interés: la *Enciclopedia abreviada de la música* y el *Tratado de composición musical*. En esta oportuna recopilación de escritos turinianos publicada con ocasión de su centenario se ha prescindido de la crítica, y se han incluido los siguientes textos: las ocho conferencias pronunciadas en la Institución Hispano-Cubana de Cultura (que presidía Fernando Ortíz) en La Habana en 1929; los prólogos a dos libros: a *La moderna enseñanza del piano*, de Tomás Andrade de Silva, y a *Los cinco* de Carmen Nonell; un esquema del contenido de las dos obras teóricas de Turina antes citadas; el *Discurso* de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes (1939) y su contestación al de Víctor Espinós (1941); *La música de Albéniz* (1942), texto de una conferencia de Turina en el Ateneo de Madrid (técnicamente es el escrito más

interesante, donde se encuentra un análisis de algunas obras de Albéniz muy esclarecedor); el *Encuentro en París con Isaac Albéniz*, donde Turina recuerda la decisiva influencia que sobre él ejerció el autor de la suite *Iberia*; una conferencia, *Desenvolvimiento de la música española en estos últimos tiempos*, pronunciada en la Universidad de Oviedo en 1943 (texto interesantísimo históricamente); y dos artículos de 1940: *Enseñanza de la música a la juventud* y *En torno al problema de la música cinematográfica*.

Antonio Iglesias, al que debemos ya los dos atractivos volúmenes de *Escritos* de Oscar Esplá, ha realizado aquí nuevamente un pulcro y cuidadoso trabajo, no sólo imprescindible para el conocimiento de Joaquín Turina, sino también para ayudarnos a conocer mejor, a través del compositor, lo que se pensaba de la música en general (y muy especialmente de la española) en aquellos años.—R. B.



BOLETIN DE LA FONOTECA UNIVERSITARIA

La recientemente abierta Fonoteca de la Universidad Complutense de Madrid publica un Boletín que coordina Joaquina Labajo. El primer número de este Boletín explica cómo la Fonoteca comenzó sus actividades el pasado 5 de noviembre, tras dos años de inactividad, pese a estar completamente instalada. Gracias al llamado Equipo

Volante, esta Fonoteca ha sido ya puesta en funcionamiento, y una de sus primeras actividades es precisamente la publicación de este Boletín. En él se da cuenta de las actividades del centro, ubicado en la Facultad de Derecho, así como las de otros lugares donde se realizan asiduamente audiciones musicales. El Boletín se completa con una interesante información bibliográfica y discográfica, una hoja divulgativa en la que se publican cuadros sinópticos de Historia de la Música y una «Hoja abierta» que en el primer número de este Boletín trata, concretamente, acerca de la elaboración del catálogo de la Fonoteca. La información que ofrece este Boletín es de gran utilidad no sólo para aquellos que pretenden utilizar la Fonoteca, sino también para los que deseen información bibliográfica y discográfica.

ESTEVEZ, Francisco: *Juegos* (C-D-E-F-G-H), piano. **CASABLANCAS, Benet:** *Quatre peçes per a guitarra*. **BLANQUER, Amando:** *Sonata para violoncelo y piano*. **BARCE, Ramón:** *Música fúnebre*, conjunto instrumental. **BRIZ, Juan:** *Diferencias*, Op. 53, piano. **MARCO, Tomás:** *Sonata de Vespéria*, piano.

He querido reunir estas seis obras de música contemporánea española, todas ellas publicadas por la Editorial de Música Española Contemporánea (EMEC), porque las juzgo dignas de una recensión común, aunque luego descienda a detalles de cada una de ellas.

Pero, antes de afrontar esa recensión, debo hacer una advertencia que juzgo importante: se trata de un género de música que no me gusta. No sé si estoy acertado o equivocado en este gusto mío. Tanto da: como de gustos no hay nada escrito y para gustos se pintan colores y, para citar otro refrán mucho más antiguo que los de nuestro Román Paladino, «*tot capita tot sententiae*», puedo opinar como cualquiera y me va bien con mi actual vía de pensamiento y, aunque estuviera equivocado, no pienso cambiar de opinión.

Esto queda bien claro.

Pero igualmente claro debe quedar otro hecho que juzgo fundamental para lo que voy a decir: al recibir del Director de RITMO estas composiciones para su recensión, podía yo haber escogido el camino más sencillo para mí, el menos comprometido: entregar, a mi vez, las obras para su recensión a otra persona. Pero no. Quise afrontar yo mismo la responsabilidad, y la asumo íntegramente.

No sólo, sino que, con la misma claridad con que he expuesto ese concepto fundamental de mis gustos artísticos personales, debo decir que, para juzgar estas obras, me he despojado de todo gusto personal, en cuanto esto me fue posible. Me he propuesto ser lo más objetivo posible. Y quizá no esté de más advertir, pues quizá sea importante para lo que voy a decir, que una cosa es que esta música no me gusta y otra muy distinta es que no la haya estudiado: al contrario, la he estudiado y la sigo estudiando, para mi propia formación técnica. El mismo Tomás Marco, autor de una de las recensionadas, recordará sin duda que cuando, hace unos años, vino a Santiago con Jesús Villa Rojo para un ciclo de conferencias-concierto sobre música contemporánea, no sólo asistí, con todo interés, a todas ellas, sino que luego hablé muy largamente con ambos, discutiendo aspectos del problema, tanto más cuanto que con Villa Rojo me unía una amistad desde nuestros años de Roma, en los que pasé tantas horas hablando con él de todo esto; pero mi pensamiento quizá estuviese reflejado en una frase que les dije durante una cena en que seguíamos hablando de esta clase de música: «¿y no us vienen ganas de vez en cuando de componer un primer tiempo de sonata tradicional...?»

Pues bien: ello no obstante, cuando me decidí a hacer esta recensión, me propuse ser absolutamente imparcial, objetivo, para cumplir el compromiso que tengo contraído con la Dirección y con los lectores de RITMO. Y más cuánto lo haya logrado lo probará, quizá mejor que ninguna otra explicación, si confieso abiertamente a mis lectores que cuando acabé la primera lectura de la 3ª de las **Cuatro Piezas para Guitarra**, de Benito Casablanca, exclamé

para mí mismo: «¡muy hermoso!». Eso sí: puedo asegurar a los lectores que estudié estas composiciones con toda atención, y nota por nota, corrigiendo incluso algunas erratas que tenían las partituras.

La recensión tendrá dos partes: la primera, general, y la segunda, más específica de cada composición.

La general debe comenzar por una apreciación de índole totalmente genérica: Juan Briz termina la presentación de sus **Diferencias** con esta frase: dice que él pretende, con su obra, además de dar testimonio del recuerdo de Pablo Bruna, que ella «sirva, a su vez, como aportación a la música contemporánea española».

Justísimo. Pues bien: creo que se puede asegurar, sin ambages, que estas seis obras constituyen, no sólo, como dice Briz, una aportación a la música contemporánea española, sino una aportación importante. Arthur Custer publicó, en 1962, un importante artículo en **The Musical Quarterly** (una de las más prestigiosas revistas de musicología del mundo) sobre la música contemporánea española (1). Pues bien: yo pienso que si hoy se quisiera actualizar ese estudio —o los que posteriormente aparecieron sobre el mismo tema—, habría que hacerlo contando, ineludiblemente, con estas composiciones (aunque no sólo con ellas, naturalmente). Porque se trata, sin una sola excepción, de obras muy bien hechas, que tienen presente las técnicas modernas de composición y las que adoptan, pero parece que no por snobismo ni por capricho, sino como medios de una expresión musical determinada, específicamente querida y pretendida.

La evolución histórica de la música se mueve por unas leyes dinámicas propias, que hacen que cuando un estilo o una técnica dieron de sí todo lo que podían dar, los compositores más dotados, los que están atentos al latir de la música, al latir íntimo de sus más recónditas esencias, sientan la necesidad de cambiar, de tentar nuevas vías, nuevos medios de expresión musical; mientras que los epígonos, los menos dotados o menos sensibles siguen repitiendo fórmulas que ya dieron de sí todo lo que podían dar, cayendo incluso

en un academicismo que produce obras que nada dicen, ya está todo dicho.

Ciertamente que, en contra de esto, se podría responder lo que me respondió una vez el profesor Edgardo Carducci, en una clase de formas musicales modernas en Roma: «¿y quién podrá decir que he agotado las posibilidades expresivas del acorde de tríada...? Porque parece que tales posibilidades las agotó Monteverdi en los primeros acordes del **Lasciatemi morire del Lamento de Ariana...**»

Estos dos principios fundamentales de la estética musical están implícitos, me parecen a mí, en estas composiciones: tientan caminos nuevos, pero no desprecian el uso de elementos técnicos ya muy experimentados: en general, dentro de un modernismo muy actual, mantienen no pocos principios estéticos que son fundamentales en una composición musical que se sostenga, que no nazca muerta. Porque, si hay composiciones que nacen muertas por repetir lo ya muchas veces dicho, también las hay que nacen muertas porque, como decía Pablo Casals, pretenden esconder, debajo de la hojareca de unas disonancias exageradas, la falta de inspiración, cuando no de formación musical.

Juicio general, pues, de todo positivo: nos encontramos, a mi modo de ver, ante una auténtica aportación a la música española contemporánea, e incluso, me atrevo a decir, ante una aportación a la música contemporánea en general, pues se trata de composiciones que pueden resistir la comparación con las de otras naciones que adoptan principios estéticos similares.

Expondré ahora algunas consideraciones particulares sobre cada composición individual.

Juegos, de Francisco Estévez, son, pues eso, *juegos*; seis *juegos* que él titula con seis notas (C-D-E-F-G-H «*Juego C*, «*juego D*...»). La primera impresión es de que con esas letras quiere él significar las correspondientes notas según el solfeo alemán-inglés (C igual a Do...); y es posible que así haya querido ser, aunque un estudio detenido de la obra no lo deje traslucir así.

En realidad se trata, evidentemente, de otras tantas

improvisaciones. Y pocas veces este término resulta tan exacto. Esta serie de breves piececillas tienen todas las trazas de haber nacido como fruto de otros tantos *juegos* del compositor sobre el piano. Y desde el primer *juego* — una serie de variaciones, o, quizá más exactamente, sucesivos *juegos* sobre las notas Mi-Re-Do-Si-La, en dirección descendente, serie que él va transformando, rítmica y armónicamente, hasta el «*juego H*» saltos melódicos, que forman una rudimentaria melodía, en torno a una nota, o a un grupo de notas, en forma de ostinato —, el autor hace un auténtico alarde de fantasía en la invención y variedad de estos *juegos*, sin repetirse nunca.

Y los hay deliciosos. Bueno, deliciosos son todos, o casi todos. Y todos muy logrados.

Es claro que, por ejemplo, en un concierto puede ser esta composición una obra de efecto. Naturalmente, no es



Ramón Barce.

para principiantes, ni siquiera para pianistas mediocres, pues, aun sin ser excesivamente difícil, tampoco puede ser abordada por cualquiera. Pero el pianista que logre captar la *esencia* que el autor encerró en cada *juego*, obtendrá, sin duda alguna, no pocas satisfacciones de estos hermosos *juegos*.

En **Música fúnebre**, de Ramón Barce, un ritmo obstinado, como de procesión o marcha lenta, recorre la composición. La cual está construida sobre varios motivos — no se puede hablar, claro está de *temas* en sentido estricto —; el principal de ellos es —

(1) CUSTER, Arthur: Contemporary music in Spain. *Musical Quarterly*, 48 (1962) 1-18.

aparte del movimiento cromático de una nota natural seguida de su alteración (Do-Do sostenido, Mi bemol-Mi...), que juega un papel importante en el desarrollo de la composición— en el intervalo de cuarta aumentada-quinta disminuida, en la forma de Fa sostenido —Do natural. Tan sólo en la parte central (compás 69) se inicia un nuevo motivo, en la viola y el violoncelo, que culmina pronto en expresivos unísonos de la cuerda. Pero estos mismos unísonos, de carácter más melódico que la primera parte, vuelven pronto al citado intervalo de cuarta disminuida (esta vez en la forma de Fa natural-Do sostenido), confirmando, una vez más, la notable unidad de esta composición.

La cual está construida en clara progresión dinámica, que no nace tanto de la intensidad misma con que debe ser interpretado cada pasaje, sino, más bien, de la graduación muy bien calibrada, del uso de los instrumentos y de la música misma que cada instrumento interpreta en cada momento.

Los tres grupos de instrumentos que toman parte —madera, cuerda y percusión— juegan un papel totalmente distinto, y muy bien calculado: la madera se limita, alternativamente, a simples acordes verticales (frecuente el choque de segundas mayores, y aun menores, entre los tres instrumentos) y obstinadas repeticiones del motivo principal (Fa sostenido-Do natural), intercalados con breves motivos ornamentales, en semicorcheas, entre la flauta y el oboe (el clarinete está ausente en ellos). La madera lleva el paso de la parte que podríamos llamar melódica. Y la percusión se limita a la parte rítmica, con, además, unas curiosas intervenciones del xilófono, a base del intervalo fundamental Fa sostenido-Do natural, pero en forma rítmica, vibrante.

En resumen, una hermosa composición, que demuestra el docto quehacer de su autor.

La **Sonata para violoncelo y piano**, de Amando Blanquer, me resultó la composición más difícil de entender y de catalogar, de todo el grupo; y tuve que leerla varias veces para captar las notables bellezas que encierra. Se trata de una obra profunda, evidentemente muy

meditada, con notables efectos armónicos y sobre todo tímbricos.

Una de las características que más destacan en esta obra es la perfecta fusión de los dos instrumentos entre sí: no hay, prácticamente, ningún protagonismo de uno de los instrumentos sobre el otro. Que si el violoncelo tiene momentos —y muchos— de sonido muy bello, y esto en sus varios registros, la sonoridad y las posibilidades del piano están también magistralmente aprovechadas. Hay momentos particularmente felices. Es difícil seleccionar algunos, escogería en primer lugar el segundo tiempo (adagio con *espressione*), sobre todo a partir del compás 9 (final de la página 18 y la siguiente, y aun las siguientes): la nobleza del canto del violoncelo, que se entremezcla con los adornos y simultaneidad de melodías del piano, la variedad de ritmos de ambos instrumentos, la fluidez armónica y varios otros elementos semejantes, hacen de estas páginas una obra maestra de música contemporánea.

«*La fluidez armónica*». Aquí está, en cambio, uno de los aspectos de esta obra que no acaban de convencerme. Porque esta fluidez armónica llega a convertirse, en realidad, en una «*inestabilidad armónica*». Y como a ella se une la práctica nulidad de cohesión temática, el resultado es una obra un poco inconexa, una sucesión de pasajes muy bellos, interesantes, pero desconectados entre sí. Y con todo la obra no se hace larga, pues el interés se mantiene íntegro a lo largo de toda la composición. En el aspecto técnico, habría también que señalar los saltos notables en el violoncelo, que obligan al intérprete a cambios de posición bastante grandes, incluso en zonas de afinación difícil; pero esto, con todo lo que implique de dificultad, no servirá más que para que un buen violoncelista luzca sus posibilidades, que para eso son estas obras de cámara, y así lo fueron siempre.

Las **Diferencias**, de Juan Briz, llevan un subtítulo, «*in memoriam de Pablo Bruna*», y unas advertencias preliminares, que refieren el motivo de su composición —conmemoración del centenario de la muerte del célebre organista

de Daroca (1679-1979), que terminan con esta descripción, hecha por el propio compositor:

«*Diferencias está constituida por desarrollos sobre fragmentos tomados del Tiento llenos de sexto tono, una de las aproximadamente treinta obras que han llegado a nuestros días del Ciego Daroca, engarzados entre sí por un tema de «Ritornello», en un desarrollo de forma personal, y con cuya obra pretendo dar testimonio del recuerdo de Pablo Bruna que sirva, a su vez, como aportación a la música contemporánea española*».

Estas advertencias, junto con la explicación de los signos convencionales, están en español, francés e inglés, y ahorran muchos comentarios, porque nadie mejor que el autor para explicar su propia obra.

Yo sólo encuentro un poco exagerados ciertos cambios del «*fff*» al casi vacío, y viceversa, que abundan en la obra (por ejemplo en págs. 16-17, 24-26, etc.), así como, de nuevo, un cierto vacío entre sí, que suenan como casi independientes.

Y, por supuesto, la última *diferencia*, con efectos de sonido puramente mecánicos. Esta técnica, que convierte la ejecución musical en poco



Tomás Marco.

menos que un juego de sonidos tomados en el sentido material de la palabra, me parece que tiene muy poco de música y más de *artilugio*, o algo así. Pero, lo repetiré una vez más, no es más que una opinión personal, como opiniones personales son las demás expuestas en todas mis recensiones.

En la **Sonata de Vespertina**, de Tomás Marco, lo pri-

mero que destaca es su unidad temática, que consiste, por una parte, en un acorde, que casi se podría analizar desde la armonía moderna de derivaciones tradicionales, y, por otra, en notas en forma de «*ostinato*». Ese acorde —Do-Si-Re-Fa natural-La sostenido-Do sostenido-Mi natural, con una derivación posterior en la que siguen La natural-Re sostenido— aparece en versión de arpeggio descendente. Y de él, y de esa concepción descendente, aunque a veces se presenta también en su forma ascendente, nace lo principal de la composición, al menos los que se pudieran llamar *tiempos extremos* (la sonata, que debe ser interpretada sin solución de continuidad, consta, en realidad, de tres tiempos o movimientos), y aun, en cierto sentido, también el intermedio.

Las notas, o grupos de notas, en «*ostinato*» son el otro elemento de unidad de la obra, y los utiliza tanto en el registro grave del instrumento como en el agudo, y, en parte, en el medio. Son muy eficaces en el valor expresivo, aunque, en un caso, los encuentro excesivos en el número: es en el «*segundo tiempo*» (págs. 11-12, compases 168-186); a mí me suenan un poco a repetitivos; a partir del compás 175, o como mucho del 176, ya no me dicen nada nuevo, limitándose a repetir lo dicho en los compases anteriores.

Postscriptum. Varias de estas obras están grabadas en discos, de los que Robert Stevenson ha hecho una aguda y detallada recensión en el número de abril último de la citada revista *Musical Quarterly* (págs. 296-299). Naturalmente, leí, y con todo interés, la recensión del gran hispanista y, naturalmente también, poseo esos discos. Pero me parece de justicia advertir que, para escribir la recensión que precede, no tuve para nada presentes las ideas del gran musicólogo americano ni las interpretaciones discográficas: preferí atenderme exclusivamente a las partituras, a lo que *a mí personalmente* me decían, sin dejarme condicionar por opiniones ajenas, ni, tanto menos, por interpretaciones de otros. De este modo, los juicios y las ideas expuestas son exclusivamente míos.

José López-Calo

EL ARTE DE CANTAR: JESSYE NORMAN

Por Arturo Reverter

Cantar, cantar bien se entiende, es muy difícil. Tanto que pocos son los que lo hacen. Hay, sí, muchas voces, muchos y muchas cantantes, al menos así llamados, pero realmente hay pocos auténticos cantantes. En muy pocos, en efecto, se unen en cantidad y calidad suficiente las cualidades exigibles para desempeñar con propiedad, con altura y con rigor lo que puede denominarse el arte del canto. Y no estamos hablando ya de la perfección absoluta, que no existe, y probablemente no ha existido ni siquiera en los tiempos de oro del llamado «bel canto». Nos referimos a lo que puede calificarse de interpretación vocal adecuada desde un punto de vista técnico y expresivo; aquélla que, en base a un instrumento (voz), a unos medios de utilización (técnica), es capaz de extraer su verdadero y más profundo significado de un texto determinado. A ello, en el caso de la ópera, ha de sumarse, porque también es muy importante para calificar y servir dramáticamente a una partitura, el gesto.

En la actualidad, en un momento en el que el teatro lírico —ya desde hace varios años— está tomando un importante incremento, en el que se manejan de nuevo, como si tal cosa, los conceptos de *divo* y *mito*, en el que la difusión musical está asegurada con la participación de los modernos medios de comunicación (radio, televisión, cine, disco, fundamentalmente), es lógico que haya crecido también el número de intérpretes, de cantantes. Es lógico también que por ello el nivel medio y la preparación sean bastante altos, al menos para cumplir de una manera funcional. Pero todo ello, y la continua demanda del público, inclemente devorador de figura míticas, hace que, por lo general, los intérpretes vocales se preparen en poco tiempo —con todo lo que de positivo tienen las academias— para lanzarse al ruedo. Hoy no se espera, habitualmente se tiene mucha prisa en triunfar, y, ante la demanda, se adelanta el día del debut. La preparación, muchas veces correcta, no es siempre suficiente, por falta de solidez y profundización en la técnica, por falta de adecuación a los estilos, y de ahí que en muchas ocasiones se produzcan caídas en vertical. Hoy, también, se canta todo o casi todo, en un loco afán de batir todo tipo de marcas, económicas y artísticas. Con frecuencia éstas quedan muy lejos.

Cuando en el firmamento canoro aparece un intérprete que reúne en cantidad inusual las cualidades añoradas, cuando, aun sin alcanzar la cima absoluta, el resultado de su cometido puede calificarse de artístico, cuando para obtener este logro se percibe un conocimiento de la técnica (un nivel científico por ello), hay que alborozarse y reconocerlo así. Sobre todo si ese intérprete presta especial atención a un género que, con frecuencia, suele marginarse por muchos cantantes y, cuando no, suele ser muy regularmente tratado; un género, del que tan necesitados estamos aquí, como el del «lied».

Estas breves consideraciones vienen a cuento porque recientemente hemos podido escuchar en Madrid, de nuevo, a Jessye Norman, auténtica cantante, auténtica intérprete, de las que cada vez abundan menos. No es la primera vez que canta en Madrid. Ya hace sus buenos diez ó doce años deslumbró a la concurrencia con un recital de «lied» en el Instituto Nacional de Previsión. Después nos ha visitado en un par de ocasiones, ahora, inaugurando un ciclo de «lied», organizado por la Dirección General de la Música y Teatro (ciclo que muy probablemente, a Dios gracias, tendrá continuación en años sucesivos), ha vuelto a dejar constancia de su clase y a evidenciar, cuando debe estar rondando los cuarenta años, una extraordinaria madurez artística. Vayamos, por partes, examinando sus características interpretativas, vocales, técnicas y expresivas.

Lo primero que atrae de la cantante de color, nacida en el estado norteamericano de Georgia, es la especial calidad tímbrica de su voz. Esta es, hoy parece posible afirmarlo, de soprano, aunque la especial densidad de su zona grave, la anchura de su centro y la tonalidad oscura de su color puedan, en una primera escucha, hacer pensar más bien en una mezzo. Pero la cualidad tímbrica es innegablemente de una soprano, lo que se percibe con mayor claridad en los agudos. No se trata tampoco de una soprano dramática, pues su timbre carece del mordiente, del squillo, de la incisividad y vibración que caracteriza a este tipo de instrumento. Podría calificársela, con todas las reservas, de soprano spinto o, si se quiere, lírico-dramático, que circula en una onda similar a la de, por ejemplo, una Leontyne Pryce, si bien la voz de ésta sea menos redonda, menos *muelle*, menos cálida y posea, por el contrario, un mayor vigor, intensidad, vibración y



seguridad en la zona alta, que es más igual y extensa. De la Norman nos gana, ante todo, el calor, el brillo aterciopelado, la pastosidad y la riqueza de armónicos, cualidades que contribuyen a que su canto nos envuelva, nos seduzca y nos atraiga, sumergiéndonos en un baño tibio y sensual. Naturalmente, todo ello es posible que salga a la superficie, que se *escuche*, porque la técnica de emisión es magnífica, siempre apoyada en la ancha y sólida columna de aire (la capacidad torácica de la cantante es, desde luego, enorme teniendo en cuenta su volumen y estatura), que permite que, utilizando una eficaz técnica de respiración —en ocasiones excesivamente presente y audible— el sonido acceda al exterior de manera canónica, rotunda y tersa, contribuyendo a que el timbre se mantenga, de arriba a abajo, homogéneo y pleno, y a que la anchura del sonido sea en todo momento prácticamente la misma, produciéndose únicamente, por explícito deseo de la voluntad, las convenientes matizaciones y variaciones de color con fines expresivos.

A partir de esta solidez y facilidad de emisión, de este poderoso aliento, se edifica una estupenda técnica articuladora, una de las bases fundamentales, junto con la correcta administración del aire, de cualquier sistema de canto. Es primordial! emitir la voz, por supuesto,

pero no lo es menos el conseguir que sobre el sonido se monten y engarcen los fonemas que, unidos unos a otros, conforman las palabras. Han de saber articularse por ello sobre las notas, las sílabas; han de saber emitirse correctamente las vocales y las consonantes con el fin de que el texto, lo que se canta, sea perfectamente reproducido y entendido. Para ello, naturalmente, ha de sostenerse en todo momento el aire con la direccionalidad adecuada, fraseando, *vocalizando* sobre él sin que por ello deba perderse en ningún instante la homogeneidad, la vibración, la *posición*. Es el abecé. Y todo ello ha de hacerse con naturalidad —dentro de lo artificial del proceso—. Y, después, ha de buscarse la ligazón, la conexión de unos sonidos con otros sin que se produzcan asperezas, sin que rechinen los mecanismos articulatorios. Y esto es lo que Jessye Norman consigue con la ortodoxa aplicación de una serie de principios fundamentales en este arte.

Después, una vez controlada la emisión y lograda la articulación, procede dotar de las inflexiones precisas al texto cantado; es decir, *interpretarlo*. Y aquí, una vez más, la cantante norteamericana nos da la medida de su arte, acenando de manera precisa y sugerente, jugando hábilmente con el compás, regulando inteligentemente las intensidades, coloreando de forma sugestiva. Cada una de las canciones integradas en su concierto, cada uno de los cuatro autores interpretados, tuvo su atmósfera, su *color*, su acento. Y esto es lo que, en definitiva, califica a un cantante y a un artista. Como contrapartida de esta serie de cualidades positivas, que realmente pesan mucho y determinan la bondad de una serie de interpretaciones, hay que señalar que si bien la voz de la Norman es, como se ha dicho, magnífica, por belleza de timbre, intensidad y volumen, no posee los mismos quilates en toda la por otra parte extensa tesitura. En efecto, graves, centro y primer agudo (más o menos hasta el La natural) son verdaderamente fuera de serie, difícilmente mejorables hoy. La parte superior de la segunda octava, el sobreagudo, no posee, sin embargo, la misma calidad, ya que en esta zona el sonido pierde terciopelo y redondez, haciéndose más abierto, menos bello e incluso un poco acre. No es que las notas no estén, no es que no exista extensión (al contrario, como se demostró en el espiritual ofrecido de propina); sucede, simplemente, que se produce un descenso de la calidad (aunque la que queda siga siendo importante). Existe, por otro lado, una cierta predisposición de la soprano, con objeto seguramente de mantener en todo momento la solidez del apoyo, a reforzar, impulsada por su aliento poderoso, determinados ataques, lo que puede producir algunos sonidos impuros y de, insensiblemente, favorecer la aplicación del golpe de glotis. Aunque es admirable la forma, ya comentada, en que articula los sonidos y asombrosa la auténtica gimnasia facial que favorece este efecto, siendo por otra parte, muy correcta la utilización de los distintos idiomas, pueden encon-

trarse concretas sonoridades consonánticas que quizá no son aplicadas de la manera más ortodoxa (por ejemplo, la letra T), lo que encuentra fácil explicación: es una manera de reforzar el apoyo y de otorgar, según en que casos, más calor, más expresión a una palabra o a una frase concretas.



«Norman es una auténtica cantante, una auténtica intérprete de las que cada vez abundan menos».

Son, de cualquier forma, motas que no pueden considerarse importantes al venir sobradamente contrarrestadas por la suma de los factores positivos, que son los que, en definitiva, pesan y los que a la postre, tras el concierto, nos dan la imagen real de la cantante. Una cantante-intérprete siempre en adecuada situación *psicológica*, que, por lo visto y oído, sabe unir, combinar y sintetizar como pocas una mente lúcida y una inteligencia rigurosa, con un sentido emocional muy fuerte y presente. Una vez más, intelecto y corazón.

Sería prolijo describir cómo todas estas características encontraron acomodo y respuesta práctica en todas y cada una de las piezas interpretadas. Es preciso, sin embargo, referirnos, aunque sea de manera breve, al concierto en sí (13 de enero). Quizá el punto menos alto se centró en la primera obra: la cantata para soprano y piano fuerte **Arianna en Naxos**, de Haydn, en cuyos extensos recitativos encontró la Norman, no obstante, apoyo suficiente para ofrecernos todas las dudas, remordimientos y recovecos del personaje. Las dos arias fueron reproducidas con notable intensidad, aunque quizá la segunda, *Ah, che morir votrei*, no alcanzó la pureza de línea y la nitidez en la coloratura deseables. Por el contrario, los **Sieben Frühe lieder**, de Berg, tuvieron una interpretación sensacional. El mundo poético, a veces complejo y contradictorio, siempre bello, que anida en los textos de estos siete lieder, cada uno perteneciente a un autor, quedó perfectamente plasmado en la ex-

presiva e intensa interpretación, que se ajustó increíblemente a los vericuetos de la hasta cierto punto romántica escritura del compositor vienés. Los más sutiles matices, los contrastes dinámicos más bruscos, los saltos de octava, el intimismo de algunos pasajes, todo ello fue reproducido de mano maestra en base a una sabia y concisa utilización de la media voz.

A continuación, la soprano ofreció cuatro canciones de Gounod, melódicas, de sencilla estructura estrófica, agradables... La Norman supo trascenderlas y supo envolvernos, una vez más, en su sensualidad (en este sentido, muy *francesa*), dando a cada una de ellas el tono justo. Las tres estrofas de **Serenade**, sobre texto de Hugo, fueron prodigiosamente matizadas, con una perfectamente estudiada y realizada curva dinámica y con una exposición increíblemente sutil de las palabras. *Ah ¡Dormez, dormez ma belle, dormez toujours!* Y para terminar, cinco lieder de Richard Strauss, en los que la amplia línea melódica, los contrastes dramáticos, la atmósfera un tanto decadente de las composiciones quedaron perfectamente recogidos. La voz, en todo momento hermosa, circuló con soltura del grave al agudo y **Cécilie** fue un buen ejemplo en este sentido. Unir belleza vocal a talento dramático, pureza articulatoria y tímbrica (instrumental) y sentido de la expresión del poema (drama): he ahí las condiciones necesarias para dar una válida interpretación de las canciones del músico alemán, cuya conocida **Zueignung** fue brindada como primera propina, en una traducción lenta y cuidadosamente planificada, para llegar a la máxima efusión final. **Le Chemin d'amour**, de Poulenc, fue el segundo bis, que hizo saltar al público, entusiasmado, en un grito unánime final. Cosa bastante lógica considerando la gran interpretación, no sólo vocal (expresiva y gestual), capaz de engrandecer un texto en realidad banal, aunque no exento de ironía. Un espiritual negro cerró la sesión. Y es curioso que en esta pieza los valores de la cantante no brillaran a tan gran altura. La canción fue bien cantada, por supuesto, aunque se evidenció un cierto cansancio y, sobre todo, y esto es lo curioso, una falta de desgarramiento, de valor popular de *idiomatismo*. Y es que Jessye Norman es hoy una cantante eminentemente *européa*, un producto que se ha ido haciendo y que ha ido evolucionando en la cultura de este lado del Atlántico.

Hay que resaltar la magnífica ayuda y colaboración que la cantante recibió desde el piano por parte de Félix Lavilla, que ofreció una actuación verdaderamente sorprendente, ya que a su reconocida musicalidad, a su capacidad para adaptarse con inteligencia y flexibilidad a la voz, unió una suficiencia en los medios y una claridad de mecanismo muy notables. No todo fue perfecto en lo técnico y, a veces, el piano quedó algo empujado (no en cuanto a sonido precisamente), pero el calor, la intención y la integración con la voz estuvieron presentes en todo momento.

caso no serán fuera de serie, no se localiza ninguna representación de verdadera altura en cuanto a reparto, con independencia de que en alguna de ellas aparezca alguno de los nombres citados más arriba. Podría apuntarse, si acaso, la **Carmen**, en donde al lado de Carreras (a quien no le va en absoluto la parte de «Don José») están la Baldani, buena voz de «mezzo soprano», que ya cantó precisamente en Madrid este papel, y Justino Díaz, bajo-barítono de cierta clase. En el **Sansón**, ausente la prevista en principio Obratsova, que ha sido sustituida por la Toczyska, encontramos a Plácido Domingo, que si se encuentra en voz puede tener un gran éxito, en esta ocasión a lo mejor con razón, ya que «Sansón», aun cuando no encaja perfectamente del todo en su tipo de voz, es uno de los papeles que mejor hace. Se incluyen también en el reparto un buen barítono alemán, Brendel, y un bajo (no tenor, como pone el programa) inglés al menos discreto, Howel. Al lado de ellos, el prometedor bajo-barítono español García Marqués. Con independencia del éxito artístico de esta función o de lo que pueda brindar la estrella de la misma, hay que resaltar que se ha situado de manera muy estratégica en las fechas clave del campeonato de fútbol. Está bien pensado, aunque es de temer que a partir del espectáculo operístico pueda montarse algún otro número hortera y multitudinario en torno a Plácido Domingo, siempre deseoso de recibir, sea por el conducto que sea, las mieles del triunfo. Será una presa fácil y apetitosa para las multinacionales que, a través de las más diversas manipulaciones comerciales —lícitas en todo caso desde un punto de vista empresarial, aunque discutibles desde el artístico—, pueden organizar cualquier tipo de manifestación paralela. De momento, Domingo ya ha grabado el himno del Mundial de Fútbol en un disco «single» que, no hay que dudarlo, se venderá como rosquillas.

Pero volviendo a lo serio y repasando de nuevo los repartos, como se dice no demasiado atractivos, a excepción quizá de los expuestos, debemos resaltar de todas formas algunas presencias indivi-



La soprano Paloma Pérez-Iñigo.

duales. En primer lugar, la de Juan Pons, barítono español en alza permanente después de su triunfo de hace dos temporadas en la Scala de Milán interpretando **Falstaff**. Como se ha podido comprobar, el antiguo bajo es hoy un barítono lírico de fresco y noble timbre, que todavía ha de ganar carácter, y un intérprete discreto que se está haciendo. Es una prueba de fuego para él la intervención en **Simón Boccanegra**, cuyo personaje central tiene mucho que decir y mucho que cantar. No en vano se trata de una de las figuras clave en la lírica verdiana. Quizá no sea en principio la voz del barítono catalán, como se dice, lírica, la más idónea para dar vida al personaje. Como «Amelia», se presenta la Tokody, de creciente fama en los últimos años. No parece tampoco muy adecuada la presencia de Pedro Lavirgen como «Gabrielle», parte que necesita un tenor lírico fácil y colorista, lo que no es hoy el tenor cordobés. Muy discreto, Mario Rinaudo no parece que pueda servir a todas las exigencias de un complejo personaje como es el de «Fiesco».

La norteamericana Patricia Wise se presenta de nuevo en un papel donizettiano, el de «Norina», en **Don Pasquale**, para el que quizá le falte un punto de frescura tímbrica y gracia. Un veterano, experto en la parte central, Paolo Montarsolo, aparece acompañado en el reparto por dos cantantes españoles, el barítono Enric Serra y el tenor Dalmacio González, que está teniendo una carrera interesante en los Estados Unidos.

Las óperas españolas están, lógicamente, servidas por cantantes de la tie-

rra, unos mejores que otros. Aparte de la presencia de Caballé en la ópera de Martín y Soler, destaca la de María Orán, en la de Turina, al lado de Arregui, Rivas, Blancas y Foronda, y la de María del Carmen Hernández y Evelio Esteve, al lado de Sanz Remiro, Pérez Iñigo, Cid y Rivas, en la de Falla. **El árbol de Diana**, que muy probablemente posee dificultades interpretativas y de estilo que entre nosotros no suelen ser superadas, cuenta también con la presencia del experto tenor ligero Eduardo Jiménez y del bajo-barítono español, afincado en Estados Unidos, Carlos Chausson, que se presenta de nuevo en Madrid.

BATUTAS

Hay una discreción general en este campo, en el que, de todas formas, no encontramos ningún nombre no ya estelar, sino relevante desde un punto de vista artístico. La cosa mejoraría algo si viniera con Leipzig Kurt Masur, director titular de la Orquesta de la Gewandhaus, de aquella ciudad, conjunto sinfónico de tradicional ya reconocida calidad, que, en principio será lo mejor de la compañía. Enrique García Asensio se ocupará de las obras de Turina y Falla, y un veteranísimo, Napoleone Annovazzi, de la de Martín y Soler. El valenciano José María Cervera, que, muy joven, continúa una carrera internacional en ascenso, dirigiendo bastante en Italia, se ocupará del foso en **Simón Boccanegra**, obra difícil, llena de claroscuros, obra fronteriza que necesita una batuta no solamente segura, sino inspirada. **Carmen** y **Sansón y Dalila**, dos óperas francesas, espectaculares, serán dirigidas por una batuta que, no hay duda, posee bastantes grados de espectacularidad, la de Luis Antón García Navarro, fácil, brillante y seguro concertador, que puede correr el peligro, como en otras ocasiones, de quedarse en la simple superficie de las obras. Jorge Rubio, actual director titular de la Orquesta de la Zarzuela, se presenta en Madrid como director de ópera en **Don Pasquale**, obra a la que deberá proporcionar gracia, transparencia, fluidez e intención, requisitos nada fáciles de reunir, sobre todo cuando la orquesta, que es la Sinfónica de Madrid, y actualmente ocupa el foso del Teatro de la Zarzuela, es un conjunto con muchas limitaciones, aunque para estas representaciones operísticas será reforzada. **La fuerza del destino** será dirigida por Daniel Lipton, joven batuta que viene actuando en el Liceo desde hace años. Tampoco ningún nombre de campanillas entre los directores de escena. Hay que señalar, no obstante, la presencia de Francisco Nieva, siempre imaginativo y creador, aunque muchas veces discutible, que montará **Sansón y Dalila**, y de Pilar Miró, que se estrena como directora de escena operística en **Carmen**. José Luis Alonso, por su parte, montará **El árbol de Diana**.

NOTA

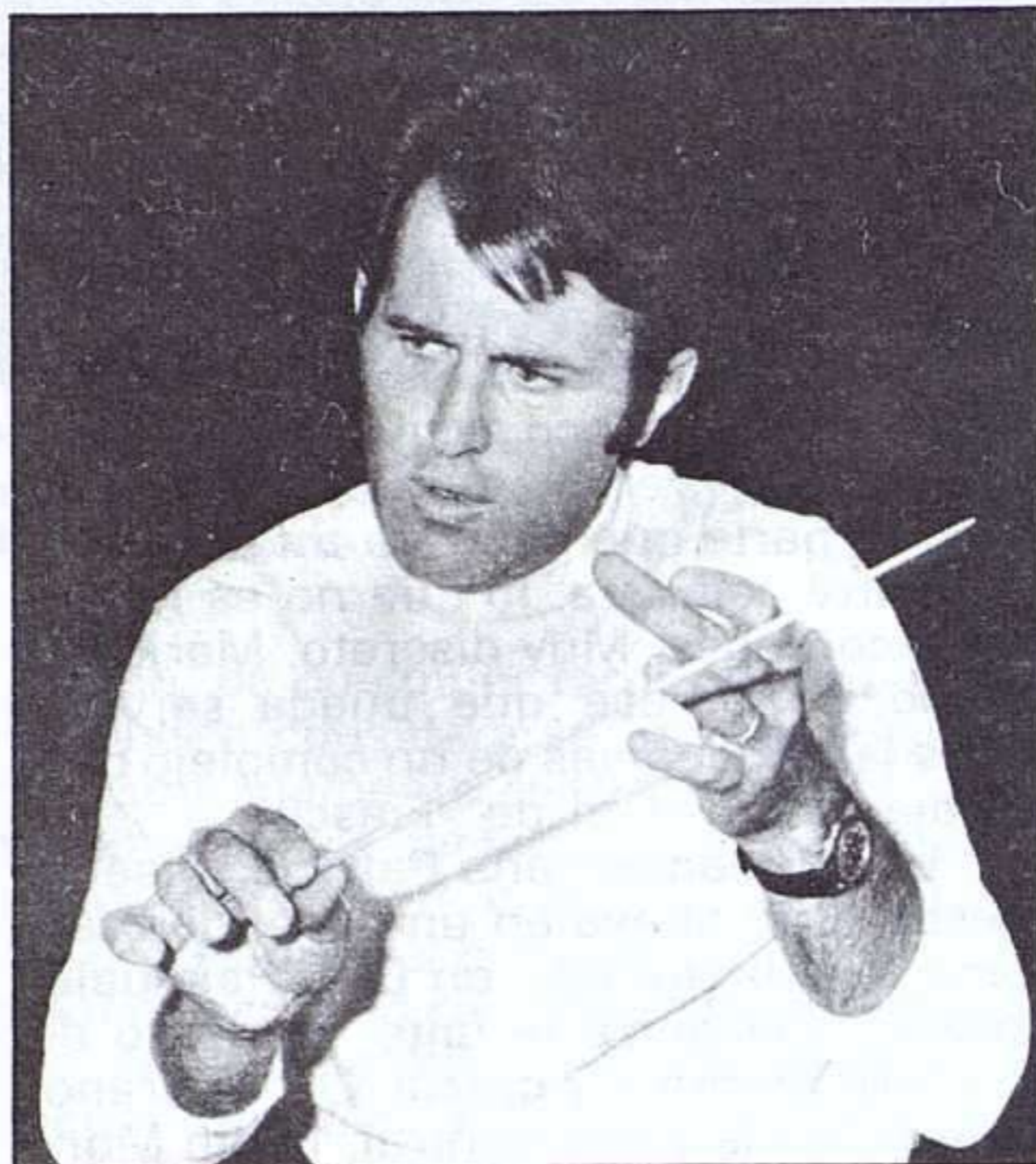
1 — La programación completa de la XIX Temporada de Ópera de Madrid, está en la sección de Cartelera en este mismo número de RITMO



Patricia Wise que hará el papel de «Norina» en «Don Pasquale», de Donizetti.

DISCUTIBLE SELECCION EN LA TEMPORADA DE OPERA

Cuando este comentario salga a la calle, habrá dado ya comienzo, el 23 de febrero precisamente, el sucedáneo operístico madrileño, que en esta ocasión ocupa mayor espacio temporal. Son diez los títulos que se van a ofrecer a lo largo de nueve representaciones (1). Como vemos, en el programa no nos encontramos precisamente con una selección de títulos equilibrada. Como se suele hacer, se han ido sumando obras de acuerdo no con lo que en principio debería animar cualquier programación —los valores didácticos, formativos, culturales—, sino, hay que suponerlo, según las disponibilidades de los cantantes o directores, según las exigencias de algún que otro divo, según el tiempo, el factor económico. Está bien, es buena idea, desde luego, programar **Jardín de Oriente**, puesto que este año se cumple el centenario de su autor, aunque la obra, que está siendo retocada y puesta a punto por el nieto del compositor, no sea nada especial y esté centrada en un asunto falsamente exótico, de los que se llevaban por aquella época y que posee muy poco interés. Como su duración es corta (unos cincuenta minutos), se ha situado a su lado **La vida breve**, que ya se ha puesto más de una vez, aunque no deje de ser un buen ejemplo, dentro de sus limitaciones, de lo mejor que puede escogerse dentro de nuestro magro repertorio lírico. El trío de obras españolas se completa con **El árbol de Diana**, del compositor valenciano Vicente Martín y Soler, cuya obra más conocida es **Una cosa rara**, uno de cuyos temas fue utilizado por Mozart en el segundo acto de su **Don Juan**. Martín y Soler no puede ser considerado, en realidad, nada más que por su nacimiento, en todo caso, como compositor español, pues su carrera transcurrió en el extranjero y murió en San Petersburgo, donde era maestro de canto. Fue muy apreciado en su tiempo y tenido como director rival del músico salzburgués. Mantuvo estrecha amistad con Da Ponte. No cabe duda de que puede ser muy interesante —aunque no precisa-



José Luis García Navarro.

mente revelador— el conocimiento de esta ópera.

A continuación, tenemos dos Verdi, el segundo de ellos, **La forza del destino**, elegido muy a última hora, ya que en realidad estaba prevista **Anna Bolena**, título que lógicamente se ha caído del cartel porque su intérprete, Montserrat Caballé, aparte de no tenerlo *maduro* (lo ha hecho, con no mucha fortuna, por primera vez hace poco en el Liceo), atraviesa por una época de precaria salud. El título de Verdi lo tiene ya más hecho y más montado (también, en caso de que finalmente no pueda actuar, su sustitución será así más fácil). No parece excesivamente afortunada, en todo caso, la inclusión de estos dos títulos, aunque no cabe negar el interés que siempre reviste el **Simón Boccanegra**, durante muchos años *maldiva* del compositor italiano y hoy reconocida como uno de sus títulos más significativos de la época media (o de madurez, teniendo en cuenta que la revisó poco antes de componer **Otello**). Todavía quedan muchos títulos de Verdi sin representar en Madrid. Po-

dría haber sido la ocasión.

Aparece después **Carmen**, que también ha sido representada en varias ocasiones, lo mismo que **Don Pasquale**, aunque sean óperas de permanente impacto sobre el público y, cada una en su estilo, poseedores de indudables méritos.

Quizá lo más significativo en cuanto a valor musical y también en cuanto a novedad —en este aspecto junto a las españolas citadas— aparece en las dos obras siguientes, que van a ser representadas por la compañía de la Ópera de Leipzig. La ópera de Wagner nunca ha sido puesta en estas temporadas (Dios sabe cuándo se representó por última vez en Madrid) y es, qué duda cabe, un auténtico acontecimiento, con independencia de la interpretación que se ofrezca de ella. **La flauta mágica**, que se representó en el primer festival de la Ópera, en 1964, sustituye a **Der Freischütz**, de Weber, prevista en principio. La significación e importancia de la obra de Mozart está fuera de toda duda y no está mal que podamos disfrutarla de nuevo porque, por otro lado, no se había incluido ningún título del compositor salzburgués (y sería el segundo año consecutivo), pero hay que lamentarse, en todo caso, de no poder escuchar la ópera weberiana, considerada el título inicial del nacimiento del romanticismo operístico alemán. Una gran obra que seguiremos sin poder contemplar en Madrid.

Para cerrar, coincidiendo con el meollo de los Mundiales de Fútbol, las cinco funciones de **Sansón y Dalila**, título nuevo en estos festivales. No especialmente valioso, pero sí interesante como muestra del hacer de su autor. Es una obra muy espectacular que, si está bien puesta, puede causar impacto en el público.

Anotamos, a vuela pluma, la falta de Puccini, la no inclusión de ningún título verdaderamente contemporáneo, el olvido, una vez más, de Britten. Se trata de un festival hecho un poco a retazos, contándose en esta ocasión, como teatro invitado, con el de la Ópera de Leipzig, que no puede ser considerado de primera fila.

LOS DE SIEMPRE

En cuanto a intérpretes, la temporada se muestra verdaderamente floja. Es cierto que aparecen algunas luminarias españolas, como Caballé, Carreras y Domingo. Pero son las de siempre, a los que oímos ya todos los años. No está mal que sigan asistiendo a estos festivales, pero ello no debería impedir que se llamase a otras voces también españolas que nos visitan mucho menos. Y que se reclamara asimismo a otras muchas, no precisamente españolas, que están hoy en los primeros lugares del orbe lírico. Se selecciona con no demasiada imaginación y se contrasta y se juega muy poco con los nombres disponibles. Así, sobre el papel, y sin conocer los nombres que participarán con Leipzig, que en todo

Don Taddeo in Barcellona

Adriana Lecouvreur prometía ser una de las representaciones-vértice de la temporada por reunir en el reparto a tres de los artistas más admirados *de la casa*. Los resultados no fueron exactamente los esperados por el público respecto a la soprano y al tenor, aunque la representación constituyó globalmente un gran éxito para todos. Como «Maurizio», y repitiendo su ascensión del personaje, José Carreras nos preocupó verdaderamente en su actual estado vocal. El timbre de la voz conserva la primitiva belleza y el volumen continúa siendo mucho mayor en el centro, pasando sin problemas la densa orquestación de Cilea. La cuestión es el visible cansancio por tantas actuaciones, que se trasluce en la sensación de encontrarnos ante una voz madura con muchos años de carrera a cuestas, cuando Carreras aún no alcanza los treinta y seis de edad. Incluso creímos advertir un incipiente trémolo en determinados momentos. El problema máximo está en el agudo, donde las notas se atacan actualmente en una especie de esfuerzo físico, desprovisto de la mínima técnica, y que, sin duda, algún día le podría ocasionar un disgusto al quedarse la nota *en blanco*, sin emitir sonido alguno. Interpretativamente, asistimos al fraseo apasionado y romántico tan bello de Carreras, y que en **Adriana Lecouvreur** encuentra, en el último acto, la mejor ocasión de manifestarse. Creemos sinceramente que Carreras, poseedor de un tan bello instrumento, y siendo intérprete magnífico como es, debiera en este momento replantearse una serie de problemas vocales existentes si no quiere iniciar un proceso de deterioro en el más breve espacio de tiempo.

La triunfadora absoluta de las funciones fue Fiorenza Cossotto. Recuperada vocalmente en gran manera respecto a años anteriores, la cantante nos ofreció una «Princesa de Bouillon» hoy insuperable, ninguna otra «mezzo» actual podría cantar el «role» de este modo. Ciertamente, «La Princesa de Bouillon» no es la de «Eboli» o «Adalgisa», queremos decir que en este papel no existe ningún agudo peligroso, como en los otros dos personajes citados, excepto en algún pasaje como «Ch'è ferito... pericolosamente», del Tercer Acto, o el «Misura» del aria del Segundo, donde puede sospecharse que la Cossotto actual no abordaría con la holgura de antes las citadas «Eboli» y «Adalgisa». Pero hablamos de la «Bouillon» y debemos rendirnos ante una versión literalmente antológica, tanto en lo vocal como en lo interpretativo. Los arranques de fiereza usando tanto y tanto volumen de voz («Si, con l'ansia»), las frases y palabras sueltas dichas modélicamente para cualquier cantante («Ed io la maschera le strapperò!», «Cieco!...»), y la permanente belleza del timbre de la voz, son algunos de los puntos que nos hicieron quedar admirados ante una demostración de arte semejante.

Otra interpretación realmente modélica fue la de Enric Serra en «Michonnet». No nos cansaremos de repetir que

«Adriana Lecouvreur» Y «Anna Bolena»

Serra es un grandísimo profesional, quien, con un instrumento vocal limitado, sabe extraer el mayor partido posible de cualquier «role» que se le asigne. Cantó con suficiencia la partitura y ofreció una estupenda interpretación de su personaje. Los demás, desde los veteranos Vinco («El Príncipe de Buillon») y Di Palma («L'Abate di Chazeuil») al cuarteto de actores de la «Comédie» (Uriz, Fondavila, Luch, Esteve), rayaron a gran altura y fueron escénicamente impecables. El coro, en sus pequeñas intervenciones, correcto, menos los ocho o doce elementos femeninos del momento del Ballet: aún no se ha logrado la afinación y conjunción necesarias en estas pequeñas intervenciones. Perfecto, el cuerpo de baile, con una adecuada coreografía de Asunción Aguadé, y excelentes, todas las bailarinas solistas. Giuseppe de Tomasi dirigió ágilmente el juego escénico (lo mejor, como siempre en él, las luces) contando con la tradicional producción del N.H.K., de Tokyo, realizada por Sormani; quizá un poco más vetusta de lo que es en realidad, debido a los grises empleados, pero con la inclusión de unos bellos ramos de flores naturales muy apropiados en cada escena. Vestuario adecuado de Arrigo Basso Bondini, muy bello en el caso del Ballet. La orquesta estuvo simplemente magnífica; la cuerda, que ha logrado un sonido realmente notable, debe lograr aún una mayor cohesión de los violines en aquellos pasajes como las semicorcheas que cierran el preludeo del último acto; son aquellos momentos en

que deben aprender todavía a *tocar juntos*. Aunque es sólo una pequeña reserva, porque realmente tocaron a un nivel inusitado una difícil partitura como la de Cilea. Marco logró momentos de musicalidad de buena ley, como un «rallentando» antes de tocar el tema principal, en el «Intermezzo» del Segundo Acto, y acompañó de un modo muy inteligente «Poveri fiori», acelerando mínimamente los compases de la orquesta sola entre las frases de la soprano. De todos modos, persistió su tendencia al excesivo volumen y un cierto carácter lineal en su concepción musical.

Hace ya algún tiempo que las actuaciones de Montserrat Caballé en el Liceo no alcanzan el nivel por el que la soprano es justamente famosa. Aunque su voz se halla en estos últimos años en un estado privilegiado, según se ha demostrado en teatros como la Opera de París (**Turandot** y **Semiramide**), Covent Garden (**Un Ballo in Maschera**), San Francisco (**Semiramide**), recitales en el Palau de la Música de Barcelona, y un etcétera imposible de especificar, el Liceo, por desgracia, no ha podido disfrutar ese estado plenamente. Y la razón es que no hay instrumento vocal que, físicamente, pueda resistir cantar en un brevísimo período de tiempo un número de funciones excesivo, amén de ensayos precipitados que en nada favorecen la buena marcha de las actuaciones. La media en estos últimos años ha sido de cantar día sí y día no obras como **Andrea Chénier** y **Turandot** (estas dos óperas, incluso alternadas), **Manon Lescaut** y **La Bohème**, y este año **Adriana Lecouvreur**, en este caso concreto, los días, 23, 25 y 27 de diciembre citados. Claro, la fatiga en la voz, la falta de concentración y de preparación, conducen a interpretaciones mediocres respecto a las posibilidades de la cantante. Y esto es evidente porque, de vez en cuando, se escucha a la verdadera e inimitable Caballé, a la Caballé de un antológico «Proveri fiori» o de una determinada frase en un momento concreto. Pero frases aisladas no justifican una representación. Por las razones expuestas, se comprenderán fácilmente los resultados de su traducción del personaje principal de **Adriana Lecouvreur**, partitura basada en la fuerza dramática y en el texto.

Peor, mucho peor, fue la esperada primera ascensión del «role» titular de **Anna Bolena**, de Donizetti. Es una ópera en la que la Caballé actual puede hacer maravillas. Pero una semana de ensayos después de tres **Adrianas** seguidas no basta para el debut en un papel con dificultad de todo tipo como es «Anna Bolena». Además, la situación se agravó durante las dos primeras representaciones, al resentirse el estado de salud de la cantante, que tuvo que ingresar en una clínica de Barcelona y fue sustituida en la tercera función por la soprano Françoise Garner. Montserrat Caballé cantó en **Anna Bolena** con evidente desasosiego y poca precisión, por razones parecidas a las que motivaron su falta de entrega en **Adriana Lecouvreur**. En la

primer aria, a pocos minutos de su entrada en escena, su labor fue gris, sin esa especial elegancia a que nos tiene acostumbrados, y mantuvo esa irregularidad durante el resto de la función del primer día, excepto, quizá, en el Segundo Acto, sin duda el más logrado. En la función del segundo día, que cantó aunque ya se le había aconsejado reposo, hay que hacer notar, dentro de esa irregularidad, algunos momentos de singular belleza en «Al dulce guidami». Se ha reprochado a la Caballé su tendencia a abusar de esos efectos prodigiosos de voz, los célebres filados. En este aria citada, la soprano logra algunos momentos de sonido inmaterial, tan increíblemente vaporoso, que compensó en parte, las irregularidades manifiestas. Con todo, fueron actuaciones dominadas por el «stress», por el conocimiento inseguro de la partitura y por el esfuerzo físico por sobreponerse a la adversidad de la enfermedad. Todo esto es algo verdaderamente triste para el público del Liceo, admirador incondicional de la cantante que más ha hecho, durante tantos años, por el Teatro de Opera de Barcelona.

La reaparición de **Anna Bolena**, de Donizetti, en el escenario del Liceo tiene siempre interés, porque es una ópera que está íntimamente ligada con la historia del más que centenario teatro barcelonés. En efecto, con **Anna Bolena** se inició, el 17 de abril de 1847, la andadura operística del Liceo, y con **Anna Bolena** se conmemoró, en el año 1947, su primer centenario. Fue entonces —en la

postguerra— una verdadera proeza montar esa ópera, en una época en que todavía no se había producido ese fenómeno actual de los revivals. Podemos decir, por lo tanto, que fue el Liceo en cierto modo el pionero del de Donizetti al poner en escena, por primera vez en el siglo XX, esa ópera que ahora es ya prácticamente de repertorio, desde que María Callas la pusiera otra vez en circulación hacia 1957.

Precisamente uno de los que intervinieron en esa exhumación liceística de la postguerra seguía todavía en el escenario, desafiando las leyes del tiempo: Cesare Sipié, que cantó la **Anna Bolena** de 1947, volvió a interpretar en el mismo local el papel de «Enrique VIII» que entonces cantara; el prodigio quedó un poco deslucido por su pasajera baja forma, porque nos consta, por su **Barbero** de esta misma temporada, que Sipié sigue siendo el gran bajo de siempre.

Anna Bolena se ha repuesto tres veces en estos últimos diez años, siempre confiando en Montserrat Caballé para que interpretara el papel principal. Esta vez, finalmente, lo llevó a cabo (en 1971 y 1974 tuvo que ser reemplazada por Vasso Papantoniou y por Milla Andrew, respectivamente). Sin embargo, también esta vez los hados nos fueron adversos y en la tercera representación hubo que buscar una sustituta: Françoise Garner, quien cumplió limpiamente con el difícil cometido (con un preaviso de apenas veinticuatro horas), demostrando seguridad, conocimiento del pa-

pel y una voz suficiente, aunque no especialmente bella.

El reparto había sido cuidadosamente seleccionado para que las funciones tuvieran una brillantez adecuada, y así pudimos ver a Alicia Nafé (en su debut liceístico) cantando muy notablemente el papel de «Jane Seymour», con seguridad, aplomo y unos medios vocales que, sin ser muy generosos, resultaron cómodamente suficientes.

En el personaje secundario, pero importante, del paje «Smeton», se contó con otra especialista en papeles de coloratura: la mezzo francesa Jane Berbié, cuyas intervenciones revistieron una considerable calidad y fueron un fuerte apoyo para la viabilidad del espectáculo.

Muy decepcionante, en cambio, por sus notorias insuficiencias, resultó Luis Lima en el papel de «Percy». Luis Lima nunca ha satisfecho plenamente en el Liceo, por la relativa limitación de su potencia vocal, pero esta vez su labor fue francamente negativa, probablemente porque, habiendo sufrido un percance el primer día, cantó excesivamente reservado y sin brillo alguno. Un tenor con el «squillo» adecuado y con la voluntad de usarlo hubiera probablemente acabado de inclinar las representaciones hacia el lado positivo, porque el papel del tenor en esta ópera es más importante de lo que parece y puede dar mucho brillo a los concertantes (uno de los cuales, además, fue cortado).

Enric Serra y Josep Ruiz contribuyeron, desde sus reducidos papeles de «Ro-

Fiorenza Cossotto fue la triunfadora absoluta en el papel de «La Princesa de Buillón».





Fotos: A. Bofill.

Montserrat Caballé en un momento álgido de «Adriana Lecouvreur». Extraordinaria interpretación de «Poveri fiori».

chefort y «Hervey», respectivamente, a mantener la representación en un nivel digno.

Fue lástima, pues, que una serie de circunstancias deslucieran unas funciones que debían haber sido de las más brillantes de esta excelente temporada que está llevando a cabo el nuevo Liceo. Los percances de salud de la Cabellé y de Cesare Siepi y el cambio apresurado de director (pues armando Gatto se negó a actuar en vista del cariz que tomaban las cosas y tuvo que ser sustituido de la noche a la mañana por Eugenio M. Marco) repercutieron en casi todos los aspectos de la obra.

El maestro Marco dirigió correctamente, teniendo en cuenta las circunstancias descritas, y no puede reprochársele que cortara dos tercios de la obertura ni que mostrase poco aplomo en algunos pasajes difíciles. Los decorados, de notable belleza, procedentes de la Opera de Niza, y una vistosa puesta en escena de Margherita Wallmann (aunque con algunos detalles discutibles) figuraron en el lado positivo del balance.

Un maestro: ALFREDO KRAUS

Veinte años liceísticos de Fiorenza Cossotto propiciaron un homenaje del Teatro a una de sus cantantes predilectas.

En *Lucía de Lamermoor*, obra pródigamente representada ultimamente en nuestro teatro, hemos tenido la agradable sorpresa de que fuera interpretada por Alfredo Kraus, sustituyendo al cantante previamente anunciado. Kraus, una vez más, dió la medida de esa gran profesionalidad, de esa honradez de artista, tan poco frecuente en la actualidad en la mayoría de las primeras figuras, cantando un Edgardo modélico; su fraseo, su musicalidad, el uso de la media voz, su lección estilística, sus dotes de actor, la extensión de su voz sin dificultad en el registro agudo, a pesar de su dilatada carrera, deleitaron a los presentes con un cuarto acto perfecto. Kraus ha evolucionado desde el año 1958, que cantó esta obra en el Liceo, con un estudio del personaje manteniendo el carácter romántico del mismo, sin exagerados dramatismos fuera de lugar; en él todo está previsto y estudiado, todo medido hasta el último detalle a la perfección, incluso su voz, que quizá ahora necesita un precalentamiento (principio del Primer Acto), mantiene la homogeneidad y el peculiar color, ha ganado en cuerpo y en expresividad contenida. Para no alargar más este comentario con un sinfín de elogios, podemos resumirlo como un Edgardo que permanecerá en la memoria de todos los que tuvimos la ocasión de verlo.

Después del fenómeno Callas, el role de Lucia ha sufrido una evolución, tanto por la versión de la inmortal soprano como por la falta de sopranos

ligeras puras. Cristina Deutekom, que ya había cantado esta obra en Barcelona en la temporada 1970-71, con gran número de florituras y agilidades, y que posteriormente ha ampliado su repertorio al campo de la dramática coloratura cantando *Norma*, *Nabucco*, y *Macbeth*, se nos presentó con una voz más llena, que no tiene especial belleza, y con una versión a caballo entre la típica de soprano ligera y la de dramático-coloratura; brillante en el registro agudo, con cambios de registro, con unas escalas de cadencia distinta, adaptada a sus condiciones actuales, que si bien no restan belleza, sí en cambio, brillantez, y con una variación en las agilidades tradicionales.

El resto del reparto no pudo alcanzar tanta brillantez. Norman Phillips, que daba vida al personaje de Enrico, es un barítono de voz poco potente, técnico deficiente, algo bisoño para el personaje, y su versión resultó gris. Caso distinto es Roberto Nalerio-Franchia en *Raimondo* (que ganó hace años un premio en el Concurso Viñas), con una voz importante, tanto en calidad como en cantidad, pero al que falta un mayor dominio de la técnica vocal, lo que daba lugar a que después de unas frases muy conseguidas, surgieran otras faltas del apoyo y de la redondez necesarias. Correctos, Cecilia Fondevila, como Alisa, y José Ruiz, en el difícil papel de Arturo, y muy flojo, José Rioja, como Normanno.

La versión musical que nos ofreció la orquesta del Liceo, dirigida por Elio



El nuevo ídolo del Liceo: Kraus. Modelo de tenor y de carrera profesional de canto.



Boncompagni, reafirmó la impresión de que se ha conseguido, sobre todo en la cuerda, una mayor cohesión, un sonido más compacto; a destacar, en el aspecto positivo, la labor de Salvador Brotons (flauta) en el aria de la locura. La versión de Boncompagni tuvo de bueno esa cohesión que antes hemos mencionado, y el hecho de que abriera algunos cortes tradicionales como, entre otros, el bonito dúo entre soprano y bajo con que cierra el Segundo Acto, en su primer cuadro, y como menos positivo, un exceso de volumen, que Donizetti no requiere, fallo, sin embargo, que también ha ocurrido este año en otras ocasiones, una mayor matización y una cierta alteración de algunos «tempi»; sin embargo, su prestación fue en términos generales positiva.

Párrafo aparte merecen los decorados de la Arena de Verona, en general muy bellos y logrados, pero con detalles que contradicen el texto de la obra. ¿Qué hace el sillón de Enrico en el Primer Acto (cuadro primero), si la escena se desarrolla en un jardín? ¿Por qué en el Segundo Acto (cuadro primero) que tiene lugar en las habitaciones de Enrico, y cuando éste dice «Ella s'avanza», aparece la habitación de Lucia, a la que va el barítono? Este defecto se repite en el último cuadro, obligando al tenor a salir de la escena que representa la tumba de los Ravenswood, para llegar a la habitación de Lucia; nos parecen bien las modificaciones, siempre y cuando respeten los lugares de acción y el texto. Interesante, la dirección escénica de Giusep-

pe de Tomasi, que movió el coro con prestancia y consiguió bellos cuadros plásticos en la escena de la boda y en la de la locura. A destacar nuevamente el bello vestuario de Arrigo de Milán.

El coro continuó demostrando su positiva evolución, sobre todo en los Actos Segundo y Tercero, a pesar de un Primer Acto muy desafortunado, lo que nos hace temer que la cuestión de las cuerdas masculinas no está todavía resuelta.

Torkanowski Con La O.C.B.

A Werner Torkanowski le cabe el mérito, no pequeño, de haber conseguido de la OCB el que quizá sea mejor rendimiento en lo que va de la presente temporada. Su versión de la *Heroica* fue sin reservas convincente, en momentos con auténtica *garra*, y alcanzó, desde luego, un éxito por parte del público cercano a lo exultante. Y es muy significativo que Torkanowski se lo granjeara por la vía de una interpretación que apostó resueltamente por la concepción tradicional y *romántica* de esta obra revolucionaria. Cuando tantas versiones —buenas y malas— de la *Heroica* se apuntan actualmente a destacar lo que conserva

de clasicismo, de medida, hasta de *camerístico*, la de Torkanowski, un poco al estilo *de antes*, casi resulta ser audaz. La clave de su éxito la colocaríamos en el mantenimiento del impulso agógico a lo largo de la sinfonía, como una trayectoria de proyectil que cortara sin desmayo su limpia parábola sobre el espacio. La unidad de la obra salió beneficiada con esta concepción, así como sus dinámicos tiempos extremos, ofrecidos, sobre todo el primero, con la atención puesta más en la intensidad, pregnante y emotiva, de su discurrir melódico, que en el buceo en las entretelas de su arquitectura sonora, que es lo que ahora está de moda y lo que sólo los muy grandes pueden hacer sin caer en la pedantería y la prolijidad. Como, por otra parte, a Torkanowski no se le escapó, ni mucho menos, el estructurar bien los planos, especialmente cuando ello es esencial (en la enérgica segunda parte de la «Marcha fúnebre», en el contrapunto del «Finale», por citar ejemplos climáticos), el resultado, a despecho de una cierta rudeza o, mejor, de una cierta despreocupación por la profundidad conceptual (mejor, en cualquier caso, que la obsesión por la misma), fue particularmente feliz. Ello fue posible porque la Orquesta tocó, al parecer, con ganas y respondió con generosidad de intención al gesto, en verdad caluroso y cordial, de su director: las prestaciones instrumentales fruto de aquella intención fueron buenas, con reservas (que, por lo que vamos viendo, deberemos mantener entre resignados e irritados, concierto tras concierto). Por lo que se refiere a las maderas, bastantes de cuyas intervenciones siguen dejando mucho que desear.

En la primera parte del concierto, Ingrid Haebler impuso, con autoridad difícil de discutir, su versión del que lleva el número diecisiete de los escritos por Mozart para piano y orquesta, el único —y bellissimo— compuesto en la tonalidad de Sol mayor (K.V. 453). La Haebler volvió a darnos una de esas interpretaciones *cerradas* sobre su propia excelencia, en la propiedad del «tempo» y del carácter, en la estudiadísima grabación del sonido, en el refinamiento de la ejecución: el riesgo —y creímos verlo cerrirse, sin desencadenarse, sobre el «Andante» — es que, a veces, puede asomar la oreja el vitando peligro del estatismo. Torkanowski, aunque atento, en general, al espíritu de la interpretación de la Haebler, hizo sonar a la Orquesta demasiado fuerte, lo que en ningún momento dificultó la apreciación del exquisito e impenetrable discurso de la solista.

El concierto había comenzado con la interpretación de una obra *recuperada*, en este caso una *Sinfonía* de Ordóñez, compositor hispano-austríaco del XVIII, sobre el que el programa de mano nos proporcionaba una interesante información. Al margen del sólo discreto interés estético de la partitura, es de alabar todo lo que se encamine a rescatar del polvo de las bibliotecas documentos tan representativos como éste de nuestro archivo musical desconocido.

Discos editados

ENTRE EL 1 DE ENERO Y EL
15 DE FEBRERO DE 1982

I. ORQUESTAL

C.P.E. BACH: **Conciertos para flauta en La menor Wq. 166 y Si bemol mayor Wq. 167.** Stephen Preston, The English Concert. Director, T Pinnock. Archiv 25 33 455.

BEETHOVEN: **Oberturas Egmont, Prometeo, Leonora III, Coriolano, Rey Esteban, Fidelio.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, L. Bernstein. Deutsche Grammophon 25 31 347.

BIZET: **La Arlesiana, suites 1 y 2. Carmen: Preludios e Intermedios.** Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon 25 31 329.

BOCCHERINI: **Conciertos para violoncelo núms. 2 en Re mayor y 3 en Sol mayor.** F. Lodéon, Orquesta de Cámara de Lausana. Director, A. Jordan. Hispavox S 90.508.

BOCCHERINI: **Concierto para violoncelo núm. 2 en Re mayor.** **HAYDN:** **Concierto para violoncelo núm. 1 en Do mayor.** **VIVALDI:** **Concierto para violoncelo núm. 1 en Do menor.** D. Geringas, Sinfonietta RIAS, Berlín. Director, L. Hager. Columbia SAX 733.

ELGAR: **Concierto para violoncelo.** J. Du Pré. Orquesta de Filadelfia. **Variaciones Enigma.** Orquesta Filarmónica de Londres. Director, D. Barenboim. CBS 76529.

MENDELSSOHN: **Conciertos para piano núms. 1 y 2.** K. Merscher, Orquesta de Mozarteum, Salzburgo. Director, L. Hager. Columbia SAX 707.

MOZART: **Conciertos para piano:** K. Engel, Orquesta del Mozarteum, Salzburgo. Director, L. Hager:
Núms. 5 y 27. Telefunken 6.41962.
Núms. 6 y 20. Telefunken 6.42040.
Núms. 8 y 19. Telefunken 6.42187.
Núms. 11 y 16. Telefunken 6.42162.
Núms. 12 y 22. Telefunken 6.42041.
Núms. 13 y 15. Telefunken 6.42043.
Núms. 18 y 24. Telefunken 6.41926.

MOZART: **Conciertos para violín núms. 3 y 4.** J. Suk, Orquesta de Cámara de Praga. Columbia SAX 727.

SAINT-SAËNS: **Sinfonía núm. 3 «con órgano».** F. Minger, Orquesta Sinfónica de Baltimore. Director, S. Comissiona. Hispavox S 90.528, Digital.

III. INSTRUMENTAL

BACH: **«El Pequeño Libro».** Piezas y fragmentos para teclado. G. Gould. CBS 76986.

DVORAK: **las 16 Danzas Eslavas (Op. 46 y 72).** Alfons y Aloys Kontarsky. Deutsche Grammophon 25 31 349.

GERSHWIN: **Concierto en Fa mayor. Rapsodia en blue** (versiones para 2 pianos). Katia y Marielle Labeque. Philips 95 00 917.

SATIE: **Gnossiennes. Petite ouverture a danser. Prélude de la porte héroïque du ciel. Danses gothiques.** R. de Leeuw. Philips 95 00 880.

SATIE: **Ogives. 3 Gymnopédies. 3 Sarabandes.** R. de Leeuw. Philips 95 00 870.

SATIE: **Sonneries de la Rose Croix. Pieces froides. Priere. Quatre Préludes.** R. de Leeuw. Philips 95 00 881.

TELEMANN: **4 Partitas para dos guitarras.** N. Yepes, G. Monden. Deutsche Grammophon 25 31 350.

IV. VOCAL Y CORAL

BACH: **Cantatas completas, vol. 12.** Solistas, Coros, Concentus Musicus de Viena y Leonhardt Consort. Directores: N. Harnoncourt y G. Leonhardt. Telefunken SKW 12-1/4, 4 discos.

BERG: **Suite de Lulú. El Vino.** J. Blegen, J. Norman. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, P. Boulez. CBS 76575, importado.

RAVEL: **Historias Naturales. SATIE: 8 Canciones.** R. Crespín, Ph. Entremont. CBS 76967, importado.

SCHUMANN: **Amor de Poeta. Ciclo de Lieder, Op. 39.** D. Fischer-Dieskau, Ch. Eschenbach. Deutsche Grammophon 25 31 290.

TCHAIKOVSKY: **12 Canciones.** E. Obraztsova, V. Chachava. Melodia MLSE 7000.

V. OPERA

BIZET: **Carmen.** Moffo, Corelli, Donath, Cappuccilli. Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Berlín. Director, L. Maazel. Columbia SAX 730/2, 3 discos.

DONIZETTI: **María di Rudenz.** Ricciarelli, Nucci, Cupido. Coro y Orquesta del Teatro La Fenice, Venecia. Director, E. Inbal. CBS 79345, 3 discos, importados.

GLUCK: **Orfeo y Eurídice** (en alemán). Klose, Berger, Streich. Coro y Orques-

ta de la Opera Estatal de Berlín. Director, A. Rother. Acanta 11 AO 255, 3 discos.

MOZART: **El Rapto en el Serrallo.** Gruberova, Araiza, Bracht, Ebel, Orth. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, H. Wallberg. Columbia SAX 720/2, 3 discos.

SMETANA: **La Novia vendida.** Stratas, Kollo, Berry. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, J. Krombholz. Columbia SAX 714/6, 3 discos.

VERDI: **Macbeth** (selección). Böttcher, Höngen, Ahlersmeyer, Ahlsen, Madin. Coro y Orquesta de la Opera Estatal

de Viena. Director, K. Böhm. Acanta 11 LO 252.

VERDI: **Rigoletto** (selección). Cappuccilli, Cotrubas, Domingo, Obraztsova, Ghiaurov, Schwarz, Moll. Coro de la Opera Estatal y Orquesta Filarmónica de Viena. Director, C.M. Giulini. Deutsche Grammophon 25 37 057.

WAGNER: **Los Maestros Cantores** (selección). Lemnitz, Walther-Sacks, Aldenhoff, Böhme, Frantz. Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Dresde. Director, R. Kempe. Acanta 11 AO 256, 2 discos.

WAGNER: **Rienzi** (selección). Lorenz, Scheppan, Klose, Linde, Prohaska. Coro de la Opera Estatal y Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director, R. Heger. Acanta 11 AO 257, 2 discos.

WAGNER: **Tristán e Isolda** (selección). Buchner, Lorenz Klose, Hofmann, Prohaska. Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Berlín. Director, R. Heger. Acanta 11 AO 257, 2 discos.

WOLF: **El Corregidor.** Fuchs, Erb, Teschemacher, Herrmann, Böhme, Frick, Hann. Coro y Orquesta Estatales de Dresde. Director, K. Elmendorff. Acanta 11 AO 253, 3 discos.

VI. RECITALES

ANDRE, Maurice. BACH: **Concierto en Fa mayor.** **CLARKE:** **El Trompeta voluntario.** **J.C. FISCHER:** **Concierto en Do mayor.** **KREBS:** **Fantasia en Fa menor.** Con Orquesta de Cámara de Württemberg. Director, J. Faerber. Hispavox S 90.525.

«**BAYREUTH: 100 AÑOS**». Grandes voces y directores famosos, 1931-44: Klose, Leider, Lorenz, Müller, Prohaska, Völker, etc.; Elmendorff, Furtwängler, Muck, Rother, Tretjen, Kanapertsbusch, R. Strauss, etc. Acanta 11 AO 249, 3 discos.

CEBOTARI, María: **Recital de ópera italiana y alemana.** Directores: R. Heger, A. Rother. Acanta 11 AO 256, 2 discos.

FRENI y BONISOLLI: **Dúos de PUCCHINI y VERDI.** Con Orquesta Filarmónica del Estado de Hamburgo. Director, L. Magiera. Acanta 11 LO 250.

KOGAN, Leonid: **Miniaturas para violín y orquesta de GERSHWIN, GLAZUNOV, KREISLER, SARASATE y SUK.** Con Orquesta Sinfónica de la Academia de la URSS. Directores: P. Kogan, Y. Svetlanov. Melodia MLSE 7001.

NAVASCUES, Santiago: **Recital de guitarra.** Piezas de **ALBENIZ, FALLA, RODRIGO, SANZ y TURINA.** Columbia ARS 407.

PROHASKA, Jaro: **Recital de ópera alemana, francesa y rusa.** Directores: R. Heger, A. Rother. Acanta 11 AO 254, 2 discos.

Cursos, becas y concursos

□ A finales de mayo, se celebrará en Cullera (Valencia) la **IV Tribuna de Jóvenes Intérpretes** que organiza cada año Juventudes Musicales. La tribuna, como es habitual, tiene por objeto la presentación de jóvenes intérpretes, con la particularidad de que este año actuarán acompañados por la Orquesta Municipal de Valencia y la Orquesta del Conservatorio de esta ciudad. Información de las condiciones de participación, en Juventudes Musicales Españolas, Muntaner 182, 2º 1ª, Barcelona-36.

□ **El Premio de Piano «Jaén»**, que ya avanzamos en nuestro número anterior, se fallará el 31 de marzo y 1, 2 y 5 de abril. La inscripción está abierta hasta el 6 de marzo y los premios son dinero en metálico y la contratación de conciertos. Información e inscripciones, en la Secretaría de Estudios Gienenses, Palacio Provincial. Jaén.

□ La 34 edición del **Concurso Internacional de Música de la Primavera de Praga** está convocado este año para las especialidades de coro, trompeta y trombón. Para cada una de ellas, los participantes tienen que interpretar una serie de obras obligadas. La inscripción debe hacerse en el Secretariado del Festival, Alsovo nabrezi 12, CS-110 00 Orahá 1, Checoslovaquia.

□ El Ayuntamiento de Valencia convoca un **premio internacional de composición de música para banda sinfónica**. La obra ganadora del concurso será de obligada interpretación en el Certamen Internacional de Bandas. La obra debe ser escrita para este tipo de formaciones y ha de tener una duración de 15 a 20 minutos. Información y inscripciones hasta el 1 de abril en el Premio Internacional de Composición para Banda. Negociado de Fiestas, Ayuntamiento de Valencia. Valencia.

□ La Cátedra de Flamenología y Estudios Folklóricos Andaluces de Jerez de la Frontera prepara para el mes de agosto próximo el **Curso Internacional de Arte Flamenco**, al que seguirán los **Festivales flamencos de Jerez** y de la **Fiesta de la Bulería**. Este Curso Internacional de Arte Flamenco consistirá en clases de baile (Profesora Martínez de la Peña) y guitarra (profesor Parrilla de Jerez), recitales conferencias.

□ Del 19 al 21 de marzo, habrá en La Coruña un **Concurso de Bibliografía y Documentación Musical**. Se puede participar con ponencias. Formalizan la inscripción, escribiendo al Apartado 118 de La Coruña, Secretaría del I Congreso de Bibliografía y Documentación Musical.

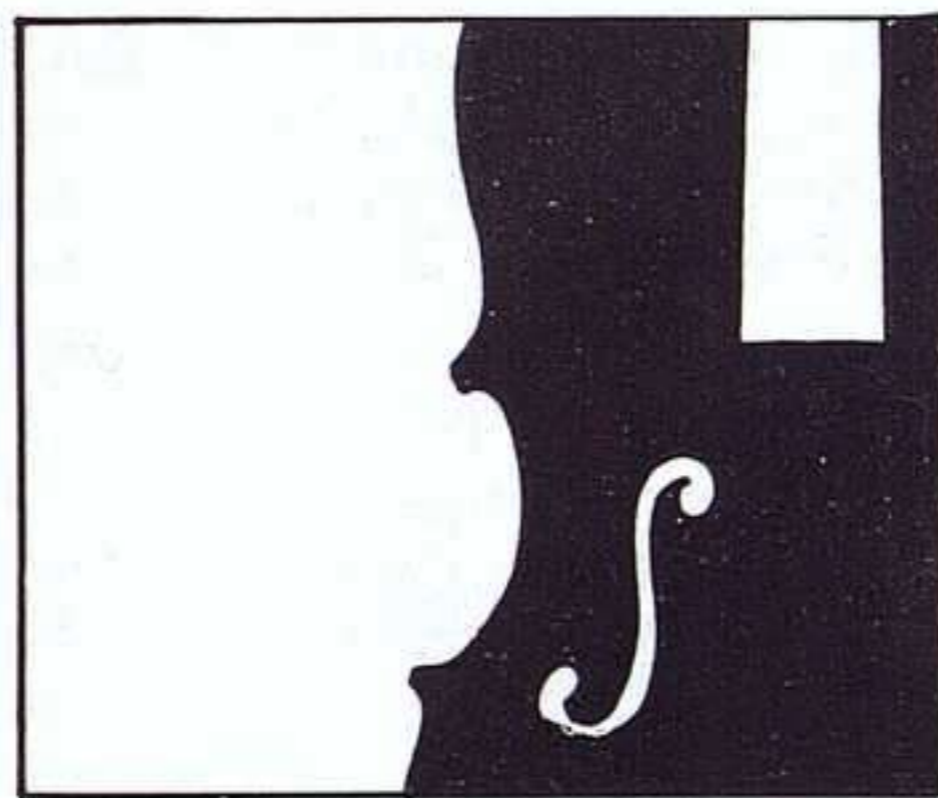
□ La Escuela «Soto Mesa» patrocina un premio de guitarra dotado con 400.000 ptas. El concurso está reservado a los guitarristas de nacionalidad española. La fecha máxima de inscripción es el 7 de abril. Información, en la Escuela de Música «Soto Mesa», c/ Costanilla de Santiago núm. 2. Madrid-13.

□ El **II Concurso Internacional de piano «José Iturbi»** está dotado con un primer premio de 600.000 ptas. que concede el Ministerio de Cultura. Los restantes premios son de la Diputación de Valencia, del Ayuntamiento y de la Caja de Ahorros de esta capital. Información en el Concurso «José Iturbi». Diputación Provincial de Valencia.



Compro-vendo

- Vendo clavecín Neupert, de 1969. Llamad al teléfono (967) 220840.
- Queremos formar un coro de aficionados, necesitamos voces. Interesados llamad por las mañanas al 7291552 de Madrid.
- Vendo flauta travesera «Yamaha» YFL 22S. Veinte mil pesetas. Juan, teléfono 4680456 de Madrid.
- Vendo violín con arco y estuche, se incluye barbada, todo por 14.000 ptas. Llamad a Oscar 2519494.
- Vendo violín nuevo con funda, arco y barbada por 10.000 ptas. Ricardo, teléfono 4451081 de Madrid.
- Vendo trompeta Bach plateada seminueva por 55.000 ptas. y fliscorno Cuesnon nuevo por 55.000 ptas. Ambos con estuche. Preguntad por Fe-de en el teléfono 2749792, de Madrid.



FE DE ERRATAS

En el anterior número de RITMO, en el artículo titulado **I Festival Coral de País Valencia**, se leía, por error el apellido de Alemán, en lugar en Alaman, en el fundador de la Coral Polifónica Valentina.

La fotografía que, por error de imprenta, aparecía ilustrando la primera página de la sección **Músicos del siglo XX**, no correspondía a Serguei Prokofiev, sino a Rimsky-Korsakov.



DISCOS NACIONALES Y DE IMPORTACION.
DEPARTAMENTO DE MUSICA CLASICA.

VIDEO CLUB.

Se aceptan pedidos por catálogo.

unicentro habana - pº habana, 9-11 - teléf. 2 62 57 75 - madrid.

ASTURIAS

MUSICA CONTEMPORANEA

El nuevo año se ha iniciado en Asturias, desde el punto de vista musical, de una forma inusitada. Gijón, Avilés y Oviedo han sido el escenario de unos conciertos de música contemporánea patrocinados por la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, con la colaboración de la Universidad. La interpretación de estos conciertos ha corrido a cargo del Grupo L.I.M. y la soprano Esperanza Abad. La significación de dichos conciertos, por el mismo hecho de su no cotidianeidad, ha motivado estas breves líneas.

La actividad musical que se lleva a cabo en Asturias ha ido incrementándose en los últimos años. Efectivamente, es fácil constatar la mayor afluencia de público, especialmente de público joven, a los conciertos que Cajas de Ahorros, Universidad, sociedades filarmónicas, etc., organizan habitualmente. Pero a pesar de esta renovación del público, con el consiguiente cambio de la demanda —que empieza a exigir programaciones menos tópicas y más novedosas— no parece que en el terreno de la música contemporánea se hayan creado las estructuras necesarias para que su difusión vaya más allá del acontecimiento curioso que, de vez en cuando, asesta un aldabonazo en la rutinaria vida musical de nuestra región.

Es precisamente ese carácter ocasional lo que caracteriza la vivencia de la música contemporánea en Asturias. Puede ocurrir que en los programas de los conciertos se deslicen eventualmente obras modernas, e incluso pueden presentarse ante el público intérpretes-compositores en conciertos parciales o totalmente dedicados a sus propias obras. Así conocimos a Daniel Stefani y, entre los compositores asturianos, a Luis Vázquez del Fresno y al joven guitarrista gijonés Avelino Alonso, cuyos proyectos en el terreno de la composición hay que empezar a tener en cuenta.

Sin pretender ser exhaustivos en la descripción de este panorama, parece evidente



Esperanza Abad y el grupo LIM.

que la única iniciativa sería para el conocimiento y difusión de la música contemporánea ha sido llevada a cabo por la Universidad, fundamentalmente desde ese curso titulado **El compositor y su obra**, dirigido por el profesor Emilio Casares, y que ya ha cumplido su tercera edición. Por este curso han desfilado muchos de los actuales compositores españoles y han encontrado en el mismo una verdadera plataforma de apoyo a su trabajo. No es, pues, ninguna casualidad que haya sido la Universidad precisamente la destinada a colaborar con estas audiciones patrocinadas por la A.C.S.E.

¿Cuál puede ser entonces el sentido de estos conciertos? La respuesta parece obvia después de haber leído lo anterior. Creemos que estos conciertos sólo pueden ser decisivos si son *conciertos inaugurales*, es decir, si

son la cabeza de serie de otros muchos que se han de ir planificando desde este momento. Desaparecería así ese carácter eventual que tanto hemos criticado y sería substituido por una deseable continuidad. Únicamente de esta forma, a largo plazo, se sentarían las bases para la existencia de una afición fuerte y de unos circuitos de difusión bastante menos estrechos que los existentes hasta ahora. Y tan sólo de esta manera la propia Asociación de Compositores cumpliría cabalmente sus objetivos, por ejemplo, que las obras de los compositores se interpreten asiduamente y que la conciencia profesional del compositor se consolide en la lucha por la solución de los innumerables problemas que todavía hoy siguen lastrando su oficio.

Sólo queda agradecer a la A.C.S.E. la generosa distribución que está haciendo de



A la derecha, el director del Conservatorio de Oviedo Sr. Gomis, escuchando un concierto de música contemporánea.

sus fondos, organizando conciertos como los mencionados (gratuitos para el público), que tanta falta hacen por estas tierras, y agradecer igualmente a Esperanza Abad y al grupo L.I.M. su magnífica intervención. Las obras de Cano, Bertomeu, Seniosaiain, Prieto, Barce, Hidalgo y Villa Rojo, que configuraban el programa, han brillado en su auténtica dimensión gracias a la consabida profesionalidad de estos intérpretes, auténticos especialistas en la ejecución de la música contemporánea.

No tiene que extrañar que en alguno de estos conciertos —el de Gijón, por ejemplo— la asistencia no haya sido demasiado numerosa o que, como ocurrió en la tradicional capital del Principado, se hayan notado algunas bajas del público en la segunda parte del concierto que, todo hay que decirlo, impresionó vivamente a la mayoría de los asistentes.—

A. MEDINA.

BILBAO

ESTRENO DE «ZIGOR»

En el pasado mes de diciembre, se ha presentado por primera vez en Bilbao el pianista madrileño Enrique Pérez de Guzmán, hoy considerado como uno de los más destacados, por sus actuaciones en Europa y América.

El programa, fuerte, vigoroso, empezando con Bach-Busoni. Pérez de Guzmán dio plenitud a las ideas de Busoni, quizá un poco duro, para pasar a una versión de **Gaspard de la nuit**, de Ravel, y **Sonata núm. 3** de Brahms. Quedó bien patente su virtuosismo.

El II Festival Lírico de Navidad, organizado por la A.B.A.O., fue patrocinado por la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao.

De tal forma, Bilbao, ha presenciado el estreno de la ópera **Zigor**, del maestro donostiarra Francisco Escudero, una gran obra, de la que el director Urbano Ruiz Laorden ha ofrecido una gran interpretación.

La obra en sí es difícil y poco agradecida, a tenor de lo que se entiende tradicional-

UNA GRAN NOTICIA

PARA

LOS COMERCIANTES ESPAÑOLES DEL DISCO

EXPOSICION DE UN GRAN PROBLEMA

Todos somos conscientes del gran incremento que se aprecia en las ventas de la música clásica en nuestro país, incremento que es consecuencia del aumento del nivel cultural de los españoles y de la estabilización social de los mismos, sobre todo si tenemos en cuenta el estrato económico en el que se mueve este tipo de música; pero resulta que este incremento de la demanda no está lo suficientemente atendido en su aspecto comercial, en todo el territorio español.

Las empresas discográficas exigen, normalmente, unos mínimos de compra para servir sus discos, las visitas de los representantes se realizan de forma bastante espaciada, y normalmente, salvo muy honrosas excepciones, no tratan bien la música clásica, puesto que la presentación del producto y la orientación técnica de cara al establecimiento son muy deficientes. Como consecuencia de todo ello, los pequeños y medianos establecimientos de venta de discos se encuentran muy desasistidos a la hora de seleccionar y realizar sus pedidos de música clásica.

Esta situación da como resultado un deficiente servicio al cliente aficionado a la música clásica debiendo recurrir éste, para realizar sus compras, a desplazarse a ciudades más importantes o a establecimientos más grandes, quedando siempre en precario el pequeño y mediano comerciante de discos.

EL PUNTO DE VISTA DE FERYSA SOBRE ESTE PROBLEMA

Lógicamente las grandes empresas discográficas afinadas en España, aunque con una estructura comercial abierta y no exclusivista, tienen obligatoriamente la necesidad de recurrir a fórmulas de comercialización y de distribución nacional de sus discos que le resulten rentables, y para ello necesitan imponer mínimos de compra que, dentro de su red de distribución, no le disparen los gastos de transporte y de financiación, con lo cual se aleja como cliente potencial asiduo a un gran número de pequeños y medianos comerciantes.

Este hecho, no imputable ni a las casas de discos ni a los detallistas, genera una gran desatención hacia el auténtico sustento de toda la trama comercial de la música clásica: el siempre sufrido españolito de a pie aficionado a la «gran música».

Luego, ¿cuál es la solución a este gran problema que enfrenta al cliente y al detallista, al comerciante y a la casa de discos? ¿cómo se podría desenroscar esta pescadilla que se muerde la cola?

La solución que la S.A. DE PROMOCIONES Y DISTRIBUCIONES MUSICALES «FERYSA» aporta, es la creación del primer servicio-mayorista español dedicado a los discos de música clásica ya sean nacionales o de importación.

LA SOLUCION QUE FERYSA APORTA

Una ya larga experiencia en el mundo del disco de música clásica (más de cinco años), y un enfoque de los problemas visto desde el prisma de los mercados musicales de países europeos y americanos, sumado todo ello a un auténtico y joven equipo de marketing centrado en la música clásica, han hecho que FERYSA sea la más importante empresa española de importación y distribución de estos productos por todo el territorio español (FERYSA importa, en exclusiva, más de 25 catálogos provinientes de más de 15 países).

Nuestra experiencia más nuestra estructura comercial se ponen al servicio del disco de música clásica nacional, creando una nueva división mayorista que cubre toda la geografía española y que se dedica exclusivamente a la música clásica. Este servicio presenta mensualmente, por medio de un boletín ilustrado, las novedades que el mercado español lanzará en el mes siguiente al mismo. Si su establecimiento está interesado en recibir desde un sólo disco hasta una cantidad sin límite, puede realizar su pedido por teléfono, o bien por correo en el formulario de pedido que se adjunta al boletín. De esta forma, y teniendo un solo proveedor mayorista en clásico, su establecimiento dispondrá de las novedades del mercado al mismo tiempo que salen de la compañía de discos, sin ninguno de los inconvenientes y problemas anteriormente mencionados.

Las condiciones de venta que se establecen, en principio, son:

- Descuento sobre P.V.P. marcado en boletín: 25% como mínimo, pudiéndose optar a rapels. (Este descuento es válido desde el simple pedido de un Lp.).
- Forma de pago: • crédito a 30 días para establecimientos con cuenta abierta.
• contra reembolso para el resto.
- Forma de envío: • hasta 20 Lps, por correo certificado.
• más de 20 Lps, por transporte urgente.
• los establecimientos oficiales distribuidores de FERYSA, siempre por transporte urgente.

(Los gastos de envío siempre corren por cuenta de FERYSA).

Creemos sinceramente que este nuevo servicio de FERYSA va a solucionar el gran problema comercial y de distribución del mercado discográfico clásico español. Si su establecimiento desea comenzar a recibir nuestros boletines informativos y nuestro servicio de asistencia al cliente, rellene el boletín adjunto y nos lo remite en sobre cerrado. S.A. DE PROMOCIONES Y DISTRIBUCIONES MUSICALES «FERYSA»

SI DESEA RECIBIR EL BOLETIN DE INSCRIPCION PARA EL SERVICIO DE INFORMACION DE FERYSA, DIRIJASE POR ESCRITO A:

S. A. DE PROMOCIONES Y DISTRIBUCIONES MUSICALES «FERYSA» c/ Ordóñez, 1
MADRID -29- Tlf. 215 74 77

(Atención: este servicio es en exclusiva para comercios minoristas de discos).



El Ballet Olaeta.

mente por género operístico, lo cual no quita nada a la calidad y capacidad de convencer o emocionar, pero el maestro Ruiz Lacrden fue el alma, el eje seguro y brillante de su desarrollo total.

Junto con el director, el Coro fue el gran protagonista de **Zigor**, pues debemos significar que él no tiene en la ópera de Escudero y Lekuo-na el papel de simple compar-sa, a modo ilustrativo o folklórico, sino que su tratamiento está concebido como parte muy importante de la acción, como protagonista dialogante de los personajes; los Coros de la A.B.A.O., preparados por Juan José Larrínaga, ofrecieron una versión inigualable en potencia y calidad. Otro tercer protagonista fue el Ballet Olaeta, que llenó la escena en su largo y complicado cometido. El ritmo es básico en **Zigor**, y dar con la configuración correcta, con la coreografía enraizada en los estratos más puros de nuestra cultura, fue conseguido ampliamente.

Ya hemos apuntado, que no hubo concesiones al divismo de los solistas, y así dejaremos constancia del sólido quehacer del cuarteto principal, constituido por Rosario Morillas, Vicente Sardinero, Pedro Lavirgen y Francisco Mantilla. Isabel Eguía también dio su lección en un primer acto, que se mostró bastante pálido en líneas generales. El resto del reparto, constituido por María Folcó, Mari Carmen de Guerrickabeitia y Juan María Arroita-jáuregui, en consonancia con el nivel de la escena. Excelente, Roberto Carpio, maestro regidor. En resumen, una gran función, que, en términos generales, gustó mucho al auditorio.

El Coro Ametsa, de Irún, bajo la dirección de Fernando Echepare, actuó en el segundo concierto de este II Festival Lírico de Navidad 1981, organizado por A.B.A.O., presentando una obra sinfónico-

coral nueva, debida a la inspiración del inolvidable maestro José Olaizola, titulada **Urte Leloak (Los cantos del año)**; dicho maestro ha mezclado bien orquesta y voces, apoyo instrumental y temas corales. La obra y todos los ejecutantes, con el director Ruiz Laorden, fueron destinatarios de múltiples ovaciones.

En la segunda parte, volvimos a ver al Ballet Olaeta en: **Kasket** (Guridi-Olaeta), **Polka humorística** (Bucalossi), **Música para los caballeros de Azcoitia** (Uruñuela), **La danza de las horas** (Ponchietti), **Lau Urte Aroak** (J. Franco).

Brillante clausura del II Festival Lírico Navidad 1981, y ya pensando en el tercero, pues la A.B.A.O. se ha anotado un nuevo triunfo y con ella la Caja de Ahorros Municipal. Tres buenas entradas para escuchar obras importantes, y hacía años que no veíamos la primera obra escénica de Guridi, **Mirentxu**, estrenada en 1910.

El suave papel de la aldeanita enferma (Mirentxu) lo encarnó Carmen M. de Guerrickabeitia, cantando con delicadeza. De Presen hizo María Folcó, mezzo que siempre nos ha parecido una cantante de temperamento y cualidades artísticas inmejorables; su voz se ajusta bien al personaje y le da dramatismo, voz amplia y agudos firmes; Seoane, Fresan, Careaga y resto de los actores cumplieron con su cometido; bien, los niños de Ixtas Soinua, de Lekeitio, Orfeón de Bermeo y la Orquesta Sinfónica de Bilbao, bajo la dirección del maestro Ruiz Laorden.

Los ballets y Coros Vascos **Etorki** y un breve recital de txistu del universal txistulari Polentzi Guezala pusieron la nota colorista, y, entre ellos, las famosas danzas souletinas, finalizando el acto con las aclamaciones del público.—**JOSE DE URQUIJO.**

CANTABRIA

NECESIDAD DE UN PALACIO DE FESTIVALES

En una crónica anterior señalando la serie de proyectos que hay en Santander, me refería al Palacio de Festivales, tan necesario, máxime cuando no existe ningún teatro capaz de acoger los grandes convocatorias. Más: existió uno que llevaba el nombre de Pereda, que aun ya en evidente deterioro, muy bien se podía haber restaurado y adaptado. No se hizo, se derribó, y en su solar no se edificó otro. Con esto, entre otras cosas, se acentuó más la permanente provisionalidad del Festival. Promesas, proyectos, todos; de momento, realidades ninguna. Sí, es cierto que recientemente Diputación y Ayuntamiento han adquirido los terrenos para la definitiva construcción del Teatro en una zona ideal para ello, en plena zona marítima, concretamente ubicados en el muelle Gamazo. A esto se

Porticada —por ahora necesaria, además como revulsivo—, tiene casi tres mil, y en ocasiones —sobre todo desde hace dos veranos en los que el «*No hay billetes*» se reitera— es insuficiente, resulta que la popularidad que se quiere para los eventos con imán es poco menos que falaz, porque, lógicamente, a menor capacidad, mayores serán los costes de acceso. Con todo, el Teatro urge en un ámbito donde lo internacional ha tomado carta de naturaleza. Volveré al tema siempre que ocurran novedades. Posiblemente las habrá. Las elecciones se aproximan...

Han sido varios los conciertos. En los Amigos del Festival —del Festival Internacional pronto se dará información—, han proseguido sus sesiones de contenido específico. Se está desarrollando un ciclo dedicado al violoncello en distintas épocas de su historia, dentro del cual el lituano David Gueringas ha completado excelentemente la integral de las **Suites** para este instrumento de J.S. Bach, de las que interpretó la primera, la quinta y la sexta. Magníficos resultados en los dos recitales de piano y cello a cargo de Ingrid Haebler y Peter Dauelsberg, éste con no excesivo volumen, dedicado a la obra completa para esta combinación instrumental de Beethoven. El sordo de Bonn fue también base del Trío Amadeus, que con alto nivel tradujo el **Trío en Mi bemol Mayor, Op. 3** y la **Serenata en Re Mayor, Op. 8**.

El Aula de Cultura de la Caja de Ahorros programó a varias de nuestras agrupaciones corales. Siguió con sus Conciertos Pedagógicos a cargo de la Banda Municipal, y ofreció uno, nada más que con discreto nivel, de la Orquesta de Cámara de Par-dubice.

La Fundación Marcelino Botín ofreció recitales de flauta y piano (Vicente Martínez López y Elisa Ibáñez); de piano, a cargo de Amador Fernández Iglesias; y de violín y piano encomendados a Pedro León y Julián López Gimeno. Recientemente, esta entidad ha instalado un espléndido equipo estereofónico, con objeto de programar un Forum Musical.

En el Ateneo, Monseñor Federico Sopena pronunció una conferencia sobre Pi-



Paloma O'Shea.

suma la existencia de una maqueta. Las cosas, parece, van en serio, incluso, se están realizando estudios de su acústica. Ahora bien, lo que se piensa construir —¿cuándo?— no parece concebido con funcionalidad. La razón. Se ha mirado, ante todo, una estética de la Belle Époque, más que un pragmatismo con visión de futuro, en la que deben de primar la sobriedad y el ensamblaje con su entorno. Por otra parte, el aforo está previsto para unas mil seiscientas localidades.

Si tenemos en cuenta que la cuestionada Plaza

casso y la música. Tuvo lugar un concierto navideño a cargo de la Escolanía Santo Domingo Savio, y Monserrat Alavedra ofreció un recital con la etiqueta **La Mujer en la Música**.

El Auditorium de la Dirección Provincial de Cultura rindió homenaje post mortem a Regino Sainz de la Maza, en el que, junto a la lectura de poemas dedicados al eximio instrumentista, dieron un recital los jóvenes guitarristas Marisol Plaza y José Manuel Fernández.

Para terminar, la notificación de dos convocatorias: la del II Certamen de la Canción Montañesa, patrocinado por Bankunién y el Centro Cultural Kostka, y el Concurso de Carteles convocado por el Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea, en el cual podrán participar los jóvenes artistas cántabros. El cartel vencedor será el que anuncie la próxima séptima edición. Hay tres premios: de cincuenta, treinta y veintemil pesetas, respectivamente.—RICARDO HONTAÑÓN ACHA.

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

FESTIVAL «IBEROAMERICA»

Inauguración de la temporada de la Sociedad Filarmónica por la Orquesta de Cámara de Paul Kuentz, con dos conciertos monográficos dedicados a Telemann —con motivo del tricentenario de su nacimiento— y a Juan Sebastián Bach, respectivamente, e interpretados con la calidad y rigor de estilo que acreditan a esta notable agrupación camerística. Recital de la soprano Carmen Bustamante, acompañada pianísticamente por Manuel García Morante, con un interesante programa, con obras de Haendel, Purcell, Mozart, Ernesto Halffter, Saint-Saens, Ravel, y el estreno mundial de **Tres canciones populares** —Noches buenas (sefardita), L'enamorada del traginer (catalana) y Arroró canario (dedicada gentilmente a la Sociedad Filarmónica)— del propio García Morante. Fue en la segunda parte del programa donde David Gueringas alcanzó su mejor nivel, patentizando su gran categoría violoncelística, con unas bri-

llantes ejecuciones de las **Variaciones para violoncelo solo**; sobre un tema de Paul Sacher, de Cristóbal Halffter, y la **Sonata en Fa mayor, Op. 99**, de Brahms. En la primera parte su sonido estuvo algo apagado. Muy buena, la labor del pianista Julian Dawson-Lyell, que se elevó por sus méritos a la consideración de coprotagonista del concierto. Aceptable, la pianista Genevieve Melisande Chaveau, aunque su versión de los **Cuadros de una exposición** fue bastante borrosa. La Orquesta de Cámara Leos Janacek renueva los éxitos conseguidos en sus dos anteriores visitas, protagonizando dos notabilísimos conciertos.



El director Sabas Calvillo.

En el Festival Iberoamérica 1981, auspiciado por la Mancomunidad Provincial Interinsular de Cabildos de Las Palmas y el Cabildo Insular de Gran Canaria, la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria interpretó su último concierto de 1981. Después se realizaron las pruebas para cubrir sus plazas y su resultado fue bastante desalentador, por el escaso número de profesores que las consiguieron superar, por lo que su plantilla ha quedado muy reducida, recurriéndose, para completarla, a la contratación de instrumentistas extranjeros para la cuerda, y valencianos para el viento. La Orquesta fue dirigida por Sabas Calvillo en su última actuación. El director trabaja concienzudamente

en los ensayos, corrigiendo y repitiendo compases exhaustivamente, pero su capacidad creativa es bastante limitada, al igual que su técnica, por lo que sus versiones resultaron muy lineales, anodinas y aburridas, especialmente la **Sinfonía núm. 28, en Do mayor**, de Mozart. No muy convincente, el pianista Isidro Barrios en el primer concierto beethoveniano, con un acompañamiento orquestal muy desvaído. Lo mejor del programa fue la **Misa en Sol mayor** de Schubert, con una muy encomiable actuación de la Coral Polifónica de Las Palmas, muy bien preparada por su titular, Juan José Falcón Sanabria, y los solistas

de Tchaikowsky, confusa de sonoridades, con abuso de los forte y fortissimo, y forzando el metal hasta la estridencia. Lo más plausible del programa fue la ejecución por la jovencísima y prometedora pianista Edith Peña, del **Concierto en Sol menor, Op. 25**, de Mendelssohn. Es ejemplar y muy positivo que Venezuela cuente con este conjunto orquesta, cuyo nivel medio es bastante estimable, pero precisa de una batuta más capacitada para alcanzar el rendimiento que dejan adivinar su posibilidades, que aquí sólo se esbozaron.

Aparece un nuevo homenaje del Ballet Las Palmas, de Gelu Barbu, al gran pintor local Nestor Martín-Fernández de la Torre, tomando esta vez como motivo su **Poema de la Tierra**. Para el **Concierto para la mano izquierda** y el **Adagio assai** del **Concierto en Sol mayor**, de Ravel, Gelu Barbu plantea una coreografía muy dinámica, sugerente y de gran riqueza gestual, que traduce acertadamente el rico simbolismo de los seis lienzos que integran el poema, siendo, en mi opinión, una de las más logradas creaciones coreográficas del bailarín, maestro y coreógrafo rumano residente en esta ciudad. El conjunto alcanzó una buena altura danzística, actuando con soltura y disciplina. Completaban el programa, **Balada**, de Ciprian Porumbescu; dos canciones populares canarias, del compositor local Néstor Alamo; y **Romance, Op. 26**, donde los solistas Aida Lustres, Miguel Montañez, Laura Valenzuela y Ramón Velázquez exhibieron su calidad interpretativa, principalmente los dos primeros.

En el Aula Cultural de la Caja Insular de Ahorros, hubo un recital del joven pianista suecocanario Luis Martín Soderberg, que acredita la progresiva evolución de sus estudios de virtuosismo, que realiza en Nueva York bajo la dirección del prestigioso profesor cubano Salomón Mikowsky, con un importante programa en el que sobresalía como *prueba de fuego*, que superó meritoriamente, el **Carnaval, Op. 9**, de Schumann, sin que desmerecieran sus ejecuciones de **Bagatelas, Op. 126**, de Beethoven; **Etudes tableaux, Op. 39, números 2 y 3**, de Rachmaninoff y **El Albaicín** y **Navarra**, de Albéniz.—CARMELO DAVILA NIETO.

PALMA DE MALLORCA

Durante el mes de enero, el Ayuntamiento de Palma de Mallorca organizó un extenso y variado programa de actos para conmemorar la festividad de San Sebastián, patrón de la ciudad. Sin lugar a dudas, la música fue la principal protagonista, abarcando estilos y modalidades para todos los gustos. Tres fueron los conciertos ofrecidos en lo que a *música clásica* se refiere.

El primero de ellos, celebrado en el Auditorium, corrió a cargo del conjunto inglés The Saunders Chamber Group, fundado por las hermanas Catherine y Helen Saunders, flauta y clarinete, respectivamente. Este grupo formó con la idea de poder interpretar programas de música de cámara que, con la colaboración de otros músi-

prano), Jonathan Williams (violoncello) y John Lenehan (piano). Su actuación nos sorprendió admirablemente por varias razones que ahora vamos a detallar: el programa (integrado por obras de Rameau, Beethoven, Schmitt, Schubert, Martinu, Messiaen, Villalobos y Shostakovich), además de interesante, atrevido y bien seleccionado, estaba pensado según criterios didácticos y estilísticos, a la vez que ordenado con gran acierto de cara a un auditorio heterogéneo, aspectos todos ellos a tener muy en cuenta, pero, por lo general, muy abandonados por un gran número de intérpretes; queremos destacar la acertadísima interpretación de **Choros núm. 2**, de Villalobos, para flauta y clarinete, obra apasionadamente sugestiva desde el punto de vista rítmico. A pesar de la juventud de sus componentes, todos ellos

de belleza, espontaneidad, musicalidad y justeza.

La Orquesta Ciutat de Palma, bajo la dirección de su titular Julio Ribelles, ofreció su séptimo concierto de la presente temporada, que también se celebró en el Auditorium y dentro del programa de festejos en honor a San Sebastián. En esta ocasión, la orquesta interpretó las siguientes obras: **Goyescas** (intermedio), de Granados; **Triana**, de Albéniz; **Homenaje a la tempranica**, de Rodrigo; **Danza de la Vida Breve**, de Falla, y la **Quinta Sinfonía** de Beethoven. Teniendo en cuenta las posibilidades de nuestra orquesta, la **Quinta Sinfonía** de Beethoven estuvo magistralmente dirigida por Julio Ribelles, quien reveló un trabajo serio y un dominio total de la partitura, y muy bien secundada por los profesores de la Orquesta, en todo momento compenetrados con su director.

El último concierto (celebrado el día de San Sebastián y en el bello marco de la Cripta de Sta. Creu, capilla del siglo XIV), organizado por la Asociación de Vecinos del Puig de Sant Pere y patrocinado por la Caja de Ahorros de Baleares, merece nuestra particular atención, sobre todo, por el contenido e interés musical del mismo y por referirnos a una agrupación musical que ha sido la primera de su género en nuestras islas. La **Quarta Sciencia** es Música, intérpretes de dicha audición, es un joven grupo vocal-instrumental, originado en el seno de la Coral Universitaria de Palma, que se dedica al estudio y difusión de la música antigua, contando para ello con un quinteto vocal y un quinteto instrumental (familia de flautas y de cromornos, chirimía, laud, órgano positivo, percusión...). La **Quarta Sciencia** presentó un programa, con obras de Lassus, Gibbons, Morley..., entre otros, y anónimos del siglo XVI, que ofrece la posibilidad de escuchar esta música de la manera más parecida a la época en que fue creada.

En cuanto al resto de la actividad musical, hay que citar el concierto ofrecido por el pianista Luis Ascot en el Auditorium, con obras de Haydn, Beethoven, Piazzolla, Granados y Schumann, y el recital de clavicémbalo —instrumento inusual en nuestras salas de conciertos— a cargo de la argentina Lidia

Guerberof, organizado por el Conservatorio Profesional de Música de Baleares, en el Teatre Principal, de Palma, con un programa dedicado a Rameau, Zipoli, Loeillet, P. Soler y J. S. Bach.—**JOAN COMPANY.**

SEVILLA

CONCIERTOS EN LA UNIVERSIDAD

Todas las entidades que llenan la vida musical sevillana con un contenido tan importante en abundancia como en calidades, llevan adelante el curso con notable éxito. La primera —y acaso no sólo por empezar anticipadamente la temporada— ha sido la Universidad, que, a través del vicerrectorado de Extensión Universitaria y la cátedra Cristóbal de Morales, ha ofrecido una serie de audiciones que se califican por sí solas, iniciadas con el recital de la cantante Anne Perret y el vihuelista Rodrigo de Zayas para el Curso de Otoño para extranjeros, sobre un programa muy variado de composiciones vocales e instrumentales de los siglos XVI al XVIII, perfectamente interpretadas. Luego ha sido la música instrumental protagonista casi exclusiva de estos conciertos: el Cuarteto Eder, de Budapest, con sendas obras de Haydn, Mozart y Ravel; la Orquesta de Cámara Inglesa, a cuyo frente está como concertino y director José Luis García Asensio, hizo un sensacional **Divertimento** de Bartók, que preparó los ánimos para las **Estaciones**, de Vivaldi, en una versión también inolvidable, como las dadas por el cuarteto vocal The Scholars a obras inglesas y españolas, antiguas y modernas; el violoncelista David Gueringas, premio Tchaikowsky, a cuerpo limpio con tres **Suites** de Bach; el americano Western Art Trio, que, sobre todo en Dvorak, mejoró mucho su actuación de la víspera, que citaremos después; el clavicembalista Pablo Cano, también magnífico en su recital Telemann, de homenaje al compositor a los tres siglos de su nacimiento, como la conferencia de Miguel Querol para otro centenario señalado, el de Calderón de la Barca, tratando del mensaje musical de su producción literaria, presentados

"La Quarta Sciència"

Concert de música antiga a la Capella de Sant Llorenç

(Església de Sta. Creu - Ciutat)



Sant Sebastià, dia 20 de gener - 20 hores

Patrocina: Caixa d'Estalvis de Balears "Sa Nostra"

Organitza: Associació de Veïnats "Puig de Sant Pere" del barri de Sta. Creu.

MCMLXXXII

Programa de un concierto de la Capella de Sant Llorenç.

cos, pudieron abarcar una gran variedad de obras y estilos en un mismo concierto. En esta ocasión fueron acompañadas, según las necesidades de cada partitura, por Ann-Marie Connors (so-

mostraron una gran madurez interpretativa, un virtuosismo individual excelente —puesto al servicio de la música y del conjunto— y una gran conjunción entre todos ellos. En definitiva, una audición llena

ambos actos por Enrique Sánchez Pedrote, director de la nombrada cátedra, que ha contado con el frecuente patrocinio de la Obra Cultural del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, organizadora por su parte de otra celebración de efemérides, la del nacimiento de Béla Bartók, sobre el que disertó, haciendo oír también su música, el director de la Banda de la Base Naval de San Fernando, Manuel Galduf.

Otra entidad sevillana de crédito y ahorro, la Caja Provincial «San Fernando», imprimir a su Obra Cultural inusitada actividad musical, comenzando esta su décima temporada con los «Lunes musicales» de Radio Nacional, realizados aquí con muy relevantes artistas: el dúo Víctor Martín-Miguel Zanetti, admirable en sus interpretaciones de Falla, Sarasate y Turina; la soprano Angeles Chamorro con el pianista Juan Antonio Alvarez Parejo, cantando muy bien repertorio de Grabrados, Turina y Rodrigo junto al menos prodigado de Pedrell y Ocón; el organista Adalberto Martínez Solares, tan acertado en la producción española como en la extranjera, también de los siglos XVI al XVIII; y, de nuevo, Zanetti, esta vez a cuatro manos con el también pianista Fernando Turina, para lucirse mucho en recreaciones de Satie, Halffter, Granados, Ravel y Turina. Telemann ha tenido, así mismo, su recuerdo en esta programación con una magnífica actuación de la Orquesta de Cámara de Paul Kuentz. Otra agrupación semejante, pero bisoña, fue presentada: la integrada por jóvenes del Conservatorio, bajo la experta dirección del catedrático de violoncelo Juan Calabuig, con Jacobo Evenhuis y Maribel Osuna como solistas de clave y guitarra, respectivamente; y en la misma línea de actividades juveniles, el bien conjuntado dúo Carmen Izquierdo, oboe, y Mercedes Medina, piano, así como la guitarrista María Esther Guzmán, cuyas cualidades y precoz preparación son promesa firme de un concertista sensacional. Todavía tenemos que citar otros conjuntos de solistas como el Cuarteto Renacimiento y la Agrupación Polifónica de Madrid, con resultados desiguales, bajo los auspicios de José Foronda; el Collegium Musicum de Zagreb, de gran categoría, y los concertistas y agrupaciones actuantes en el

acostumbrado *marathon*: nueve horas de música a cargo de María Rosa Calvo Manzano, Pedro León con Rogelio Rodríguez Gavilanes, Pedro Corostola con Manuel Carra, el pianista Francesco Nicoloci, el Coro Universitario San Felipe Neri, dirigido por Fernando España, la orquesta



El pianista Ramón Carra.

de Cámara de Mannheim y Solistas de Viena y el grupo folklórico de música y danza de Bratislava, todo de bueno para arriba, sin que podamos detallar programas ni actuaciones. Además, la Caja de Ahorros «San Fernando» ha llevado a cabo el III Curso de Canto Gregoriano, dirigido por Ismael Fernández de la Cuesta; el II Festival internacional de Jazz, en colaboración con la Diputación Provincial, y ha editado el disco «Música de órgano en los conventos de Sevilla», presentado por el director de la Obra Cultural, Manuel Rodríguez-Buzón, y por el intérprete José Enrique Ayarra, que anticipó para el auditorio algunas de las piezas contenidas en la grabación. La proyección fuera de Sevilla ha estado representada por las actuaciones, en la provincia y en la de Huelva, de los pianistas Pilar Bilbao, Ramón Coll, Julio García Casas, José Manuel de Diego y Angeles Iglesias; la soprano Anne Perret con el vihuelista Rodrigo de Zayas; la Asociación Coral de Sevilla y el Coro de Cámara Hispalense, dirigidos, respectivamente, por Juan Rodríguez Romero y José Marquez; el Grupo Eolo y otro de la cátedra de guitarra que dirige América Martínez.

La Orquesta Bética Filarmónica, encuadrada en el Patronato Municipal de Música Joaquín Turina, ha ofre-

cido hasta primeros de año seis conciertos dirigidos, por mitad, por su titular Luis Izquierdo y por directores invitados. De los primeros, tenemos que destacar el **Réquiem** de Mozart, con la Coral Santa María de la Victoria, de Málaga, que dirige Manuel Gámez, y los

solistas Carmen Sinovas, Angeles Zanetti, Jacinto de Antonio y Rafael Endériz, por orden de merecimientos; y la **Quinta Sinfonía** de Beethoven, ya que en el **Triple Concerto** los solistas del Western, según apuntábamos antes, no dieron el rendimiento deseado. Cada uno de los otros tres programas fue dirigido por los correspondientes maestros: Manuel Galduf, magnífico en la **Scherzade**, de Rimsky-Korsakoff, y con el pianista americano Julian Dawson en el **Concerto** de Schumann; el compositor de música cinematográfica Elmer Bernstein, para el II Festival, Internacional de Cine; y Octav Calleya, titular de la Sinfónica de Málaga, que vino también con ésta, y de nuevo con la Coral; en aquel concierto, con la violista Tomoko Sirhao, muy lucida en la obra de Stamitz, fue notabilísima la dirección de la **Cuarta Sinfonía** de Tchaikowsky; en el último, la interpretación total de **La Creación**, de Haydn, que cantaron muy bien los solistas María José González, Tomás Cabrera y Manuel Bermúdez.

Juventudes Musicales — que ha obtenido muy justiciaramente el Premio Romero Murube 1981 del Ateneo sevillano, y que cuenta con los patrocinios del Ministerio de Cultura y del Banco Urquijo — ha celebrado siete recita-

les de piano con los siguientes concertistas: los invidentes Kalman Dobos y Bernard D'Ascoli —éste en colaboración con el Instituto Francés—, mejor el segundo, aunque ambos con las limitaciones propias; Valentina Kamenikova, una de las mujeres más fascinantes en su modo de tocar y de sonar; Joaquín Parra, por debajo de actuaciones anteriores; Perfecto García Chornet, de sólida técnica y correctas interpretaciones; Marioara Trifan, de parecidas características, y Miguel Farré, más notable por su finura en la ejecución que por la brillantez de los resultados. Otros conciertos fueron el del Nuevo Trío de Praga, bastante bueno; el violoncelista Alvaro Campos con el pianista Juan Miguel Moreno, ambos en alto grado de madurez artística para su juventud; y la soprano Aurora Suárez, diestramente acompañada por la pianista María Teresa García Moreno, que cantó con voz y estilo de excelente factura una curiosa colección de melodías polacas de Chopin.

Por su parte, el Conservatorio inició sus actividades concertísticas con un recital del profesor de guitarra José Lázaro, que empleó alternativamente la vihuela y el laúd en la interpretación magistral de piezas españolas y extranjeras. Vino luego la Semana Ceciliana, en la que intervinieron dos conferenciantes: José López Calo, sobre **El padre Otaño y Sevilla**, con ilustraciones al órgano, por el catedrático y titular de la Catedral, José Enrique Ayarra, y Santiago Amon sobre **Picasso y la música**; el pianista Guillermo Gonzalez, también superior en un programa netamente español; el dúo ruso-polaco de violín y piano Bartov-Kulesza, buenos intérpretes de Mozart, Paganini, Cesar Franck y Ravel; otro dúo, muy preparado, de flauta y arpa, formado por las profesoras María Dolores Tomás y Montserrat Gallardo, y la Coral Universitaria San Felipe Neri, con orquesta de cámara en las ilustraciones a la **Misa en honor de Santa Cecilia**, dirigidas por Fernando España. Una conferencia del catedrático de Málaga Antonio Martín Moreno, en torno a la música teatral e instrumental de aquella capital durante el siglo XVIII, y un recital de clavecinistas franceses, por María Nieves Gómez Alvarón, ponen fin, por ahora, a la lista

de actuaciones en el Conservatorio de Sevilla.

La sección musical del Ateneo ha reanudado sus actividades bajo la nueva dirección de Rodrigo de Zayas, y lleva celebrados dos conciertos: uno de órgano, por Juan Antonio Pedrosa, pleno de aciertos; y otro, por la violinista Rosa María Núñez con el pianista Manuel Deco, que demostraron una formación técnica apta para un concertismo bien preparado.

Muchos conciertos corales, sobre todo en Navidad, con la Asociación Coral de Sevilla que dirige Juan Rodríguez Romero; la de Nuestra Señora de la Victoria, de Sevilla, con Antonio Portillo; la Polifónica de Huelva, del padre José María Roldan, y la ya citada «San Felipe Neri». Como actos independientes, ha habido el concierto del Centro Filarmónico Egabrense, dirigido por José Rodríguez López, con los profesores Molina, padre e hijo, como solistas de mandolina, en un **Concerto** de Vivaldi, así como la actuación del grupo Pro Música Antigua, de Madrid, dirigido por Miguel Angel Tallante, en la presentación de una edición en facsímil de las **Cantigas** de Alfonso X el Sabio.

El teatro musical ha estado representado por una brillante temporada de la Compañía de Ases Líricos de Evelio Esteve; y los conciertos de Banda, muy concurridos aquí, por los ciclos de la Municipal y la Militar, que dirigen, respectivamente, los maestros Alberó y Morales. Hasta ahora, este ha sido el retablo, extenso y variopinto, de la vida musical sevillana que, salvo el Teatro Nacional Lope de Vega y el auditorium del Conservatorio, tiene que refugiarse en iglesias, salas del Alcazar o del Museo y salones de actos de diversas instituciones, mientras la ciudad no cuente con el marco adecuado que merece y necesita.—FRANCISCO MELGUIZO.

VALENCIA

LA NECESIDAD DEL AUDITORIO

El ambiente musical valenciano parece animarse. Aparecen, al menos, iniciativas, intenciones; no faltan tampoco las peticiones, antes

más silenciosas; entre ellas, la exigencia de un Auditorio capaz de aglutinar actividades que sólo se perfilan pero que existen.

La primera responsabilidad para la construcción del Auditorio, corresponde al Ayuntamiento. Aparte habrá que considerar las posibles colaboraciones. Pero el primer paso debe darlo, urgentemente, El Ayuntamiento. Además de disponer de unos terrenos junto al puente de Aragón tiene la oportunidad de utilizar el viejo cauce del Turia. Ambos reúnen dos condiciones indispensables: no están alejados y disponen de fácil acceso. En el proyecto presentado por el arquitecto Bofill para la urbanización del viejo cauce estaba programado un anfiteatro, lo que suponemos indica la posibilidad de un Auditorio. En todo caso ahora hay una oportunidad que si se demora puede ser fatal (hablaremos de aquí a cinco años). El éxito y la eficacia del Auditorio residirá en su planteamiento: no sólo una gran sala, sino también los servicios indicados para hacer del mismo un lugar de encuentro permanente. Por de pronto, debería acoger los conciertos y los ensayos de la Orquesta Municipal. Esto es fundamental. Los problemas que suponen para muchos instrumentistas el cambio de sala, desde el ensayo al concierto es bien notorio. Por otra parte, el escenario del Teatro Principal no siempre reúne las condiciones acústicas indicadas, debido a la actividad teatral que acoge el resto de la semana. Según han declarado algunos músicos, hay ocasiones en que les es imposible escucharse entre sí; las maderas, por ejemplo, no percibe en absoluto a los primeros violines.

Los probables grupos de cámara que surgieran de la Orquesta y de otros medios no encontrarían excusas ni obstáculos para su continuidad. Numerosos conciertos que se producen en lugares inadecuados (excepto algunos que se dan en iglesias y en los que las obras resultan adecuadas en este medio), podrían también aglutinarse en el marco de un Auditorio. Este no va a resolver todos los problemas musicales de Valencia, no seamos optimistas, pero sí sería un paso

imprescindible y que urgentemente hay que exigir desde todos los medios musicales y de comunicación.

LAS BUENAS INTENCIONES

El delegado provincial del Ministerio de Cultura, D. Salvador Seguí, tiene una ventaja a priori: la de ser músico. Los límites presupuestarios, ridículamente bajos imposibilitan otra cosa que las simples palabras. Habrá pues que esperar para juzgar la labor de Salvador Seguí. Por ahora, intenciones las hay, y actividad, en lo que llamaríamos una primera programación, también. Enumeraré, de momento, parte del programa en el que se incluyen los conciertos de Montserrat: Encuentro Nacional de Polifonía Juvenil (fase de sector), en febrero; Jornadas Iberoamericanas del disco, durante el mes de mayo; Tribuna de Jóvenes Intérpretes, organizado por Juventudes musicales y que se celebrará en Cullera a finales de mayo; colaboración en los premios «Iturbi», «López Chávarri»; Certámen Féria de Julio, etc. Hay que añadir las actividades musicales en el llamado Mundial Cultural durante el mes de junio, en el que podría haber algunos conciertos extraordinarios y un ciclo de ópera.

Durante su segundo trimestre parece haberse animado el tono general en la Sociedad Filarmónica. Destacaré tres momentos importantes. El primero, la actuación de Ingrid Haebler que volvió este año a Valencia, el 18 de enero en un programa dedicado a Beethoven y que incluía las **Sonatas núms. 3,**

4 y 5 para violonchelo y piano y las **Doce variaciones sobre un tema de Haendel, «Judas Macabeus»**. La pureza del sonido y su proverbial sensibilidad cabalmente probada en Mozart, osciló desde un sonido casi clavecinista en las **Doce variaciones**, hasta el romántico de las **Sonatas 4 y 5** en el umbral del último Beethoven. Una lástima que el cello de P. Daulsberg fuera menos que discreto.

El programa del segundo concierto hay que considerarlo aquí, como atípico e interesante. La Orquesta de Cámara «Ferenc Liszt», de Budapest, nos ofreció ocho contrapuntos de **El arte de la fuga** de J.S. Bach y el **Duo para violines** (fragmentos) y **Divertimentos** de Béla Bartók. Si la ejecución fue técnicamente muy alta, la interpretación fue morosa en Bach y ligera en Bartók.

Hablaré, en otra ocasión y con más espacio, de la valoración general que me merecen estos conciertos. No quiero dejar de señalar dos momentos interesantes que curiosamente inquietaron a gran parte del público. La **Sonata núm. 1, Op. 78** para violín y piano, que interpretó Leonid Kogan (1-II-82) en la que destacó el bello sonido de su violín, y la **Sonata núm. 29, Op. 106** para piano, de Beethoven, que interpretó Jean Bernard Pommier en un programa dedicado a Beethoven que incluía las **Sonatas núms. 25, 2 y 10**. Singularmente en el «Adagio sostenuto» de la **núm. 29** logró expresar todo el inmenso patetismo de la pieza, aunque gran parte del público expresara inmenso aburrimiento. Una lástima porque Pommier demostró un esfuerzo y una concentración admirables.—BLAS CORTES.



Cartel anunciador de la IV Tribuna de Jóvenes Intérpretes.

Noticias

NUEVO EDIFICIO ANEJO PARA EL CONSERVATORIO DE SEVILLA

El Conservatorio Superior de Música de Sevilla ha visto resuelto parcialmente su problema de saturación de alumnado —buen síntoma, por otra parte— con la aneja de un edificio, que se llamará B, muy cercano a la sede central y hasta ahora única. La inauguración de las nuevas instalaciones ha sido hecha por el Ministro de Educación y Ciencia, con la

presencia de la Ministra de Cultura y otras autoridades de ambos departamentos. Fueron pronunciados tres discursos: del Director del Centro, de gratitud y al propio tiempo de petición para otras necesidades docentes, como la adaptación del Palacio de Altamira como edificio principal y definitivo para el futuro; del catedrático de la Escuela de Arte Dramático, con una interesante recensión histórica de la música en Sevilla, y del Ministro, congratulándose del acto y ofreciendo atención para los problemas del Con-

servatorio e interés por resolverlos. La jornada continuó con un refrigerio a autoridades e invitados, una visita al citado Palacio de Altamira y un concierto en el auditorium del edificio A, por la Orquesta del propio Conservatorio, recién renovada exclusivamente con profesores y alumnos del Centro que, dirigidos por el catedrático de Conjunto Coral e Instrumental, interpretaron obras de Charpentier, Schubert, Vivaldi, Haendel, Ravel y Poot.

FESTIVAL CASALS EN PRADES

En la reunión de la Asociación que organiza el

Festival Casals, celebrada el pasado mes de febrero, se tomó la decisión de seguir realizando el Festival Casals y hacer perdurar dicha manifestación artística para honrar la memoria del gran músico que fue su fundador. Entre las primeras figuras del mundo musical que han prometido su asistencia a esta edición del Festival figura el pianista Aldo Ciccolini. Los miembros de la Asociación del Festival de Prades están, al parecer, inquietos por la competencia que puede hacerles el que, con la protección del Ministerio de Cultura del Estado francés, anuncia la ciudad de Perpignan. Esperamos que no se hagan sombra y que ambas manifestaciones artísticas se mantengan paralelamente.

● con nombre PROPIO ● con nombre PROPIO ●

La Capilla Polifónica «Ciudad de Oviedo» ha nombrado su nuevo director en la persona de Alfredo de la Roza, actualmente Maestro de Capilla de la catedral de Oviedo. **Alfredo de la Roza** ha dirigido la Escolanía «San Salvador», entre otras entidades corales, de alto nivel.

Luciano Pavarotti se puede considerar el cantante de ópera actualmente mejor pagado en el mundo. En la ciudad de Manchester (Inglaterra) acaba de realizar un concierto por el que ha cobrado quince mil libras esterlinas, nada menos que tres millones de pesetas por un solo recital.

La cantante **Victoria de los Angeles** ha sido nombrada recientemente miembro de honor de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi. La propuesta de nombramiento fue admitida por unanimidad y la iniciativa partió de los músicos **Mompou, Montsalvatge** y **Bonastre**.

El compositor italiano **Gian Carlo Menotti** está escribiendo una ópera basada en la vida de Goya, **Menotti** ha pensado en el tenor **Plácido Domingo** para interpretar el personaje del pintor aragonés. Parece que dicha ópera será estrenada en 1985.

Rudolf Nureyev ha obtenido la nacionalidad austriaca. **Nureyev** nació en

Rusia y se exilió de su país en 1961, desde entonces y hasta la obtención de esta nueva nacionalidad, el bailarín era apátrida y viajaba con documentación provisional expedida por el Principado de Mónaco.

José Fermín Gurbindo ha sido galardonado con el premio de composición para cuarteto clásico de laúdes, que convocó la Sociedad Artística Riojana, con motivo del XXV Festival Internacional de Música de Cuerda. La obra premiada se titula **Cuarteto de laúdes** y el premio ha sido de doscientas mil pesetas.

Maurice Fleuret, crítico musical del periódico francés **Nouvel Observateur** ha sido nombrado el equivalente a Director General de Música en la vecina república. **Jack Lang**, el actual Ministro de Cultura, ha elegido para este puesto al organizador de las famosas Jornadas de Música Contemporánea de París, que es además director del Festival de Lille.

Uno de los directores de la Orquesta Filarmónica de Hamburgo (Alemania Federal), **Aldo Ceccato** ha declarado que cuando acabe su contrato, en 1983, dejará la titularidad de dicha orquesta, ya que «*el ochenta por ciento de los músicos se ocupan más de la Opera de Hambur-*

go que de la Orquesta Filarmónica. Incluso el director titular, von Donnanyi es también titular de la Opera».

El premio único del Primer Concurso Nacional de Composición que organiza Juventudes Musicales ha sido concedido al compositor **Miguel Angel Roig Francolí** por su obra **Cinco piezas para orquesta**. El premio, de medio millón de pesetas, fue concedido por un jurado formado por el compositor **Manuel Castillo**, la compositora polaca **Joanna Bruzdowicz**, el director **José María Franco Gil** y el responsable de los programas musicales de la radio belga, **Costin Miereanu**. Este jurado indicó su intención de que, en sucesivas ediciones, el premio único de quinientas mil pesetas pudiera fraccionarse en varios galardones, de ser varias las obras sobresalientes presentadas al concurso.

El musicólogo **Jacinto Torres** ha realizado un ciclo de conferencias en el Palacio del Infantado de Guadalajara, patrocinado por la Institución Provincial de Cultura «*Marques de Santillana*». Las conferencias han versado sobre diversos momentos de la historia de la música, así como sobre el hecho musical en sí y sobre los instrumentos musicales.

Georg Balanchine, el infatigable coreógrafo ruso, ha festejado sus setenta y siete

años organizando en el City Hall de Nueva York un Festival de nuevas producciones de ballet sobre músicas de Tchaikovsky. Junto con cinco coreógrafos más **Balanchine** ha presentado once nuevas coreografías y ha declarado que tiene una «*veneración religiosa*» por Tchaikovsky.

Helmut Schmidt, actual Presidente de la República Federal Alemana, ha participado en la grabación de un disco con el **Triple Concierto para piano**, de Mozart. La grabación se llevó a cabo en Londres y los otros dos pianistas fueron **Justus Franz** y **Christoph Eschenbach**.

El concertista de piano **Julio García Casas**, vicepresidente nacional de Juventudes Musicales y Presidente de la Delegación de Sevilla, sigue actuando con frecuencia en distintos lugares de España, interpretando variados programas con predominio de Chopin, de cuya música es especialista. Últimamente ha tocado para Juventudes Musicales en Badajoz, Ayamonte y Baleares, así como en la provincia de Sevilla, invitado por la Obra Cultural de la Caja de Ahorros «*San Fernando*», y en Albacete y, también, Baleares acompañando a la soprano **Paloma Pérez Iñigo**. Para fechas más recientes tenía otras actuaciones en Motril, Cáceres y Real Coliseo «*Carlos III*» de El Escorial.

SUBASTA DE DOCUMENTOS MUSICALES

La Galería de Arte Christie's de Londres ha subastado manuscritos musicales de muy alto valor documental y artístico. Estos han sido: la pieza para piano **Miniatur-Lieder**, de Franz Listz, vendido por 900 Libras esterlinas (unas ciento setenta mil ptas.); **Trinklied**, de Schubert, para dos tenores y dos bajos, por 4.500 libras (unas ochocientas mil ptas.); una carta escrita por Carl Philip Emmanuel Bach en 1788, por 7.200 libras (un millón trescientas mil ptas.); una carta de Anton Bruckner describiendo su **Quinteto para cuerda**, que data de 1885 por 1.100 libras

(doscientas mil ptas.); una carta de Mendelssohn hablando de la música de Bach y Beethoven, por 1.200 libras (doscientas veinte mil ptas.); el manuscrito inédito del **Estudio F. Chopín**, de Brahms, por 4.500 libras (ochocientas mil ptas.); el manuscrito de **Billy Budd**, de Benjamín Britten, por 1.000 libras (ciento ochenta y cinco mil ptas.); los manuscritos de **Las Eolidas** de Cesar Franck, por 10.000 libras (un millón ochocientas mil ptas.) y del mismo autor el manuscrito de las **Variaciones sinfónicas** (12.000 libras), **Cuatro cantatas inéditas** (3.000 libras), **La procesión de Franck** (2.000 libras) y la **Coral para órgano núm. 2 en Re menor** (3.000 libras).

FESTIVAL DE CUADRILLAS

En Barranta (Murcia) se ha celebrado un Festival folklórico de gran singularidad, se trata del IV Festival de Cuadrillas, que son una especie de pequeños grupos musicales que actúan generalmente en pasacalles. El folklore de la región murciana se ve altamente enriquecido por este Festival de Cuadrillas en el que participan grupos de Topares, Pedro Andrés, La Copa de Bullas, Nerpio, el Campillo de los Jiménez, Campo de San Juan, Cañada de la Cruz, La Puebla-Almaciles, Inazares, Barranta, Caravaca, Mazuza, Benizar, Zarzadilla de Totana, Barranta Alamo y La Hoya. Los actos

del festival consistieron en un pasacalles de las cuadrillas, una comida campera para los músicos, un baile en la puerta de la iglesia y el Festival musical propiamente dicho.

ORQUESTA PROMUSICA DE BOGOTA

La importante agrupación colombiana Orquesta Pro Música de Bogotá ha realizado una gira por Europa. En España ha actuado en la Escuela Superior de Canto. La Orquesta interpreta el repertorio tradicional aunque está especializada en la música de compositores sudamericanos. Su director titular, Mario Posada es el primer violín de la Orquesta Sinfónica de Colombia.

DOS ORQUESTAS CUMPLEN CIEN AÑOS

La Orquesta Sinfónica de Boston y la Filarmónica de Berlín, cumplen durante el año presente los cien de su existencia. Las dos agrupaciones centenarias están recibiendo homenajes de felicitación en el país en el que están realizando giras artísticas: Japón. La Sinfónica de Boston está dirigida por el japonés Seiji Ozawa, y es la primera vez en su historia que actúa en un continente distinto del americano. La Filarmónica de Berlín dirigida por su titular, el mítico Karajan apareció en varias ocasiones en la televisión nipona. Se da la circunstancia de que el director de la Sinfónica de Boston ha sido alumno del titular de la Filarmónica. Ozawa dice que su antiguo maestro «*consigue una concentración absoluta de sus músicos durante los ensayos, en los que se cuidan los más mínimos detalles. Pero durante la actuación en escena deja que sea la orquesta la que se encargue de los detalles, para poder demostrar él toda su maestría*».

FESTIVAL DE LA ROCHELLE

En La Rochelle (Francia) se desarrollará, durante el mes de marzo (del 9 al 19) se desarrollará una nueva edición del Festival que se subtitula Encuentros Internacionales de Arte Contemporáneo. Comienza el Festival con la representación de la Opera **Porgy and Bess**, de Gershwin y sigue con talleres permanentes de música contemporánea. La particularidad de este año es que se dará cabida también a otras músicas actuales, como el jazz, el rock y las músicas electrónicas y también a las músicas relacionadas con el teatro y la danza



Concierto homenaje a Montsalvatge. El compositor, con Carmen Bustamante y Franco Gil.

Xavier Montsalvatge ha recibido un importante homenaje en la Fundación March de Madrid con motivo de cumplirse el setenta aniversario de su nacimiento. El homenaje consistió en un concierto interpretado por la soprano **Carmen Bustamante**, la pianista **Ana María Gorostiaga** y un conjunto instrumental dirigido por **José María Franco Gil**. Las obras interpretadas fueron de las más conocidas del compositor catalán. Presentó el concierto homenaje el crítico **Enrique Franco**. Con motivo de este homenaje, la Fundación March ha publicado un pequeño libro acerca del compositor catalán.

El *pianista del siglo*, ha cumplido noventa y cinco años. **Arturo Rubinstein**, nació en Lodz (Polonia) y actualmente vive en Ginebra (Suiza). En su casa de esta ciudad celebró su cumpleaños el

pianista que debutó en Berlín en 1897 y vino por primera vez a España en 1916. **Rubinstein**, según los críticos, el mejor intérprete de la música de Chopín, ha seguido dando conciertos hasta hace muy pocos años, convirtiéndose así en un intérprete



Arturo Rubinstein.

legendario. La secretaria de Rubinstein declaró que él apagó las velas brindando por su ciento cincuenta cumpleaños ya que «*el centenario está muy cercano*».

Luis Galvé ha sido elegido por unanimidad miembro de honor de la Real Academia Aragonesa de Nobles y Bellas Artes de Zaragoza, su ciudad natal. El pianista ya había sido designado hijo predilecto de la ciudad y el conservatorio zaragozano le distinguió en 1975 como la personalidad musical más importante del año.

Como despedida de la temporada en España, antes de iniciar una extensa gira de conciertos por Japón, China Popular y Tailandia, el guitarrista español **Tomás Camacho** se ha presentado en el Centro Cultural de la Villa de Madrid con un programa integrado por obras de Narvaez, Bach, Granados, Villalobos, Rodríguez, Benguerel y Mompou.

Antonio Martín Moreno musicólogo y catedrático de Historia de la Música del Conservatorio de Málaga está realizando el catálogo del archivo musical de la catedral de Málaga. El fondo musical de esta catedral abarca música impresa y manuscrita de los siglos XV al XX y contiene obras religiosas y profanas de Guerrero y Brito, Aguilera de Heredia, José de Torres, Torrens, Belius, Ocón y otros autores. El catálogo estará terminado a lo largo del año en curso.

ASOCIACION PRO MUSICA DE MURCIA

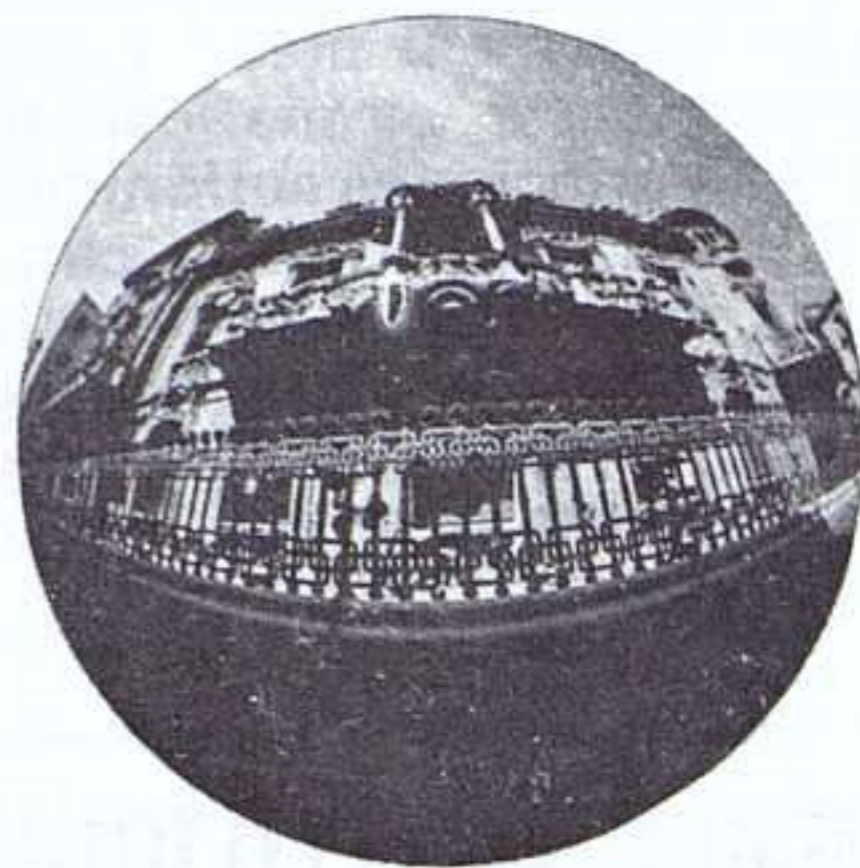
La activa Asociación Pro Música de Murcia ofrece asiduamente en el Teatro Romea de esa capital, conciertos y recitales de indudable interés para el aficionado y que vienen a cubrir un vacío importante de cultura musical. Algunos de sus últimos conciertos han sido ofrecidos por la Orquesta de Cámara «St. John's Smith Square», por la Orquesta de Cámara «Franz Listz» y por la Orquesta de Cámara Eslovaca. La calidad de los grupos demuestra lo válido del esfuerzo de esta Asociación.

CINCUNETENARIO DE LA SOCIEDAD DE AUTORES

Del 22 al 27 de marzo próximo se celebrará el cincuenta aniversario de la constitución de la Sociedad Gene-

ral de Autores de España. Esta institución, que nació el 3 de marzo de 1934, fruto de la fusión de las diferentes Sociedades de Autores, realizará una serie de actos, cuya presidencia de Honor ostentará el Rey de España, Entre estos actos está la publicación de un Boletín con la historia de la Sociedad y la utilización por la central de Correos de un matasellos, durante todo el mes de marzo con la leyenda «La defensa del derecho del autor» y el recordatorio de la efemérides. También Correos lanzará una serie de sellos con las imágenes de Bretón, Vives y Caballero, bajo el lema genérico de «Los Maestros de la Zarzuela». Se realizarán diversos estrenos de obras de teatro y música y un concierto de Música Española ofrecido por la Orquesta Nacional en el Teatro Real. Habrá también una serie de conferencias y

se convocará un premio periodísticos sobre el tema de la efemérides. La SGAE ha decidido conceder algunos premios con motivo de este cincuentenario. Los galardonados son: el bailarín Antonio, Luis Buñuel, Montserrat Caballé, Plácido Domingo, Andrés Segovia, Julio Iglesias, la Agencia EFE, Radio Televisión Española, la D.G. de Relaciones Culturales y el Centro Cultural de la Villa de Madrid.



PREMIOS DISCOGRAFICOS «CAECILLA» Y «RENE SNEPVANGERS»

La Unión de la Prensa Musical Belga concede anualmente diez galardones a las mejores grabaciones del año. Este año los Premios «Caecilla» y «Revé Snepvangers» han recaído en los siguientes: **Antología del órgano de Lieja.** B. Focroule. Ricercar, RIC, 004/6.

El arte de la ornamentación hacia 1600. Schola Cantorum Basiliensis. M. Figueras, René Jacobs. Harmonía Mundi (D), 165-9985/6.

BACH: Motetes BWV 225 a 230. Bachchor Stockholm y Concentus Musicus de Viena. Harnoncourt. Telefunken 6.35470.

BERG: Wozeck. Waetcher, Silja. Orquesta Filarmónica

3 por 4

• La wagnermanía no tiene límites a juzgar por el extraño robo acaecido en el Museo del Conservatorio de Música de Venecia. El director de este centro, Pietro Varado, ha denunciado la desaparición de una batuta hecha de caoba y marfil que Wagner utilizó para dirigir un concierto, en junio de 1882. Parece que el robo no se debe a «chorizos» simples, que el valor económico de la batuta no era muy grande. Este robo sí puede ser obra, al contrario, de algún histérico wagneriano que pretenda tener en su poder el objeto que, por pocas horas, tuvo en sus manos el compositor alemán.



• La última moda para el discófilo impenitente es un archivador de discos. Los hay manuales como el de la marca «Discomatic» y automáticos, de esos que sacan y meten el disco con sólo apretar un botoncito. Las ventajas de este método de colocación de los discos en su mejor conservación y la ganancia de espacio. La desventaja es que los discos no se ven y no se puede presumir de ellos ante los amigos.

mente en Madrid se representa la obra teatral **Amadeus**, de Peter Schaeffer, cuyo argumento (consideraciones más profundas aparte) es, precisamente, el de la muerte prematura de Mozart.

• El musicólogo y médico austriaco Antón Neumayr asegura que W.A. Mozart murió a consecuencia de una sangría y no envenenado, como dice la leyenda. En una conferencia que dió en Düsseldorf, Neumayr aseguró que Mozart sufría reumatismo y que falleció al serle practicada una sangría, procedimiento muy utilizado en la época contra esta enfermedad. Actual-

• En los escritos de Schumann encontramos diversos consejos a modo de manual del buen músico. Así, por ejemplo, dice: «Tocarás con aplicación las escalas y otros ejercicios para los dedos». Por esta frase se le podría calificar de moralista musical si no fuera porque enseguida añade: «Pero esto no basta. Hay muchas personas que creen llegar a todo y que, hasta edad avanzada, consagran todos los días dos horas a los ejercicios mecánicos. Es poco más o menos como si se esforzaran en recitar todos los días el abecedario tan rápidamente como fuera posible y acelerándolo cada vez más».

• La English National Opera no sólo ha demostrado su falta de prejuicios, sino que ha dado una idea a otros organismos musicales con problemas de dinero. Esta compañía londinense de fama mundial ha tratado de ayudarse económicamente a base de la organización de una tómbola. La English National Opera envió a sus simpatizantes y amigos boletos para la rifa de

un Fiat «Panda». Además del coche se sortearon cajas de champán, juegos de cristalería, lotes de discos, el New Grove Dictionary de la Música, el Diario de Cósima Wagner, libros de cocina, cenas en restaurantes y cámaras fotográficas. La variopinta rifa resultó un éxito.

C32472

Raffle IN AID OF THE ENGLISH NATIONAL OPERA JUBILEE APPEAL

C32472

Promoter: John L. A. Guy, The London Coliseum, St Martin's Lane, London WC2N 4ES

NEW FIAT PANDA CAR (FIAT in conjunction with RABBOURNE RACING LTD.)

The New Grove Dictionary of Music & Musicians (MacMillan Publishers Ltd)
A Dress from Jean Muir
Minton Original Plaque (Royal Doulton)
Case Champagne Veuve Clicquot-Ponsardin (Anonymous)
£50 Voucher for dinner at Le Souffle Restaurant (London Tourist Board)
6 Crystal Chalice Glasses (NCR)
Case of assorted wine (Teltcher Bros Ltd)
12 Individual Prizes of Record Box Sets (EMI and Polygram)
Diamond & Sapphire Ring (Anonymous)
A surprise from Furs Rende
A Case of Chateau Latour 1964 (The Chateau)
Weekend for 2 (£100) (Trust House Forte)
3 Individual prizes of Kobb's Completo Opera Book signed by the Editor, Lord Harewood (The Bodley Head)
Magnum of Champagne (H P Bulmer)
Rolleiflex Camera (Colour Print Express Ltd)
Cosima Wagner's Diaries (Collins)
Hugh Johnson World Atlas of Wine (Mitchell Beazley)
£40 Voucher (Marks & Spencer)
3 Individual Prizes of a pair of Gardening and Cookery books (Mitchell Beazley)

Draw will take place on Monday December 14th 1981 at the London Coliseum and prizes will be sent to all winners as soon as possible after the Draw. Lists of winners will be available at the London Coliseum from December 15th 1981. Registered with the City of Westminster under Schedule 1 to the Lotteries and Amusements Act 1976

25p EACH

Dickinson Lottery Systems Ltd, Woodgate, Loughborough, Leics (0509 218228)

ca de Viena. Dohnanyi. Decca D231D2.

BARTOK: Obras para piano. Kocsis. Philips 9500 876.

FAURE: Penélope. Jessye Norman, José van Dam. Orquesta de Montecarlo. Dutoit. Erato STU 71386.

HARTMANN: Ocho Sinfonías y Escena de Canto. Orquesta de la Radio Bávara. Kubelik. Wergo 60086.

MAHLER: Sinfonía núm. 9. Orquesta Filarmónica de Berlín. Karajan. D. G. 27 07 125.

MAHLER: Sinfonía núm. 10. Orquesta Sinfónica de Bournemouth. Rattle. EMI 157 07 347/8.

MOZART: Idomeneo. Hollweg, Schmidt. Orquesta Mozart y Coro de la Opera de Zurich. Harnoncourt. Telefunken 6.35547.

Los premios fueron entregados en presencia de la Princesa Paola, del Ministro de Economía, del Ministro de Finanzas y del Secretario de Estado para la Cultura Flamenca en el Hôtel de la Ville, de Bruselas.

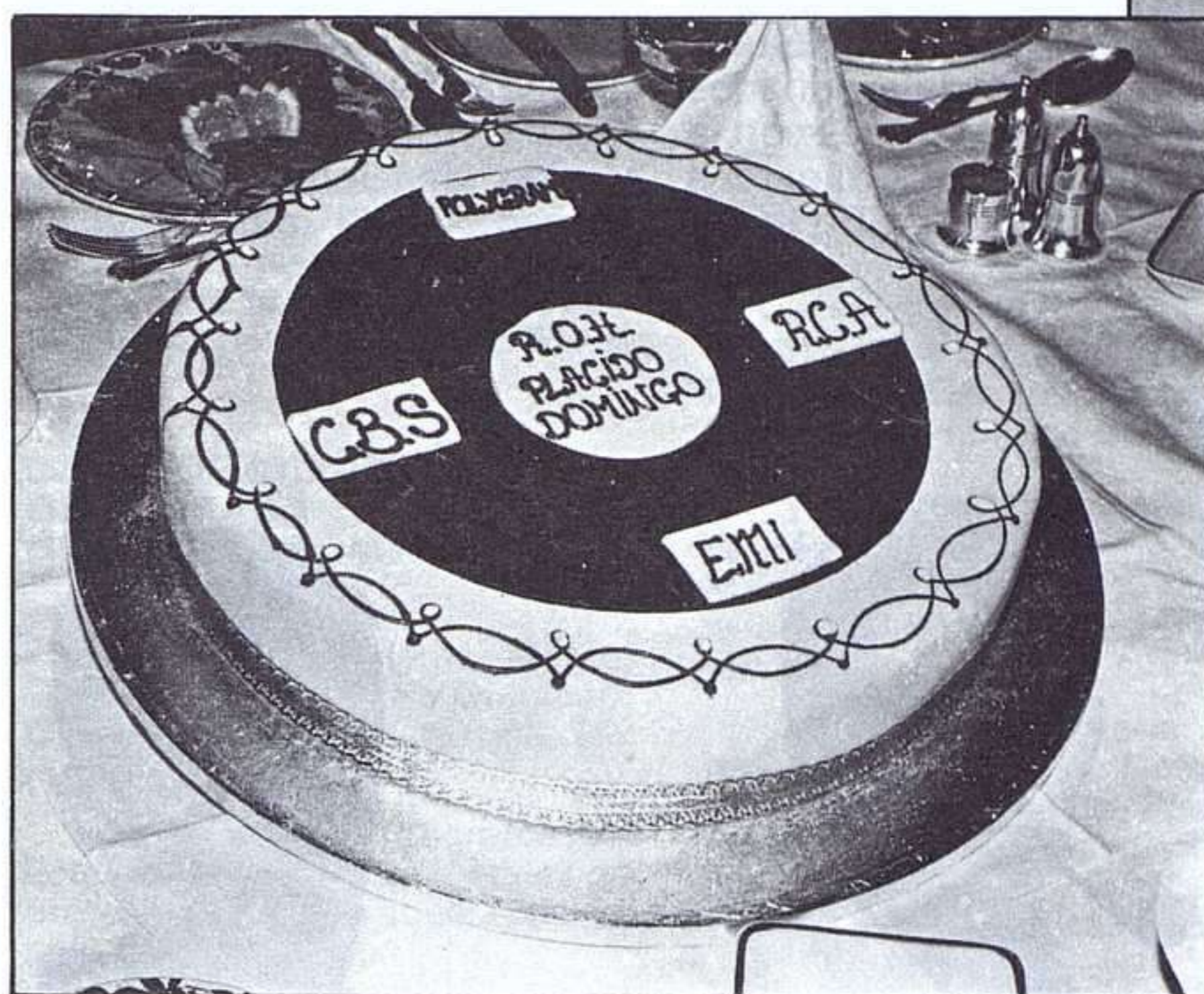
TARTA PARA PLACIDO DOMINGO

El tenor español Plácido Domingo ha recibido un almuerzo-homenaje de la Royal Opera House londinense, ho-

menaje al que se han añadido las distintas marcas discográficas con las que graba. Todas ellas le han regalado una tarta con sus nombres, para festejar los diez años del debut del tenor español en la Royal Opera House. En aquella ocasión, el 11 de diciembre de 1971, Domingo interpretó el papel de «Cavardossi» en la ópera *Tosca*. Otros papeles cantados por él con la compañía londinense han sido: «Turiddu» y «Canio» de *Cavalleria Rusticana* e *I Paglacci*, «Rodolfo», de *Luissa*

Miller; «Don José» de *Car-men*; «Rodolfo» de *La Bohe-me*, «Gustavus», de *Un ballo in maschera*; «Dick Johnson» de *La fanciulla del West*; «Vasco de Gama» de *La Africana* y el papel principal de *Les Contes de Hoffman*.

Plácido Domingo, con Sir John Tooley.



RESTAURADO EL EDIFICIO DE LA OPERA DE FRANCFORT

La ciudad de Francfort, llena de rascacielos, celebra la recuperación de un edificio artístico que llevaba cuarenta años en ruinas: la Antigua Opera que ahora se ha convertido, por obra y gracia de una meritoria restauración, en un centro cultural y de congresos. El edificio fue inaugurado en 1880 y entonces se le calificó de «uno de los edificios más espléndidos de la actualidad y uno de los teatros más bellos de Europa». Es obra original del arquitecto Richard Lucae. Su destrucción posterior se debió a un bombardeo durante la Segunda Guerra Mundial. Parecía ya irreparable este edificio puesto que la ciudad de Francfort contaba con un edificio dedicado a la ópera, de corte más funcional. Sin embargo, Francfort ha dejado de tener lo que se conocía como «la ruina más bella de la ciudad», para recibir la obra de restauración de los arquitectos Braun y Schlockermann.



La Antigua Opera de Francfort restaurada.

ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO

Narciso Yepes actuó en Jerusalem acompañado por la Orquesta de la Radio Televisión israelí, con gran éxito. Las obras que interpretó fueron el **Concierto de Aranjuez**, de Rodrigo, y un **Concierto** de Vivaldi. En la Asociación Cristiana de Jóvenes de Jerusalem se presentó con obras de Mudarra, Sanz, Sor, Falla, Dowland y Villalobos.

Miguel Angel Gómez Martínez, el joven director de orquesta granadino dirigió con brillantez una **Novena Sinfonía**, de Beethoven, en la Musikhalle de Hamburgo.

Rafael Frúhbeck, en la sala del Kennedy Center de Washington dirigió la Orquesta Nacional de Washington. La obra elegida fue **La vida breve**, de Falla, que fue interpretada además por otros artistas, también españoles: **Enriqueta Tarrés** (soprano), **Evelio Esteve** (tenor), **Lucero Tena** (castañuelas) y **Manolo Mairena** (cantaor).

Isidro Barrio, pianista madrileño, actuó en la Stadthalle Esslingen de Stuttgart. Su repertorio español se concretó en obras del Padre Soler, Albeniz, Granados, Falla y Mompou. **Barrio** actuará en el próximo Festival Internacional Mozart.

La pianista **María Canals** y el compositor **Joan Guinjoan** han sido galardonados por el gobierno francés con la distinción de «Chevalier des Arts et des Lettres». En la se-

de del Instituto Francés de Barcelona, el consul general de Francia impuso esa condecoración a los músicos en reconocimiento a su labor en pro de este arte.

Organizado por el Concert Opera Orchestra de Boston, el compositor español **Enrique Granados** recibió un homenaje. La «Granados Celebration» estuvo además apoyada por las Universidades de Harvard y Boston, el Museo de Bellas Artes, el Ateneo de la ciudad y el

Comité recientemente creado pro hermandad de Boston y Barcelona. La soprano española **María Coronada** cantó **Goyescas** y se celebraron una serie de coloquios y mesas redondas. Esta misma obra del compositor español encabeza el «ranking» de los espectáculos más interesantes que ofrece el Teatro Comunale «Giuseppe Verdi» de Trieste (Italia). Según una encuesta realizada entre críticos y músicos se trata de la más interesante representación de la temporada triestina.

Alicia de Larrocha actuó en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas (Bélgica) obteniendo un resonante éxito. **Larrocha** interpretó obras de Beethoven, Albéniz y Granados en una gala benéfica que presidía la reina Fabiola de Bélgica.

El músico **Luis de Pablo** está realizando una serie de conferencias en diversas ciudades norteamericanas. Su obra **Una cantata perdida** acaba de estrenarse en la ciudad de Nueva York y otras cuyas están siendo ejecutadas en ciudades canadienses. **Luis de Pablo** recibe una ayuda del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para Asuntos Educativos y Culturales.

La obra de **Xavier Montsalvatge**, **Metamorfosis de Concerto para guitarra y orquesta** será interpretada por el guitarrista **Narciso Yepes** y la Orquesta Sinfónica de Burdeos en esta ciudad los próximos 17, 18, 19 y 20 de abril.



Joan Guinjoan.



Miguel Angel Gómez Martínez.

ESTRENOS

MENOTTI: La muerte del Obispo de Brindisi. Cantata. Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE. Escolanía de Ntra Sra. del Recuerdo. Director: Gomez Martínez. Madrid, Teatro Real, 30 de enero.

PHILIP GLASS: Satyagraha. Opera basada en la vida de Mahatma Gandhi. Douglas Perry, Claudia Cunningham. Director: Christopher Koene. Academia de Música de Brooklyn, Nueva York.

FRANCISCO FLETA: Sinfonía concertante núm. 2. Para cuerda, cuarteto solista y percusión. Orquesta Ciutat de Barcelona. Director:

Albert Argudo. Palau de la Música de Barcelona, 13 febrero.

FERNANDO LOPES-GRAGA: Requiem pour les victimes du fascisme. Para gran orquesta y coro. Lisboa, julio de 1981.

ERNESTO HALFFTER: Himno a la Universidad de Alcalá de Henares. Sobre versos latinos de Francisco Bonín Aguiló. Coro de las Juventudes Musicales de Alcalá. Director: Vicente Larrea. 28 de enero, Alcalá de Henares.

AMADEU MARIN: Horizons, grups, coves i passos. VIII ciclo de conciertos del L.I.M. Director: Villa Rojo. Instituto Francés, Madrid, 15 de marzo.

DOMENICO GUACCIERRO: Esercizi. VIII ciclo de conciertos del L.I.M. Director: Villa Rojo. Instituto Francés, Madrid, 15 de marzo.

MANUEL ENRIQUEZ: Ambivalencia. VIII ciclo de conciertos del L.I.M. Director: Villa Rojo. Instituto Francés, Madrid, 15 de marzo.

MICHAEL FYNNISSY: Song 13. VIII ciclo de conciertos del L.I.M. Director: Villa Rojo. Instituto Francés, Madrid, 15 de marzo.

LUIS DE PABLO: Una cantata perdida. Carol Plantamura (soprano), Bertram Turetsky (contrabajo). Cooper Unión, Nueva York, Estados Unidos.

BRUNO D'ASTOLI: Las ruinas circulares. Ballet con

coreografía de Mauricio Wainrot, basado en el relato de Jorge Luis Borges del mismo título. Escenografía y vestuario: Hugo de Ana. Guillermina Tarsi, Alejandro Toto, Pablo Aguilera, Hector Sinopoli, Mario Chinetti. VIII Exposición Feria Internacional de Buenos Aires, Teatro Colon, 2 de abril, Buenos Aires, Argentina.

EMILIO LOPEZ DE SAA: «Lieder» sobre textos del Cancionero de Ocón y sobre poetas españoles. López del Saá (piano), Dolores Cava (soprano). 10 de enero, Galicia.

MIGUEL ANGEL CO-RIA: Intermezzo. Orquesta Nacional de España. Director: Torkanowsky. Teatro Real de Madrid, 12 de febrero.

ESPAÑA

XIX TEMPORADA DE LA OPERA (Teatro de la Zarzuela de Madrid)

Avance de programación

19, 21, 23 y 25 de marzo.— Martín y Soler: **El Arbol de Diana**. Caballé, Lebrún, Jimenez, Rodrigo, Chausson, Pierotti, Pérez-Iñigo, Marcote. Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro Titular del Teatro de la Zarzuela. Director de Escena: José Luis Alonso. Director: Annovazzi.

3, 5, 8 y 12 de abril.— Verdi: **Simón Boccanegra**. Tokody, Pons, Lavirgen, Rinaudo, Blancas, García Marquez. Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro Titular del Teatro de la Zarzuela. Director de Escena: Horacio Rodríguez de Aragón. Director: José María Cervera.

22, 24, 26 y 28 de abril.— Verdi: **La Forza del Destino**. Caballé, Pons, Todisco, Berber, Diaz. Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro Titular del Teatro de la Zarzuela. Director de Escena: Lluís Pascual. Director: Lipton.

2, 4, 6 y 8 de mayo.— Bizet: **Carmen**. Carrera, Diaz, Ferrarini, Bardani, de Palma, Ruiz, Sanz Remiro, Marcote, Esteve, A. Gonzalez. Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro Titular del Teatro de la Zarzuela. Directora de Escena: Pilar Miró. Director: García Navarro.

12, 14, 16 y 18 de mayo.— Donizetti: **Don Pasquale**. Wise, Montarsolo, D. González, Serra. Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro Titular del Teatro de la Zarzuela. Director de Escena: Emilio Sagi. Director: J. Rubio.

28 de mayo, 3, 5 y 8 de junio.— Wagner: **Los Maestros Cantores de Nuremberg**. Solistas y director sin especificar. Orquesta del Gewandhaus de Leipzig. Coro de la Opera de Leipzig.

30 y 31 de mayo, 1 y 6 de junio.— Mozart: **La Flauta Mágica**. Orquesta del Gewandhaus de Leipzig. Coro de la Opera de Leipzig.

2 de junio.— Orquesta del Gewandhaus de Leipzig y Coro de la Opera de Leipzig. Programa sin especificar. Concierto fuera de abono.

22, 27 y 30 de junio, 3 y 6 de julio.— Saint-Saëns: **Sansón y Dalila**. Domingo, Toczyska, García Márquez, W. Brendel, Howel. Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro Titular del Teatro de la Zarzuela. Director de Escena: Francisco Nieva. Director: García Navarro.

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA (Teatro Real de Madrid)

2, 3 y 4 de abril.— Szymanowski: **Concierto para violín y orquesta núm. 1, Op. 35**. Mahler: **Sinfonía núm. 5 en Do menor**. Orquesta de la RTV polaca. Director: Stragula.

16, 17 y 18 de abril.— Ravel: **Le tombeau de Couperin**. Falla: **Noches en los jardines de España**. Bizet: **Sinfonía en Do**. Antonio Baciero (piano). Director: E. Crivine.

23, 24 y 25 de abril.— García Abril: **Celebidachiana**. Mozart: **Concierto núm. 3 en Sol mayor, K. 216**. Strawinsky: **La consagración de la primavera**. Rogoff (violín). Director: E. García Asensio.

CICLO DE MUSICA DE CAMARA Y POLIFONIA (Teatro Real de Madrid)

6 de abril.— Homs, Marco, Gerhard, Coria, Cano y Guinjoan: **Obras**. Diabolus in música. Director: Joan Guinjoan.

20 de abril.— Programa sin determinar. Grupo de metales de profesores de la Orquesta Nacional.

27 de abril.— Rossini: **Sonata**. Libon: **Concierto**. Mendelssohn: **Sinfonía núm. 9**. Orquesta de Cámara Española. Concertino-director: Victor Martín.

ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA (Palau de la Música, de Barcelona)

3 y 4 de abril.— Rodríguez Picó: **Diomira**. Garreta: **Concierto para violín y orquesta**. Brahms: **Sinfonía núm. 1**. Francesch (violín). Director: Ros Marbá.

17 y 18 de abril.— Rossini: **Obertura**. Haydn: **Concierto para violoncelo y orquesta**. Tchaikovsky: **Sinfonía núm. 4**. Noras (violoncelo). Director: A. Ceccato.

24 y 25 de abril.— Haydn: **La Creación**. Director: Salvador Mas.

PRO MUSICA (Palau de la Música de Barcelona)

1 de abril.— Rossini: **Pequeña Misa Solemne**. Coro de Cámara de Moscú. Director: W. Minning.

2 de abril.— Monteverdi: **4 madrigales**. Lasso: **Salmo «Beati quorum»**. Debussy: **Trois Chansons de Charles d'Orleans**. Ravel: **Tres canciones**. Schubert: **Ave María**. Kalistratov: **Canción rusa**. Taneev: **4 Canciones rusas**. Sviridov: **Poema coral Ladoga**. Coro de Cámara de Moscú. Director: Minning.

15 de abril.— Vivaldi: **Las Cuatro Estaciones**. Academy of

St. Martin-in-the-fields. Directora-solista: I. Brown.

16 de abril.— Mozart: **Obras**. Academy of St. Martin-in-the-fields. Directora-solista: I. Brown.

CANTAR Y TAÑER (Sala Fenix de Madrid)

15 de abril.— Brahms y Schumann: **Obras**. Cuarteto Beethoven de Roma.

ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS (Centro Provincial de Bellas Artes de Oviedo)

1, 2, 19, 20, 21 y 26 de abril.— Gluck: **Ifigenia en Aulide**. Puccini: **Misa de Gloria**. Coro Universitario de Oviedo. Director Luis Gutierrez Arias.

ORQUESTA SINFONICA DE MALAGA (Conservatorio Superior de Música de Málaga)

1 de abril.— Ocon: **Miserere**. Fauré: **Requiem**. Coral Santa María de la Victoria. Director de la coral: Manuel Gamez. Director: Octav Calleya.

23 de abril.— Coria: **Falla redivivido**. Beethoven: **Concierto para violín y orquesta**. Respighi: **Fontane di Roma**. Ravel: **Rapsodia Española**. Michael Grobe (violín). Director: Octav Calleya.

ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA (Valencia)

1 y 3 de abril.— Haydn: **La Creación**. Coro Nacional de España. Solista y director sin determinar.

29 de abril y 1 de mayo.— Obra a determinar. Stravinsky: **La Consagración de la Primavera**. Poulenc: **Gloria**. Orfeón Universitario de Valencia. Director: Eduardo Cifré.

A. B. A. O. (Bilbao)

20 y 25 de abril.— Programa sin especificar. Carlo Bergonzi (tenor). J. Müller (piano).

RETAULE ARTISTIC DE TERRASA 1982 (Tarrasa)

4 de abril.— Recital de Nahomi Suzuki. Conservatorio Municipal de Música.

4 de abril.— Pergolese: **Stabat Mater**. Recital de danza sacra de Gazelle. Olaya (soprano). Salbanya (mezzo-soprano). Bancells (organo). Cuarteto de cuerda de la Escuela de Música de Vic.

XX SEMANA DE MUSICA RELIGIOSA (Cuenca)

13 de abril.— **Pasado, presente y futuro de las «Semanas» de Cuenca**. Conferenciante: Antonio Iglesias.

14 de abril.— Haydn: **Missa brevis**. Lamas: **Popule meus**. Pergolesi: **Stabat Mater**. Anna Umerez (soprano). Marinela Silva (soprano). Luis Cordero (con-

tralto). Voces y arcos juveniles de Caracas. Director: Daniel Bernard.

15 de abril.— Larrauri **Deus ibi est** (estreno). Couperin: **Tres lecciones de Tinieblas para el Miercoles Santo**. Higuera y Bustamante (sopranos). Genoveva Galvez (clave), Belén Aguirre (viola de gamba), José Manuel Azcue (órgano).

16 de abril.— Arteaga: **Himnos medievales**. Fernandez Alvarez: **Un padrenuestro**. Marco: **Apocalypsis**. Mozart: **Obras religiosas**. Orquesta Filarmónica de Madrid y Grupo Pro Cantata. Recitador: Antonio Merina. Director: Isidoro Garcia Polo.

17 de abril.— Haendel: **El Mesias**. Cahill (soprano), Hodgson (contralto), Roden (tenor), Hudson (bajo). Orquesta y Coro St. Martin-in-the-fields. Director: Laszlo Heltay.

18 de abril.— **Música del Archivo de la Catedral de Oviedo**. Capilla polifónica «Ciudad de Oviedo». Director: Blancafort.

19 de abril.— **Música antigua para la Semana Santa**. Feagle (voz, rabel y corneta). Knowles (voz, flautas y viola de gamba tenor). Wallace (voz, vihuelas de mano y arco). Trio «Live Oak» (La encina).

FONOTECA NACIONAL (Madrid)

Audiciones comentadas con motivo del doscientos cincuenta aniversario del nacimiento de Haydn.

8 de marzo.— **Música operística**. Conferenciante: Arturo Reverter.

15 de marzo.— **Música Sinfónica**. Conferenciante: Domingo del Campo.

29 de marzo.— **Música de Cámara**. Conferenciante: José Luis Pérez de Arteaga.

5 de abril.— **Música coral**. Conferenciante: Andrés Ruiz Tarazona.

II FESTIVAL DE PRIMAVERA DE IBERMUSICA (Teatro Real de Madrid)

14 de abril.— Mozart: **Serenata núm. 13 «Eine kleine Nachtmusik»**. **Sinfonía núm. 1, KV 16**. **Concierto para violín y orquesta, KV 216**. **Sinfonía núm. 29, KV 201**. Academy of St. Martin-in-the-fields. Concertino-directora: Iona Brown.

16 de abril.— Bach: **Misa en Si menor, BNV 323**. Muenchner y Motetton Chor y Bach Collegium Muenchen. Director: Hans R. Zerbeley.

4 de mayo.— Schumann: **Concierto para piano y orquesta, Op. 54**. Brahms: **Sinfonía núm. 1 en Do menor**. London

Symphony Orchestra. Solista: K. Zimerman. Director: Claudio Abbado.

22 de mayo.— Mahler: **Des Knaben Wunderhorn. Sinfonía núm. 1 «Titan»**. London Symphony Orchestra. Solista: M. Price. Director: Claudio Abbado.

23 de mayo.— Rossini: **Oberatura de «La italiana en Argel»**. Mozart: **Sinfonía concertante, KV. 297 b. Mussorgsky/Ravel: Cuadros de una exposición**. London Symphony Orchestra. Director: Claudio Abbado.

CONCIERTOS DEL MEDIODIA FUNDACION MARCH (Madrid)

1 de marzo.— Scarlatti, Vivaldi, Verdi, Turina y Obradors: **Obras**. Ifigenia Sánchez (canto), Fernando Turina (piano).

8 de marzo.— Debussy, Castillo, Schumann, Falla, Albeniz, Chopin: **Obras**. Amador Fernández Iglesias (piano).

15 de marzo.— Charpentier, Bayrd, Farnabi, Enrique VIII Tudor, Vivaldi: **Obras**. Grupo Barroco Gaudeamus. Director: Justino García del Vello.

29 de marzo. Mozart, Debussy, Albeniz, Chopin: **Obras**. Almudena Cano (piano).

MUNDIAL DE CULTURA (avance de programas musicales que se emitirán por TVE)

19, 20 y 21 de junio.— **Conciertos de Música Española por la Orquesta Nacional de España**. Zaragoza.

20 de junio.— Programa **Tchaikovsky por la Orquesta Filarmónica de Leningrado**. La Coruña.

5 de julio.— **Concierto por la Royal Philharmonia Orchestra**. Bilbao.

6 de julio.— Saint Saëns: **Sanson y Dalila**. Domingo, Toczyska, García Marquez, W. Brendel, Howel. Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro Titular del Teatro de la Zarzuela. Director de escena: Francisco Nieva. Director: García Navarro. Madrid.

11 de junio.— **Ballet Nacional de Antonio**. Sevilla.

18 de junio.— **Ballet Clásico Nacional**. Oviedo.

27 de junio.— **Antología de la Zarzuela**. Madrid.

ITALIA

TEATRO ALLA SCALA (Milán)

9, 13, 16, 20 y 23 de abril.— Rossini: **La italiana en Argel**. Horne, Dara, Montarsolo, Barbacini, Saccomani. Dirección, escenografía y vestuario: J. P. Ponnelle. Director: Abbado.

15, 21 y 24 de abril.— Verdi: **Otello**. Plácido Domingo, Carrol, De Palma, Freni, Price. Dirección, escenografía y vestuario: Zeffirelli. Director: Kleiber

8, 10, 13, 14, 15, 16, 18 y 20 de abril.— Haendel: **Ariodante**. Aliberti/Dordi, Browme/Watkinson, Materson/Kriek, Bonfanti, Gall/Skinner, Gavazzi, Malta. Escenografía y Vestuario: Pizzi. Director: A. Curtis.

17 y 18 de abril.— Bach: **Obras**. Donath, Nimsgren, Bollen, Baldin, Sykes. Baroque Ensemble. Director: Rilling.

TEATRO DE LA OPERA (Roma)

4, 6 y 8.— Rossini-Respighi: **La boutique fantasque**. Coreografía: Massine. Escenografía y vestuario: Derain. Stravinsky: **Le chant dy Rossignol**. Coreografía: Massien. Escenografía y vestuario: De Pero. Stravinsky: **Capriccio**. Coreografía: Massine. Ballet del Teatro de la Opera.

3, 7, 10, 14 y 18 de abril.— Bellini: **La sonnambula**. Serra, De Bortoli, Gamberucci, Foti, Casellato, Onesti, Mazzetti. Dirección de escena: Crivelli. Escenografía y vestuario: Sanquirico. Director: De Fabritis.

22, 24, 28 y 29 de abril.— Castiglioni: **Oberon, the fairy prince**. Castiglioni: **The Lord's masque**. Dorow, Doghan, Scott, Caley, Basiola, Hecht, Lavender, Robson, Luccardi. Dirección de escena y coreografía: Caciuleanu. Escena y vestuario: Crisman. Cuerpo de ballet del Teatro Coreográfico de Rennes. Director: Gelmetti.

TEATRO COMUNALE (Bologna)

17 de abril.— Mozart: **Don Giovanni**. Cava/Marchica, Cuberli/Bosabalian, Ellero D'Artegna/Sart, Kayashi/Susowski, Mettre/Bertolo. Pappas/Alaimo, Scarabelli/Baleani, Schoene. Director de escena: Simone. Director: Zoltán Peskó. Teatro Consoziale, Budrio.

TEATRO «GIUSEPPE VERDI» (Trieste)

13 de abril.— Cimarosa: **Il matrimonio segreto**. Mazzucato, Adani, Gonzalez, Cosotti, Tadeo, Alaimo. Director de escena: Maddau Diaz. Decorados: Greco. Vestuario: Onnis. Director: Bernart.

2, 4, 7, 10, 14, 16, 18 y 20 de abril.— Moniuszko: **Halka**. Sevilla, Loredan, Puma, Ferrari, Giacomotti, Tosi, Botta, Sarti, Susca. Director de escena: Fassini. Coreografía: Kilinski. Decorados y vestuario: Orlandi. Director: Antonio Wit. Nueva producción.

23, 24, 25, 27, 28, 29 y 30 de abril.— y 2 y 4 de mayo.— Delibes: **Silvia**. Ballet de la Opera del Estado húngaro. Coreografía: Seregi.

TEATRO REGIO (Parma)

18, 21, 24, 27 y 30 de abril y 3 de mayo.— Donizetti: **La Favorita**. Nave, Parada, Bulgarelli, Kraus, Sardinero, Siepi. Director

de Escena: De Tomasi. Maestro del coro: Egaddi. Director: Monicca.

TEATRO REGIO (Turín)

1, 4 y 7 de abril.— Mozart: **Las bodas de Figaro**. Dal Fabro, De Lulis, Fissore, Focile, Garifa, Gamzarolli, Lavani, Malagú, Nosotti, A. Rinaldi, M. Rinaldi, Salazar, Silbano, Zilio. Director de escena: Fassini. Decorados y vestuario: Visconti y Sanjust. Director: Peter Maag.

8, 13, 15, 18, 20, 24, 27 y 30 de abril y 2 de mayo.— Rocca: **Il Dibuk**. Arena, Di Bagno, Di Credico, Ferrein, Fischer, Fortunato, Giorgetti, Marangoni, Martinucci, Mori, Nosotti, Nova, Pane, Pasella, Pecile, Ricciardi, Rossi, Silva, Stapp, Washington, Zerial. Director de escena y coreografía: Fersen. Decorados: Luzzati. Vestuario: Cali. Director: Bartoletti.

23 y 28 de abril.— Haydn: **El mundo de la luna**. Casellato, Di Cesare, Tai-Li Chu, Didoné, Pechioli, Polidori, Testa, Ravazzi. Director de escena: Gregorette. Decorados y vestuario: Guglielminetti. Director: Martinotti.

GRAN BRETAÑA

ROYAL OPERA Y BALLET (Covent Garden de Londres)

6, 7, 10, 14, 23 y 26 de abril.— Tchaikovsky: **La Bella Durmiente**. Porter, Jefferies, Ellis, Deane, Collier. Directores: Twiner y Young.

3, 5, 13, 16 de abril.— Mendelssohn: **The Dream**. Coreografía: Ashton. Porter, Eagling. Stravinsky: **Escenas de Ballet**. Poulenc: **Gloria**. Penney, Eagling, Hosking, Ellis. Director: Lawrence.

8, 12, 15, 19, 21, 24 y 27 de abril.— Mascagni: **Cavalleria rusticana**. Producción: Zeffirelli. Giacomini, Barstow, Bainbridge, Nurmela, Cannan. Leoncavallo: **I Pagliacci**. Producción: Zeffirelli. Vickers, Cappuccilli, Miricioui, O'Neill, Allen. Director: Conlon.

1 y 20 de abril.— Elgar: **Variaciones Enigma**. Mason, Rencher, Coleman. Duparc: **New Corder Ballet**. Jefferies. Rachmaninov: **Rapsodia**. Collier, Beagley. Director: Gatehouse.

17, 28 y 30 de abril.— Poulenc: **Les Biches**. Porter, Derman, Wall. Koechlin: **Shadowplay**. Eagling, Park. Stravinsky: **La Consagración de la Primavera**. Mason. Director: Lawrence.

20 de abril.— Rachmaninov: **Rapsodia**. Elgar: **Variaciones Enigma**. Stravinsky: **La Consagración de la Primavera**. Director: Lawrence.

SADLER'S WELLS THEATRE (Londres)

28 de abril.— Offenbach: **La Gran Duquesa de Gerolstein**.

21 y 23 de abril.— Mozart: **Las Bodas de Figaro**.

17 de abril.— Kalman: **La princesa gitana**.

20 y 24 de abril.— Tchaikovsky: **Eugene Onegin**.

19 y 20 de abril.— Haendel: **Agripina**.

ENGLISH NATIONAL OPERA (London Coliseum, Londres)

2, 8, 15, 17, 21 y 23 de abril.— Puccini: **Madame Butterfly**. Vaughan/Andrew, Collins/Howell, Owens. Productor: Graham. Director: Williams.

1, 7, 10, 14 22 y 24 de abril.— Donizetti: **María Estuardo**. Baker, Plowright, Rendall, Tomlinson, Opie. Productor: Copley. Director: Mackerras.

16 y 20 de abril.— Debussy: **Pelleas y Melisande**. Smythe, Hannan, Howlet, Wicks, June. Productor: Kupfer. Director: Elder.

PHILARMONIA ORCHESTRA (Royal Festival Hall, Londres)

18 de abril.— Haydn: **Sinfonía núm. 87**. Beethoven: **Sinfonía núm. 9**. Harper, Hodgson, Lewis, Shirley-Quirk. Philarmonia Chorus. Director: Previn.

22 de abril.— Berkeley: **Estreno de una obra de encargo**. Strauss: **Four Last Songs**. Vaughan Williams: **A London Symphony**. Solista: Margaret Price. Director: Previn.

FESTIVAL DE OPERA (Dominion Theatre de Londres)

5 y 10 de abril.— Verdi: **La Forza del Destino**. Powell, Davies, Parker, Ackerman, Philips, Folwell, Garrard, Gwynne, Massocchi, Pugh. Productor: Herz. Director: Armstrong. Welsh National Opera.

6 de abril.— Smetana: **The Bartered Bride**. Field, Garret, Cantelo, Davies, Ellsworth, Nicoll, Lawton, Moyle, Hammond-Strud. Productor: Noelte. Director: Ermler. Welsh National Opera.

7 de abril.— Bellini: **I Puritani**. Murphy, Cullis, O'Neill, Newman, Moses, Gwyne. Productor: Serban. Director: Smith. Welsh National Opera.

8 de abril.— Beethoven: **Fidelio**. Evans, Cullis, Bailey, Morton, Patrick, Dean, Joll, Mason, Massocchi. Productor: Kupfer. Director: Armstrong. Welsh National Opera.

SCOTTISH OPERA (Theatre Royal de Glsgow)

21, 24, 27 y 29 de abril.— Janacek: **The Cunning Little Telen**. Joll, Field, Douglas, Maxwell, Johnston, Brookes, Christie, Brookes, Christie, McCue, Robertson. Productor: Pountney. Director: Davies.

Músicos del siglo xx

IGOR STRAVINSKY



VIDA Y OBRA

Por José Manuel Berea

Atendiendo tanto a la calidad y cantidad de su obra como a su impresionante ritmo vital, la figura de Stravinsky se presta a una disección en diversas etapas, que encuentran siempre una asociación directa con los contenidos musicales de su producción. Así lo ha entendido la historiografía contemporánea, que conviene en distinguir, al menos, seis períodos:

Primero: 1882-1910. Nace Stravinsky en la ciudad rusa de Oranienbaum, tercer hijo de un bajo de la Opera Imperial. Ya en su infancia tiene contacto con la música, sea a través del canto de los campesinos, de la cercana Opera de Petersburgo o de las primeras lecciones de piano. Hay en estos años un deseo imperioso por absorber la herencia artística de sus antepasados. El magisterio de Rimsky-Korsakov será, en ese sentido, decisivo para su formación, principalmente en el terreno de la instrumentación. Simultáneamente, concluye la carrera de Derecho y contrae matrimonio con su prima Katherina Nossenko. La **Sinfonía, Opus 1** y **Fuegos de artificio** pueden representar sus primeros logros como compositor.

Segundo: 1910-1914. El triunfal estreno del **Pájaro de Fuego** señala el inicio de la carrera internacional de Stravinsky, vinculada de lleno a los Ballets Rusos de Serge Diaghilev, entonces en pleno apogeo. Se traslada a Francia, donde se convierte en el más

apreciado de los jóvenes compositores rusos. **Petrushka** supone la maduración de un vocabulario melódico fuertemente influenciado por el folclore y el despliegue de toda la exuberancia orquestal *rimskyana*. La **consagración de la primavera**, con un histórico escándalo en el Teatro de los Campos Elíseos, de París, aporta una mayor homogeneidad de estilo y un revolucionario concepto del ritmo, que no es producto de la arbitrariedad, sino de un gran esfuerzo creativo. El mismo año, 1913, sufre una fiebre tifoidea que le obliga a retornar provisionalmente a Rusia.

Tercero: 1914-1920. Al estallar la guerra, se establece en Suiza, cambiando totalmente de modo de vida. Desde sus ideas liberales, acoge con alegría la Revolución de 1917, a la que más tarde se opondrá firmemente, eligiendo el camino del exilio permanente. **Las Bodas** es la obra central de este período, algo así como la otra cara de **La consagración**: mantiene las mismas conexiones con la temática rusa, pero se nos ofrece en una instrumentación «blanco y negro». En la **Historia de un soldado** trascienden algunas limitaciones nacionales, gracias a su aire burlesco. Aparecen las primeras influencias del jazz: **Rag-time** y **Piano Rag-Music**. **Pulcinella** rememora el mundo y las ideas del italiano Pergolesi, con la ayuda de una restringida paleta orquestal.

Cuarto: 1920-1939. Aparecen signos de mejoría en la situación económica del compositor, que lleva a cabo, en los años veinte, varias giras por Europa y América, en su doble condición de pianista y director. Al tiempo que se consolida como artista francés —nacionalizado en 1934—, tiene lugar un progresivo alejamiento de los Ballets Rusos. Junto a la primacía neoclásica, sobreviven en lo musical otros lenguajes, entre ellos el ruso decimonónico. Citemos la ópera-bufa **Mavra** o la ópera-oratorio **Edipo-Rey**, donde se vuelve a la plantilla

orquestal completa. La gravedad de la **Sinfonía de los Salmos** y **Perséfone** se equilibra con páginas tan bellas e íntimas como el **Octeto**.

Quinto: 1939-1952. La etapa americana se abre en 1939, cuando Stravinsky se instala en los Estados Unidos. Un año más tarde, se casa con Vera Bosset y, en 1945, adquiere su nueva nacionalidad. Es una época en la que revisa viejas obras, aunque en sus nuevas creaciones no se observa un cambio estilístico sustancial. Su deseo de resucitar las formas clásicas de la sinfonía y la ópera da como resultado la **Sinfonía en tres movimientos**, encargo de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, y **The Rake's Progress**, suma de todo el neoclasicismo stravinskyano.

Sexto: 1952-1971. La muerte de Schönberg en 1951 y la cercanía de Robert Craft procuran a Stravinsky serias razones para poner fin a sus reticencias frente al serialismo. Viaja a Europa en 1952. Cinco años más tarde, se conmemora su setenta y cinco aniversario con la primera representación de **Agon**. Su sorprendente adscripción al serialismo da frutos tan originales como **In memoriam Dylan Thomas** o **Canticum Sacrum**. El propio músico declararía a Robert Craft en 1957: «*Los intervalos de mis series son atraídos por la tonalidad; yo compongo verticalmente y ello significa, al menos en un sentido, componer tonalmente*». En 1967 comienza a declinar su salud; dos años más tarde, deja de componer y, en 1971, muere en su casa de Nueva York. Cumpliendo su voluntad, es enterrado en una isla veneciana, a pocos metros de la tumba de Diaghilev. Aquel año, el mundo empezó a ver con claridad la razón última de toda la evolución musical habida en nuestro siglo. Once años después, pocos niegan a Stravinsky, pero aún tendrá que transcurrir algún tiempo para que su trascendental aportación a la música moderna sea valorada en todas sus consecuencias.

OBRAS

DRAMATICAS

Petrushka (1910-11).
 El pájaro de fuego (1910).
 La consagración de la primavera (1913).
 Renard (1916).
 La historia de un soldado (1918).
 Pulcinella (1920).

Mavra (1922).
 Las Bodas (1923).
 Edipo-Rey (1927).
 Apolo y las Musas (1928).
 El beso del Hada (1928).
 Perséfone (1934).
 Juego de cartas (1936).
 The Rake's Progress (1951).

ORQUESTALES

Sinfonías para instrumentos de viento (1920).
 Concierto para piano (1924).
 Concierto para violín (1931).
 Dumbarton Oaks (1937).
 Sinfonía en tres movimientos (1945).

CORALES

Sinfonía de los Salmos (1930).
 Threni (1958).
 A sermon, a narrative and a prayer (1961).
 Anthem (1962).

Introitus (1965).
 Cánticos de Requiem (1966).
 Octeto (1923).

CAMARA

Octeto (1923).
 Septeto (1952).

PIANO

Sonata (1904).
 Piano Rag-music (1919).
 Los cinco dedos (1921).
 Sonata (1924).
 Sonta para dos pianos (1944).

VOCAL

Pribaoutki (1914).
 Tres canciones de Shakespeare (1953).
 In memoriam Dylan Thomas (1954).
 Abraham e Isaac (1963).

BIBLIOGRAFIA

I. STRAVINSKY: Crónica de mi vida (1935).
 I STRAVINSKY: Poética musical (1942).
 I. STRAVINSKY Y ROBERT CRAFT: Conversaciones con I. Stravinsky (1959).

I. STRAVINSKY Y ROBERT CRAFT: Memorias y comentarios (1960).

I. STRAVINSKY Y ROBERT CRAFT: Stravinsky conversa con Robert Craft (1962).

I. STRAVINSKY Y ROBERT CRAFT: Exposiciones y desarrollos (1962).

I. STRAVINSKY Y ROBERT CRAFT: Diálogos y Diario (1963).

I. STRAVINSKY Y ROBERT CRAFT: Temas y episodios (1966).

I. STRAVINSKY Y ROBERT CRAFT: Retrospectivas y conclusiones (1969).

J. E. CIRLOT: Igor Stravinsky: su tiempo, su significación, su obra (Barcelona, 1949).

F. SOPEÑA: Stravinsky: vida, obra y estilo (Madrid, 1956).

P. M. YOUNG: Stravinsky (Nueva York y Londres, 1969).

A. DOBRIN: Igor Stravinsky (Nueva York, 1970).

F. ROUTH: Stravinsky (Londres, 1975).

VERA STRAVINSKY Y ROBERT CRAFT: Stravinsky in pictures and documents (Londres y Nueva York, 1978).

ROBERT SIOHAN: Stravinsky (París, 1959).

Una completísima relación bibliográfica, incluyendo monografías y trabajos periodísticos, se encuentran en **A Dictionary of Twentieth Century composers. 1911-1971**, de Kenneth Thompson. (Faber & Faber, Londres, 1973).



DISCOGRAFIA

Concierto para piano y viento, Concierto de ébano, sinfonías para instrumentos de viento y Octeto. Conjunto de viento Holandés, director: Edo de Waart. Philips.

Petrushka, La Consagración de la primavera y El Pájaro de fuego. Orquesta Filarmónica de Nueva York, director: Pierre Boulez. CBS.

Obras para piano. Lee. Hispavox.

Concierto para violín. Perlman, Orquesta Sinfónica de Boston, director: Ozawa. DGG.

Las Bodas. Solistas, Coro y Orquesta Festival Bach de Inglaterra, director: Bernstein. DGG.

Pulcinella. Teresa Berganza, Orquesta Sinfónica de Londres, director: Abbado. DGG.

Sinfonía de los Salmos. Coro Festival Bach de Inglaterra, Orquesta Sinfónica de Londres, director: Bernstein. CBS.

Directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

BILBAO TRADING, S. A.
Marqués del Puerto, 9.
Teléfonos 415 52 55-415 52 44.
BILBAO-8

BILBAO TRADING, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

**DISTRIBUIDORA GENERAL
DE PIANOS**
Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfs. 637 10 04-08-012.
LAS ROZAS (Madrid).

ENRIQUE KELLER
Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

VIETRONIC, S. A.
Bolivia, 239.
Teléfono: 307 47 12.
BARCELONA-20.

HAZEN
Juan Bravo, 33.
Teléfonos 411 28 48-411 24 06.
MADRID-6.

JORQUERA UPIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades
de Concierto.
Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfonos 319 60 96-310 69 12.
BARCELONA-3.

Geturiaga

Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

MAXPER, S. A.
Carretera de Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

POLIMUSICA, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

RESPALDIZA
Plaza de Celenque, 1.
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

RINCON MUSICAL
Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.



RUY-DIAZ
Pianos y organos europeos, japoneses
y americanos.
San Bernardo, 108.
Teléfono 445 97 99. MADRID-8.



Instrumentos musicales y accesorios.
Distribuidor Acordeones Bugari. Res-
tauración de Pianos.
Conde Duque, 34. Madrid-8.
Tlf. 247 34 25-617 70 13.
Tingo María, 9. Móstoles.

VELLIDO, S. A.
Gran Vía, 77.
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

VELLIDO, S. A.
Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.
Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

CAPRICE, S. A.
Cuerdas para guitarra
Padre Urbano, 1.
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

J. L. ALBERDI
Instrumentos de música
Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.
Teléfonos 237.16.00 - 237.14.30
237.14.90 y 237.15.50
BARCELONA-12.
Calle Galileo, 26-28.
Teléfonos 448 85 64-448 86 64.
MADRID-15.

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.



GARRIDO
Instrumentos de música
Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3
(detrás Telefónica).
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.

JUAN ESTRUCH, S. L.
C/ Vallés, 47. Teléfono 674 06 82.
SAN CUGAT DEL VALLES (Barcelona).
Servicio postventa en Barcelona:
C/Ample, 30. Teléfono 315 44 07.
BARCELONA-2.

Geturiaga

Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

VELLIDO, S. A.
Plaza Moyua, 14.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.
Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.
Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursa! en Logroño.



Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.
MADRID-13.

INSTRUMENTOS DE ARCO
Violines, violas, violonchelos
y contrabajos.

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

**MATERIAL DIDACTICO
MUSICAL**

ENRIQUE KELLER
Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI
San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

**EDITORES, LIBROS
Y PARTITURAS**

EDICIONES QUIROGA
Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
MADRID-9.
Canuda, 45.
Teléf. 231 08 86.
BARCELONA-2.

MUSIC DISTRIBUCION, S. A.
Tallers, 9, pral. A.
Teléfonos 302 27 44-302 25 92.
BARCELONA-1.

**DISCOS, CASSETTES,
MUSICA CLASICA
COMERCIOS ESPECIALIZADOS**

VELLIDO, S. A.
Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.
Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

**EMPRESAS
DISCOGRAFICAS**

DISCOS COLUMBIA, S. A.
Av. de los Madroños, 27.
Parque Conde de Orgaz.
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

HI-FI

ATAIO INGENIEROS
Enrique Larreta, 12.
Teléfonos 733 05 62-733 37 00.
MADRID-16.

COMERICA HI-FI
General Cabrera, 21.
Teléfonos 270 28 51-279 80 21.
MADRID-20.

COMERCIAL EAR
Avda. de Sarriá, 67 bis
(esquina Taquígrafo Garriga).
Teléfono 239 31 03. BARCELONA-29.

EAR
H. Fournier, 21.
Teléfono 25 34 11. VITORIA.

FOX IN-DEL-SON
Agujas y fonocápsulas
Calle Alta, 58.
Teléfono 23 97 66. SANTANDER.

TRINGENIER
Compañía de Electroacústica
Española, S. L.
Grucer, 3.
Teléfono 255 53 84. MADRID-17.

VIETA
Bolivia, 239.
Teléfonos 307 47 12-307 47 16.
BARCELONA-20.

**COMERCIOS DE ALTA
FIDELIDAD**

VELLIDO, S. A.
Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.
Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

VELLIDO, S. A.
Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

HOTELES-PARADORES



Pl. General Queipo de Llano, 3.
MERIDA (Badajoz).
Teléfono (924) 301540/41/42.

MECANICOS AFINADORES

MAXPER, S. A.
Carretera Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00-04-08.
GETAFE (Madrid).

RINCON MUSICAL
Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.
MADRID-4.

POLIMUSICA, S. A.
Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

**INDICE
DE ANUNCIANTES
EN ESTE NUMERO**

	PAGS.
ADAGIO	39, 99
ALFA YEBENES	32
BILBAO TRADING	19, 100
CASA DAMAS	27
CASA WAGNER	54
ESCRIDISCOS	63
FERYSA	42, 62, 82
FONOGRAM	48
GERMAN INOUSTRIAL	28
HAZEN	2, 59
HIFI ESTUDIO	22
KODALY	4
TANGO	80
VINILO	65



La mayor
organización
al servicio de la música

PIANOS

Bechstein
Dietmann

DOINA

HORUGEL

Kemble

OTTO BACH

SAUTER

TOYO

ORGANOS

Domus

GRANADA

 **JEN**

 **LOWREY®**

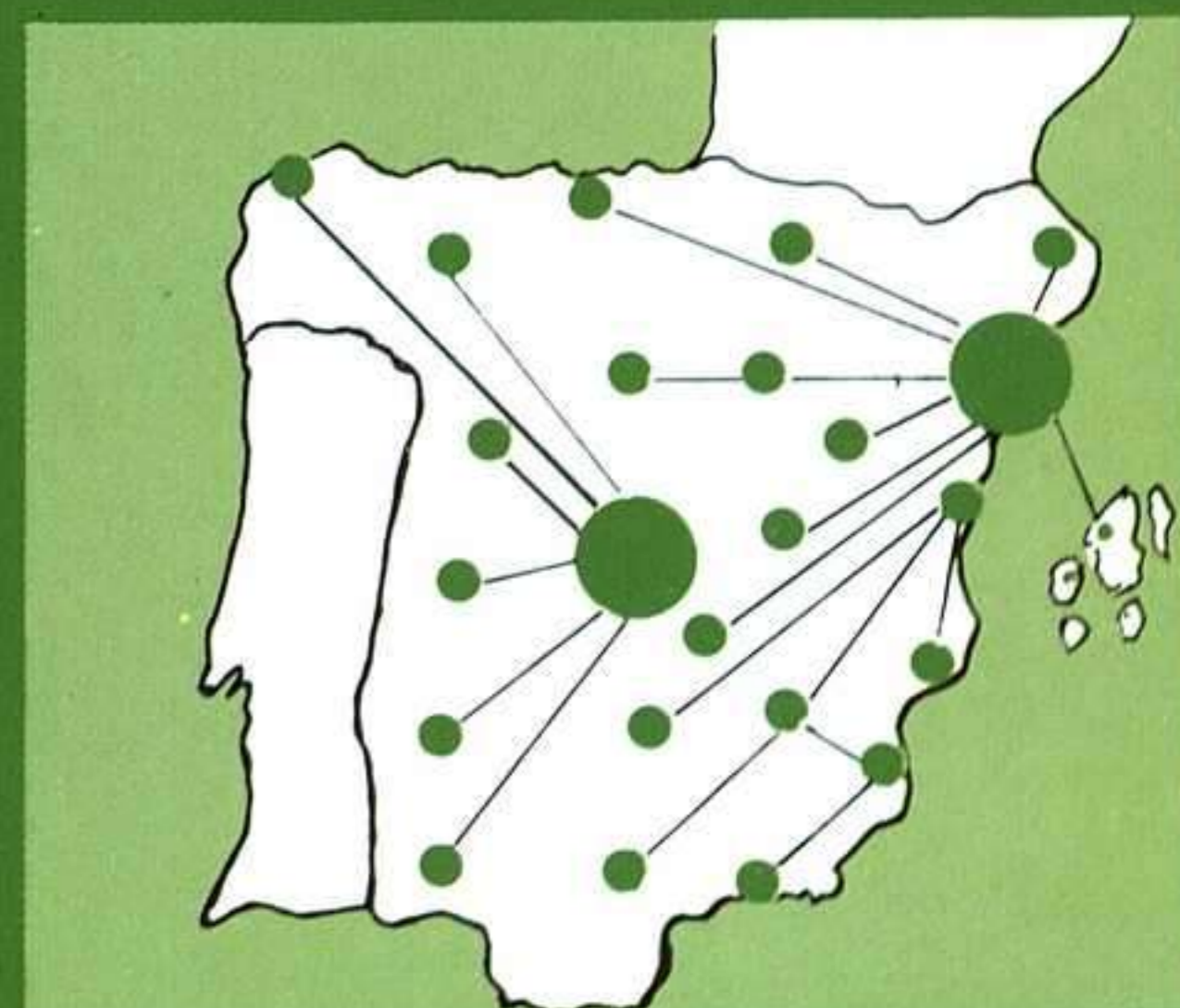
viscount®

Y....

PRESENTA LA NUEVA FRONTERA DEL SONIDO CON:

CASIO®

DISTRIBUIDORES EN TODA ESPAÑA



Oficinas y Almacenes

Laforja, 75 - Tels. (93) 209 33 00 - (93) 200 18 67 - BARCELONA-21



SCHIMMEL

Pianos

*El piano alemán
de mayor venta en el mundo.*

Distribuidores en:

Albacete Algeciras Alicante Almendralejo (Badajoz) Almería Andorra Badajoz Baracaldo Barcelona Bilbao Burgos Cádiz Castellón
Cartagena Ciudad Real Córdoba Eibar El Ferrol del Caudillo Elda Elche Gerona Gijón Granada Huelva Huesca La Coruña León
Lérida Linares Logroño Lugo Madrid Málaga Manacor (Mallorca) Manresa (Barcelona) Mataró (Barcelona) Miranda de Ebro Murcia
Oviedo Pamplona Reinoso Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria
Zaragoza