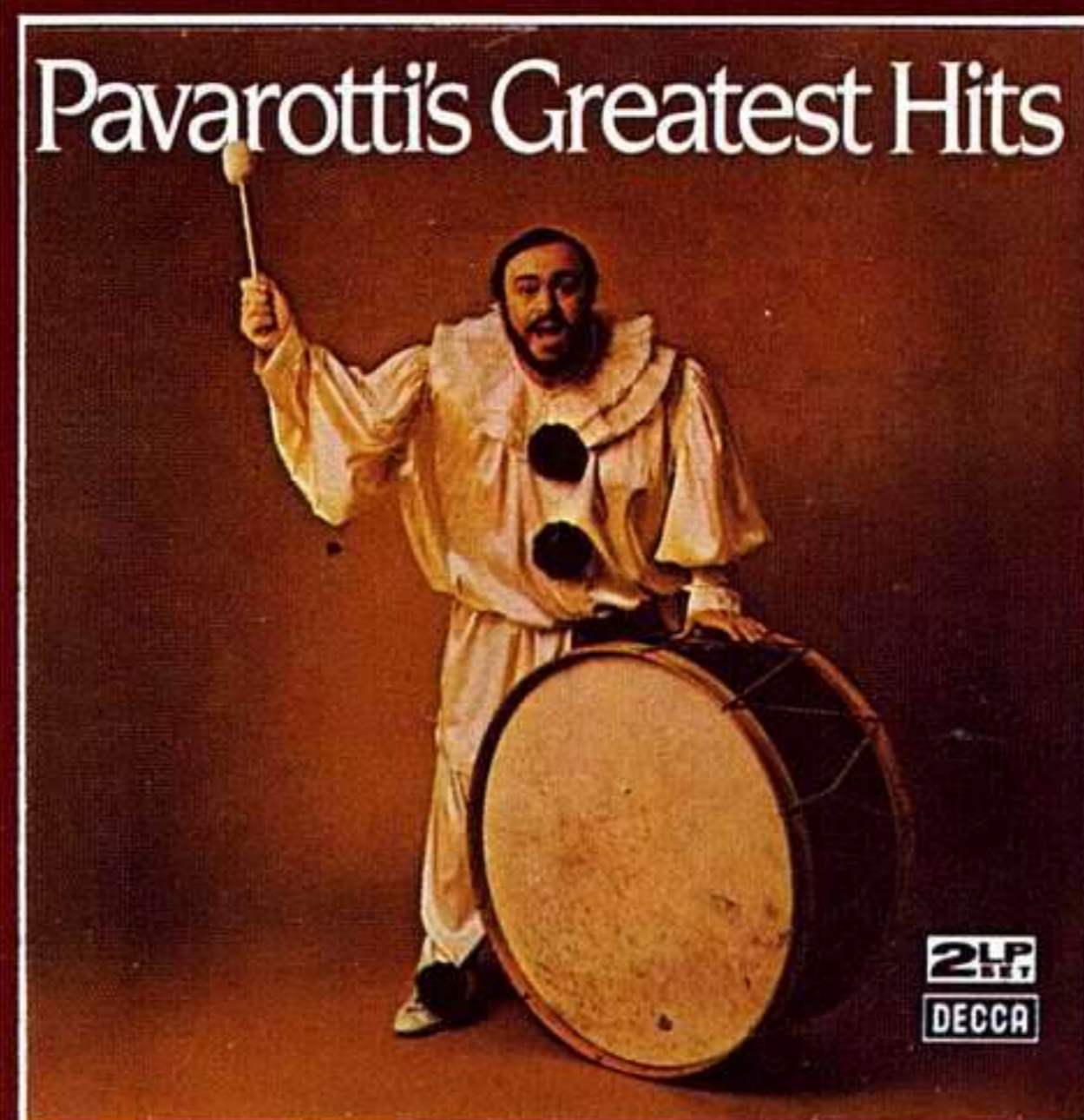


# RITMO

AÑO LII • NUM. 521 • ABRIL 1982 • PRECIO: 275 PTAS.

# LA FERIA DE LOS DIVOS



# 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

AÑO LH • NUM. 521  
ABRIL 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, Juan Luis Bardisa Manzanaro, Pablo Cano, Mariángeles Cosculluela, Martín Codax, Carmelo Dávila, Francisco Chacón y Marín, Maricarmen Farah Martínez, Luis Carlos Gago, José López-Calo, Javier Monjas, Jaime Nogales, Alfredo Orozco, Javier Prieto Medina, Juan Ignacio de la Peña, Gerardo Queipo de Llano, Genoveva Rawat, Arturo Reverter, Luis Sales, Silvia Sanz, Daniel Stéfani y Colectivo «Tarte-ssos».

**Diagramación:**

Antonio Roca.

**Fotografías:**

Pedro Guardón, Agustín Muñoz y Paco Tur.

**Corresponsales:**

Ricardo Ruiz-Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Joan Company (Balears), El 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 Respaliza (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.

**EDITORIAL**

Delimitación de campos 5

**CARTAS** 6

**MUSICA CONTEMPORANEA**

María Escribano:  
«Improvisaciones instrumentales» 7

**ENTREVISTA**

Víctor Pablo Pérez 8

**ENTREVISTA**

Antonio Gallego: dos años  
al frente de la Fundación March 14

**PEDAGOGIA**

El Método «Dalcroze» 18

**ENSAYO**

Aportación a la musicografía  
de García Lorca 23

**INTERPRETES**

Plácido Domingo 26

**HISTORIA**

¿Quién fue «Amadeus»? 29

**REPORTAJE**

El Conservatorio de Oviedo,  
en crisis 34

**POLITICA MUSICAL**

Objetivo del Director General  
de Música: alentar la iniciativa  
privada 35

**LA SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES**

Conmemoró su cincuentenario 38

**ENSAYO**

**DISCOGRAFICO**  
Primera grabación de la  
«Décima» de Mahler 40

**REPORTAJE**

Bibliotecas Musicales  
de Madrid 43

**CRITICA DISCOGRAFICA** 47

La Feria de Frankfurt 1982 58

**DISCOS CRITICADOS** 58

**HI-FI**

Fidelidad y sólo fidelidad,  
o por lo menos aproximación  
a la fidelidad 60

**DON TADDEO IN BARCELONA**

La música en Barcelona.  
Protagonista: la voz. 64

**DE MADRID AL CIELO**

Tres «liederistas» 68

**INTERNACIONAL** 72

**PAIS MUSICAL** 75

Zaj, en Madrid 80

**LIBROS Y PARTITURAS** 83

**CARTELERA** 85

**CURSOS, BECAS Y CONCURSOS** 88

**CONSULTA DISCOGRAFICA** 89

**DISCOS EDITADOS** 90

**NOTICIAS** 92

**MUSICOS DEL SIGLO XX**

Heitor Villa-Lobos 95

**EN NUESTRO PROXIMO NUMERO**

**ENTREVISTAS**

Claudio Abbado  
Ricardo Requejo.

**ENSAYO**

La música en Leonardo da Vinci.

**DISCOTECA BASICA**

El canto gregoriano.



## 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 (Tlf. -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.)

## DELIMITACION DE CAMPOS

La creación de Departamentos de Música en las universidades españolas, aunque muy lentamente, va a resolver el ya secular problema de la ausencia de la Música en la Universidad, ausencia cuyo resultado más visible es la disminución del nivel intelectual del estamento musical. La enseñanza universitaria tiene como misión, en líneas generales —aparte de la formación de especialistas—, fundamentar todo conocimiento sobre una amplia base teórica. O, dicho de otra manera: no sólo basta saber las cosas, sino que hay que reflexionar teóricamente sobre ellas. Así, con esa ausencia, la música española —que en los Siglos de Oro contó con un admirable plantel de teóricos de la Música— hace tiempo que en general se ve desasistida de la reflexión y de la especulación. E igualmente desasistida de la investigación sistemática, al faltar un cauce normal para tales estudios. Podríamos decir, sin exagerar demasiado, que en los dos últimos siglos los musicólogos han sido, a menudo, francotiradores; y mucho más aún lo han sido los escasos pensadores de la Música que han surgido en nuestro país como fenómenos aislados.

Pero toda novedad, toda crisis de ensanchamiento y de crecimiento produce necesariamente trastornos hasta que se alcanza un ulterior y más adecuado ajuste. En este caso, el trastorno es la inquietud que la creación de tales Departamentos de Música ha producido en algunos Conservatorios. Hay quien se ha preguntado: ¿Qué asignaturas van a impartirse en la Universidad? ¿No terminará por producirse alguna duplicación, en el sentido de que algunas disciplinas se impartan

en ambos centros? ¿No podría así producirse una cierta competencia? ¿No afectará esto de alguna manera al ya iniciado, aunque intermitente, proceso de posible incorporación de los Conservatorios a la Universidad? ¿No podría ocurrir que, en algún modo, esos Departamentos se convirtieran en algo similar a Escuelas de Música, desplazando así en parte hacia ellos al alumnado habitual del Conservatorio?

Pensamos que la alarma posiblemente sea infundada, pues una primera y racional delimitación de campos daría a los Conservatorios toda la formación técnica, desde la elemental a la superior, en tanto que parece deba ser competencia de la Universidad —como al principio señalábamos— la formación de humanistas y de investigadores; sin perjuicio de que en los Conservatorios existan también asignaturas que cumplan esas funciones culturales y humanísticas, como pueden ser la Estética o la Historia de la Música. Pero, como es comprensible, el problema de ajuste y de delimitación presenta en todas las fases de la nueva enseñanza sutiles y ambiguas situaciones aún no legisladas.

Y, para su resolución, importa mucho que los estamentos implicados manifiesten y argumenten sus puntos de vista. Pero no con un ciego partidismo defensor a ultranza de ventajas corporativas; ni con un alegre espíritu de arreglo «que deje a todos contentos»; sino con la meta exclusiva de conseguir una eficacia en todos los niveles de la enseñanza y de establecer una colaboración efectiva que refuerce mutuamente las misiones de ambos centros.

# Cartas

En la sección **Pais Musical** del número 518 de RITMO, he observado un malentendido en la crónica dedicada a la Temporada de Opera de Oviedo, que debería rectificarse. En dicha sección, el corresponsal en Asturias, Pedro Luis Menéndez, hace un acertado comentario sobre las escenografías de **Macbeth** y **Los pescadores de perlas**, de las que dice son algo muy interesante y renovador; pero comete un error al atribuirme tan interesante trabajo, pues no fue realizado por mí sino por Julio Galán, mi habitual colaborador con quien ya trabajé la temporada anterior cuando me encomendaron la dirección de **La Traviata** y **Payasos**.—EMILIO SAGI (Madrid).

El motivo de ésta es la publicación en el núm. 517 de RITMO —que, aun sin ser suscriptor, leo asiduamente desde hace tres años— del artículo **Harnoncourt, buscador de tesoros**, firmado por Santiago Martín.

El citado artículo me parece, como poco, indignante. En primer lugar, porque no le encuentro razón de ser y, en segundo, porque su contenido me parece incongruente y hasta peligroso. Vayamos por partes.

Las polémicas sobre los grupos historicistas y sobre la utilización de instrumentos antiguos se vienen sucediendo desde hace años, y no es mi intención reavivar una polémica en la que cada uno tenemos nuestras propias ideas sobre el particular. Ahora bien, ello no debe ser óbice para que tratemos de exponer nuestras razones en favor de una u otra postura o, incluso, para que intentemos lograr convencer a nuestros opositores.

Cuestión muy diferente es la de querer imponer nuestros puntos de vista. Si a Santiago Martín le gusta el modo de hacer música de Harnoncourt, a mí me parece magnífico, aunque yo no comparto con sus ideas, que son, como todo en este mundo, discutibles. Pero de ahí a que en su artículo se reitera machaconamente que lo que hace el director austríaco sea lo verdadero, lo auténtico, lo barroco, desprestigiando tanto a los músicos que enfocan el Barroco desde otros ángulos, como a los melómanos que disfrutamos con las

interpretaciones de estos últimos, hay mucha, muchísima diferencia.

En la Música, como en todas las artes, hay que huir de los dogmas, de las verdades absolutas: no hay interpretaciones insuperables; una obra no se *tiene que* interpretar así; no deben existir los juicios de valor absolutos sobre una determinada versión. Esta es mi opinión, que en ningún modo trato de imponer, intención que se sitúa en las antípodas de la que parece ser que animó al señor Martín a la hora de redactar su **Harnoncourt, buscador de tesoros**.

Realmente, creo que esto no es serio. El señor Martín tiene que meditar sobre la situación de la Música y la afición musical en nuestro país, que puede verse sorprendida por las categóricas afirmaciones vertidas en su trabajo, e incluso pensar —si carece de una adecuada formación musical— que el **Idomeneo** de Böhm, las últimas

**Sinfonías** de Mozart, de Bruno Walter, **El arte de la fuga**, de Münchinger o, por qué no, la segunda **Pasión según san Mateo**, de Richter, son una especie de engendros salidos de la imaginación de estos directores, porque sólo Harnoncourt sabe con qué instrumentos deben tocarse, cuál es la articulación a utilizar, las sonoridades a conseguir o el «tempo» en el que han de interpretarse. No es serio, no. Esa gran mayoría (pues como el señor Martín afirma, sólo una *selecta* minoría —entre la que, por supuesto, él se encuentra— es capaz de apreciar tanta sutileza) puede pensar que le están dando gato por liebre.

Sigo sin comprender ese elitismo musical del que hace gala Santiago Martín, bien secundado por otros miembros de la redacción (Arturo Reverter, por ejemplo): lo que le gusta a la mayoría es malo, criticable; lo que le gusta a esa élite, refugiada en la torre de marfil del dogmatismo, es lo bueno, lo válido. Ese no es el modo de servir a la afición musical española, a la que hay que adecuar en enseñar desde muchos otros caminos, pero nunca desde el dogma, el prejuicio o, incluso, el insulto.

Sí, porque de insultante se puede calificar su actitud hacia Polydor y Holschneider, que parece más una conspiración premeditada (similares

referencias a este último por parte de Pérez de Arteaga en la revista **Reseña** por las mismas fechas parecen abonar esta tesis) que otra cosa.

Y de insulto puedo calificar su división entre falsos y verdaderos mozartianos o entre auténticos y falsos beethovenianos, porque yo, naturalmente, reuniría en mi persona el *honor* de ser falso mozartiano y falso beethoveniano.

Y casi de insulto puedo calificar la sensación que me produce el hecho de leer aseveraciones como «*los intérpretes conformistas (¿?) pasarán de moda*» o el «*imposible barco de las interpretaciones barrocas tradicionales*». Tampoco puedo oír hablar con tranquilidad sobre «*el escaso sentido de la segunda Pasión de Richter*» (con la que *creo* estar seguro que el señor Martín, por mucho que le pese, habrá disfrutado).

La brillante afirmación final «*el futuro es Harnoncourt; el resto es silencio*» raya en lo surrealista, y sólo ha conseguido producirme una confusa mezcla de risa (porque desconocía que el señor Martín, además de crítico musical, fuese futurólogo) e indignación (porque viene a confirmar una vez más la inadmisibles línea general del tan aludido artículo).

A ver si, de una vez por todas, eliminamos tanto dogma y tanto prejuicio antes de escuchar a cualquier intérprete. A ver si, por fin, al entrar en una sala de conciertos, enchufar el tocadiscos o escribir en una revista musical, tenemos bien presente —con las necesarias transposiciones— la genial frase de Pirrón que, ya en el siglo III A. C., vaticinó: «*Nada es verdad y aun esto es dudoso*».—JOSE ANTONIO GARCIA CARVAJAL (Madrid).

Está realizándose el Festival de Opera de Madrid y también está hablándose de futuros proyectos muy ambiciosos y costosos, como la construcción de un auditorio y el reacondicionamiento del teatro Real en Teatro de Opera, que es lo que siempre fue. Todo esto, claro, estará financiado por el Ministerio de Cultura. Hasta aquí, todo me parece bien. Mi enhorabuena a los aficionados de Madrid. Pero todos estos cientos de millones que costarán estos proyectos, ¿de

dónde saldrán?, ¿de qué bolsillos? En principio, y puesto que el Teatro Real está en Madrid, y el auditorio, si se construye, también estará en Madrid, parece lógico pensar que serán los madrileños los que paguen estos cientos de millones. Pero mucho me temo que, una vez más, seremos los treinta millones de españoles (que ni somos madrileños, ni vivimos en Madrid, ni disfrutaremos de ese auditorio ni del Teatro Real, como tampoco disfrutamos del festival anual de Opera, ni de las Orquestas Nacional y TVE, ni vemos a la Compañía Lírica Nacional) los que tendremos que desembolsar esos cientos de millones que necesita el Ministerio de Cultura para que Madrid se sitúe a nivel europeo.

Por lo visto, al Ministerio le da igual que el resto de las ciudades importantes de España estemos a nivel africano o tercermundista, ya que brillan por su ausencia los festivales de ópera, conciertos, etc., con subvención oficial (la última vez que actuó la ONE en Valencia, en Liria, costaba mil pesetas la entrada, y era precio único), como en Madrid, donde cada año se invierten muchos millones.

¿No se le ha ocurrido a nadie pensar que se podrían crear tres o cuatro compañías de ópera (de momento) que permanecieran en gira por España, con la debida subvención, para que se pudieran ver buenas representaciones al precio de quinientas pesetas la butaca, como en Madrid? A lo peor, sí que se le ha ocurrido, pero luego han pensado que, como los que no vivimos en la capital del Reino somos provincianos, pues no vale la pena el esfuerzo, ya que en nuestra calidad de ciudadanos de segunda sólo tenemos derecho a pagar impuestos y no a reclamar compensaciones y mucho menos de tipo cultural. Esperemos a que culmine el proceso autonómico, a ver si por fin se cumple el refrán «*que cada palo aguante su vela*», y Madrid podrá tener toda la música que quiera (y otras cosas), pero pagando con su propio dinero y no como ahora, que se lo pagamos entre todos. Porque ¿a ver de dónde saca el Ministerio los fondos necesarios, sino de los impuestos que todos pagamos?—ISIDRO MIGUEL MARTINEZ (Valencia).

## María Escribano:

### «IMPROVISACIONES INSTRUMENTALES»

Por José Manuel Berea

Desde su llegada al Roy Hart Theatre, María Escribano introduce progresivamente en sus trabajos el sentido y la práctica de la improvisación, que pronto se relacionará intensamente con el piano, en este caso instrumento-materia del intérprete-creador. Esta tendencia adquiriría ya particular significación en los pentagramas de la **Historia de un sonido**. En la actualidad, y tras su definitivo abandono de la famosa compañía teatral, la compositora madrileña inicia una nueva etapa junto a la flautista alemana Sputz Ronnenfeld, con un ciclo que, además de suponer su retorno momentáneo al mundo de la música pura, puede considerarse el punto de partida de una nueva experiencia improvisatoria. Se trata aquí de crear y exponer formas libres de desarrollo sonoro, sobre la base de un dúo instrumental formado por flauta y piano. La colaboración de Escribano con Ronnenfeld, estimulada por el mutuo conocimiento y la coincidencia de criterios musicales, viene marcada por unas pautas mínimas que favorecen una cierta regulación de los procesos e impiden una excesiva proliferación de ideas. A partir de una iniciativa espontánea, la necesidad de generación temática se va abriendo paso y, con ello, la configuración de un perfil propio a cada una de las piezas. Llega después la interacción ideológica e instrumental, la confluencia de intuición y virtuosismo, el acto de escribir por medio de impulsos una poética personal, que se convierte casi insensiblemente en expresión común de las dos artistas.

Así ocurre con las cuatro partes que conforman la serie de los elementos *Sol*, *Agua*, *Tierra* y *Aire*. De manera panorámica, las características técnicas de cada una de ellas se mantienen esencialmente en distintas interpretaciones, respetando siempre la existencia previa de un ámbito modal. Aparecen entonces, aunque sea dentro de una lógica ambigüedad semántica, atmósferas e imágenes asociadas a los motivos que dan título a las piezas.

*Sol*, realizada en el modo del mismo nombre, es la más contemplativa, con notas largas en la flauta y un acompañamiento esquemático del piano. *Agua*, en el modo de La, presenta un mayor movimiento interno y un acusado carácter ornamental, con grupos rápidos en el piano y abundancia de tri-

#### EN PRIMERA AUDICION

nos en la flauta. La rememoración de los «juegos de agua» impresionistas es indiscutible. El impresionismo, bien que transformado o reconducido, planea sobre el espíritu de estas dos primeras piezas. El discurso sonoro de *Tierra* adopta fórmulas rítmico-melódicas que lo emparentan con algunas manifestaciones del «jazz» y el «blues». El modo de Re es aquí el elegido. Un solo de flauta abre *Aire*, en el modo de Mi, que vuelve al tono evanescente de *Agua*, con mayor capacidad de elaboración temática.

El concepto de gesto, que en anteriores producciones de María Escribano iba íntimamente ligado a la acción dramática, cobra una nueva dimensión en

el ciclo de que nos ocupamos. Habría que remitirse a los fecundos estudios de Stoianova para comprender qué grado de *gestualidad* habita en estas obras instrumentales, en las que la inexistencia de un texto escrito concede mayor trascendencia a la potencialidad significativa de los enunciados musicales.

Por otro lado, el que Escribano invente y actúe al lado de Ronnenfeld no está reñido con lo que juzgamos una responsabilidad bien definida en la paternidad del proyecto. Existen rasgos que hacen pensar en una comunidad de léxico con el pasado. Pero ese idioma sencillo y flexible permite descifrar cualquier propósito de novedad musical «per se», lo que nos lleva al planteamiento de un interrogante fundamental, si lo que se ha perseguido es una comunicación musical intérprete-auditor con todas sus consecuencias o más bien la plenitud de un diálogo interior entre ambas creadoras. En ello reside buena parte de la razón estética de estas músicas.



Foto: P. Tur.

María Escribano y la flautista Sputz Ronnenfeld, durante una actuación en Madrid.

## Con Víctor Pablo Pérez

Por Pablo Cano

Es indudable que uno de los grandes triunfadores del ciclo de Ópera de Cámara, organizado brillantemente por la Escuela Superior de Canto en el mes de noviembre del pasado año, ha sido el joven director burgalés Víctor Pablo Pérez, titular de la Orquesta Sinfónica de Asturias. Efectivamente: el citado director mostró en todo momento extraordinarias cualidades como gran autoridad y espléndida técnica, alejada de todo tipo de gestos para la galería, reduciendo los gestos a lo imprescindible. Aparte de hacer alarde de una gran musicalidad y conocimiento de las obras. Víctor Pablo Pérez tuvo a su cargo el segundo programa del ciclo, integrado por tres obras: **La Serva Padrona**, de Pergolesi; **El Secreto de Susana**, de Wolf, y **El Teléfono**, de Menotti. Su labor fue espléndida en todo momento, y especialmente en **El Secreto de Susana**, con la extraordinaria colaboración de la soprano María José Sánchez y el barítono Luis Alvarez, sin duda, lo mejor del programa.

Víctor Pablo Pérez está desarrollando en la actualidad una encomiable labor al frente de la Orquesta Sinfónica de Asturias. Dicha agrupación hizo su presentación en enero de 1940, dirigida por Amalio López. En 1943, se hace cargo a la dirección Angel Muñiz Toca, a quien sucede, tras su muerte en 1964, Vicente Santimoteo, quien permanece hasta 1974, fecha en que se integra en el ente jurídico del Centro Regional de Bellas Artes de Asturias. Hasta la temporada 1978-79, el director ha sido Benito Lauret, a quien ha sucedido Víctor Pablo Pérez. La Orquesta Sinfónica de Asturias está encuadrada, junto al Museo Regional, en la Fundación Pública del Centro Provincial de Bellas Artes de Asturias, dependiente de la Diputación Provincial y del Ayuntamiento de Oviedo. La Orquesta realiza sus ensayos en una de las salas de edificio que alberga al Museo Regional.

En el curso pasado, se han celebrado cuarenta y ocho conciertos, repartidos entre veinticinco localidades asturianas, pues los rectores de la Orquesta pretenden que sea, efectivamente, una orquesta de Asturias, sin limitar sus actividades a la capital del Principado. Aparte del titular, doce directores y solistas, todos ellos españoles, han colaborado con la Orquesta.

Se han programado treinta y una obras, abarcando casi todas las épocas y estilos; cuatro de ellas son de autores asturianos, y una realizada por encargo. A grandes rasgos, está es la tónica que se mantiene en la presente temporada.



Foto: Angel Ricardo.

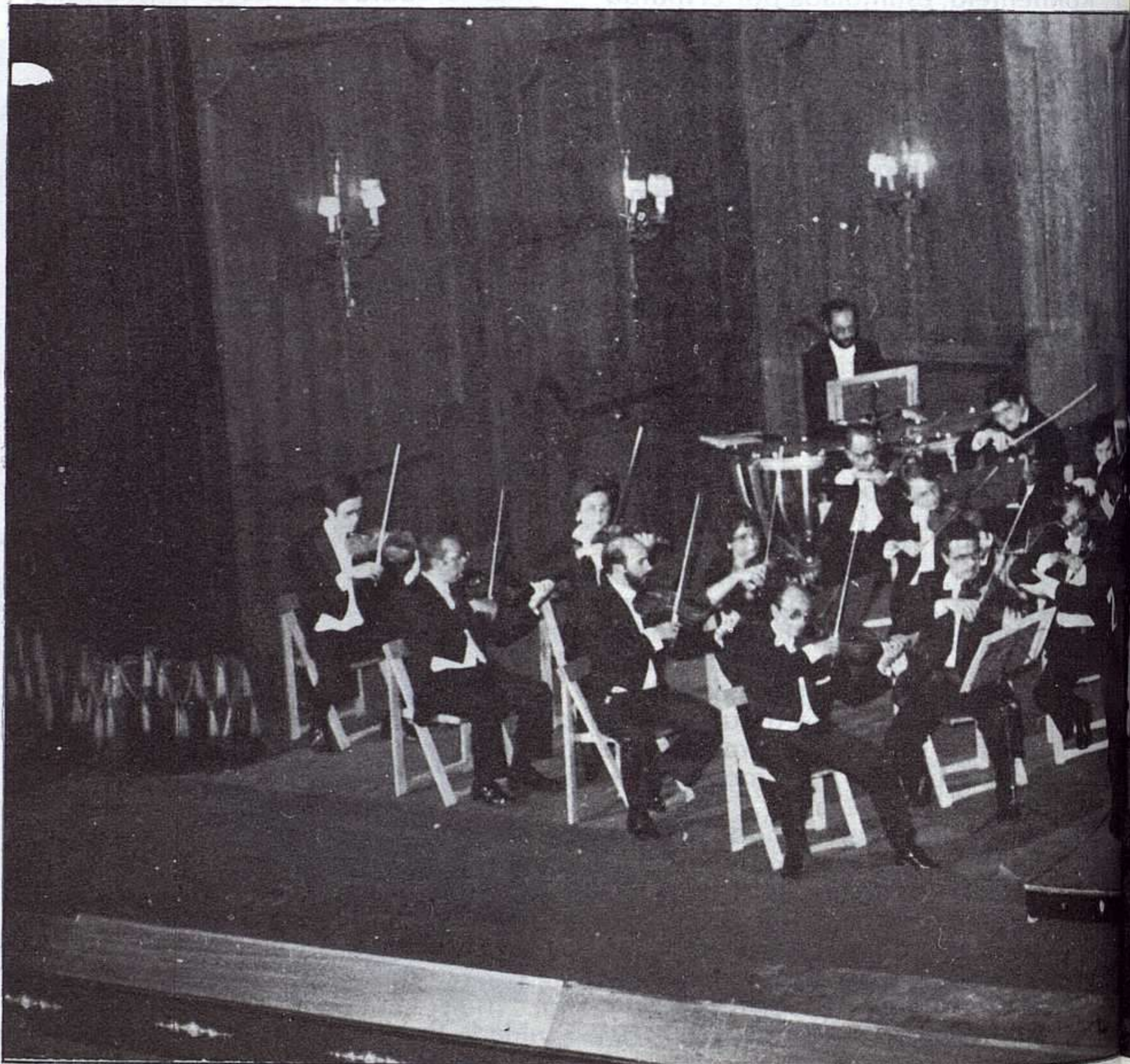
«Estudiamos teoría, pero lo importante en la Música son sus aspectos prácticos».

Para hablar de la Orquesta y de otros temas, mantuvimos el pasado mes de noviembre esta entrevista con Víctor Pablo Pérez.

**PABLO CANO.**— No eres una persona demasiado conocida en el mundo musical; por ello, creo que podemos comenzar esta charla siendo tú mismo quien se presente y cuente lo que ha sido tu historial hasta ahora.

**VÍCTOR PABLO PÉREZ.**— Estando interno en un colegio, empecé a estudiar música. Y adquirí bastante práctica tocando con una rondalla, cantando en un coro y dirigiendo otro, y tocando el órgano. Ahí empecé a tocar obras de Händel, y de autores españoles más modernos,

ARRIBA, Víctor Pablo Pérez, joven director burgalés. ABAJO, la Orquesta Sinfónica de Asturias, triunfadora del ciclo de Ópera de Cámara de Madrid.





obras poco conocidas y de carácter litúrgico. Después, ya me puse a estudiar música directamente. Me preparé durante dos años para examinarme libre de un montón de cosas como Piano, Solfeo, Armonía, Contrapunto, etc., y, posteriormente, empecé a estudiar Composición y Dirección de orquesta en el Conservatorio donde hice la carrera. Más tarde, entré como pianista en el Coro Nacional de España. Más adelante, empecé a trabajar en la Escuela Superior de Canto, para hacer **El Cónsul**, de Menotti, como ayudante de Odón Alonso. Tuve la oportunidad de dirigir la segunda función por una serie de problemas de reparto que hubo. Trabajé en la Escuela durante casi un año montando diversas óperas. Después, conseguí una beca para irme a Alemania, estando en Munich durante casi año y medio o dos años. A raíz de esto, tuve la oportunidad de dirigir la Orquesta Sinfónica de Asturias. Sucedió de una manera un poco extraña. Ellos necesitaban un director, después de un momento de crisis que hubo allí con el anterior. Necesitaban un director que preparase un poco las óperas de cara a la temporada oficial de Oviedo. Me llamaron y dije que estaba disponible. Me fui para allá y supongo que les gusté. Entonces me ofrecieron un contrato du-



**«Las orquestas, normalmente, eligen como director a alguien que tenga nombre».**



rante un año. Estuve ese primer año y, después, he firmado por dos más.

**P.C.— De todo ese historial que has resumido ¿qué es lo que recuerdas con más interés porque te haya resultado más provechoso para tu formación?**

V. P. P.— Provechoso, todo. Especialmente, los aspectos prácticos. Creo que en la música frecuentemente estudiamos mucha teoría, muchas cosas en un papel, pero lo importante es ponerlo en práctica. Tuve suerte ya desde que cantaba en el coro, desde que tocaba en la rondalla, desde que tuve que tocar al órgano cosas que después iba a cantar el coro. Después, entré en el Coro Nacional y tuve la oportunidad importante de hacer la parte de orquesta en todos los oratorios y grandes obras sinfónico-corales, de tener esa parte de orquesta en la mano, lo que siempre es muy importante de cara a montar, posteriormente, esas obras con una orquesta. En esa época también me preocupaba mucho por comprar partituras de orquesta y estudiarlas; porque, muchas veces, las reducciones son muy malas, no se pueden ni tocar y, además, no sirven para trabajar con un coro; ayuda más el conocer la instrumentación. En fin, siempre ha sido la práctica lo que más me ha valido.

**P.C.— ¿Pensaste desde el principio dedicarte a la dirección, o tu caso ha sido como el de otros, de gente que ha empezado con un instrumento para, posteriormente, acabar dedicándose a la dirección?**

V. P. P.— A mí siempre me ha gustado mucho dirigir. Empecé a estudiar música en aquel colegio por casualidad, estas cosas que pasan, que de repente te hacen pianista sin que sepas cómo: estás ahí sentado con todos y oyes tu nombre y dicen: «*pues este señor se va a dedicar a estudiar Piano*». Y en los recreos, en vez de jugar, te dedicabas a estudiar piano. En un principio, aquello me gustaba y lo tomaba con interés. Veía a la gente tocar cosas a tres y cuatro voces, y me parecía aquello muy interesante y muy difícil, y yo intentaba hacerlo también. La verdad es que trabajaba muy poco los estudios oficiales y me dedicaba a tocar otras cosas que me gustaban más. Creo que ya a los doce años empecé a tener interés por dirigir, por hacer algo más personal con la música.

**P.C.— Evidentemente, en el campo de la dirección tú eres una especie de «rara avis», porque siendo y hallándote en un país como el nuestro, eres titular de una orquesta, si bien no es una de las tres grandes; pero el caso es que tienes tu orquesta, lo cual no es demasiado normal ¿Te consideras un privilegiado en ese sentido?**

V.P.P.— Sin duda, en este país en que estamos. Yo estoy dirigiendo la Orquesta Sinfónica de Asturias quizá por-

que a una asociación política de allí le interesó en un momento dado una persona nueva que fuese a trabajar. Son políticos que no conocen la Música, que en principio están más ágiles en otros temas como la Literatura o la Pintura, y querían alguien que fuese a trabajar, y me eligieron a mí. Creo que hubo una especie de concurso de méritos con otra gente, y desconozco la razón exacta por la que me eligieron; pero lo que sí sé es que querían una persona con empuje, con arranque, y que se pudiese a trabajar todos los días, que no estuviese de un lado para otro, faltando ahora quince días, luego un mes, etc., una persona que tuviese ilusión por hacer algo, por recrear algo. Este recrear, en muchos casos, resulta casi más difícil que crear de cero, porque se encuentra uno con una serie de cosas ya implantadas, con una serie de hábitos, etc. Y hay que volver a hacer algo que alguien ya había empezado, que después se había torcido por otro lado, que se había vuelto otra vez a engarzar. Y, de repente, llegas tú y tienes que empezar a trabajar. Lo que querían es una persona que empezase a



«La Orquesta de Asturias tiene años de experiencia, muchas veces amarga».

trabajar. Y creo que por esto me eligieron. Claro, que es una situación que normalmente no se da: normalmente lo que quieren, tanto la orquesta oficial como las regionales, las menos apoyadas, es un señor que tenga cierto nombre, del tipo que sea, para figurar, para quedar bien, para que se sepa que tienen un director de prestigio. Es más, yo estuve un año en Oviedo prácticamente sin ser considerado. La verdad es que nadie se atrevía a decir nada en contra mía «a priori», pero no me consideraban. Tuve que esperar un año para que la gente empezase a decir: «Pues trabaja».

**P.C.—** Me has hablado de que entraste en la Orquesta en un período algo conflictivo. Aunque es lógico pensar que tú hubieras preferido entrar durante una etapa de calma ¿Crees que ello te ha servido de estímulo para trabajar más?

**V.P.P.—** Me ha servido de mucho, porque ha habido que reorganizar toda la Orquesta. Reorganizarla en todos los sentidos: burocrático, musical, artístico... Y esto siempre es una especie de reto, es decir, voy a intentar hacer con esta orquesta algo que tenga futuro, algo que sea provechoso cara al futuro; no algo que cubra sólo el año que voy a estar aquí, aunque resulte más espectacular, sino que, aun a costa de que los resultados no sean tan brillantes, sí sirva como base para el futuro, para que esa orquesta en el futuro llegue a ser una orquesta de verdad.

**P.C.—** Ya que hablamos de la Orquesta, me gustaría que me dieras tus impresiones sobre lo que es actualmente y lo que te gustaría que fuese dentro de unos años, estés o no a su frente.

**V.P.P.—** Es una orquesta como todas las regionales, con muchos años de experiencia, y me atrevería a decir que de experiencias amargas, porque los músicos siempre han estado muy mal considerados; y más en las provincias que, quizás, en Madrid o en Barcelona. Es una orquesta que en estos momentos tiene un nivel; nivel conseguido a base de trabajar mucho. No es una orquesta de primera, no hay sueldos de primera,



no hay unas disponibilidades económicas como para que el músico pueda dedicarse solamente a esto actualmente. Y por lo tanto, la dedicación y los resultados no pueden ser plenos. Hay una fórmula para poder paliar esto: trabajar, trabajar y trabajar. Si un programa, con una orquesta más dedicada, se monta en cinco o seis ensayos, ésta necesita doce, y eligiendo las obras adecuadas que puedan llegar a tocarse bien técnicamente. Se puede hacer música. No digo que se vaya a hacer música perfecta, ni perfectamente afinada. Pero sí se hace música, que ya es un paso importante. Creo que aquí no se tiene nunca en cuenta el hacer música, sino solamente el hacer las cosas seguidas, empezar y acabar. Y creo que en este aspecto la Orquesta, trabajando así, puede dar muchos resultados. Ahora estamos en una etapa en la que las dotaciones económicas se han subido: los músicos van a estar mejor pagados, van a tener más dedicación, más tiempo de ensayo. Y, actualmente, he planeado el hacer un mínimo de diez ensayos, de tres horas cada uno, por programa, para, precisamente, hacer que las obras que se monten en el tiempo que yo esté sirvan como obras de repertorio, obras que tengan los músicos maduradas, y que cuando se vuelvan a hacer, dentro de tres o cuatro años, estén básicamente montadas; que ya el músico las tenga asimiladas, con lo que podrán hacerse mucho mejor. Quizás sería más fácil el hacer conciertos con menos ensayos, hacerlos más brillantes. Aunque esta es una orquesta de plantilla pequeña, hacer obras tremendas que llamen mucho la atención. Quizás gustarían al público, de entrada. Pero creo que es un flaco servicio a lo que debe ser una orquesta. Espero que en España, dentro de unos años, se empiece a evolucionar en el sentido de que haya más orquestas, de que sean mejores, y, sobre todo, de que haya más conciencia de ser músico.

**P.C.— Se habla mucho de la edad de los integrantes de una orquesta. Tú tienes en la tuya músicos de una cierta edad, algunos cercanos a la jubilación. ¿Qué piensas de la edad ideal para integrar una orquesta? ¿Crees que un músico, al llegar a una edad, debe ser sustituido por otro más joven?**

V.P.P.— Creo que, en general, la norma a seguir es la de que al llegar a una edad límite (se habla de los sesenta y cuatro años, pero quizás, incluso, antes, el músico debe jubilarse, especialmente en determinados instrumentos. Por supuesto, que hay casos excepcionales en los que el músico puede continuar hasta una edad superior. Pero creo que hay que ir a rejuvenecer las orquestas. Así se consigue una base para crear nuevas orquestas. Hoy se tiene un poco de miedo a crear nuevas orquestas, ya



**«En los próximos tres años saldrán instrumentistas de cuerda en España».**

que se dice que no hay instrumentistas de cuerda. Pero yo creo que en tres años como máximo van a salir muchos instrumentistas de cuerda aquí en España. Ahora, en efecto, no los hay; pero saldrán, y será el momento de empezar a planear esas orquestas futuras que tiene que haber; como mínimo una en cada nacionalidad, en cada región. Y hay que apoyar el que sea precisamente gente joven la que haya en esas orquestas, gente que quiera ir a hacer una orquesta. Porque, hasta ahora, da la sensación de que el músico toca en una orquesta como si se tratase de otro trabajo cualquiera. Y pienso que el trabajo de músico de orquesta es tremendamente importante como para tomarlo como primera profesión. Y esto es lo que intento inculcar en Asturias: renovar la orquesta que tengo. Poco a poco, porque es un tema difícil, a veces personal. Pero renovar para dar nuevas oportunidades, y que empiece la gente joven con verdadera ilusión por llegar a ser músicos respetados de orquesta.

**P.C.— Me gustaría ahora conocer tus proyectos personales más inmediatos.**

V.P.P.— Ahora acabo de dirigir estas óperas de cámara. Después iré invitado a dirigir la Orquesta Filarmónica de Las Palmas, que es también una orquesta recién nacida, ya que el Patronato, a través de unas oposiciones restringidas, tiene el proyecto de crear una nueva orquesta. Y me han invitado para traba-

jar con ellos a lo largo del mes de diciembre y parte de enero.

**P.C.— Y, para el extranjero, ¿tienes alguna cosa?**

V.P.P.— Cara al extranjero, cosas fijas y claras, no. Hay la oportunidad de dirigir la Orquesta Nacional Alemana. De todos modos, tengo la intención de marcharme fuera en cuanto termine el contrato. Pretendo hacer de la Orquesta Sinfónica de Asturias una orquesta con futuro. Pero si esta idea mía, que me está costando mucho trabajo a nivel no sólo musical (hay que manejar aspectos políticos, aspectos de presiones sociales), no puede llevarse a cabo, automáticamente me marchó.

**P.C.— Supongamos que no tienes ningún problema, que terminas tu contrato con un resultado del cien por cien de lo que tú pretendías, y te proponen renovar, ¿seguirías? Y otra pregunta semejante: ¿que pasará si te ofrecen la titularidad de otra orquesta española?**

V.P.P.— Yo esto lo veo muy lejano y muy oscuro. Somos bastantes directores en España (y muchos sin trabajo) como para que surjan estas cosas. No lo sé. Yo tengo mucha ilusión por hacer una buena labor. Hoy en día, en la orquesta en que estoy, trabajo y creo que se pueden lograr resultados muy importantes. Una vez renovada esta orquesta, y una vez en vías de futuro, que es lo que pretendo en estos años, quizá pudiese llegar a ser una orquesta con futuro; no sé si de cámara o sinfónica. Pero si llegase a hacerse una orquesta de cámara, que es lo que yo creo que se podría pretender tal y como está la cuestión en España con los músicos de cuerda, que funcionase bien, con una buena programación, creo que sería importante. Se puede hacer una buena labor, pero es preciso que los instrumentistas sean cada vez mejores, que cada vacante que se produzca se cubra con una persona verdaderamente importante, que la mentalidad sea la de hacer una labor auténtica de profesionales, tanto por parte de los músicos como por parte de quienes se ocupan de las cuestiones administrativas. Entonces sí cabría la posibilidad de que yo me quedase. Pero es una posibilidad que no veo en absoluto clara.

**P.C.— Háblame del panorama orquestal en España.**

V.P.P.— Actualmente tenemos las dos orquestas de Madrid y la de Barcelona como orquestas de más nombre, con una serie de problemas distintos en cada una de ellas. Y luego pasamos a orquestas, que podríamos llamar provinciales, como la de Valencia, la de Asturias, la de Canarias, la Bética, la de Málaga, etc. Yo conozco un poco por referencias sonoras a alguna de estas orquestas. Creo que en todas ellas hay un tanto por ciento (quizá no muy elevado, pero sí importan-

te) de buenos músicos. Pero pienso que hay un labor vital, no una labor para cubrir un año, o medio año, o tres meses. Mediante una labor paciente y continuada, es posible que lleguen a formarse orquestas buenas, lo que cuesta mucho por falta de músicos y por falta de presupuestos. Pero creo que, de alguna manera, hay intención económica y política de crearlas. Pero insisto en que hace falta una buena programación en cuanto a ensayos y en cuanto a trabajo. Para que dejen de ser algo como la orquesta aquella que suena un poco, pero que no está a la altura exigida, que todo el mundo sigue pensando que es una orquesta de provincias. A lo mejor, el repertorio que puede tocar es reducido; pues bien, que toque ese repertorio, que se limite a ese repertorio. Muchas veces, la Orquesta Nacional o la Orquesta de Televisión, que son grandes orquestas en cuanto a número y en cuanto a presupuestos, tocan un repertorio más de cámara y se encuentran con que no están acostumbrados a hacerlo. Quizás esas otras orquestas, trabajando a fondo, podrían llegar a hacer ese repertorio muy bien, tan bien como la Nacional o la Orquesta de RTVE, y, en algún caso, mejor que ellos, porque estarían más acostumbrados a hacerlo. Creo que ese es un camino importante. Igual que hay gente que se está especializando en música barroca, sería interesante que algunas orquestas se especializasen en Brahms y en las grandes obras orquestales, y otras orquestas, por plantilla o por cuestiones técnicas o económicas, que tienen que hacer un repertorio más pequeño, se especializasen en él.

**P.C.— ¿Eres, pues, optimista?**

**V.P.P.—** No. Optimista no soy. En absoluto. Pretendo, en Asturias, poner una serie de ideas sobre la mesa para intentar que el repertorio que se haga éste dentro de las posibilidades de la Orquesta y, así, lo haga tan bien como la Nacional o la RTVE, como mínimo. Pero creo que estas ideas no están tan claras en los políticos y fuerzas sociales, y mucho menos claras en otras regiones de España. Y, entonces, en este sentido veo el panorama muy negro.

**P.C.— ¿Qué géneros y autores prefieres dirigir?**

**V.P.P.—** En cuanto a autores, no tengo ninguna preferencia concreta. Me gustan muchos. Pero me gustan, más que autores, obras. En cuanto a géneros, me gusta mucho el género sinfónico y la ópera. Pero quiero dejar claro que me gusta la ópera en tanto que sea música y teatro juntos. La música cantada ya tiene problemas, pues hay instrumentos, voces y textos. Esto ya es mucho problema, algo a tomar muy en serio. Pero, sin duda, más en serio hay que tomárselo cuando, además de música cantada, hay teatro. Y creo que esto o se hace bien, con



el suficiente trabajo y ensayos, o no tiene sentido. Es decir: me gusta la ópera siempre que se haga teatro y se haga música. No me gusta la ópera si se hace nada más que música o nada más que teatro. En cuanto a otros géneros, como el ballet, etc., me gustan, pero no me llaman tanto la atención. Y entrando en autores (yo estoy ahora en una orquesta en la que hay que elegir las obras cuidadosamente, por los problemas de plantilla), me gustaría ir haciendo obras que no se hayan hecho nunca en España, o que se hayan hecho poco y estén prácticamente olvidadas. Muchas de ellas son muy interesantes. Ocurre que, muchas veces, ello comporta unos riesgos, a veces, por cuestiones técnicas o por cuestiones de dinero (a veces, hay que alquilar materiales muy caros). Pero en esa idea estoy. Hemos hecho y vamos

**«Es necesaria una buena programación del trabajo y los ensayos».**

a hacer obras que jamás se habían escuchado en Asturias. Haremos también un concurso de composición, para que, poco a poco, se creen obras en Asturias que podamos ir haciendo. Me gustaría estrenar más, pero hay que contar con las limitaciones que tenemos.

**P.C.— ¿Das mucha importancia en tus programas a la música contemporánea o moderna?**

**V.P.P.—** Me gustaría darle más importancia, pero, a veces, es difícil encontrar las obras adecuadas. Sí. Me gustaría hacer mucha música de este siglo. Creo que se debería oír más a menudo. Pero siempre surgen los mismos problemas. Yo no puedo contratar cuatro solistas en un programa, porque ello significa no poder traer más solistas para los si-

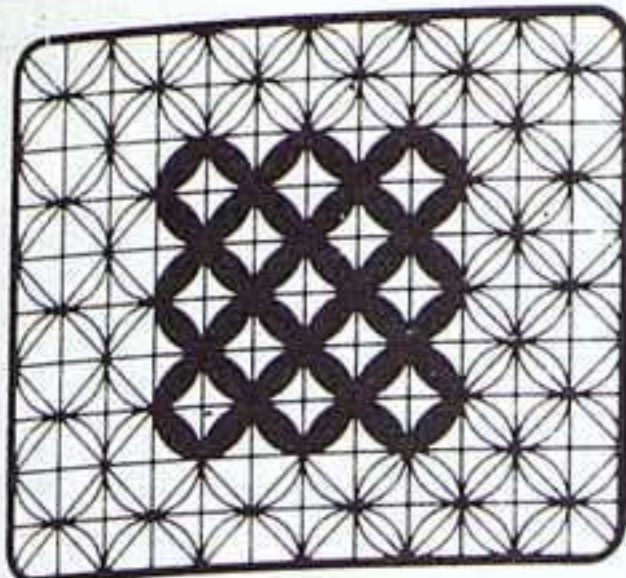
guientes conciertos, ni siquiera traer los instrumentos fundamentales que pueden hacer falta. Por ello, elegir es difícil, pero yo intento hacer obras de este siglo, y me gustaría poder estrenar obras. Sobre todo, hacer obras de este siglo importantes, que no se han hecho y que merece la pena hacerlas.

**P.C.— ¿A qué directores admiras?**

**V.P.P.—** Yo considero especialmente a dos: Sergiu Celibidache y Carlo Maria Giulini. Me parecen muy importantes. Creo que lo fundamental de ellos es que ven la música como un plano entero, como una construcción importante a desarrollar. No ven la música parcialmente, sino como un gran bloque. También me interesa mucho Rafael Kubelik, director con grandes dotes para la fenomenología musical, para ver más allá de cada frase, de cada tiempo; para ver la obra en su conjunto. Y de entre los directores más jóvenes, me gusta Claudio Abbado, y otros muchos. Pero, para mí, los dos más importantes son Giulini y Celibidache.

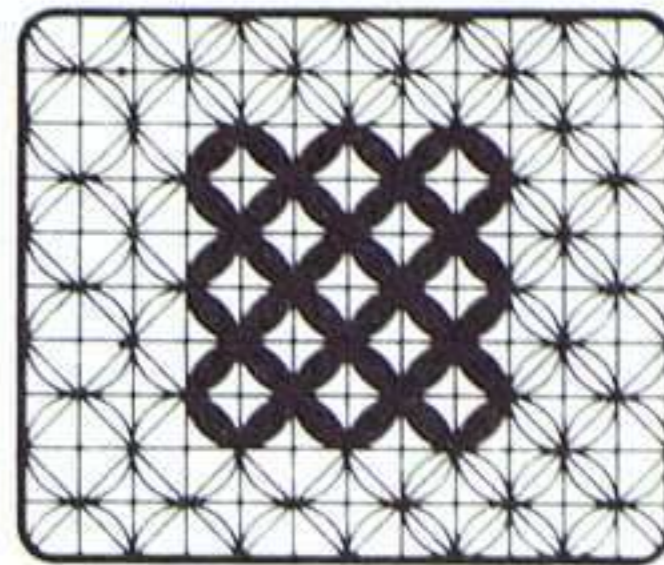
**P.C.— Me sorprende que hayas dejado de lado a dos nombres como Karajan y Böhm.**

**V.P.P.—** Karajan hace cosas muy importantes. Me gusta mucho en ciertas obras. Pero, en general, no me llama tanto la atención. Creo que trabaja muchas obras. Y, a veces, cuando se trabajan menos obras, se piensan más. Y con ello no quiero decir que Karajan no se piense las obras. Pero Celibidache o Giulini trabajan menos obras y se las piensan más. Recuerdo que Giulini, la última vez que estuvo en Madrid, comentó que aún no tenía claro determinado pasaje de la **Séptima sinfonía** de Beethoven. A sus años y con su experiencia! Y ello supone que hay una revisión constante de las obras, y esto es importante. Es indudable que Karajan hace muy bien una serie de autores y obras. Esto es indiscutible. Y en el caso de Böhm, tan bien considerado en Mozart, hay cosas de su Mozart que me gustan mucho. Pero creo que, en el caso de Böhm, más importante que sus versiones (que la tienen, y mucha) es la labor que ha hecho al trabajar con las orquestas. Aquí pensamos siempre que una obra se prepara en cinco días. Y todo el mundo parece olvidar que cualquier estreno, cualquier nuevo programa importante lleva tras de sí muchos ensayos; precisamente para madurar las obras. Aquí esto se olvida: con cuatro, cinco o seis ensayos hay que hacerlo todo. Y creo que éste no es el modo de formar orquestas. Y creo que Böhm ha sido de los últimos directores en formar orquestas. Y por eso suenan así las orquestas alemanas: porque han tenido un tiempo de formación largo, a base de mucho trabajo. No a base de montar hoy una obra y mañana otra.



## S.A. de Promociones y Distribuciones musicales

Departamento de Pedagogía Musical



# CURSO DE PEDAGOGIA MUSICAL KODALY EN HUNGRIA

del 13 al 30 de julio de 1982

Bajo los auspicios de la ASOCIACION para la Divulgación de Conocimientos Científicos y de la Sociedad Kodaly de Hungría, la Universidad de Dunakanyar en sus cursos de verano, desde hace 18 años, viene asegurando la posibilidad de estudiar la educación musical de Hungría, para participantes de no menos de cincuenta naciones. El tema de este año será cómo desarrollar el oído y la capacidad de leer y escribir música del niño a través de los medios que aporta el método KODALY. El curso viene programado y dirigido por la catedrática Erzsébet Szonyi. El cuerpo docente de las conferencias y seminarios se constituye por los mejores expertos en el tema.

### PROGRAMA PROFESIONAL

En la Universidad de verano de Dunakanyar las clases de la mañana abarcan todos los elementos prácticos del método Kodaly: solfeo, metodología, práctica de la enseñanza del canto en escuelas, práctica coral, música folklórica universal, análisis formal, etc. Los elementos prácticos y teóricos de la enseñanza musical siempre se darán a conocer con la incorporación de grupos escolares y de los propios participantes.

Las clases de la tarde tienen como objetivo elaborar, según el método Kodaly, los materiales folklóricos presentados por los participantes extranjeros, practicar el canto de cámara, discutir temas profesionales en base a obras dadas, etc. El programa profesional se completa con excursiones, sesiones cinematográficas, visitas a museos, galerías de arte y conciertos.

El curso se desarrolla en grupos separados por lenguas, siendo el castellano una de las que oficialmente sirven para desarrollar el método Kodaly.

El programa cultural y recreativo se complementa con excursiones al «recodo del Danubio», y el Lago Balatón.

A los participantes se les facilitará, dentro de la Universidad, alojamiento en modernas residencias estudiantiles, de carácter turístico, en habitaciones de cuatro camas, pudiéndose optar a habitación doble.

### Plazas limitadas

#### PROGRAMACION DEL CURSO Y VIAJE

- DIA 13 Julio— Salida del aeropuerto Madrid-Barajas, llegada a Budapest, traslado al hotel, cena y alojamiento.
- DIA 14 Julio— Estancia en Budapest en régimen de media pensión y visita a la ciudad.
- DIA 15 al 28 de Julio— Curso de Pedagogía Musical en la Universidad de Dunakanyar según programa anteriormente apuntado.
- DIA 28 Julio— Traslado de Esztergom a Budapest en autocar, alojamiento en hotel.
- DIA 29 Julio— Estancia en Budapest en régimen de media pensión.
- DIA 30 Julio— Traslado al aeropuerto de Budapest y regreso a Madrid.

Los viajes en avión se realizan en vuelo de línea regular de la compañía MALEV, con guía técnico de viajes intérprete y responsable español para el cursillo.

Precio total del curso, según el anterior programa: 60.000.—Ptas por persona  
(Habitación doble en la Universidad: suplemento por persona 5.000.—Ptas.

### Forma de realizar la suscripción

Dado el número limitado de plazas de que dispone nuestra organización para el curso, las solicitudes de participación se aceptarán y registrarán por riguroso orden de llegada, teniendo siempre prioridad los profesionales en ejercicio de la docencia sobre cualquier otro estamento profesional.

Para realizar su inscripción ponga todos sus datos, indicando: nombre, domicilio, ciudad, provincia, teléfono, profesión, número de plazas que desea reservar, y datos del cheque o giro postal que nos remite por el importe de la cantidad que nos envía como anticipo a cuenta para reserva, en una carta, y nos remite esta a: FERYSA, Departamento de Pedagogía Musical, Apartado de Correos 151036 de MADRID. El importe que nos haya remitido en concepto de reserva en firme, será deducido del costo total del curso a la hora de

liquidar la totalidad. (Las inscripciones que se remitan sin este pago anticipado no se considerarán válidas).

A la recepción de su reserva, y tras el cómputo general de todas las recibidas, les será acusado recibo de la misma indicándole si ésta ha sido aceptada o no.

La fecha tope para el envío del boletín de inscripción es el 31 de Mayo de 1982. Después de dicho plazo no se admitirán candidatos salvo en el caso de que nos queden plazas libres.

A los organizadores se les reserva el derecho de efectuar eventuales cambios de programa.

Si desea ampliar información puede dirigirse a: FERYSA (S.A. de Promociones y Distribuciones Musicales) - c/ Ordóñez, 1 - MADRID-29, teléfonos: 215 74 77 - 215 68 48/9

## ANTONIO GALLEGO, DOS AÑOS EN LA FUNDACION MARCH

Por Javier Monjas

Más de veintidos mil chicos y chicas, procedentes de diversos institutos, han asistido durante el pasado curso 80-81 a los Conciertos para Jóvenes que la Fundación «Juan March» organiza exclusivamente para estudiantes de Bachillerato. La inmensa mayoría de estos muchachos han podido escuchar así el primer concierto de su vida.

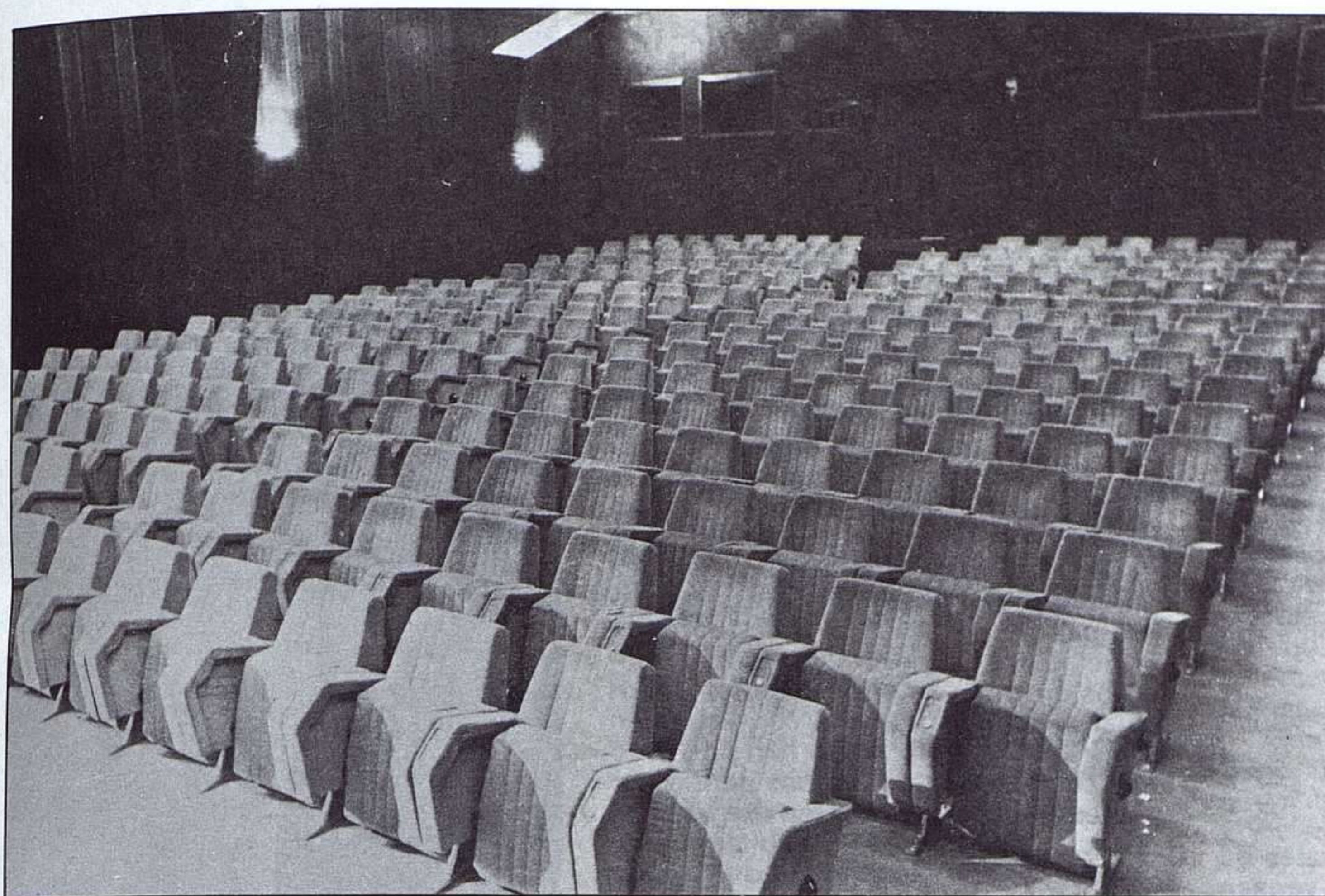
Esta inmensa labor divulgativa ha sido posible gracias a los esfuerzos que los equipos de la Fundación realizan a diario en la misma dirección extensiva de la cultura y, muy principalmente, de la música. Al frente de los Servicios Culturales se encuentra «**coordinando este inmenso follón**» Antonio Gallego, catedrático de Historia de la Música en el Conservatorio de Madrid, con quien hemos hablado sobre su trabajo y actividades en la Fundación March.



«Hay ocasiones en que debemos evitar dar publicidad a algunas de nuestras actividades, pues estamos continuamente colapsados de público. Muchas veces no sólo se llena la sala principal —con capa-

cidad para sólo trescientas personas—, sino que se abarrota otra pequeña donde se sigue la actividad por circuito cerrado de televisión y aún en el bar, en el que también se ha instalado otro televisor.

Con una respuesta así por parte del público da gusto trabajar, a pesar de todos los esfuerzos que supone. Otras veces, la música es menos popular; por ejemplo, en el ciclo dedicado a Stravinsky,



Fotos: P. Guardón.

El Salón de Actos de la Fundación March, en Madrid. Durante el curso pasado asistieron cerca de veinticinco mil personas a los Conciertos para Jóvenes. Los proyectos de investigación se estudian ahora individualmente. Los criterios de concesión de becas han variado.

que la afluencia de público es menor que en los de música barroca», añade Gallego. «Para paliar en lo posible esta falta de interés y conocimiento de la música más moderna se editan carteles que circulan por las librerías, facultades, conservatorios, etc. De todos modos, siempre es muy halagadora la respuesta del público, que demuestra un gran interés hacia la música. Si a esto le añadimos la dificultad de salir de nuestra sede central, el principal problema que tenemos — que mediatiza fuertemente nuestra actividad— es la falta de espacio».

#### ESTRENAR A LOS COMPOSITORES JOVENES

Antonio Gallego lleva dirigiendo los Servicios Culturales de la Fundación desde julio de 1980, año en el que sucedió a Andrés Amorós. Ya antes había colaborado con ella presentando una serie de Conciertos para Jóvenes e incluso había tenido una beca de música. Precisamente, cuando se hizo cargo del puesto, se inició una nueva etapa en la política de ayuda a la investigación y creación. **Hasta hace un par de años, las becas de ayuda a la investigación se repartían en veintidós campos distintos».**

«El resultado de esta división extensa de ámbitos es que la participación de la Fundación en cada uno de ellos era muy pequeña. Si la extensión de metas investigadoras susceptibles de recibir ayuda era muy positiva hace unos años —ya que no existían demasiadas ayudas a la creación—, hoy día este problema se ha paliado en cierta forma y preferimos concentrar nuestros esfuerzos en tres puntos concretos; uno para una ciencia experimental y los otros dedicados a ciencias sociales».

«Evidentemente se produce un replanteamiento de prioridades y finalidades en otros campos, entre los que sobresale la música clásica, a la que se presta una gran atención desde diversos án-

gulos», continúa Antonio Gallego. «**Seguimos contando con los mismos presupuestos, pero la forma de invertirlos ya no se realiza de modo prioritario por medio de becas; antes se presentaba un trabajo para que un jurado concediera o no una ayuda, de manera que, de ocho trabajos presentados, por ejemplo, sólo dos conseguían la beca y los demás se desechaban. Ahora los proyectos que se presentan a la Fundación y a sus expertos son estudiados de forma individual y no siguiendo criterios comparativos y competitivos. Fruto de esta filosofía es la Tribuna de Jóvenes Compositores, nueva forma de entender la promoción de la creatividad musical. A través de ella, no vamos a dar premios, sino oportunidades de oír la obra, editarla, grabarla y discutirla, enviándola a la crítica especializada y a las emisoras de radio por medio de la Unión Europea de Radiodifusión».**



«El concierto está enmarcado en otras artes».

La Tribuna de Jóvenes Compositores está pensada para que los autores menores de treinta años puedan estrenar sus obras, por supuesto «**si alcanzan un nivel determinado de calidad**». Se han presentado una veintena de obras, de las que, según Antonio Gallego, quedarán seleccionadas unas siete u ocho. Esta primera edición de la Tribuna, —que continuará si se obtienen en ésta resultados positivos— terminará a finales de mayo del presente año con un concierto en el que se darán a conocer las obras seleccionadas. El Comité de Lectura encargado de la selección está formado por Miguel Angel Coria, Tomás Marco y Antonio Ros Marbá.

En otro orden de cosas, los Conciertos para Jóvenes están pensados para cubrir la falta de música en vivo que se produce en la asignatura de Historia de la Música impartida en el primer curso del Bachillerato. Estos conciertos deben tener un planteamiento muy distinto a los de la tarde. Los aspectos divulgativos y pedagógicos de ellos priman sobre otras consideraciones; algo parecido sucede con los Conciertos de Mediodía, dirigidos a un público que por sus ocupaciones o cualquier otro motivo no pueden asistir a las sesiones musicales habituales, normalmente vespertinas. Aunque el nivel y planteamiento de este último tipo de concierto va dirigido a un público distinto del anterior, las programaciones «**no pueden incluir en una misma sesión obras de Hindemith, Ginastera y Stravinsky, por ejemplo, ya que los resultados serían distintos a los pretendidos**».

«**Puedo asegurar que los Conciertos para Jóvenes es lo que hacemos con más cariño**», dice Gallego, «**aunque los conciertos de la tarde requieren un mayor esfuerzo. En los primeros, tenemos con frecuencia cuatro o cinco programaciones simultáneamente —tres en Madrid y una o dos en otras provincias—, que se mantienen durante dos o tres meses seguidos, y en los demás conciertos se exige una renovación total**».

En Madrid —también se han realiza-

do en Albacete, Almería, Badajoz, Córdoba y Figueras (Gerona)— asisten cada día ocho colegios o institutos distintos durante tres días a la semana, procurando que cada grupo no exceda de cuarenta alumnos. «Incluso procuramos, al realizar las invitaciones, mezclar centros de diversa procedencia, unos del centro y otros del extrarradio, con todas las connotaciones que ello acarrea; de esta forma se intenta fomentar la relación entre diversos grupos de muchachos».

#### UNA FORMA DE ENTENDER GLOBALMENTE LA MUSICA

«Al mismo tiempo, los chavales no vienen sólo al concierto, aunque vengan principalmente a él. También ven la exposición que se encuentra a la entrada, se les envía folletos, material para que los profesores trabajen con ellos e incluso les regalamos un libro divulgativo editado por la misma Fundación. Esta es otra de las ideas maestras de nuestra gestión; el concierto que han venido a escuchar —y que se les ha introducido y explicado— queda, además, enmarcado en otros hechos culturales, como las artes plásticas. De esta forma, la cultura se considera un fenómeno global con unas características comunes en todas sus manifestaciones».

Reconocido prestigio han adquirido los ciclos monográficos que la Fundación «Juan March» elabora, centrándose en diversas épocas, nombres o movimientos musicales. Según Gallego, estos conciertos surgen ante la diversificación de la actividad musical que la Fundación acomete al contar con el nuevo edificio inaugurado en 1975. Hasta entonces no se tenían actividades culturales propias, pues sólo existían unas oficinas que controlaban las distintas becas y ayudas. Al construirse una sala de conciertos en la modernísima sede actual se comprendió que los conciertos aislados ya estaban cubiertos en Madrid.

Se pensó en la necesidad de realizar ciclos donde los conciertos se apoyaran mutuamente, glosando un tema común. En la actualidad se realizan siete u ocho ciclos al año coincidiendo en algunos casos con grandes exposiciones como las de Matisse o Mondrian, o con recitales poéticos como en el caso de Pessoa, siempre procurando una adecuación temporal y artística entre unas manifestaciones y otras. «Nuestra obligación», añade Antonio Gallego, es que sean ciclos equilibrados; no jugamos exclusivamente ni a la música contemporánea ni a la música clásica, ni a la música española ni a la extranjera. Procuramos, con todas las reservas que ello implica, abarcarlo todo».

«Los actos culturales tienen que estar planteados con fuertes dosis de honestidad e imaginación».

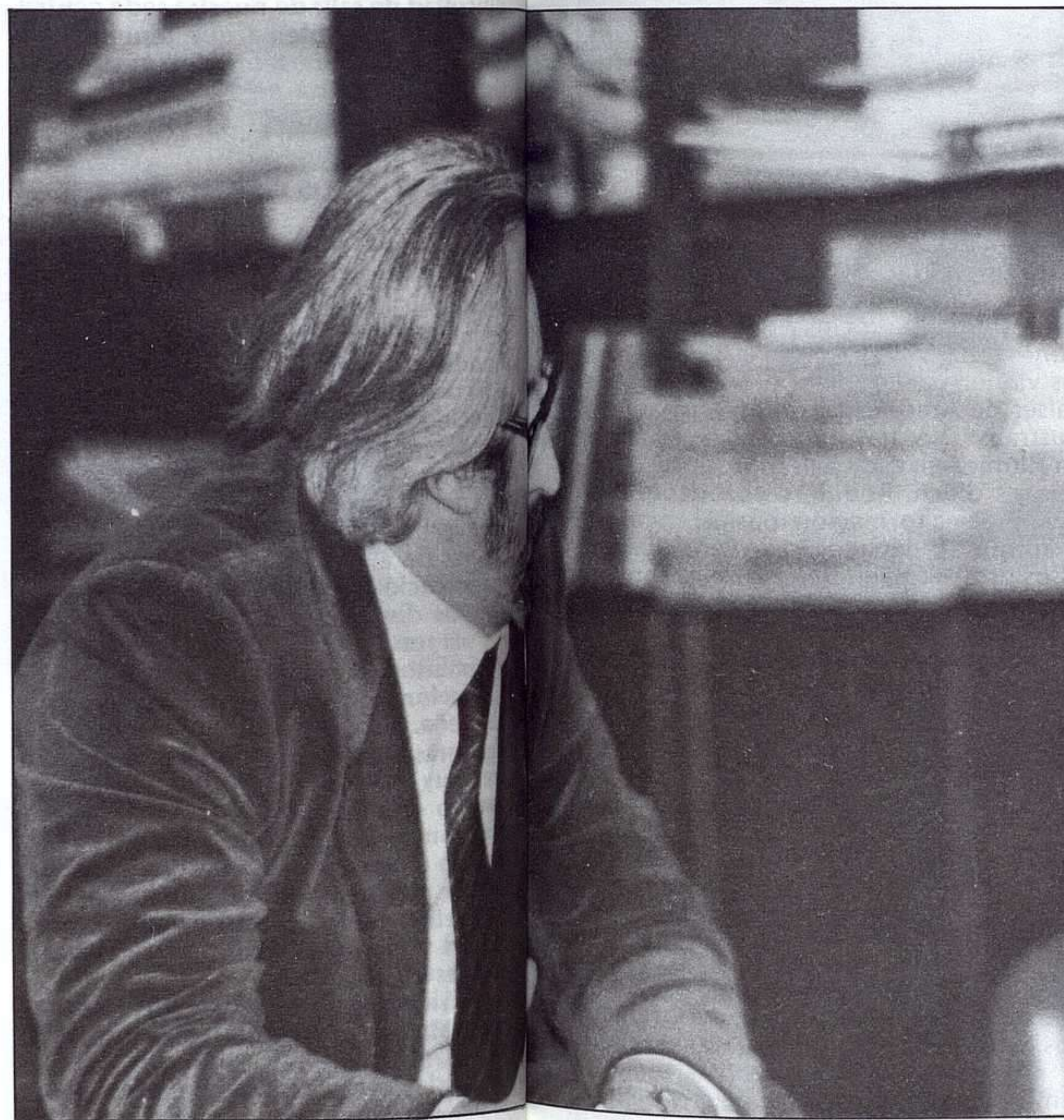
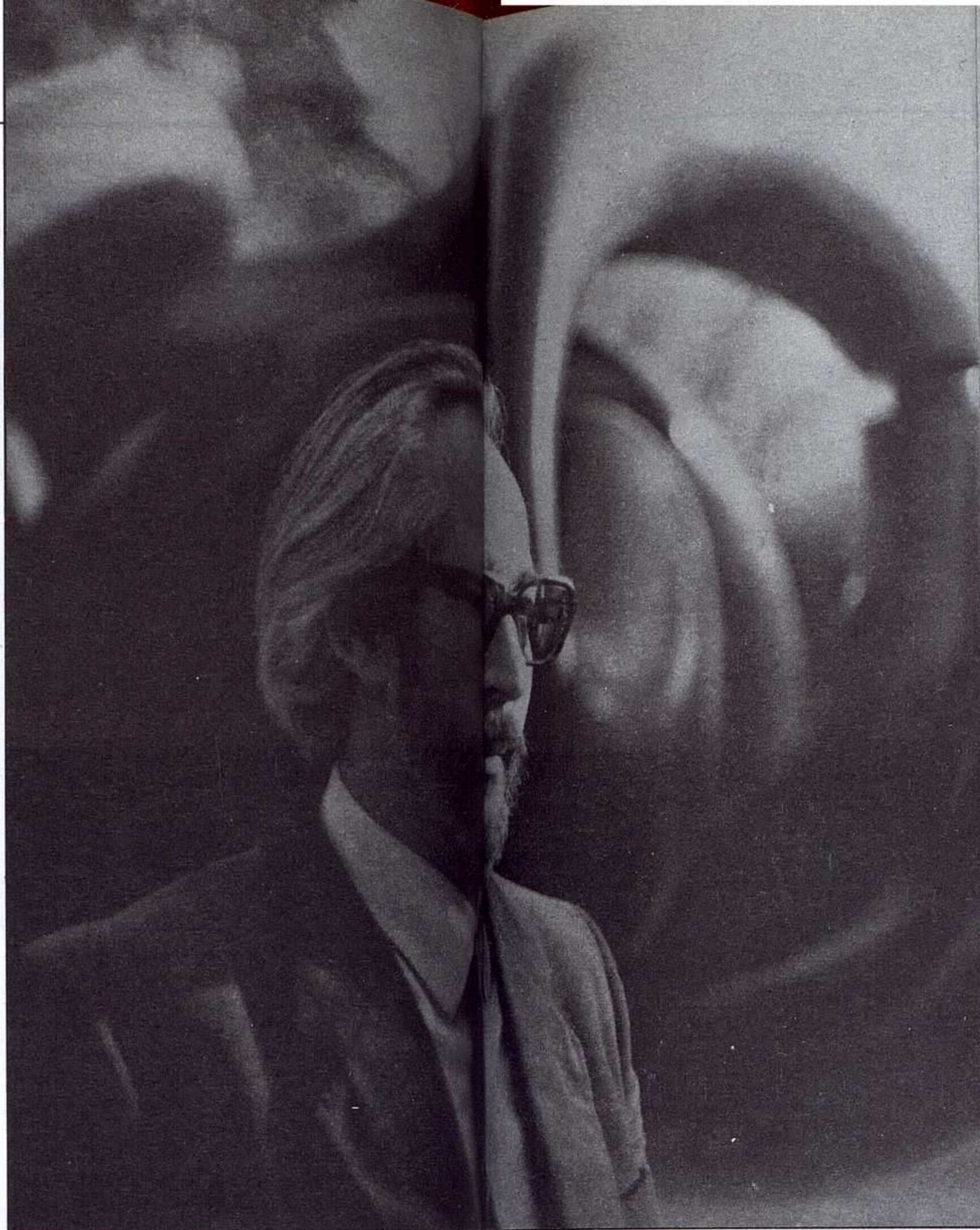
nizadas, por ejemplo, en torno a la exposición Mondrian, han sido llevados a cabo con instrumentistas nacionales que residen cerca y de los que se puede disponer con una simple llamada telefónica. En los ciclos, la programación la realizaremos nosotros, y a veces es tan dura que la negociamos con los intérpretes. Sin embargo, tenemos una política consciente de apoyo a los instrumentistas españoles. En música, al contrario de lo que ocurre en pintura, preferimos movernos en otros ámbitos distintos de los actuales. Sin negar que los contactos con los clásicos del siglo XX no han sido todo lo frecuentes que podríamos pensar, no se puede olvidar que existen dos orquestas oficiales donde se toca habitualmente —si bien no con la asiduidad que deseáramos— alguna música contemporánea. Procuramos separar las exposiciones de los conciertos aunque muchas veces, como en los casos ya citados la Mondrian y Matisse, se unen para dar una visión más global de la época».

#### OPORTUNIDADES A LOS INSTRUMENTISTAS NOVELES

La Fundación «Juan March», siguiendo esta línea de potenciación de los músicos nacionales, intenta estar presente en muchos sitios, aparte de Madrid. Según Gallego, esta labor descentralizadora plantea dificultades y, evidentemente, no se puede realizar al mismo nivel de la capital, donde se posee toda la infraestructura adecuada para las actividades. En los conciertos de provincias es difícil conseguir grandes cifras de oyentes; mientras que una exposición es visitada en poco tiempo por miles de personas, conseguir con los aforos normales de una sala de audición esos niveles de asistencia significaría permanecer en un mismo lugar durante muchísimo tiempo.

«Sin embargo, se procura que los conciertos de las provincias estén interpretados por instrumentistas oriundos de cada lugar. De esta forma se intenta dar oportunidades —incluso primeras oportunidades— y «explotar» en el mejor sentido de la palabra, las canteras locales de los sitios que se visiten, aunque, eso sí, sin ceder en lo más mínimo en cuanto a la calidad que ofrecemos a nuestro público».

«Todas estas actividades musicales se basan en nuestra profunda convicción de que las instituciones privadas tienen muchas cosas que decir tanto en el campo científico como en el cultural a todos los niveles. Por supuesto, esto se apoya a su vez en una determinada ideología que considera a la iniciativa privada como un valioso recurso de servicio a la sociedad. Dentro de estos límites se encuentra la música. De las instituciones que conozco, la Fundación «March» es la que mejor valora la música, no sólo en cuanto a la cantidad sino también en relación a su calidad».



En algunas ocasiones la Administración ha colaborado con la Fundación, como en el caso de varios ciclos de música contemporánea. No obstante, no existe ningún tipo de coordinación establecida, pues la idea es que la actuación de los dos ámbitos debe separar nítidamente las obligaciones de cada cual, «entre otras cosas, por el mismo público que ha de tener perfectamente clara la diferenciación de competencias. Esta idea, lo mismo que los instrumentos de trabajo y el espacio disponible, restringe y mediatiza nuestra misma actuación que, de todos modos, consideramos valiosa para una mayor difusión y valoración de la música en España».

#### BALANCE DE DOS AÑOS DE MUSICA EN LA FUNDACION

Desde que Antonio Gallego accedió a la dirección de los Servicios Culturales de la Fundación «Juan March», la labor musical ya iniciada continúa con mayor potenciación. Antonio Gallego insiste en resaltar la labor de equipo que hace posible alcanzar los fines marcados.

Durante la gestión de Gallego, y hasta el momento de elaborar la presente información, se han realizado varios ciclos de música:

Música española medieval .....	octubre-noviembre, 1980.
Ciclo de música electroacústica .....	noviembre-diciembre, 1980.
Ciclo Béla Bartók .....	enero-febrero, 1981.
Piano romántico español .....	marzo-abril, 1981.
Homenaje a Pessoa .....	abril-mayo, 1981.
Ciclo Telemann .....	junio, 1981.
Música española del Renacimiento .....	octubre, 1981.
Música para una exposición Mondrian .....	noviembre-diciembre, 1981.
Ciclo Stravinsky .....	enero-febrero, 1982.

#### TRES TIPOS DE CONCIERTOS: MEDIODÍA, JOVENES Y HOMENAJES

En el curso 80-81 se organizaron un total de veinticuatro Concursos de Mediodía en Madrid, de los cuales ocho estuvieron dedicados a música de cámara, cuatro fueron recitales de canto con acompañamiento de piano, y otros doce, recitales de clave, arpa, guitarra, piano y órgano. También, y dentro de este mismo apartado de Concursos de Mediodía —una hora de música los lunes a las doce de la mañana—, se celebraron otros ocho recitales en Valencia, con la colaboración del Conservatorio Superior de Música de esa ciudad.

Los Concursos para Jóvenes constituyen uno de los aspectos más importantes dentro de la labor musical de la Fundación «March». Especialmente concebidos para estudiantes de Bachillerato, tienen un marcado carácter divulgativo y pedagógico. En el curso 80-81 se celebraron setenta y seis conciertos, trece de los cuales transcurrieron durante cuatro meses en Albacete. En total, asistieron 22.386 jóvenes que pudieron escuchar recitales

de piano romántico, conciertos de flauta y piano, vihuela y guitarra barroca. El año pasado se amplió el círculo de provincias que contaron con Concursos para Jóvenes, además de Albacete, Córdoba, Figueras (Gerona), Almería y Badajoz.

Asimismo se han realizado doce conciertos para niños con edades comprendidas entre los nueve y diez años. Estos recitales de iniciación a la música se celebraron el año pasado en el Patronat de la Catequística de Figueras, contando con la colaboración de Juventuts Musicals de Figueras.

Siempre en el periodo que Gallego lleva al frente de la Dirección de los Servicios Culturales, se programaron dos conciertos homenaje, uno de ellos dedicado a Joaquín Rodrigo y el otro a Xavier Montsalvatge. También se realizó una especie de homenaje a tres músicos españoles con motivo de su cincuenta aniversario: Cristóbal Halffter, Carmelo Alonso Bernalola y Luis de Pablo. A los dos últimos, la Fundación les sufragó la grabación de un disco conmemorativo, mientras Cristóbal Halffter prefirió la edición de una monografía, también con la ayuda económica de la institución.

La Tribuna de Jóvenes Compositores resume la política de ayudas a la creación mediante la organización de conciertos

con partituras no estrenadas ni editadas y escritas por compositores menores de treinta años. Sin embargo, según declaraba Antonio Gallego, la Fundación «Juan March» está abierta a cualquier proyecto que se la presente, susceptible de recibir algún tipo de subvención.

Después del ciclo dedicado a conmemorar el centenario del nacimiento de Stravinsky, se realizará un ciclo completo con los **Tríos para piano**, de Beethoven. Posteriormente, se programará otro con todas las **Sonatas para piano**, de Mozart, conciertos con cinco intérpretes diferentes, que comenzará con las primeras **Sonatas para clavecín**, siguiendo con el pianoforte, para concluir con el piano normal; de esta forma se podrá observar no sólo la evolución estilística sino también la evolución sonora. Por último, antes de que finalice el año, se celebrará un homenaje a Gofredo Petrassi.

#### NOTA

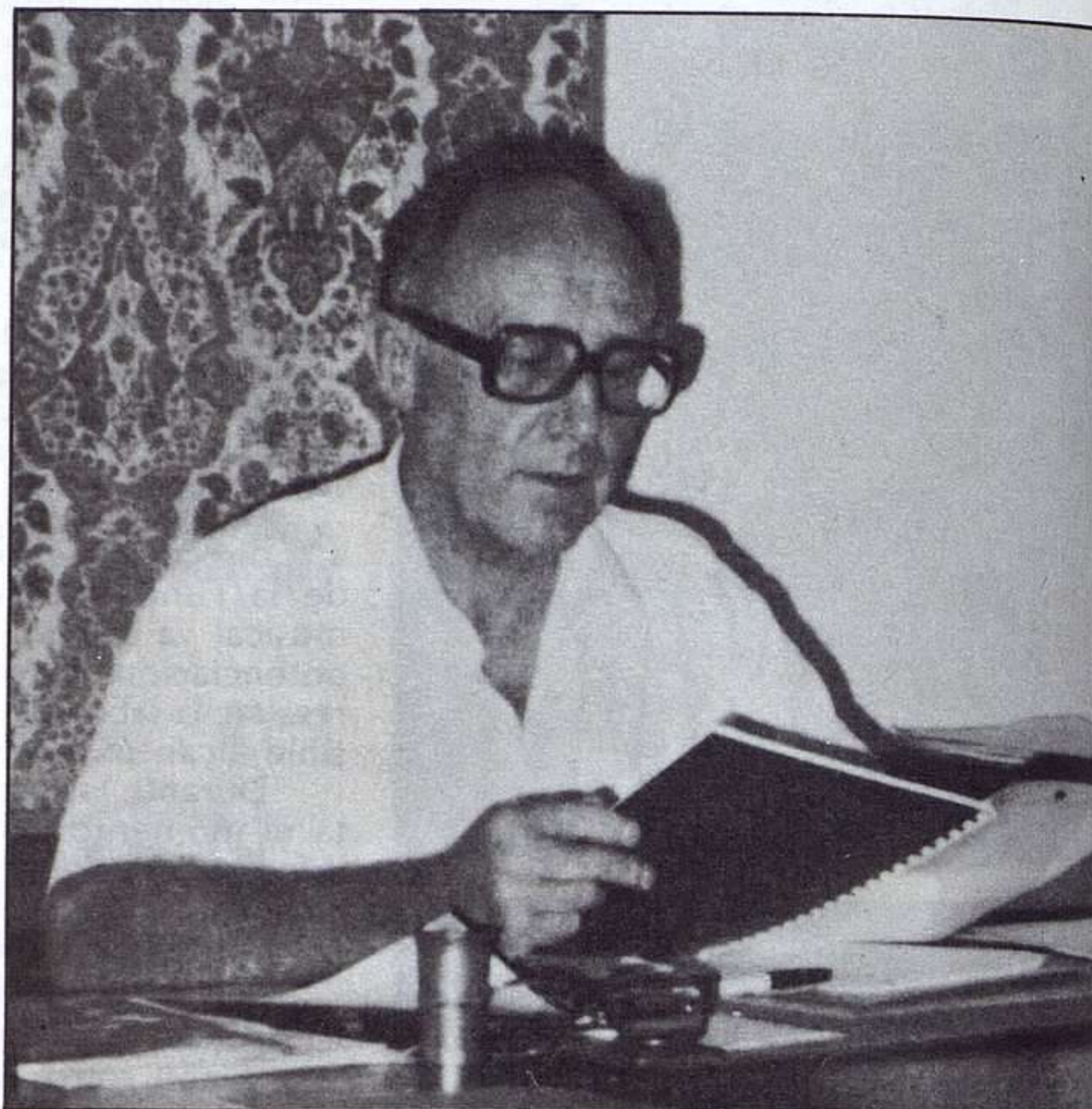
Las cifras de asistencia y contenido de los Concursos de Mediodía, para Jóvenes y de iniciación a la música están recogidas del Boletín Informativo que la Fundación «Juan March» edita mensualmente.



## Congreso Internacional de Rítmica

# EL METODO «DALCROZE»

Se ha celebrado recientemente, en Ginebra, la XXVII edición del Congreso Internacional de Rítmica. Con este motivo y para tratar de informar acerca del sistema pedagógico por Jacques Dalcroze, hemos entrevistado al director del Instituto «Jacques Dalcroze», Dominique Porte.



Por Maricarmen Faral Martín,  
Mariángeles Cosculluela y  
Genoveva Rawat

**RITMO.**—¿Cuáles son los objetivos de estos congresos, cómo nació la idea de realizarlos y, en relación con esta edición, qué diferencias tiene con respecto a los de otros años?

**DOMINIQUE PORTE.**—Desde que nació el Instituto «Jacques Dalcroze» (que existe desde 1.915), algunos alumnos que habían terminado sus estudios deseaban trabajar otra vez con su maestro, el propio Jacques Dalcroze. Mientras vivió recibió, durante el verano, a los antiguos alumnos que deseaban trabajar con él. Entonces estos cursos de verano eran cursos de perfeccionamiento. Ahora las cosas han cambiado. Dalcroze murió en 1950. El Instituto ha continuado sus actividades, pero ya no tiene un personaje central, ahora hay muchos profesores y los congresos nos permiten aglutinar y observar las diferentes escuelas nacionales del método «Dalcroze». La rítmica respeta los mismos principios, pero se realiza en estilos musicales y corporales muy diferentes, según los países. Al principio, los congresos, y sobre todo, los cursos de verano, se caracterizaban por la unidad;



Demostración realizada por alumnos de Polonia, durante el Congreso.

hoy, por el contrario, por la diversidad. En este momento hay ventidós países representados y personas de cinco continentes, porque incluso hay un curso de ritmos y danzas africanas. Los participantes vienen de Estados Unidos o de otros países de América y también de Japón o Australia. No hay muchos especialistas en Rítmica en cada país, porque la profesión es difícil. Requiere cualidades corporales, una formación musical completa y aptitudes pedagógicas. Pero, aunque estos profesionales de la Rítmica son pocos, están diseminados por el mundo entero.

**R.**—¿Se alcanzarán los objetivos que se han fijado por estos congresos?

**D.P.**—Sí. Pero es necesario distinguir: en primer lugar, los profesionales del grupo A, que ya han obtenido un Diploma o Licenciatura «Dalcroze»; asisten a muchas lecciones y toman notas. Es decir que las influencias pueden ejercerse, por ejemplo, de una lección que viene de Bélgica sobre las lecciones que puedan impartirse el año próximo en España, o bien un profesor italiano que hace trabajar a la gente a su manera y que ejercerá su influencia sobre los alumnos ingleses con los que está trabajando. Es muy frecuente tomar notas e intercambiar experiencias y proyectos de tra-

# ORGANOS YAMAHA

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



**N**UESTRO 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

bajo entre los profesionales en activo. En cuanto a los otros, los que no tienen todavía una formación «dalcroziana», dependen de un profesor para su formación personal y no para un trabajo didáctico. Luego reciben ellos mismos la influencia de la rítmica. Para ellos suele ser un descubrimiento el unir el movimiento corporal con el movimiento musical. No van a impartir lecciones de rítmica, pero quizás aprovecharán personalmente esta enseñanza, y esto tendrá repercusiones en las lecciones de música, gimnasia o, incluso, otras ramas de la Pedagogía. La manera «dalcroziana» de enseñar consiste en poner siempre en funcionamiento el sentido corporal y el sentido muscular, y todo esto puede tener consecuencias en otras ramas de la Pedagogía, además de la musical; esta es la causa de que, cuando en Ginebra se introdujeron los primeros cursos de Rítmica para todos los niños, su primera aplicación fue el corregir los problemas de lenguaje y escritura. La manera «dalcroziana» de enseñar puede ser eficaz en muchos campos.

**R.—¿Nos puede explicar las características de este Congreso: profesorado, niveles, y todo lo concerniente al mismo? ¿Cuándo tendrá lugar el próximo?**

D.P.—Este Congreso reúne a doscientos cincuenta alumnos y unos treinta profesores (los que enseñan en este Congreso). Entre los participantes, hay algunos que son maestros de Rítmica. El grupo más numeroso (grupo A) está formado por los que enseñan la Rítmica o la estudian en clases profesionales. El grupo B está integrado por personas que tienen una cultura musical, que saben leer música, pero que todavía no han trabajado la Rítmica y, el tercer grupo, el grupo C, reúne a las personas que no tienen formación rítmica ni musical. Este último es el menos numeroso y lo tenemos varios días trabajando con el mismo profesor: este método es más eficaz. En los grupos A y B se puede cambiar más frecuentemente de profesor. La característica principal de nuestro congreso, repito, es la variedad. Tenemos un gran número de profesores que dan dos lecciones y, seguidamente, dejan su lugar a otros. De esta manera no se ejercen fuertes influencias personales y, sin embargo, hay una gran variedad. Durante mucho tiempo hemos tenido un congreso cada tres años. El último tuvo lugar en 1977, es decir, hace cuatro años, porque creamos en 1979 un Congreso Internacional para niños. Ahora pensamos hacer uno cada dos años, alternando el de los niños y el de los adultos. Sin embargo, la diferencia de cuatro años entre dos congresos de adultos es demasiada. Tenemos la intención de organizar cursos más modestos, con un número menor de profesores, pero más frecuentes. Esperamos poder llevarlo a cabo.

**R.—¿Cuál ha sido el clima del Congreso de este año?**

D.P.—Tener gran número de actividades y de horas de trabajo cada día tiene ventajas e inconvenientes. La ventaja es que aquellos que lo desean pueden recibir una gran cantidad de información. El inconveniente es el cansancio. Encuentro que el programa está demasiado cargado y algunos de los miembros del congreso de los que, muy a menudo, se requiere actividad corporal, están realmente fatigados y cuando pasan dos se-



**ARRIBA, una representación de Rítmica del Instituto «Jacques Dalcroze», de Ginebra. SOBRE ESTAS LINEAS, la actuación de los alumnos infantiles de este mismo Instituto. Los niños tienen de cuatro a seis años, edad en la que empieza a asistir a clases, aunque hay otros cursos en el nivel de Jardín de Infancia. En el «Instituto Jacques Dalcroze» hay alrededor de dos mil niños, la mayor parte de ellos dedicados a la Rítmica y el Solfeo. Cerca de cincuenta jóvenes estudian en la Escuela de Formación Profesional del mismo Instituto.**

manas, hay que intentar programar un horario menos denso para poder conservar la atención de todo el mundo. En cuanto al ambiente del congreso, tengo realmente la impresión, gracias a los participantes, de que hay mucha alegría, amistad y camaradería. Pienso que Dalcroze aportó a la ciencia pedagógica un poco de alegría. Estos congresos realizan el deseo de que la ciencia y el arte sean también cosas alegres y, yo diría, más bien cálidas, puesto que, frecuentemente, la ciencia es muy fría.

**R.—¿En qué consiste la formación musical del Instituto? ¿Cuáles son las posibilidades para los extranjeros? ¿Cuáles, los niveles de admisión para adultos y para niños? ¿Cómo funciona el Instituto?**

D.P.—Tenemos una escuela de música, abierta a todos, en la que hay alrededor de dosmil niños; la mayor parte están en las clases de Rítmica y Solfeo. Los mismos profesores enseñan a la vez



la Rítmica y el Solfeo. Estos cursos pueden estar precedidos de otros del nivel de jardín de infancia. Admitimos a los niños desde los cuatro años. Por otra parte, el Instituto alberga una Escuela de Formación Profesional. El número de alumnos se acerca a los cincuenta, con un programa de cuatro años. Este programa no tiene la misma duración para todo el mundo, porque en el momento de la admisión hay alumnos que pueden integrarse directamente al segundo o tercer nivel de ciertas ramas. Tenemos candidatos que han realizado ya estudios de Música y que hacen con nosotros sólo el nivel superior del Solfeo y la Armonía. Pero, al mismo tiempo, comienzan la Rítmica en el primer nivel, porque son principiantes en esta rama. Los programas son individuales y pueden ser diferentes para cada alumno. Las ramas principales son: la Rítmica, el Solfeo y la Improvisación al piano. Estas tres materias forman el corazón del método «Dalcroze», pero los estudiantes, para su formación personal, siguen muchos otros cursos. Deben continuar Piano y Armonía, deben trabajar la Técnica Corporal, Danza Folklórica, Percusión, Canto Coral, etc. Al final de sus estudios, cuando están en tercero o cuarto año, recibir



ARRIBA, Dominique Porte, entrevistado por RITMO, dirige un coro con acompañamiento instrumental en el Salón de Actos del Instituto «Dalcroze». SOBRE ESTAS LINEAS, una sesión de trabajo del grupo B. Este grupo está integrado por personas que tienen una cultura musical, aunque nunca han trabajado en Rítmica. El Congreso celebrado en Ginebra reunió a doscientos cincuenta alumnos y treinta profesores de esta disciplina, divididos en tres partes: maestros de Rítmica (grupo A), formación personal (grupo B) e introducción a la Rítmica (grupo C).

turas de Dalcroze. El curso de diplomado incluye la Composición musical y coreográfica y la Enseñanza a estudiantes profesionales. En el espectáculo que hemos ofrecido en el Congreso, hemos visto algunos ejemplos de trabajos de diplomados, realizados este año por personas de Inglaterra, Japón.

**R.—Dejando un poco de lado el punto de vista pedagógico, ¿puede darnos algunas informaciones sobre sus funciones como director del Instituto y su formación personal?**

D.P.—Hice estudios clásicos y universitarios, y a la edad de veinticinco años era abogado. Fui siempre aficionado a la música, y a la edad de veintiseis años reanudé la carrera, realizando aquí mis estudios profesionales. La licencia primero y, más tarde, el diploma. Hace veinte años que enseño Rítmica en las escuelas primarias. Este es uno de los trabajos que

prefiero: enseñar a niños de una población no seleccionada, aportar la música a todo el mundo. La Rítmica tiene una gran fuerza en la cultura popular. Hace diez años que soy director y me doy cuenta de que mi formación de jurista me presta un gran servicio, porque aquí hay una importante tarea administrativa. Dirigir una escuela es organizar las clases, elegir los profesores, controlar el trabajo, los exámenes, mantener relaciones con el exterior, que son muy numerosas; relaciones con el Estado de Ginebra, que nos da subvenciones; con el arquitecto que nos mejora las instalaciones, con los padres de los alumnos, con los mismos estudiantes, con jóvenes que vienen a pedir consejo sobre su orientación profesional, etc. Es un trabajo muy variado. Además, y siguiendo una vieja costumbre, el director tiene una dedicación parcial a la enseñanza. Doy seis horas de clase por semana: Improvisación al piano y Pedagogía de la Rítmica.

**R.—¿Qué piensa que es lo más importante del método «Dalcroze»?**

D.P.—Lo fundamental de nuestro método es la improvisación. El profesor debe de ser capaz no solamente de crear sus clases sino de crear la música conveniente para la educación que quiera dar. Un profesor de Rítmica es un improvisador, y esto trae como consecuencia que escuchemos en esta casa estilos muy diferentes. Podemos resumir el aspecto pedagógico en pocas palabras. A los «dalcrozianos» nos parece muy importante que en la enseñanza de la música a un niño, los sonidos, las frases, la música no sea una cosa exterior a él sino que sea algo vivido. Cuando explicamos en la pizarra las reglas de la Rítmica o la altura de las notas, es preciso que esta explicación se base sobre una experiencia ya asimilada por el niño. No se mejora, por medio de la métrica, el sentido rítmico de un niño, sino por el sentido rítmico muscular. «El sentido rítmico es un sentido muscular», dijo Dalcroze. Cuando la experiencia sensorial y motriz está asimilada, es decir, cuando el niño canta bien o realiza correctamente los movimientos corporales con la música, es posible llegar al análisis de lo que se ha realizado. El método «Dalcroze» ha sido el primer método moderno activo de la historia. Este principio es aplicado a muchos campos, pero comparando con otros métodos, pienso que el de «Dalcroze» es el más completo. Quizás el más difícil de practicar, pero también un ejemplo para muchos otros.

**R.—¿Cuáles son las relaciones de su Instituto con nuestro país?**

D.P.—El Instituto «Jacques Dalcroze», de Ginebra, mantiene contacto con España. Joan Llongueras fue discípulo y amigo de Dalcroze y realizó un magnífico trabajo en Cataluña, creando él mismo canciones. Comprendió perfectamente la Rítmica y la introdujo en Cataluña. En Barcelona existe el Instituto «Joan Llongueras», donde se imparten cursos de rítmica. Tengo otros recuerdos de España. Hace algunos años organizamos cursillos para profesores de escuela primaria en Bilbao, durante quince días, y tuve la impresión de que la Rítmica interesa mucho. No estaba sólo, claro, hicimos este cursillo en colaboración con nuestros amigos de Barcelona. Espero que la Rítmica se desarrolle más en vuestro país.

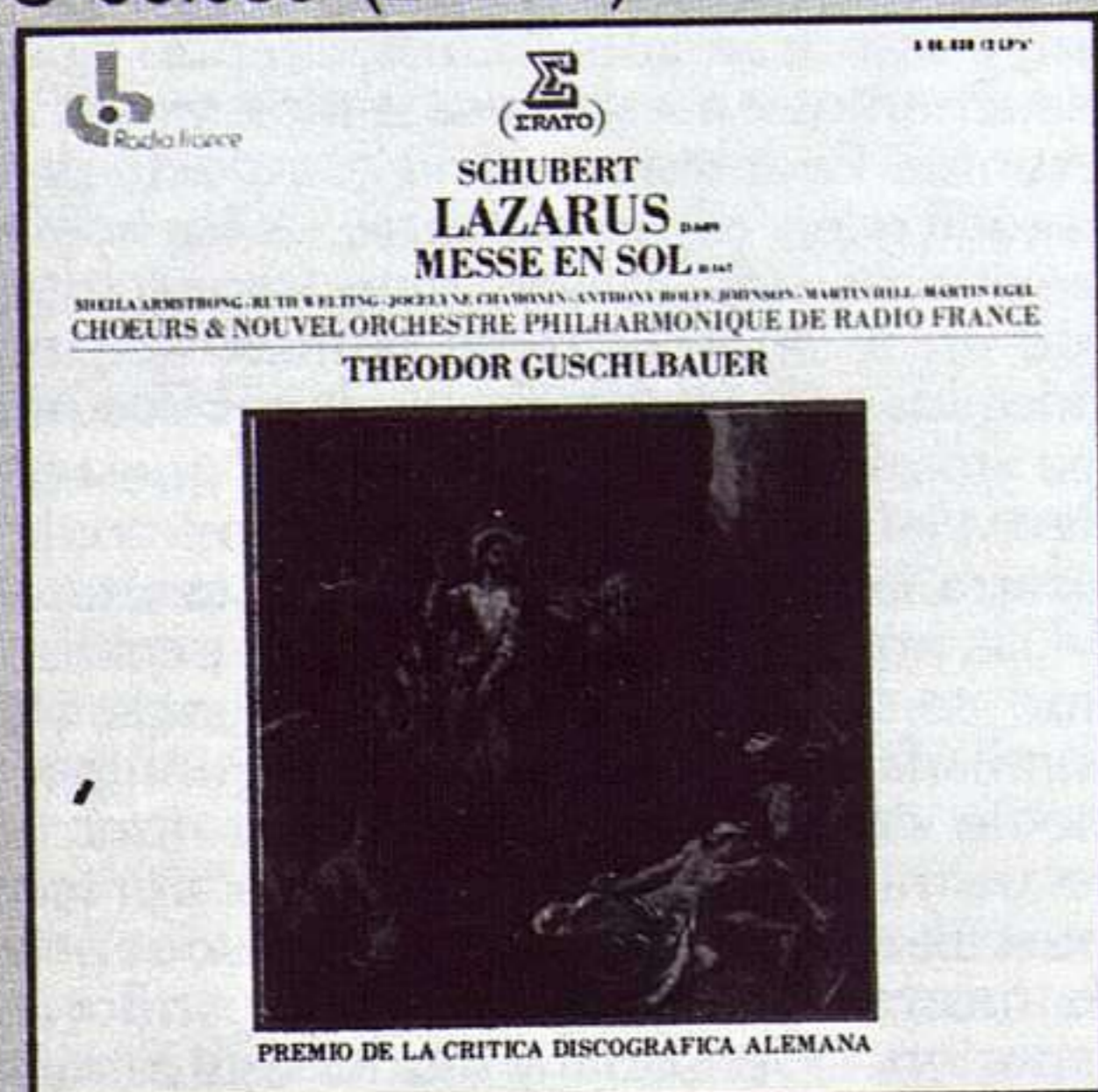
también un entrenamiento pedagógico. Tenemos muy buenas relaciones con las escuelas estatales de Ginebra y disponemos de clases de niños para que los estudiantes se ejerciten y, durante dos años, hagan prácticas bajo la vigilancia de sus profesores, practiquen la enseñanza de la Rítmica en el Jardín de Infancia, Rítmica en la escuela primaria, entre ocho y diez años, y se ejerciten también sobre la enseñanza del Solfeo. En la segunda parte de sus estudios, los alumnos están fundamentalmente ocupados en cursillos pedagógicos. Actualmente existe una formación equivalente en otros países, y otras escuelas llevan el nombre de Jacques Dalcroze, otorgando licencias similares a las nuestras. Este es el caso de Inglaterra, Bélgica, Holanda, Estados Unidos, etc., donde la Rítmica se enseña en muchas universidades; Polonia, Japón, Australia... Se puede obtener una licenciatura «Dalcroze» en muchos lugares del mundo. En fin, existe un diploma superior que sólo se puede obtener en Ginebra. En la clase de los diplomados recibimos a personas licenciadas, que estudian un año de perfeccionamiento, y el diploma autoriza a impartir cursos profesionales. Hay que estar diplomado para poder otorgar posteriormente licencia-



# OFERTA ESPECIAL PRIMAVERA 1982

## Hasta el 30 de Junio de 1982

S 96.030 (2 LPs.)



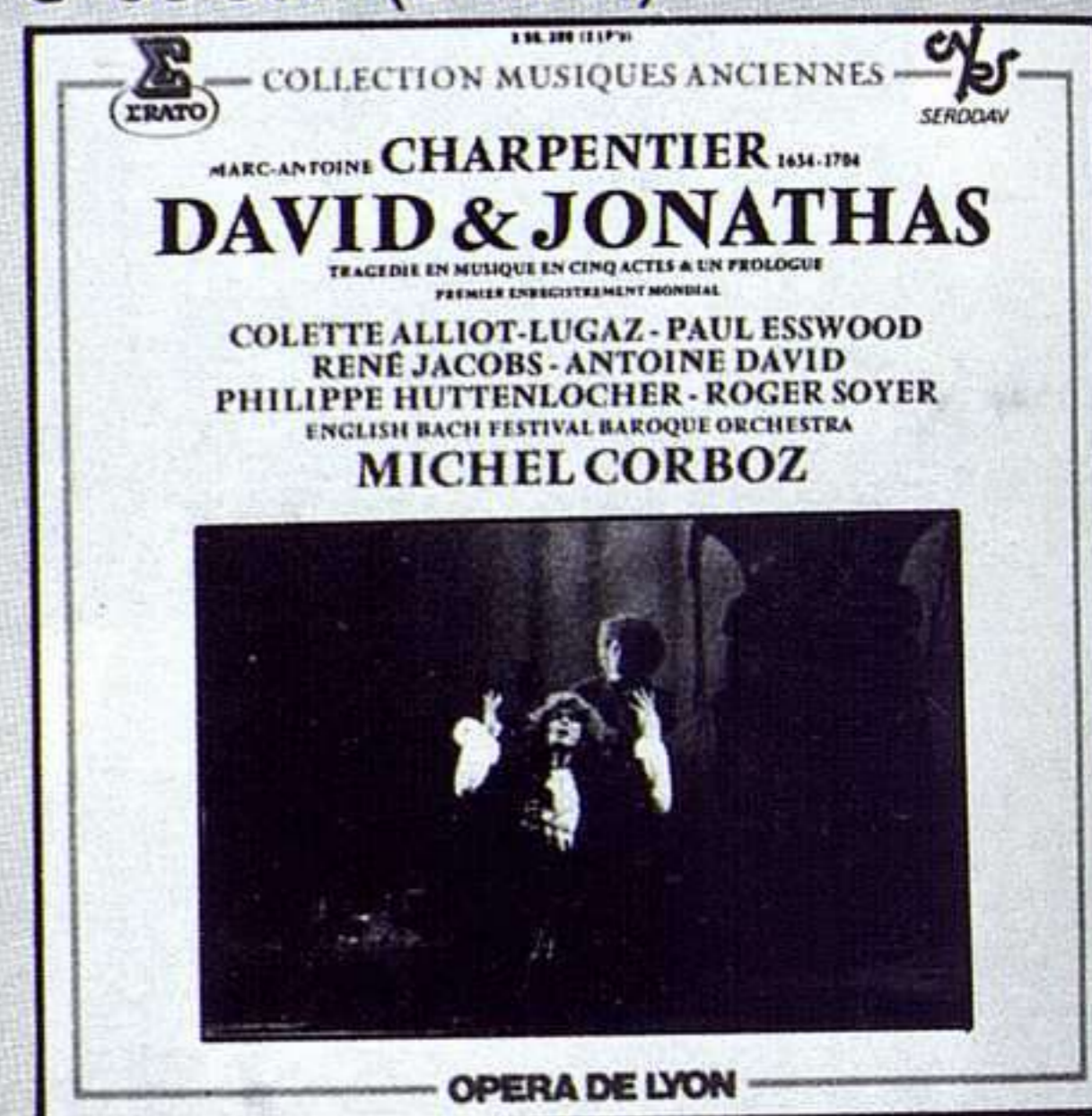
**PRECIO OFERTA:**  
1.190 Ptas.  
*Versión única*

S 96.311 (3 LPs.)



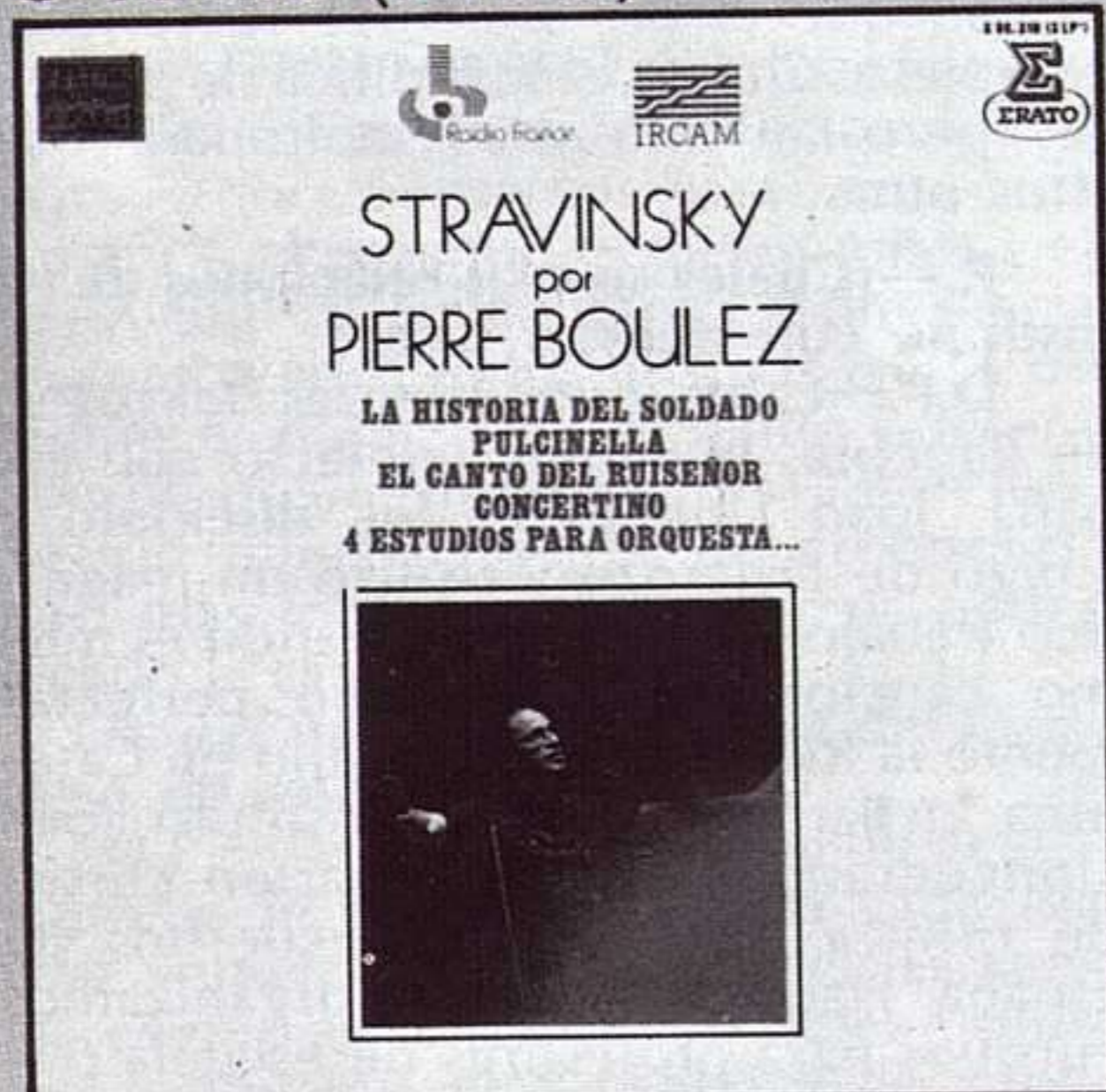
**PRECIO OFERTA:**  
1.790 Ptas.

S 96.309 (3 LPs.)



**PRECIO OFERTA:**  
1.790 Ptas.  
*Primera grabación mundial*

S 96.310 (3 LPs.)



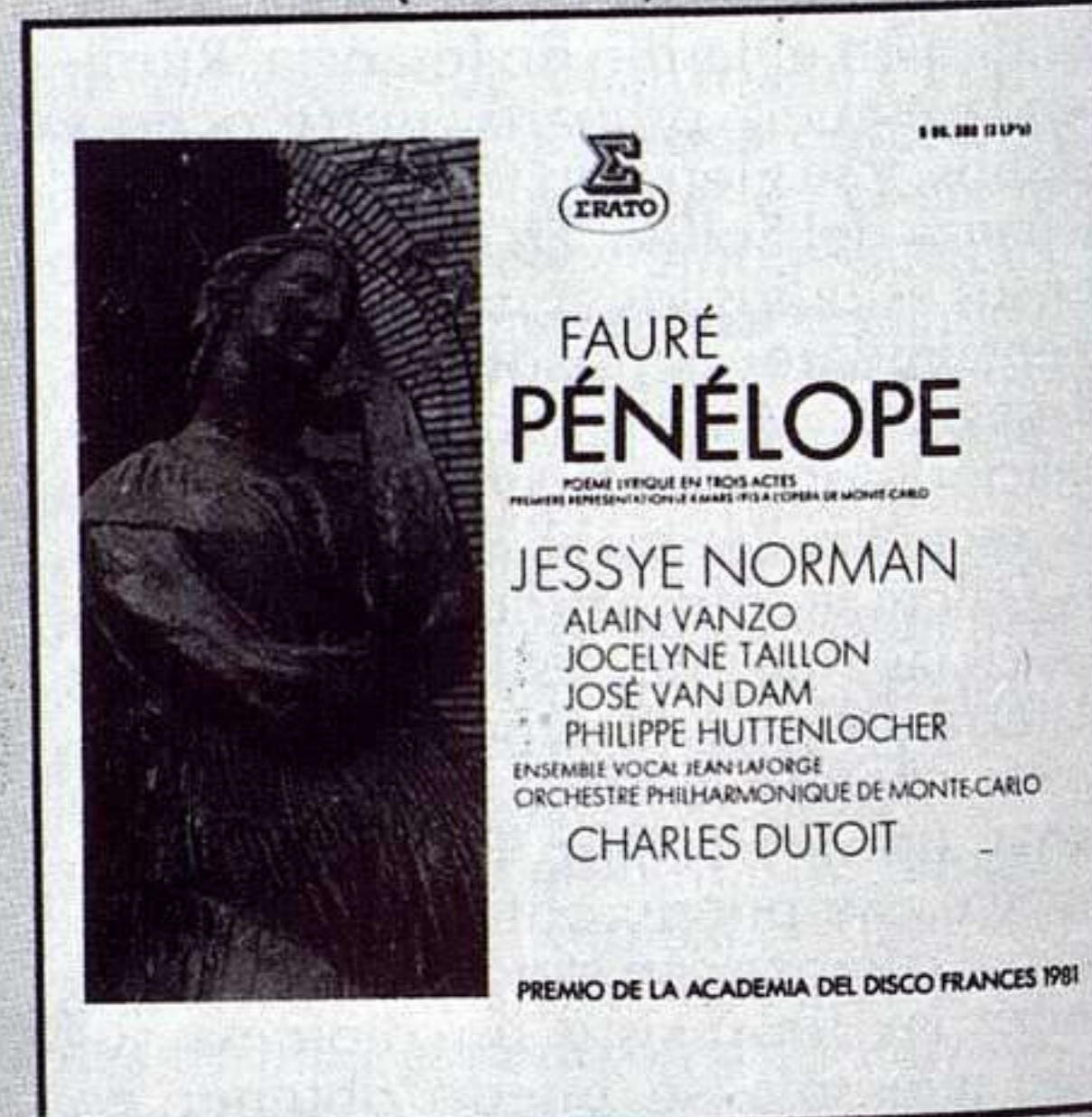
**PRECIO OFERTA:**  
1.790 Ptas.

S 96.404 (4 LPs.)



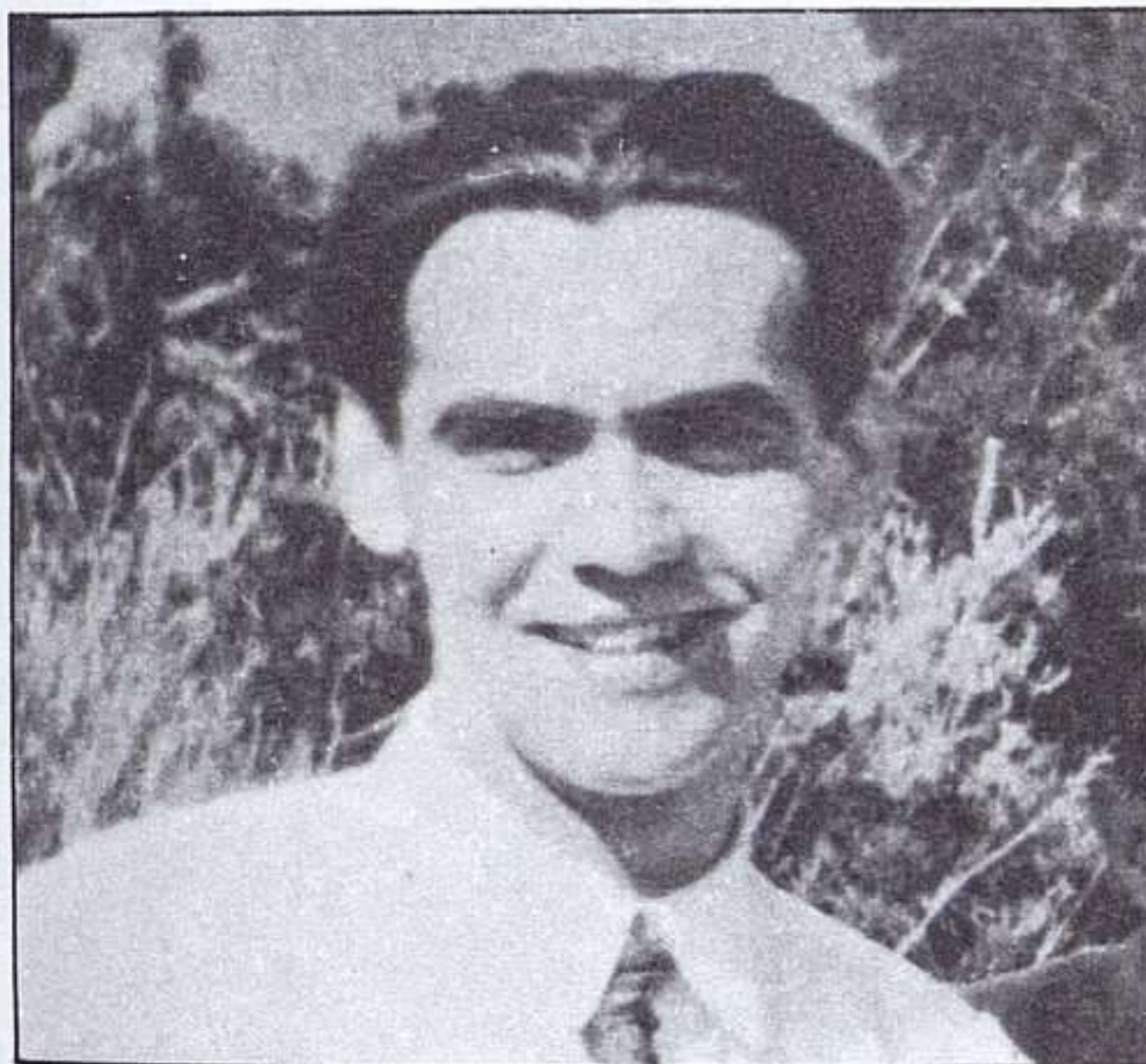
**PRECIO OFERTA:**  
2.380 Ptas.  
*Primera grabación mundial*

S 96.308 (3 LPs.)

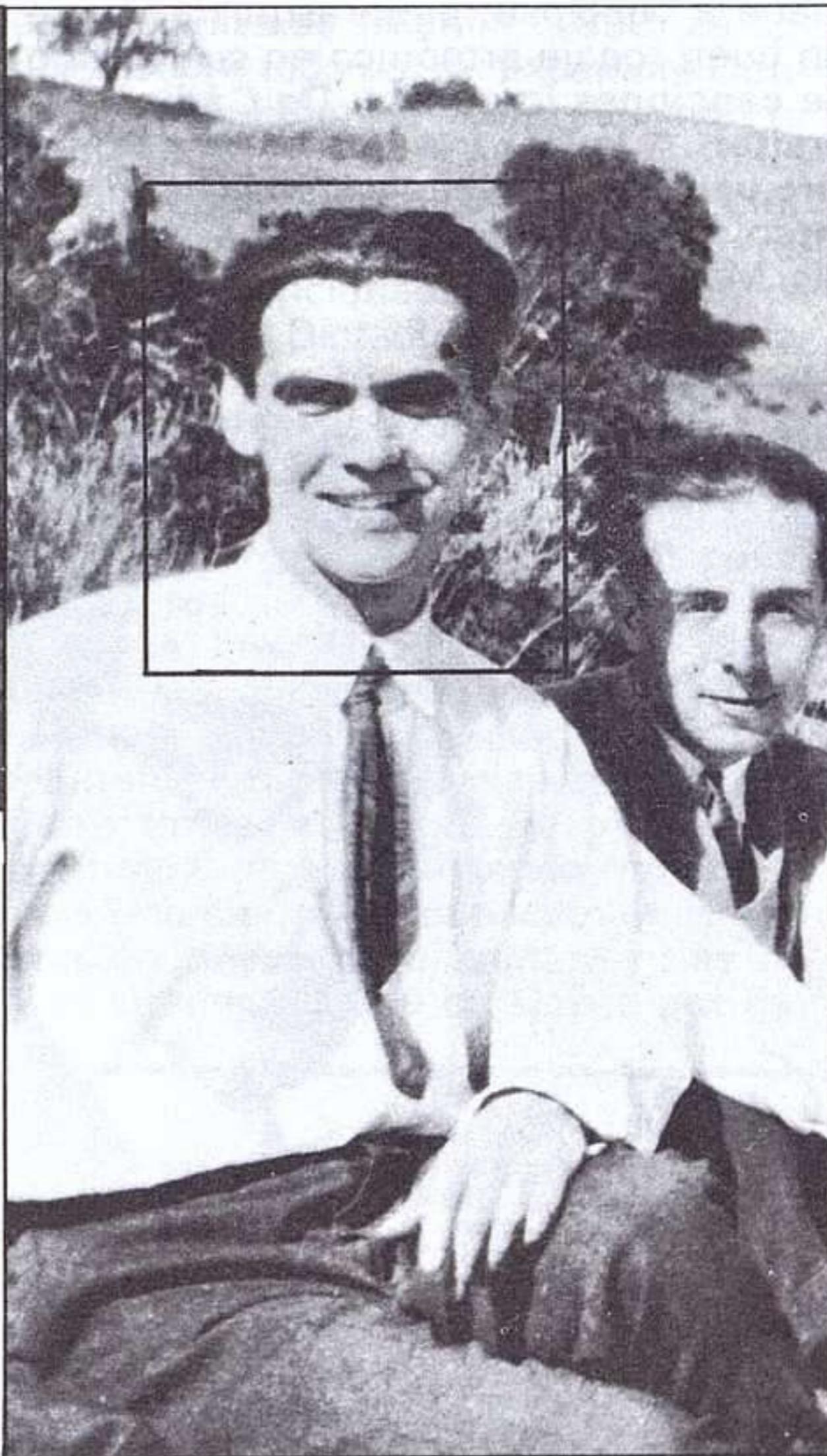


**PRECIO OFERTA:**  
1.790 Ptas.  
*Versión única*

# APORTACION A LA MUSICOGRAFIA DE GARCIA LORCA



Por Jaime Nogales Bello



Al igual que Manuel de Falla había encontrado en el pueblo español gran parte de la savia que nutre su obra, Federico García Lorca del mismo modo mantiene incontaminados e intactos sus principios culturales bebidos en el pueblo, tanto en su esfera poética —**Romancero gitano, Poema del cante jondo**— como en su ámbito escénico, en el que sus personajes o son gente del pueblo —**Yerma, Bodas de sangre**— o es de raíz popular su intención —**El amor de don Perlimplín**— o tiene el carácter de todo un pueblo como protagonista —**La casa de Bernarda Alba**—. De tal modo García Lorca se imbuje en la entraña española para cantarla en su poesía o para plasmarla en la escena, que no pocos músicos, extranjeros o españoles, han visto en su obra el motivo de creación y de

plasmación en los pentagramas de una música con argumento español fuerte y recio; nada más lejos de la clásica *españolada* encierra el origen literario del poeta granadino.

No tratamos de hacer en estas líneas una enumeración detallada y exhaustiva de obras y compositores que han recreado a García Lorca en el mundo sonoro. Si dejamos algo en el tintero

será de menor importancia y, por otro lado, tampoco la música sobre la obra de Federico García Lorca es de primer orden, ni tampoco muy numerosa, porque no hay razón para ello; huelga el decir que no es, naturalmente, por los puros valores intrínsecos de la producción lorquiana.

Nacido en 1907, en Leipzig, Wolfgang Fortner es el músico contemporáneo alemán que quizás más veces se haya acercado al autor de **Yerma**. Catedrático de composición en Friburgo y director de la Sección de Música Contemporánea en la Radio de Heidelberg, Fortner se encuentra afincado en una estética que parte de un serialismo libre, sin desdeñar un cierto sabor romántico, peculiar en la música alemana de su generación. Derivó durante cierto período hacia un lenguaje musical duro y áspero, pero, no obstante, Fortner también sabe ofrecernos la antítesis de esta postura. La música que el compositor

alemán ha escrito para su ópera **Bodas de sangre**, basada en la teatral de García Lorca, representa la cumbre de sus esfuerzos. No es esta obra la única de Fortner inspirada en nuestro poeta; tiene en su haber también otras dos obras líricas: la primera con argumento cómico de **El amor de don Perlimplín** y, la segunda, sobre **Yerma**. Más logrado que como compositor —se le ha tachado de poco imaginativo—, Wolfgang Fortner resulta ser un excelente músico analista, serio e informado en todas las actuales tendencias creativas.



Luigi Dallapiccola, compositor italiano.

En el actual panorama musical, es más interesante que Fortner el compositor italiano Luigi Nono. Siguiendo las enseñanzas del dodecagonismo schenberiano a través de Hermann Scherchen, Bruno Maderna y Dallapiccola, todos ya desaparecidos, Nono asimiló el sistema serial como medio técnico a la vez que como necesidad expresiva. Nada abstracto, sus obras persiguen un fin moral y hasta político. El cerebralismo serial adquiere, en manos del compositor italiano, esas características efusiones líricas propias de su cuna, unidas a las alturas del sonido, los ritmos y los timbres. En el terreno instrumental confiere una gran importancia al variado empleo de la percusión, y, en el aspecto vocal, se ha interesado por el problema fonético, utilizando un texto hablado en función del valor sonoro de las palabras.

En 1951 comienza la serie **España en el corazón** —primer epitafio para Federico García Lorca—. Entre 1952 y 1953 nace el **Romance de la Guardia Civil española** —tercer epitafio para Federico García Lorca—. Otra obra de Nono con tema lorquiano es **El manto rojo**.

Luigi Dallapiccola, una de las figuras más importantes que fue de la vida musical igualmente italiana, también utilizó el sistema dodecafónico, al modo podríamos decir latino, para poner en música al poeta español.

En una rápida mirada por la música francesa, nos detenemos en la atrayente figura de Francis Poulenc, fallecido en 1963, el cual dedicó, durante los años de la última guerra, la patética **Sonata para violín** a la memoria de García Lorca.

En la música soviética, Dimitri Shostakovich es en su **Novena Sinfonía** donde canta a García Lorca, Apollinaire y también otros poetas rusos.

Juan José Castro, el gran músico argentino, escribe sus óperas **Bodas de sangre** (1956) y **La zapatera prodigiosa** (Montevideo, 1949; Buenos Aires, 1958), basadas ambas en las obras homónimas de Federico.

En las jóvenes generaciones, ahora encontramos la temática lorquiana hasta en la música checoslovaca, mientras que en la española no es el poeta más llevado al pentagrama. Recordemos, como ejemplos, las canciones del valenciano José Peris sobre el **Poema del cante jondo** y de Jaime Padrós (Barcelona, 1926), de tendencia más conservadora, en el que hallamos en su catálogo canciones sobre poemas del poeta andaluz. Más importante que lo citado lo constituye la obra de Cristóbal Halffter **Elegías a la muerte de tres poetas españoles** —Antonio Machado, Federico García Lorca y Miguel Hernández—. Las últimas hornadas de nuestros compositores han fijado más su atención en Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Alberti; sin embargo, abundan los ejemplos en otros músicos anteriores, que se inspiran en su poesía o en su teatro.

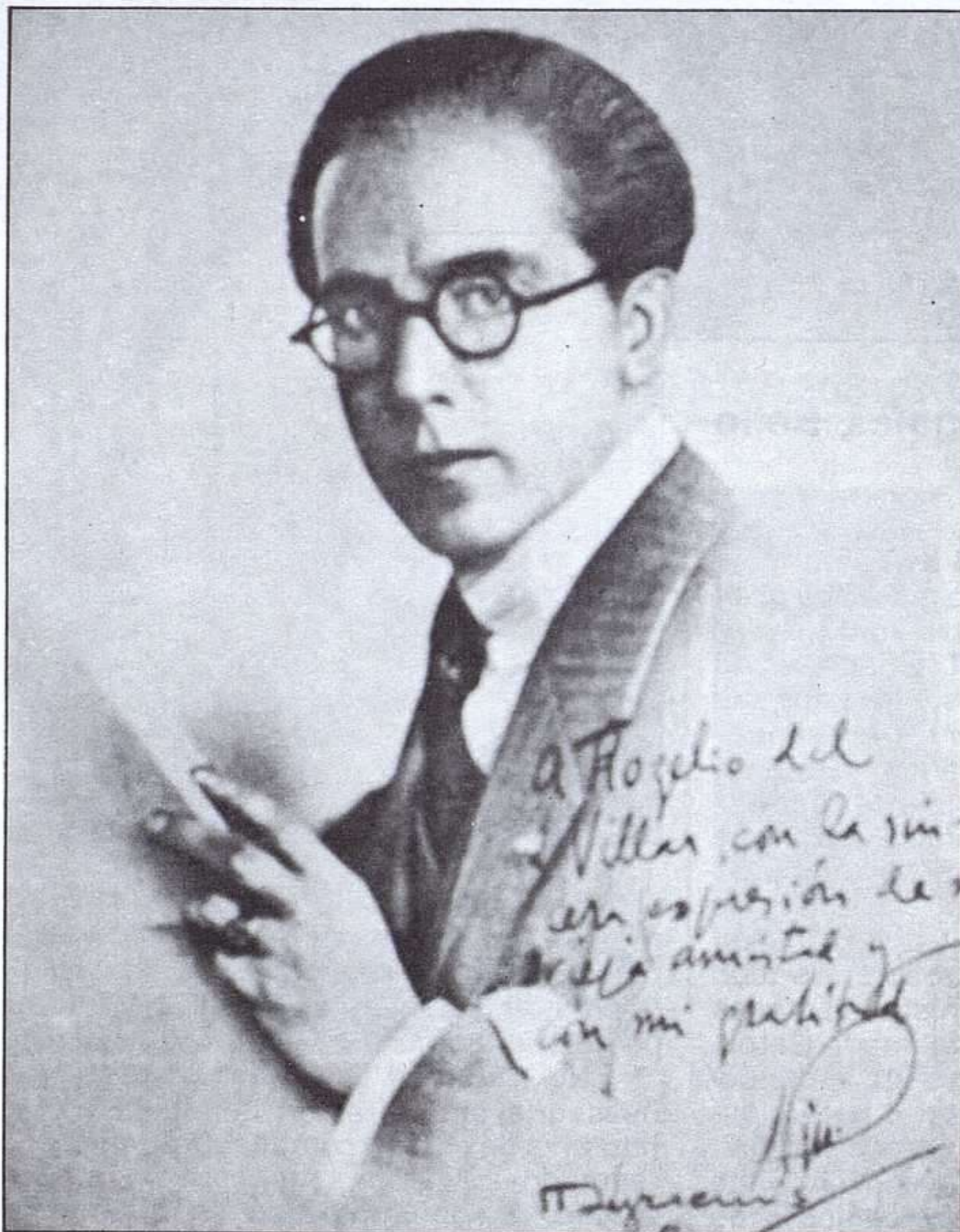
Perteneciente a la generación posterior a la de 1931, Jesús García Leoz hereda de su maestro, Turina, no sólo la técnica, sino también el espíritu. El malogrado músico navarro se acerca muchas veces a lo popular y lo hace de manera deliciosa, pintoresquista, sobre un buen ropaje armónico en su **Tríptico de canciones** lorquiano: **De Cádiz a Gibraltar**, **A la flor y a la pitiflor** y **Por el aire van**. Un paso hacia lo más hondo se intenta a través de los poemas de Antonio Machado.

Aunque de origen marroquí (Casablanca, 1915), Mauricio Ohana ha mantenido en el transcurso de su evolución creadora una constante vinculación con las tradicionales esencias sonoras de la música española, aunque con una concepción netamente moderna; de ahí su **Llanto por Ignacio Sánchez Mejías**, cantata para recitante barítono, coro y orquesta de cámara, fechada en 1950, y en la que traduce el famoso texto poético de García Lorca.

A Joaquín Nin-Culmell, músico español nacido en Berlín en 1908 e hijo de Joaquín Nin (La Habana, 1879), que realizó numerosos trabajos de la música española antigua y popular, de la de su país de origen, se deben las cinco canciones de **Yerma**.

Vinculado a la vida musical de Barcelona, tenemos a Manuel Oltra (1922); en el ámbito vocal, son notables sus canciones para coro, compuestas sobre textos de Federico García Lorca, «*que denotan —según Manuel Valls Gorina— la gran preparación de este compositor y su agudo instinto al interpretar debidamente el mensaje espiritual contenido en la obra del poeta granadino*».

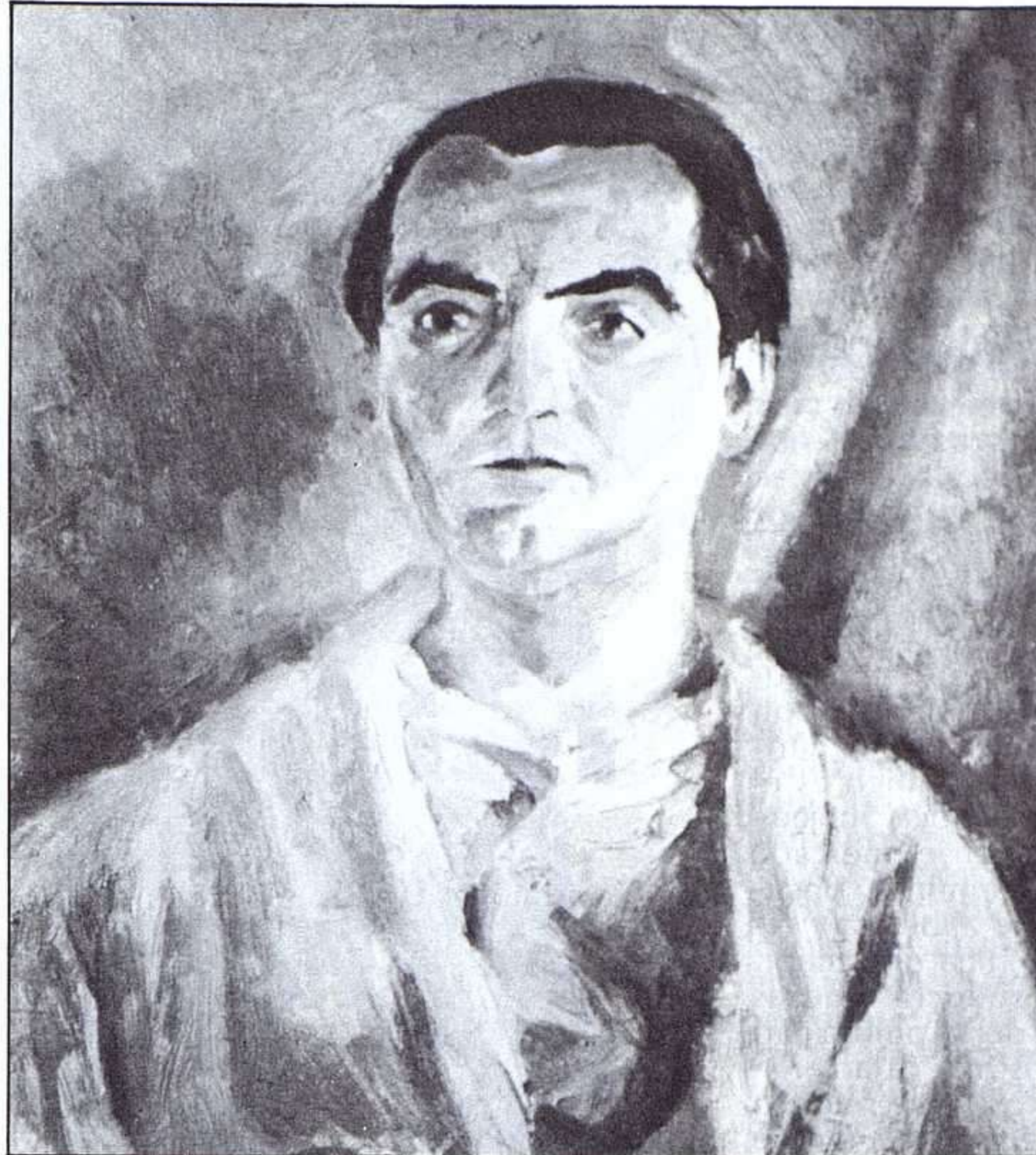
En el panorama de la música levantina, el nombre de Manuel Palau figura en un singularísimo puesto. Fallecido en 1967, no pudo faltar en su obra el paisaje de su tierra valenciana; su mirada plástica y lírica, las múltiples visiones pictóricas impregnadas de esa luz mediterránea, suave, matizada como en una acuarela. Entre su copiosa producción se encuentra **Evocaciones de España**, escrita sobre poemas del autor de **Mariana Pineda**. Del **Romancero gitano**, Vicente Asencio (Valencia, 1903) compone la canción de **La niña del alba** y, para la guitarra, escribió el tango de **La casada infiel**.



Joaquín Nin (1879-1949), padre de Joaquín Nin-Culmell, músico español nacido en Berlín en 1908, autor de cinco canciones sobre el tema de «Yerma».

De la compositora María Teresa Prieto, asturiana que tiene fijada su residencia en Méjico, donde estudió con Manuel Ponce, son dignas de recordar, por la pulcritud de escritura y belleza de línea, sus **Seis melodías**, sobre poemas de Ricardo de Alcázar, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y de la propia compositora.

En la «Generación de 1931», según Federico Sopeña o «de la Dictadura», como la definió Adolfo Salazar, se alínean los siguientes nombres, cuyas obras llenan los conciertos desde la Dictadura hasta los comienzos de la guerra civil: Salvador Bacarisse, Ernesto y Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga, Federico Elizalde, Fernando Remacha, Julián Bautista, Gustavo Durán, más Enrique Casals Chapí (nieta de Ruperto Chapí), algo más joven, y Adolfo Salazar como musicólogo y crítico esclarecido del momento. Algunos de estos nombres apenas si perduran en el recuerdo y menos en las salas de concierto. La España de aquel entonces motivó el eclipse momentáneo por destierro o exilio de estas figuras, hoy día algunas de ellas hasta caídas en el olvido, y no precisamente por razones políticas, sino por causas de puro valor artístico, que no han podido sobrevivir; ésta es la verdadera realidad.



Federico García Lorca, retrato. «De tal modo García Lorca se imbuje en la entraña española para cantarla en su poesía o para plasmarla en la escena, que no pocos músicos, españoles y extranjeros, han visto en su obra el motivo de creación y de plasmación en los pentagramas de una música con argumento español fuerte y recio; nada más lejos de la clásica «españolada» encierra el origen literario del poeta granadino».



Jesús García Leoz (1906-1953)

Con sensibles contactos con los compositores mencionados, si bien estuvo distante de los problemas y nuevas corrientes de la vida musical española, Federico Elizalde (Manila, 1890) es conocido sobre todo por su excelente **Concierto para violín**. En su producción figuran obras inspiradas en las creaciones escénicas de García Lorca, tales como **Don Perlimplín** y **Títeres de cachiporra**.

De la mencionada «Generación de 1931» o «de la Dictadura», Gustavo Pittaluga (nacido en Madrid en 1906) es el compositor que tuvo más contacto con Federico García Lorca. Una de las obras que le dio más popularidad (durante años en España nada se supo de él como músico) fue el ballet **La romería de los cornudos**, cuyo libreto fue escrito por el propio Federico, en colaboración con Rivas Cheriff. De indudable talento, la obra de Pittaluga, directa, castiza, a veces con ligeros tintes populares, de trazo ágil y con gracia, se fue dirigiendo más tarde hacia una cierta preocupación en la elaboración del material sonoro, y es en 1944 cuando escribe su **Llanto por Fe-**

**derico García Lorca**, para recitante y dos pianos, tratados con frecuencia como instrumentos de percusión. La obra constituye uno de los más interesantes logros dentro de la música española contemporánea. Hacia 1963 se hizo una nueva edición de las canciones que recreara García Lorca sobre temas tradicionales y populares, y de las que supo sacar tan buen partido *La Argentinita*. Aquella edición fue revisada por el mismo Pittaluga.

«*El gran poeta García*», como afirmaba bromeando entre sus más allegados amigos, poseyó un acusado instinto musical. Sus arreglos hechos para las canciones denotan ciertos conocimientos de la armonía y de su aplicación en el teclado. Estudió y llegó a tocar el piano «a su manera», pero lo que más podía privar al auditorio amigo, en el que se encontró muchas veces Falla entusiasmado, eran las imitaciones estilísticas que solía hacer, medio en serio medio en broma, de los grandes maestros, con una gracia y musicalidad excepcionales.

## **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



# Intérpretes

Por Carmelo Dávila

Los medios de difusión de masas — prensa, radio y televisión (principalmente nacionales; aunque tampoco están exentos los foráneos)—, a través de una insistente campaña publicitaria —en singular duelo por la máxima popularidad con Pavarotti—, tratan de convencernos a toda costa de que Plácido Domingo es el «Primo tenore» de nuestra época. Su nombre se quiere introducir en el mercado de una sociedad eminentemente consumidora, mayoritariamente alineada y carente de capacidad analítica, que acepta sin discusión todos los productos que las poderosísimas técnicas de la publicidad —uno de los fenómenos más característicos, acusados y definitorios de nuestro mundo contemporáneo— le ofrece adornado con los epítetos más sugestivos: Primer tenor del mundo, el mejor, Campeón del Canto, el Número Uno, Tenor de cinco estrellas, el nuevo Caruso. Un largo etcétera de elogios en superlativo grado que provocarían la envidia de aquel Alejo Interminei de Luca, al que Dante descubrió en su viaje al Infierno —Canto XVIII de la **Divina Comedia**— con la cabeza cubierta de excremento y sumergido en una letrina como castigo a las lisonjas prodigadas por su boca. Se intensifica de este modo la ceremonia de la confusión, fabricándose ídolos que son recibidos en olor de genialidad —ahí están, entre muchísimos, los casos de John Lennon, Elvis Presley o Julio Iglesias— por un público, cuya facultad crítica está cada vez más atrofiada, cuyos conocimientos, técnicos se van perdiendo, y cuyo oído se va progresivamente deformando.

No he podido evitar reír de muy buena gana cuando he oído decir a algunos atrevidos que una voz como la de Domingo se da una vez cada cincuenta años —esto sí que es precisión matemática—, que es la mejor voz de todos los tiempos, y que es el nuevo Caruso. Sus turiferarios no se muestran cicateros a la hora de ensalzar a su divo. Lamento tener que contrariar su entusiasmo, ya que discrepo abiertamente de esa suprema condición que tan gratuitamente le otorgan. Sé de antemano que mis opiniones sobre el tenor madrileño —que avalaré con textos de expertos líricos acreditados internacionalmente— herirán la susceptibilidad de sus incondicionales seguidores, muchísimos de ellos aquejados muy gravemente de ese mal, llamado fanatismo, que les obnubila hasta el extremo de incapacitarles para apreciar los hechos en su real dimensión. No quiero que se interprete esta disensión mía como una total negación a su categoría interpretativa, pero en modo alguno puedo admitir esos ditirambos que tan arbitrariamente se le prodigan, desproporcionados a su auténtica valía.

Cierto que Plácido Domingo ha sido

# Plácido Domingo



generosamente dotado por la naturaleza con unas virtudes natas que no se le discuten por palmarias: privilegiadas facultades vocales, belleza y calidez de timbre, y un buen sentido musical. Pero no menos evidente es su muy incompleta formación técnica, son patentes los apuros que continuamente pasa frente a problemas técnicos de las partituras por no saber resolverlos con mediana facilidad, sus dificultades para una emisión cómoda (¿dónde está esa técnica respiratoria de la que alardea?) de la voz, y muy particularmente del registro agudo, de extensión limitada. Es patente la carencia de refinamiento estilístico; la falta de elegancia, de depuración en su línea de canto, muy oscilante y descuidada; la irregularidad de sus actuaciones —muchas de ellas calificadas por críticos honestos, no mediatizados, de deplorables, en las que ha quedado al descubierto un «portamento» que arrastra fatigosa y toscamente los sonidos, y un «legato» proclive a quebrarse, como consecuencia de un alarmante hundimiento vocal producido por no dar a su instrumento el descanso necesario—; y la no elección del repertorio adecuado a sus características.

Tengo que rechazar rotundamente ese intento de equiparar a Domingo con Enrico Caruso (1). No existe ni remotamente la menor semejanza entre las voces del partenopeo y del madrileño, el peculiar timbre baritonal, la densidad específica vocal de aquél, eran innatos, caso hasta ahora único en la cuerda de tenor; el ensanchamiento de la voz del español ha sido artificial, no motivado por un proceso natural de maduración sino adquirido por medio de ejercicios o por la interpretación de un repertorio fuerte que forzase —valga la redundancia— esa dilatación. La voz de Plácido es, en su origen, netamente lírica —ni siquiera de tenor «spinto»— innegablemente de bello timbre pero no «rara avis». Voces de tanta —y quizá más— calidad original como la suya son las de Aragall y Carerras, por circunscribirme a tenores nacionales. Me decía el inolvidable Lauri Volpi —con el que mantuve una entrañable amistad— en una de sus cartas que la voz que más abunda en la cuerda tenoril es la lírica, siendo raras las líricas ligeras —como la de Kraus— y las dramáticas —como la de Del Mónaco—. Rodolfo Celletti —una de las más prestigiosas autoridades italianas y mundiales en canto, en su libro **Il Teatro D'Opera in disco**, ha escrito sobre este mismo tema: «Hace muchos años que sostengo que Plácido Domingo es un tenor de «Gracia» a la antigua y no un «lírico-spinto». Las razones son muchas. La voz de Domingo es llena, aterciopelada, armoniosa, pero no timbradísima, por lo cual un instrumental denso tiende, en los centros, a ahogarla. El cantante reacciona entonces intensificando el volumen del medio, pero esto, además de conferir al timbre un leve engolamiento, le lleva a forzar los agudos y a descuidar el juego de los claroscuros. Además no estoy convencido de que haya algo de épico o verdaderamente dramático en el acento de Domingo. Falta lo incisivo, el mordiente, la fuerza interior y, por razones técnicas, también la capacidad de sostener las frases muy anchas haciéndolas vibrar de la primera a la última nota. Ya que si bien rica en los



centros, la voz tiene un empaste delgado y un esmalte delicado que, frente a los instrumentales densos, adolecen de metal y de brillantez, y superan la cortina orquestal solamente forzando y volviéndose ora más, ora menos, engolados, fibrosos, opacos. En suma, en las notas altas faltan el brillo y la facilidad... Tiene la equivocación, especialmente en los solos, de dejarse sugestionar por modelos ruinosos sobre el plano técnico, estilístico y expresivo... Le falta el metal propio de ciertas partes verdianas; los agudos son a veces forzados». (2)

De lo expuesto por Celletti puede también deducirse que Plácido Domingo no interpreta el repertorio más idóneo para sus condiciones vocales. Hecho en el que vengo insistiendo desde su aparición espectacular en el teatro melodramático, y que han ratificado nombres tan autorizados como los de Giacomo Lauri-Volpi, quien en la edición castellana de su libro **Voci parallele** dice: «Domingo no tiene un repertorio coherente. Interpreta óperas verdianas y veristas que su voz ni heroica ni dramática podrá tolerar por mucho tiempo» (3). Y Giorgio Guerzi, en su artículo **Anno 25 dopo Callas**, manifiesta: «No es fácil resistir a la fascinación (4) del bellissimo timbre y brillantes agudos del modenés —Pavarotti— ni

al sugestivo color y férvido acento del mejicano —Domingo—, pero al mismo tiempo es necesario reconocer que tanto uno como otro están faltos del dominio total de la técnica y de la precisa sabiduría estilística, continuidad de rendimiento y atenta distribución de los esfuerzos aunada a una cuidada elección del repertorio» (6).

Lo expuesto rebate al famoso director de cine y de escena Franco Zeffirelli, quién, evidenciando un completo des-

conocimiento del tema, niega la teoría del repertorio apropiado a cada tipo vocal, estableciendo un símil absurdo con el repertorio del teatro oral, para afirmar que Plácido Domingo no tiene limitaciones en ese aspecto, ya que puede abarcar sin problemas de clase alguna todas las obras, desde las ligeras a las dramáticas, lo que es una falacia pues los hechos demuestran palmariamente lo contrario.

Observando con detenimiento la carrera de Domingo he llegado a la conclusión —subjetiva, por supuesto— de que las principal obsesión del tenor madrileño parece ser la de conseguir el don de la ubicuidad para superar todas las marcas de actuaciones y de grabaciones, y su objetivo exclusivamente monetario. Si esto no es así, entonces no entiendo que cante casi sin interrupción, aceptando contratos en lugares muy distantes geográficamente —casi en los antípodas— para aprovechar los días que le quedan libres entre funciones, —en vez de dedicarlos al descanso para presentarse al público en «buena forma»— llegando a los teatros justísimo de tiempo, casi con el traje de la representación ya puesto. Se comprenderá en qué condiciones físicas saldrá al escenario, cómo se encontrará su voz afectada por la fatiga, por los consiguientes cambios de altitud, temperatura, humedad relativa, ambiente, etc. Si los instrumentos convencionales, principalmente los de cuerda, acusan la influencia de estos factores ¿cómo no han de afectar a uno tan delicado y sensible como la garganta? Esto demuestra una escasísima o casi inexistente responsabilidad profesional (7). Igualmente lo demuestra el hecho de que Plácido, cuando una función le interesa muy especialmente, por las razones que sean —una nueva producción que será televisada para su difusión mundial, por ejemplo—, se presente descansado y por mucho que descansa quizá conseguirá que luzca la belleza de su timbre, que unido a su histrionismo bastante desorbitado y a sus vehementes arranques (en sus interpretaciones hay, por decirlo en lenguaje freudiano, un exceso de gasto) nos encandilarán, pero sus deficiencias técnicas y estilísticas estarán siempre patentes porque no se ha preocupado de corregirlas y mejorarlas. Pudimos comprobarlo en **La Traviata** del Metropolitan neoyorkino, ofrecida últimamente por TVE, cantando sin línea ni refinamiento estilístico; emitiendo sonidos totalmente nasales; con desigualdades tímbricas en los distintos registros; oscureciendo, engolando y ahuecando la voz, con arrastres de portamento, con un fraseo anodino, sin matices ni énfasis, y omitiendo el agudo de la «Cabaletta» (8). Y sorprende que esto se señale como virtud y se elogie, cuando es merecedor de la más dura censura; y que las direcciones de los teatros acepten sin reparos este irreflexivo comportamiento, como si por cantar en ellos hiciera un favor desinteresado. Presumo que les debe interesar más el nombre de moda que la calidad de la interpretación, y como los públicos no sólo se conforman sino que además aplauden con histérico entusiasmo, ¡que más da!

La cota más elevada de esta estupidez colectiva la alcanza el **New York Times** llamándolo «superman» y «epítome del artista en la era del avión a reac-



El italiano Luciano Pavarotti.



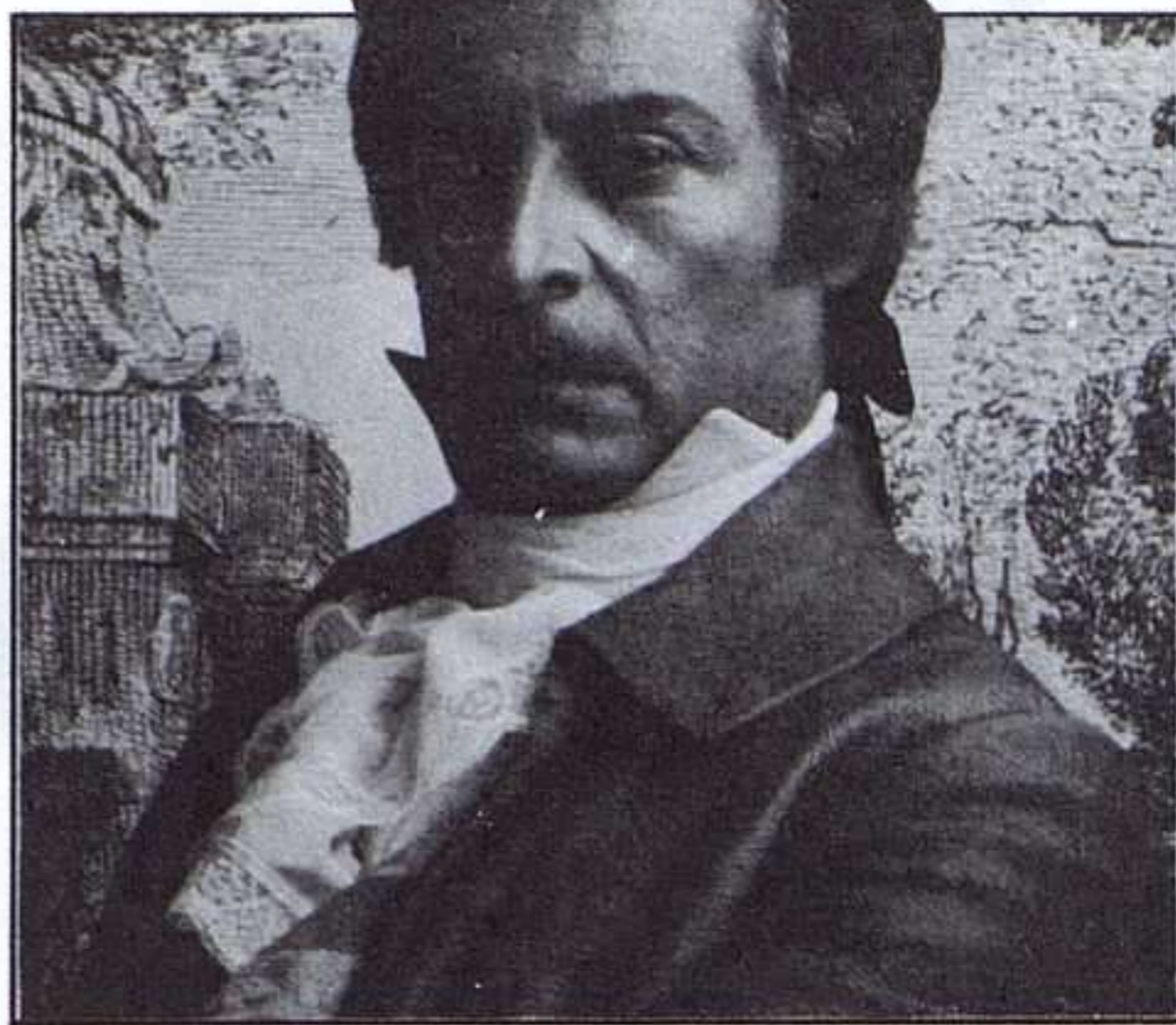
El famoso tenor Enrico Caruso (1873-1921).

ción», por actuar cada cuatro o cinco días en un lugar distinto. Aquí tienen también cabida unas frases elogiosas atribuidas a unas destacadas personalidades musicales, y que yo me resisto a aceptar que hayan sido dichas por ellas por su matiz humorístico y por su falta de seriedad y rigor analíticos: «Cuando Domingo entra en el estudio de grabación el micrófono se enamora de su voz» (Leonard Bernstein). «Nada es tan estimulante y erótico como esa voz tan viril y de sonoridad tan alta y tan plena» —he aquí como se puede llegar al orgasmo por la lírica— (Joan Sutherland). Creo que son obvios los comentarios.

Se puede disculpar el fallo esporádico, una actuación floja aislada, como propios de nuestra humana naturaleza; pero no los continuados; por eso —repite— el hecho de que Domingo descanse cuando ha de afrontar una representación que mueve su interés más que las normales o de rutina, y se presente en mejor forma sólo pone de relieve la carencia de una estricta responsabilidad profesional, ya que esa debería ser la regla, no la excepción, puesto que todos los públicos —sin distinciones de la categoría y prestigio de los teatros— le pagan honorarios muy sustanciosos (9) para oírle en buenas condiciones vocales. Pero el «mejor tenor del mundo», conocedor de la ignorancia de los auditores, recurre a unos socorridos efectismos «temperamentales» y pseudodramáticos —como, por ejemplo, cantar «E lucevan le stelle» gimoteando y revolcándose en el suelo— y salva el compromiso con gran éxito además.

Es muy loable que Plácido Domingo aspire a conseguir la supremacía en su cuerda, pero para intentarlo —que no lograrlo, que es más difícil de lo que pueda suponerse— tendría que reestructurar totalmente su carrera, elegir el repertorio adecuado a sus peculiaridades vocales (todo cantante tiene sus limitaciones, motivadas por el volumen, extensión, flexibilidad vocal, etc.), y sobre todo intensificar sus estudios (es una insensatez vanagloriarse de haber recibido clases solamente durante unos meses, porque en el canto, como en tantas otras expresiones de la actividad humana, si se pretende la perfección y la preeminencia, el estudio ha de ser continuado) para mejorar su técnica, estilo y línea interpretativa, porque simplemente por la voz, aunque sea la «más bella del siglo» —aseveración muy atrevida, porque la hermosura vocal no puede calibrarse ni someterse a unas medidas tipo como la anatómica de los concursos de estética femenina—, condición eminentemente física, no se es el primero y el mejor. Esto es elemental.

Y es muy lamentable que la Opera haya perdido su noble condición de arte en cuanto manifestación musical para convertirse en competición deportiva en la que Plácido Domingo se ha proclamado el campeón absoluto, ocupando el escalón preeminente del podio de los triunfadores y consagrándose, por ende, como el número uno de esta sin par olimpiada lírica; y deplorable que los aficionados, por su falta de formación, se dejen deslumbrar por méritos extramusicales como condecoraciones y distinciones que no se corresponden con la real categoría artística.



Alfredo Kraus.

Si se afirmase que Domingo es el tenor que goza de mayor popularidad, lo aceptaría sin reservas, porque hay que reconocerle y elogiarle su gran sentido de la oportunidad, su saber estar en el momento y situación adecuada para ser noticia. Pero esta facultad nada tiene que ver con su discutible calidad interpretativa. Y es lástima que no haya dedicado el mismo interés, iguales afanes que a la publicidad, al estudio y perfeccionamiento de sus óptimas facultades vocales —tal cosa es ya imposible en sus actuales circunstancias, porque con la intensísima actividad que desarrolla carece del tiempo necesario, y no creo que esté dispuesto a dosificarla (10)—, pues habría sido con toda seguridad uno de los cantantes más importantes de nuestra época.

Desconozco el momento actual de Carlo Bergonzi, pues hace algunos años que no lo he oído, pero es muy superior,



técnica y estilísticamente, al madrileño, y ha sido denominado muy justa y merecidamente por Giorgio Gualerzi el mayor tenor verdiano de la postguerra.

Por todo lo expuesto, y mientras continúe en carrera, con veinticinco años de fecunda y gloriosa actividad lírica, Alfredo Kraus, máximo belcantista (11) del teatro melodramático contemporáneo y profesional paradigmático, no puedo admitir que se proclame a Plácido Domingo como el Mejor y el Primer tenor del mundo —tampoco lo es Luciano Pavarotti (su gran rival en estas lides publicitarias) aquejado de similares deficiencias—.

No busco, ni mantendré polémica sobre este tema. Sólo he querido elucidar el gran confusionismo, la gran tergiversación de la escala de valores existente en la cuerda tenoril de nuestros días.

NOTAS

- 1.—El fantasma de Caruso ha perseguido a muchos tenores, que, obsesionados por igualarlo, anulaban su personalidad sin conseguir su objetivo, quedándose en meros epígonos. Parece que Domingo tampoco ha podido sustraerse a esa fascinación, si bien Celletti estima que da la impresión de querer regresar al «distefanismo». Sin embargo, yo opino que más epígono de Di Stéfano es Carreras.
- 2.—Comentarios a varias óperas.
- 3.—Paralelo Alfredo Kraus-Plácido Domingo
- 4.—Fascinar, sugestionar, están empleadas en este artículo en el sentido de alucinar, deslumbrar.
- 5.—Gualerzi, erróneamente, considera a Plácido mejicano.
- 6.—Revista **Discoteca Alta Fedeltà**, número 124, octubre 1972.
- 7.—Véase en el número 480 de la revista RITMO; abril de 1.978, el comentario de Arturo Reverter a la representación de **Manón Lescaut**, en su sección **De Madrid al Cielo**.
- 8.—El Do natural no está escrito en la partitura, pero cuando se canta en teatro la «cabaletta» —generalmente suprimida— se da tradicionalmente esa nota, que hace más brillante y espectacular su interpretación y manifiesta la extensión de agudo y seguridad del tenor.
- 9.—Es muy posible que sus honorarios sean los más elevados de la cuerda tenoril —esto no es cosa que me interese, pues estoy al margen de las especulaciones mercantiles del canto—, pero ello no prueba en modo alguno su supuesta categoría suprema, porque la cotización en arte es muy relativa, y en numerosos casos sin adecuada correspondencia con la real calidad. Obedece, en todo caso a las leyes de la oferta y la demanda, y en estas influye decisivamente la publicidad.
- 10.—Con esta escasez de tiempo presumo que las obras estarán preparadas muy superficialmente.
- 11.—«Belcantista» es la suprema categoría del cantante operístico. La eminente mezzosoprano Giulietta Simionato, en una entrevista realizada por Taddei en el número 500 de RITMO —abril de 1980— de esta revista, manifestó categóricamente: «La perfección es hoy Alfredo Kraus. Mejor es imposible cantar».

discos

Vinilo

Andrés Borrego 21

(semi-esquina a Pez)

Teléf. 231 58 30

Madrid-13

CLASICA, JAZZ  
IMPORTACION

ENVIO A PROVINCIAS

CONTRARREMBOLSO

solicite catálogo 20% Dto.



El reciente estreno, en Madrid, de la obra teatral de Peter Shafer, **Amadeus**, ha suscitado una interesante polémica, reavivando las viejas discusiones sobre la muerte de Mozart, la actitud de Salieri y su pretendido afán de destruir al maestro de Salzburgo, la ambivalente y fuera de lo común personalidad de Wolfgang Amadeus, todo ello envuelto y arropado en los análisis teatrales y literarios de la obra del autor inglés.

Busto de Mozart esculpido por Rodin en 1910. Museo Rodin de París.



## ¿QUIEN FUE «AMADEUS»?

Por Gerardo Queipo de Llano

Comenzaremos afirmando que la pieza escrita por Peter Schafer, dentro de las coordenadas de su peculiar estilo, es, en principio, un acierto. Quiero decir que los valores positivos superan a los negativos. El estreno de la obra en Londres y Nueva York supuso un enorme éxito de público y crítica para el autor. En París, las reacciones han sido contradictorias, destacando la valoración negativa del crítico teatral de **Le Monde**, que mantiene la tesis de que nos hallamos ante algo vacío de contenido. En Madrid, el público sigue la pieza con sumo interés y las opiniones han sido en general favorables.

En mi opinión, el aspecto menos positivo de la labor de Shafer es la constante alteración de datos reales de la vida de ambos músicos, que, como afirma el profesor Ruf Carballo en el prólogo de la versión en castellano de la obra, «han sido dislocados, reconstruidos arbitrariamente con un

guiñol lleno de simbolismos». Pero este defecto inicial, que hubiera podido ser peligroso, se reconduce y utiliza para destacar los temas centrales de la obra, donde creo que Shafer acierta plenamente.

**Amadeus** no es una biografía teatral de Mozart, como algunos han pretendido equivocadamente. Tampoco es un estudio, en sentido estricto de las relaciones entre Mozart y Salieri, ni una visión de la vida musical de la época. Es un estudio de la autodestrucción de la persona a través de la envidia, es el análisis cruel de la indebida utilización de la religión, un pacto redivivo con el diablo, que en este supuesto se trasmuta en Dios. Es la rebelión absurda e impotente contra el genio. En tales sentidos, la tesis de Shafer es plenamente válida. Mozart no es el rival de Salieri, sino que su rebelión, su venganza se dirige a Dios, o por mejor decir, en el fondo, contra sí mismo, contra su propia impotencia para superar la obra de Mozart.

Nos dice Peter Schafer que Mozart no murió envenenado por Salieri. Su mezquina envidia, y el poder que ostentaba en el oficialismo musical de la época, le llevan a poner toda clase de obstáculos en la carrera del salzburgués, hasta colocarle al borde de la muerte. Al final, el propio Salieri, años después de la muerte de Mozart, propaló la especie de que fue él quien causó la muerte por envenenamiento de Wolfgang Amadeus, como medio para pasar a la posteridad unido para siempre al nombre del maestro. Esto es la leyenda, el medio teatral. Pero hay una cosa evidentemente cierta. Salieri sigue siendo recordado a la sombra de Mozart, aunque sea para desmentir su envidia y las consecuencias de la misma.

### MOZART, UN ENIGMA

La personalidad de Mozart es una de las más desconcertantes que encontramos en el firmamento musical. De ella se ha dicho de todo. Desde el retrato pastel, de colores suaves, que nos describe a un niño prodigio, compositor mimado de una época y olvidado después, pero en cierto grado consecuente hasta el final de sus días, hasta la visión de un Mozart patético, explotado por su padre, incapaz de asumir la personalidad absorbente del mismo, niño de principio a fin, fijado para siempre en sus relaciones afectivas, en lo que los psicoanalistas denominan la fase sádico-anal (de la que se recogen algunos aspectos en la obra de Shafer); en resumen, un Mozart anodino, vulgar, rayano en lo procaz.

Pienso que el análisis que Shafer hace, consciente o inconscientemente, de la personalidad de Mozart es muy válido. No era raro ver entre los espectadores reacciones de sorpresa

en escenas como la de la primera aparición del músico, ciertamente dura y procaz, inventada por el propio Shaffer, pero que en nada contradicen a los muy últimos análisis sobre la personalidad de Mozart. Nada se puede asegurar con rotundidad en este terreno, pero un Mozart psíquicamente inmaduro, constitucionalmente débil, pero vitalista y sensual a la vez, puede resultar un Mozart muy real. Nada impide, sin embargo, que dentro de esas coordenadas ficopsíquicas mozartianas, su música alcance cotas de poesía, espiritualidad y maestría técnica, quizás inigualadas en toda la historia de la música.

En todo caso, hay que destacar que casi doscientos años después de la muerte del maestro, la figura de Mozart sigue siendo un enigma. Su carácter, su personalidad, sus afectos y sentimientos constituyen un continente desconocido. Todos los innumerables, tenaces y desesperados intentos para penetrar en su vida interior han fracasado. Desde la primera obra de F. Schlichtegroll, datada en 1793, hasta la monumental biografía de O. Jahn (1856-1859); desde la amplia y riquísima monografía, biográfica y crítica de J. y B. Massine (1959), hasta la realizada recientemente por W. Hildesheimer (1979), pasando por los textos de Saint-Foix (1912-1946), Albert (1919-1924), B. Paumgartner (1927), A. Einstein (1943), E. Schenck (1955) y L. Schrade (1964).

Está claro, que pese a las engañosas apariencias, Mozart se esforzó en que nadie atravesara el muro que él mismo levantó en torno a su personalidad. Por ello, cabe coincidir con lo señalado por Hildesheimer: «A pesar de la exhaustiva documentación que se ha reunido, Mozart seguirá siendo

para mí un personaje enigmático e inabordable».

El examen de la correspondencia de Mozart tampoco ayuda demasiado a resolver esta incógnita, dejando a un lado la cautela y desconfianza que deben acompañar siempre la difícil lectura y desciframiento de los testimonios autobiográficos. Las numerosas y diferentes interpretaciones que se han hecho de la correspondencia mozartiana no han enriquecido su significado, ni incrementado su valor autobiográfico. No parece equivocarse Hildesheimer cuando afirma que, con excepción de las cartas a M. Puchbert, que fue su mayor acreedor, y de algunas de las últimas que escribió a Constanza, su mujer, todas son «discreción disfrazada de locuacidad».

Palabras como mimetismo, simulación y ocultación surgen con frecuencia cuando se trata de aludir al constante rechazo de Mozart a revelarse a los demás. He aquí, pues, la gran duda. ¿Cuál era la vida real de Mozart? ¿Cuáles sus auténticos sentimientos? ¿Por qué sintió esa imperiosa necesidad de cerrarse al mundo que le rodeaba? ¿Qué sentimientos le impulsaron a vivir en una especie de esfera cerrada e insondable? ¿Qué mecanismos de defensa utilizaba? ¿De qué se defendía realmente? No lo sabemos a ciencia cierta. Tan sólo hay un período de su vida en el que el compositor deja caer sus defensas y sus barreras y anula la separación que había interpuesto entre sus sentimientos y el mundo.

Nos referimos al período 1787-1791. En este período escribe dos cartas, una a su padre, el 4 de abril de 1787, y otra a Da Ponte, el 16 de septiembre de 1791, cuyo original, por cierto, no ha sido hallado. En ambas abre su alma, y por primera vez nos



permite observar en su interior. En estas dos profundas meditaciones filosóficas sobre la muerte, Mozart hace saltar en mil pedazos la trivial y necia imagen del eterno ingenuo muchacho y habla el mismo lenguaje de sus últimas y dramáticas composiciones.

Hemos de destacar, sin embargo, que se trata de dos episodios aislados entre los poquísimos que aparecen alejados de la tónica general de su existencia.

Las restantes cartas, sobre todo a su hermana Anna María (Nannerl) a su prima Anna María (Basle) y a su padre, están plagadas de juveniles efusiones, de serenidad, de infantiles explosiones de alegría y de una incontenible y constante inclinación a la broma. Abarcan un período de casi quince años, y resulta difícil establecer su significado. Ese estado de ánimo, ese lado externo (si no exterior) de Mozart desemboca enseguida, y cada vez con mayor frecuencia, en la extravagancia, casi surrealista, en el humorismo y el sarcasmo, aunque nada ingenuos, y en los más absurdos juegos de palabras y ambiguos dobles sentidos de los que abundan algunas de sus obras.

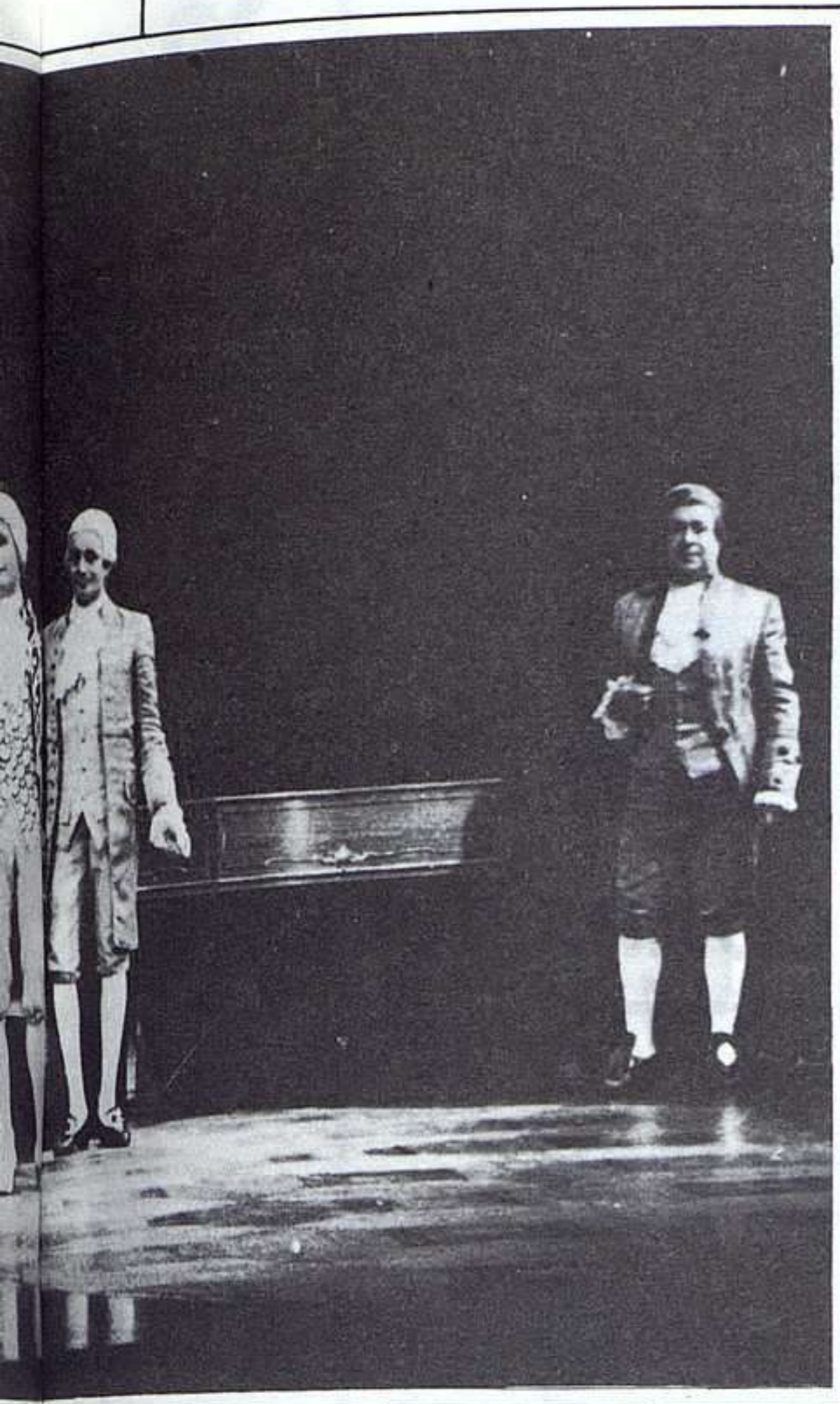
#### EL PSICOANÁLISIS, LA ÚNICA VÍA

Resulta natural la sospecha de que sean, casi siempre, medio y métodos diversos a los que recurre el autor para disimular la esfera real de sus sentimientos.

Creo que sólo la psicología profunda puede desvelarnos la verdadera personalidad de Mozart. En Freud, en los psicoanalistas posteriores de la escuela de Viena, esté quizá la clave que desentrañe el misterio. Como en tantos aspectos de la vida humana, sólo los especialistas pueden arrojar luz so-



Fotos: P. Tur.



no es sí mismo. Una mente, un sentimiento capaz de crear obras maestras, no puede ser nunca un ser vacío, huero o artificial, un gracioso de salón. Pero esa es la imagen que traslada a los demás. En tal sentido, el Mozart de Shafer es un verdadero acierto, y constituye, además, una muestra de enorme valor. Alejarse de los moldes convencionales, demostrar que su obra musical es una cara de su personalidad, que está en abierta lucha contra su modo de vivir, es algo más que un mero efecto teatral. Acaso sea la auténtica manera de manifestarse del músico.

### EL PROTAGONISTA ES SALIERI

El personaje central, desde un punto de vista escénico, es Antonio Salieri. En este sentido, es el protagonista de la obra. Salieri es un músico menos conocido, o dicho en otros términos, es una sombra del propio Mozart. Compositor valioso, pero no genial, algunas de cuyas obras han llegado hasta nuestros días, pero sin parangón con el mensaje mozartiano. Acaso por esta menor talla, o por razones del protagonismo del personaje, entiendo que Salieri sale peor parado que Mozart. No me refiero, claro está, al contenido del drama teatral, sino a la concepción del músico.

Salieri también es tergiversado, utilizado teatralmente; pero la verdad intrínseca que se desprende del Mozart de Shafer no se extrae de Salieri. Pretendo decir que Salieri, según Shafer, no es el Salieri que nos transmiten las crónicas.

En primer término, Antonio Salieri no fue un personaje misterioso. Su vida pública y privada se ajustaron a unos patrones de cierta normalidad. Fue, en algunos aspectos, un triunfa-

dor. La necesidad del autor de recurrir a ese extraño pacto divino, desde el inicio de la obra, resulta totalmente artificial, y menos creíble resulta que la impresión que le produce la calidad de la música mozartiana le lleve a la conclusión de que Dios ha roto su pacto con él, y pretenda la destrucción de su Dios a base de destruir al propio Mozart. Más real nos hubiera parecido la presentación de un Salieri envidioso, desde el punto de vista humano, sin conexión con unas reflexiones morales que fallan. Está históricamente comprobado que Salieri obstaculizó, en algunos aspectos, la carrera profesional del salzburgués, pero eso nos parece más una consecuencia de una auténtica lucha entre profesionales que la consecuencia de una envidia engendrada a través de un pacto con la divinidad.

En cambio, creo que está bien expresado, aunque con relativa concesión, el problema de la invasión musical oficialista italiana en territorio germánico. En definitiva, presentar **La Flauta Mágica** como el comienzo de la ópera alemana es un acierto.

Por eso, entiendo que la obra de Shafer, que tiene a Salieri como protagonista, rinde un servicio valiosísimo para conocer al Mozart hombre tal como fue: un ser psíquicamente enfermo, pero con una capacidad inmarcesible para comunicarse a través de la música con sus congéneres, que así hemos podido disfrutar de una obra maestra que perdurará en el tiempo como uno de los mayores legados culturales de la humanidad. La pregunta queda en el aire. ¿Un Mozart más equilibrado, más sano y fuerte, hubiera creado la misma medida y calidad? Lo que sí parece cierto es que un mayor alargamiento de su vida, disminuida seguramente por tales causas psíquicas, habría dado otros frutos.

bre los problemas y darnos una solución definitiva. Sin embargo, es curioso observar cómo todavía no se ha publicado un trabajo sobre esta materia con carácter decisivo, al menos, que haya llegado a mi conocimiento.

Se han seguido otros caminos, sobre todo desde el punto de vista musical en sentido estricto. Quiero decir que se ha tratado de forzar el secreto de Mozart como persona por medio de la presunta relación y desmenuzando análisis de su obra gigantesca. El problema consiste en que la metáfora, la analogía y la traslación son ambiguas, cuando no inciertas. Un ejemplo nos bastará para comprenderlo. «Cuando Bruno Walter dice que Mozart fue «un alma limpia y confiada», un joven «agradable y sincero» — escribe Hildesheimer — no sólo expresa un íntimo deseo general, que, inconscientemente, define los límites de la visión psicológica de quien lo expresa, sino que además revela una irreflexiva concesión a un público, del que él mismo forma parte, que querría ver así a Mozart. Y de hecho lo ha visto siempre así». Hildesheimer olvida añadir, probablemente, que el juicio de Walter es fiel reflejo de su poética de intérprete de Mozart.

Volviendo al **Amadeus** de Shafer, hemos de señalar que la imagen que transmite al lector y al espectador se aproxima, en muchos aspectos, a la tesis de Hildesheimer. Es decir, destaca las facetas sociales y externas del compositor que representan unos claros síntomas de ocultación de la personalidad. Mozart grosero, bufón, necesitado constantemente de la burla y la agudeza para relacionarse con los demás; Mozart dependiente de su padre, Mozart siempre infantil, es un personaje que no es real, es decir, que



# THORENS

TECNICA Y CALIDAD SUIZA



CUANDO LA CALIDAD Y LA CANTIDAD SON COMPATIBLES

**21** MODELOS  
PARA  
ELEGIR

TD 104  
TD 105 MK II  
TD 110  
TD 115 MK II  
TD 166 MK II  
TD 160 MK II C  
TD 160 MK II BC  
TD 160 MK II brazo SME III  
TD 160 MK II brazo SME III-S  
TD 160 MK II brazo SME 3009-S2  
TD 160 Super MK II C  
TD 160 Super BC  
TD 160 Super brazo SME III  
TD 160 Super brazo SME III-S  
TD 160 Super brazo SME 3009-S2  
TD 126 MK III C  
TD 126 MK III BC  
TD 126 MK III brazo SME III  
TD 126 MK III brazo SME III-S  
TD 126 MK III brazo SME 3009-S2  
TD 226 semi-profesional



REPRESENTANTE GENERAL PARA ESPAÑA



GERMAN  
ACUSTICA, S.A.

Consejo de Ciento, 366 - Tel. (93) 318 17 00 - Barcelona-9  
Acuerdo, 39 - Tel. (91) 447 18 06 - Madrid-8  
Duque de Calabria, 11 - Tel. (96) 333 81 28 - Valencia-6

# RELACION DE ESTABLECIMIENTOS DONDE PUEDE USTED ENCONTRAR LOS GIRADISCOS, THORENS

**BARCELONA**  
AIXELA  
BAZAR REINA CRISTINA  
BERENGUERAS  
BERNARDO  
COESA  
DECIBELIOS  
HIFI ARIMÓN  
HIFI CENTRO

**MADRID**  
COESA  
COESA  
ELECTRÓNICA LUGO  
JOYTEL  
LURROLAR  
LUZ Y SONIDO  
.MAXER-3

**VALENCIA**  
AUDIOFILO  
VICENTE BELENGUER S.A.  
DISCOTHEQUE  
LIDER  
ALFONSO NACHER  
RADIO CASTILLA  
RADIO COLOM  
VDA. ROCA S.A.

**ZARAGOZA**  
BIENVENIDO GIL  
RACE  
RADIO MORANCHO

**ELCHE**  
JOSE M.<sup>a</sup> BOIX NAVARRO

**SABADELL**  
BON-SO  
TELSON RADIO  
RADIO GRAU

**VIGO**  
ORPHEO S.L.  
BEETHOVEN

## Reportaje

# EL CONSERVATORIO DE OVIEDO, EN CRISIS

Por Javier Prieto Medina

Los conservatorios están de moda, cada vez es mayor el número de alumnos que acuden a los mismos, amplios sectores de la población se empiezan a dar cuenta de que la música es algo más que un mero adorno en la formación de una persona y empiezan a preocuparse de lo que ocurre en una institución prácticamente marginal hasta hace unos pocos años. Por otra parte, la desproporción entre la creciente demanda de música y los medios para que este arte pueda ser conocido por quien lo desee entra de lleno en el campo de la política musical y cultural, una política que si no se orienta urgentemente puede perpetuar la tradicional incultura musical española de las últimas décadas. Recientemente, saltaba a las páginas de RITMO el caso del Conservatorio de Cádiz, para el que queda abierta la esperanza con su flamante estatalización. Aún hace menos tiempo, el director del multitudinario Conservatorio de Madrid llamaba la atención sobre los gravísimos problemas que atraviesa el centro de su dirección. Ahora, desde Oviedo, queremos reiterar mucho de lo dicho por esta revista, incluso desde el editorial, ejemplificándolo con la alarmante situación que el Conservatorio profesional de Oviedo, único de Asturias, está viviendo durante este curso.

La ciudad de Oviedo, con un número aproximado de doscientos mil habitantes, cuenta con un Conservatorio Profesional de Música dependiente de la Diputación Provincial, organismo que se subsumirá en el inmediato Gobierno autonómico de la región. No existe, pues, Conservatorio Superior y, excepto las Escuelas Municipales de Música de Gijón y Avilés, se pretende que con este Conservatorio queden cubiertas las necesidades musicales de toda la región, lo cual es, a todas luces, insuficiente y más en una región cuya tradición musical es muy digna de tener en cuenta.

Podemos entrar en materia dedicando unas líneas al edificio. Es éste uno de los temas que más urgentemente necesitan una solución. El mencionado local, *por no reunir no reúne ni siquiera las condiciones de seguridad necesarias para impartición de las clases*. Es una casa antigua, concebida para soportar el peso de un alumnado varias veces menor que el que diariamente acude a las clases. Su salida al exterior es angosta, da a una calle estrecha y con mucho tráfico, que más de una vez ha puesto en peligro la vida de los alumnos. La acústica que se



El director del Conservatorio de Oviedo, Sr. Gomis piensa que el centro debe servir únicamente para la formación de profesionales de música y para introducir a los aficionados en ella.



supone en un centro musical es inexistente; no hay ningún sistema de aislamiento, mezclándose los ruidos unos con otros en un batiburrillo infernal nada aconsejable para los alumnos ni para los profesores. El edificio, agobiado por la masiva asistencia de alumnos, no dispone de espacio para servicios tan lógicos en un centro de estas características como serían un auditorium, biblioteca, discoteca, despachos, etc. Las gestiones para ubicar el Conservatorio en otro lugar (se había pensado en remodelar una antigua casa llamada del Deán Payarinos, sita en la Corrada del Obispo) no parece que vayan a dar su fruto a corto plazo.

El elemento humano es otro gran motivo de preocupación. A la vista del elevado número de matrícula del centro, resulta evidente la imposibilidad física con la que se encuentran los 19 profesores actuales para atender a más de tres mil matrículas que han efectuado más de dosmil alumnos. La necesidad de aumentar la plantilla es, pues, evidente, y se han iniciado gestiones para que el Ayuntamiento de Oviedo (puesto que un porcentaje muy elevado de alumnos es de la capital del Principado) subvencione de alguna manera el Conservatorio. No sin tensiones, se ha ido logrando algo en este sentido, aunque evidentemente esto no deja de ser un simple parche, insuficiente para el saneamiento en profundidad de nuestro Conservatorio.

Basta comprobar la relación alumnos (dosmil cien) —profesores (diecinueve)— aulas para darnos idea del tiempo que el profesor puede emplear en enseñanza individualizada. Hay disciplinas, sobre todo de instrumentos, en las que *el tiempo máximo que el profesor puede dedicar a cada alumno no llega a los dos minutos por día de clase*: clases que, por otro lado, no son diarias precisamente. Hemos podido constatar además que existen clases que no se imparten durante largo tiempo por enfermedad del titular, al no ser éste sustituido, y que se llegó hasta el extremo de cobrar matrículas donde no existe profesor ni está muy claro que vaya existir en este curso.

Se ha querido atajar este problema de diversas maneras. El Claustro de profesores propuso un máximo de sesenta alumnos por profesor como solución de emergencia, medida que no fue aceptada por la reciente Asociación de Padres y Alumnos ni por la Comisión de Cultura de la Diputación Provincial. Esta, como alternativa, propuso un horario que no es compatible con los estudios (*obligatorios para todo niño que esté en la edad de E.G.B., es decir, un horario de 9 a 1 y de 3 a 6*; algo completamente nuevo respecto a otros años. La Asociación ha reiterado en varias ocasiones que este horario es una forma de practicar de hecho el «*numerus clausus*» aunque paradójicamente no hay habido límite a la hora de matricularse en el Centro. Por favores de la Asociación han insistido en que un niño matriculado ha de poder

El Conservatorio de Oviedo. El local no dispone de espacio suficiente para albergar a todos sus alumnos, no tiene auditorio, ni biblioteca, ni discoteca. Carece de aislamiento sonoro exterior o interior. Las gestiones para trasladarlo a otro local no parece que vayan a dar frutos a corto plazo. Es una casa antigua concebida para albergar menor número de personas que las que diariamente acuden a las clases.

asistir a clase, para lo que, con buena voluntad por parte de todos, se han de arbitrar las medidas necesarias que lo posibiliten.

El Sr. Gomis, director del Conservatorio, aunque de espíritu completamente negociador, mantiene una opinión divergente. El Conservatorio debe de ser, ante todo, un centro para la formación de profesionales y no para introducir en el mundo de la música al grueso de la población. En este sentido, ha declarado a RITMO: «*el problema se atacaría de raíz con una modificación de los planes de enseñanza, creándose una enseñanza elemental —que no fácil— en E.G.B., impartida por profesores especializados, y otra superior o profesional impartida ya en el Conservatorio Profesional*». De esta manera se evitarían las enojosas situaciones con las que a veces se encuentran los profesores al tener que explicar su disciplina ante un público tan heterogéneo en edades como en interés por la música. Se diferenciarían así los campos del profesional y del aficionado, que no son los del bueno y el malo, sino que son simplemente diferentes. Criterio similar al defendido por Miguel del Barco, director del Conservatorio madrileño. perfectamente coherente, que sólo puede llevarse a la práctica con un cambio radical de las estructuras educativas, tanto de la música en la enseñanza como de la enseñanza de la Música. Pero, mientras esto no ocurre, miles de alumnos y de padres siguen padeciendo una situación de total indignancia que *¿acaso*

*solucionaría una estatalización similar a la realizada en el Conservatorio de Cádiz?* Esta posibilidad ya se ha barajado y la Asociación de Padres y Alumnos manifestaba en uno de los informes que han venido realizando desde su creación: «*esta Asociación cree que la solución pasa por la estatalización del Conservatorio (el de mayor número de alumnos en términos relativos de toda España), como se está haciendo con otros. De esta forma, la Diputación podría dedicar el presupuesto que ahora destina al Conservatorio a la subvención de escuelas de música, dependientes o no del Conservatorio*».

Como se puede comprobar, el debate está abierto: conservatorio exclusivamente profesional y creación de cauces adecuados para otros niveles de acercamiento a la Música o Conservatorio como única posibilidad por el momento de integrar la Música en la formación del individuo, independientemente del grado de profesionalidad deseado, son sólo las dos opciones más discutidas hasta el momento. El debate ha de continuar, interesándose por otros problemas como los relacionados con la modernización de los criterios pedagógicos, la transformación de los programas, etc. Y tiene que continuar porque la situación, con el curso ya muy adelantado, amenaza con colapsar a toda una promoción de futuros músicos y con echar por tierra las esperanzas de cientos de alumnos que se habían matriculado para estudiar música y no para verse en una situación tan frustrante como absurda.



Foto: Angel Medina.

## OBJETIVO DEL DIRECTOR GENERAL DE MUSICA Y TEATRO:

# ALENTAR LA INICIATIVA PRIVADA



El nuevo Director General de Música y Teatro, Juan Antonio Cambreleng ha hecho unas declaraciones a RITMO para exponer la política que piensa seguir en su departamento.

**RITMO.** ¿Qué planteamiento general tiene la política que piensa usted seguir en la Dirección General de Música y Teatro?

**JUAN ANTONIO CAMBRELENG.**— Mi planteamiento es a corto, medio y largo plazo. Aunque, por la actual coyuntura política, si las cosas van como está previsto, tengo un horizonte de un año. No es un plazo muy grande como para hacer una gran política, pero cuando se asume esta responsabilidad hay que tomársela como si lo fuera. A corto plazo, hay que realizar la administración sana y correcta de un presupuesto, sobre unos cauces todo lo cortos que los límites del presupuesto imponen. La administración de este presupuesto hay que realizarla con los matices personales que uno tenga. A medio y largo plazo, hay que tener en cuenta los instrumentos con los que cuenta la Dirección General; tenemos organismos autónomos, como la Orquesta Nacional o los Teatros Nacionales, que tienen una función muy importante. Es necesaria una correcta utilización de estos instrumentos, aunque

partimos de la base de que ya tienen unos programas perfectamente establecidos y su revisión conlleva a una política futura. Y a más largo plazo, pero sentando las bases desde ahora, es necesario que la poca dotación de que disponemos se vea suplida por la sociedad (porque tiene que ser así bajo un punto de vista liberal, que es el que yo asumo). Un objetivo de la Dirección General es intentar que se aprueben una serie de leyes que hagan proliferar la cultura. Este objetivo está asumido plenamente por mí, y no es casual que la ministra y yo pensemos lo mismo, sino que yo estoy en este puesto porque pienso igual que ella.

**R.**— ¿Qué nuevas orientaciones o cambios propone respecto a la política que siguió el anterior titular de la Dirección General?

**J.A.C.**— Más que cambios son nuevas orientaciones, o aspectos que antes no se habían previsto o valorado lo suficiente. Hubo unas declaraciones, muy bien acogidas por la Prensa, pero no suficientemente matizadas. Yo no digo

que el poco dinero que tenemos sea la causa de todos los males de nuestra política. Sí afirmo que tenemos poco dinero, lo constato simplemente, aunque no me voy a quedar cruzado de brazos lamentándome de este hecho. La sociedad está dividida entre los administradores y los administrados. Los primeros han de ser conscientes de su responsabilidad, pero también los segundos han de sentirse responsables de la cultura y hay que dotarles de la posibilidad de que lo sean a través de la promulgación de medidas legales que les releven de las cargas fiscales, con el fin de que el capital privado afluya a la actividad cultural. Por otro lado, hay que procurar el equilibrio del desarrollo cultural de todos los puntos en España. Existen vacíos o desiertos culturales que es necesario llenar y, sobre todo, procurar que los organismos autónomos, como la Orquesta Nacional o los Ballets, respondan a su calificativo de nacionales, a través de una mayor presencia en toda la nación, y mediante su carácter de representantes de España en el extranjero.

**R.**— Las medidas de apoyo a la iniciativa privada, ¿van a ser únicamente de carácter fiscal?

**J.A.C.**— No se nos ocurre otra cosa. Hay que intentar que las colaboraciones esporádicas de entidades o personas se

generalicen y afluya más capital a la cultura. Esto solamente se consigue con el alivio fiscal, cosa que ahora no ocurre. Actualmente, por ejemplo, existen fundaciones que dedican fondos a actividades de tipo artístico y que tienen un reconocimiento fiscal. Sin embargo, una persona sin requisitos previos da dinero para la organización de un concierto o exposición y luego lo declara a Hacienda y ello es considerado como un gasto de lujo que revela alta situación económica y constituye un agravante a la presión fiscal. Yo creo que debe de ser al revés.

**R.— ¿Podría detallar la utilización del presupuesto de este año? ¿Ha variado algo respecto a la que le dio el anterior titular el año pasado?**

J.A.C.— Sí se compara la asignación del año pasado a determinadas actividades de entes locales o particulares, estamos, incluso, en déficit, ya que ha habido recortes presupuestarios. Además, hay cada vez mayor afluencia de peticiones. En este momento estoy tratando de compensar este déficit con determinados capítulos presupuestarios del Ministerio distintos de los de esta Dirección General. Para este año, la capacidad de actuación es limitada; otra cosa será cuando empecemos a discutir los presupuestos para el año próximo y tengamos nuevas normas de Hacienda y de gasto público. Entonces veremos si podemos recomponer, revisar o alterar sustancialmente las actuales coordinadas. Como quiera que los mejor dotados son, precisamente, los organismos autónomos (aunque tampoco lo son de una manera definitiva), hay que hacer con ellos una labor importante para compensar otras deficiencias. Es posible que el Ministerio no pueda dar dinero para determinada actividad y, sin embargo, pueda prestar su colaboración por medio del Ballet o de la Orquesta Nacional. Eso nos llevaría, a largo plazo, a una menor presencia en Madrid de estos entes.

**R.— ¿Es posible aumentar o redistribuir los presupuestos para el próximo año?**

J.A.C.— Aumentarlos seguramente es muy difícil. Cambiarlos ya es más fácil; pero existen una serie de obligaciones previas contraídas con determinadas actividades que ya cuentan de antemano con la ayuda del Ministerio, y, evidentemente, eso también condiciona.

**R.— ¿En qué estado se encuentran la trasfancia de competencias de la Dirección General a los entes autónomos?**

J.A.C.— Esto es otro aspecto que condiciona los presupuestos. Un punto a discutir es si con esas trasfancias el Ministerio cumple con su mandato constitucional. ¿Debe acudir, además, a los entes autónomos apoyando objetivos concretos? Yo creo que sí. Siempre y cuando la bondad de la ayuda lo justifique y para contrapesar los desequilibrios regionales. A medida que las trasfancias se vayan produciendo, los fondos del Ministerio van a disminuir, pero creo que el Estado tendrá que ir habilitando nuevos recursos para que el Ministerio de Cultura pueda cumplir el mandato constitucional, con el respeto a la libertad de los entes autónomos.

**R.— ¿Hay alguna partida presupuestaria para las regiones o nacionalidades que todavía no han accedido a la autonomía o las que están en vías de acceso?**

J.A.C.— Esas regiones tienen ya asignados unos fondos para inversiones, en cuantía diferenciada. Es un tema que viene del ejercicio anterior y no son fondos realmente importantes.

**R.— Fuera de las partidas presupuestarias de la propia Dirección General, ¿hay más dinero para la Música en algún otro departamento de Ministerio de Cultura?**

J.A.C.— Sí. Hay pequeños capítulos de los que puede disponer la Subsecretaría. Además, hay que contar con la magnífica voluntad del Subsecretario, que no en vano se llama Pedro Meroño y que es hijo del que fue primer viola de la O.N.E. Pero, además, la Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural tiene unos capítulos importantes para el desarrollo de la Música en los terrenos infantil y juvenil. Ahora realiza-

remos acciones conjuntas con ellos.

**R.— ¿Van a llevar a cabo alguna acción coordinada con el Ministerio de Educación referida a la enseñanza musical?**

J.A.C.— La necesidad de esta coordinación es incuestionable. La enseñanza va muy ligada a los propósitos de esta Dirección General, que son los de desarrollar la actividad musical. Ahora tenemos escasa competencia tanto en la enseñanza profesional como en la complementaria de la Música (me refiero a la asignatura de B.U.P.). El capítulo que esta Dirección General asigna para el fomento de actividades musicales en las Universidades es, solamente, de ocho millones de pesetas. En resumen, la racionalización de la Música exigiría si no una fusión entre los dos departamentos ministeriales, sí una estrecha coordinación. Mal cabe pensar que se pueda promocionar una orquesta si no se tiene el medio de discernir acerca de la formación de sus instrumentistas. España tiene hoy en día un serio problema por la carencia de instrumentistas, y una de las razones de que esto ocurra es que la enseñanza musical va por detrás de la demanda social. Ejemplos son los de las Orquestas de Euskal Hería y Las Palmas. Y, sin embargo, hay una cantera musical importantísima en el área levantina, por la loable afición a los instrumentos de

viento. Yo voy a intentar que sigan en esta línea, pero potenciando las secciones de cuerda de las bandas. La educación musical está ligada a la profesionalidad de los músicos. Y también está claro que sin educación musical es difícil que se descubra la Música. Es, pues, necesario que se produzca una intensa afición, de manera que haya muy pocas personas ajenas al hecho musical.

**R.— ¿Cómo se va a producir este acercamiento entre la Dirección General de Música y el Ministerio de Educación?**

J.A.C.— En principio, debe ser una cuestión a nivel personal. Tendremos que apoyar desde aquí los movimientos ya existentes de profesores y, al mismo tiempo, colaborar para que se establezcan buenos planes de enseñanza, tanto profesional como en el Bachillerato.

**R.— Otra colaboración que creemos necesaria es con el Ministerio de Exteriores. Las embajadas y consulados españoles carecen de actividad musical.**

J.A.C.— El año pasado contaba con un presupuesto para estas actividades y este año ya no existe. Es, desgraciadamente frecuente la petición de ayuda para actividades en el extranjero que no puede verse satisfecha por falta de presupuesto.

**R.— Otra colaboración que ignoramos si se está llevando a cabo es con las Administraciones locales.**

J.A.C.— Es muy difícil que exista una coordinación estructurada. Nuestro propósito, sin embargo, es intentar apoyar todas las iniciativas de formación de sociedades filarmónicas, asociaciones de amigos de la ópera, etcétera. Creo que dentro de la independencia y libertad de cada entidad es muy positiva la coordinación nacional o sectorial, ya que significa un ahorro de presupuestos económicos. Tengo en perspectiva la realización de campañas de ópera por diferentes sectores del país, contando con las instalaciones que hay y con los medios existentes. Por ejemplo, si yo pudiera llevar algún montaje operístico de la Escuela Superior de Canto, que tiene un nivel digno, contaría con la colaboración de autoridades locales y con la prestación de la orquesta de la zona. Así, todo el mundo jugaría.

**R.— ¿Qué medidas va a tomar la Dirección General de Música y Teatro, como apoyo de la música española?**

J.A.C.— Funciona en la actualidad el Ciclo de Intérpretes Españoles, que este año se realiza en conmemoración del centenario de Turina. En cuanto a la creación musical, hay que reconocer que los fondos asignados son pocos. Creo que los compositores españoles no es un sector que esté precisamente en crisis, aun reconociendo que no están debidamente atendidos, y, por supuesto, no están tan atendidos como en otros países. Tengo que referirme también a una colaboración muy importante para nosotros, como es la que llevaremos a cabo con Radiotelevisión Española. Es evidente que esta Dirección General no puede estar ajena a la política musical que se haga en RTVE. Por su iniciativa, hemos comenzado conversaciones para intentar que sea éste el vehículo más importante de difusión musical.

**R.— ¿En qué momento se encuentra el proyecto de construcción de un auditorio en Madrid y la conversión del Teatro Real en Teatro de Ópera?**

J.A.C.— En el futuro, Madrid contará con tres escenarios. El Teatro de la Zar-

zuela quedará relevado de la ocupación por la ópera y el ballet y tendrá una función específica. El Teatro Real se utilizará, además de para la ópera, para el ballet. Espero que si se forma compañía estable, tenga su reflejo en otras ciudades españolas. Una compañía nueva de ópera supone una gran afluencia de profesionales y muchos puestos de trabajo también de personal técnico.

**R.— ¿Y qué va a pasar con el Conservatorio? ¿Tendrá que dejar el local que tiene actualmente?**

J.A.C.— Es un tema que habrá que tener previsto. Cuando se vea un horizonte cercano para el Teatro Real, nos pondremos de acuerdo con el Ministerio de Educación para que el Conservatorio encuentre su ubicación conveniente en caso de que fuera necesaria la desocupación del Teatro Real. Pero aún es prematuro hablar del tema. Lo que es evidente es el problema de carencia de salas de ensayo. Esto afecta, de manera triste, a la Orquesta de Radiotelevisión, que está en una transhumancia constante. Al problema de falta de locales no somos ajenos.

**R.— ¿Qué medidas de apoyo a la danza va a tomar la Dirección General?**

J.A.C.— El Ballet Nacional, que dirige Antonio, ha actuado en Valladolid, para promocionarse. Han venido a verlo representantes de Europa y América, y nosotros pretendemos vendérselo. El Ballet Clásico Nacional, que dirige Ullate, ha tendido un sobresaliente despegue, aunque lleva muy poco tiempo. Las dos compañías están luchando con dificultades de ubicación; las obras que se realizan en el futuro centro «Reina Sofía» intentan suplir estas dificultades. Tienen, además, otros problemas de tipo estructural, como es el de encontrar mayor número de bailarines masculinos. Pero lo más importante, y quizás lo más desconocido es la labor de educación que están realizando. La afluencia actual a los espectáculos de danza hace presagiar un buen futuro y nosotros intentaremos ayudar a las compañías que comienzan a formarse en otros lugares de España.

Fotos: P. Guardon



Junto a estas líneas, el Director General de Música y Teatro, Juan Antonio Cambreleng, con nuestro director.





## LA SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES DE ESPAÑA CONMEMORA SU CINCUENTENARIO

El 26 de marzo último, en la sede de la Fundación Juan March, culminaron brillantemente los actos conmemorativos del Cincuentenario de la SGAE con la entrega de los galardones que con tal motivo creara dicha sociedad, acto de clausura que se celebró bajo la presidencia de Sus Majestades los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía, y que contó con la presencia también de la ministra de Cultura, doña Soledad Becerril, que pronunció un relevante discurso. Los titulares de los galardones entregados fueron los siguientes: Antonio Luis Buñuel, Montserrat Caballé, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, Plácido Domingo, Agencia EFE, Ente Público RTVE, Julio Iglesias y Andrés Segovia.

Precedieron a la de esta entrega de premios toda una serie de manifestaciones conmemorativas, a lo largo de las que la Sociedad General de Autores de España, representada por su Presidente, el maestro Moreno Torroba, y sus más directos colaboradores han venido dando testimonio de la vitalidad de la entidad que acaba de cumplir sus cincuenta años *«sin especiales problemas, como no sean los que se derivan de la resistencia de determinados ambientes sociales a admitir el derecho de la Propiedad intelectual como el de cualquiera otra propiedad»*.

Se iniciaron aquéllos con el cóctel informativo de las mismas, preparado en la Discoteca-Teatro Pachá a los medios de difusión, y cuya celebración pasamos a glosar a continuación. Una representación teatral, en el Teatro Español, el día 6 de marzo, de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, por la Compañía titular, y una Gala de la canción popular, en el Teatro Calderón, el día 22, que reunió en su palco escénico a famosas veteranas y jóvenes figuras del género.

Un concierto, en el Teatro Real, el 23 de marzo, a cargo de la Orquesta



La Ministra de Cultura, Soledad Becerril, en el momento de pronunciar su discurso en la entrega de premios concedidos por la SGAE con motivo de su cincuentenario.

Nacional, con un programa de música española, dirigido por el maestro Benito Lauret, con *La procesión del Rocío*, de Turina; el *Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo —que tuvo por solista a José Luis Rodrigo, titular de la cátedra de Guitarra del Real Conservatorio—, y, cerrando el brillante acto sinfónico, dos *Suites de El Sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla.

Interesante capítulo de estos actos conmemorativos lo constituyó el ciclo de conferencias desarrollado en la Fonoteca Nacional sobre diversos aspectos jurídicos en torno a la Propiedad intelectual. La del Dr. Mario Fabiani abrió el ciclo el 22 de marzo; el representante de la Sociedad Italiana de Autores y Editores disertó sobre *La protección de los derechos de los autores de las obras creadas en cumplimiento de contrato*. Sobre *Las sociedades de autores*, el día 23, versó la conferencia del directivo de la Sociedad de Autores Francesa (SACEM) Prof. Jean-Loup Tournier. El 24, el Letrado del Consejo de Estado, D. Hermenegildo Baylos, habló sobre *La conciencia social del derecho de autor*, y el 25, el profesor Erich Schulze, de la Sociedad alemana GEMA, cerró el ciclo con un estudio sobre *Derecho de reproducción mecánica, sonora y visual. Grabaciones para uso privado*. Todas estas conferencias, por el interés de sus respectivos contenidos, serán publicadas por la Sociedad General de Autores de España.

Sólo resta reseñar determinadas actividades desarrolladas paralelamente a los actos antes indicados. En primer término, las convocatorias, con plazos de admisión de obras hasta el 31 de diciembre del año en curso, de sendos Premios nacionales: uno para obras dramáticas, dotado con 500.000 ptas., y otro, con 250.000 ptas. para artículos periodísticos sobre *Defensa del Derecho de autor*, y cuyas respectivas bases puedan solicitarse de la Secretaría de la SGAE. La referencia filatélica del Cincuenta-

rio en toda la correspondencia que fue cursada a través de la Oficina central de Correos en la capital del Estado durante este período conmemorativo, así como el funcionamiento de una Estafeta postal en el Palacio de Longoria, sede de la entidad autoral, aparte de la emisión de varios documentos filatélicos y la preparación de una emisión de sellos dentro de la Serie *Maestros de la Zarzuela*.

Tampoco puede quedar al margen de esta reseña la edición de un LP, con versiones procedentes de diversos sellos discográficos, formando un variopinto ramillete de diversas producciones musicales españolas —selecciones de obras sinfónicas, de zarzuela y canciones de la mejor factura—, en una carpeta que constituye por sí sola histórico documento digno de la efemérides.

Hemos dejado a propósito para el final la referencia a la edición, con carácter de monografía, del Boletín de la SGAE, dedicado al tema de su cincuentenario, y de cuyo interesante contenido destaca el valioso estudio de Federico Carlos Sainz de Robles, titulado *La SGAE. Medio siglo de labor fecunda y feliz*, que tiene otro importante antecedente sobre la historia de las sociedades de autores, en el que Serafín Adame, —hoy ya no entre nosotros— escribió para RITMO con destino a su número extraordinario de octubre de 1974, dedicado por nuestra revista a la conmemoración en aquel año de los 75 de la fundación de la primera Sociedad de Autores.

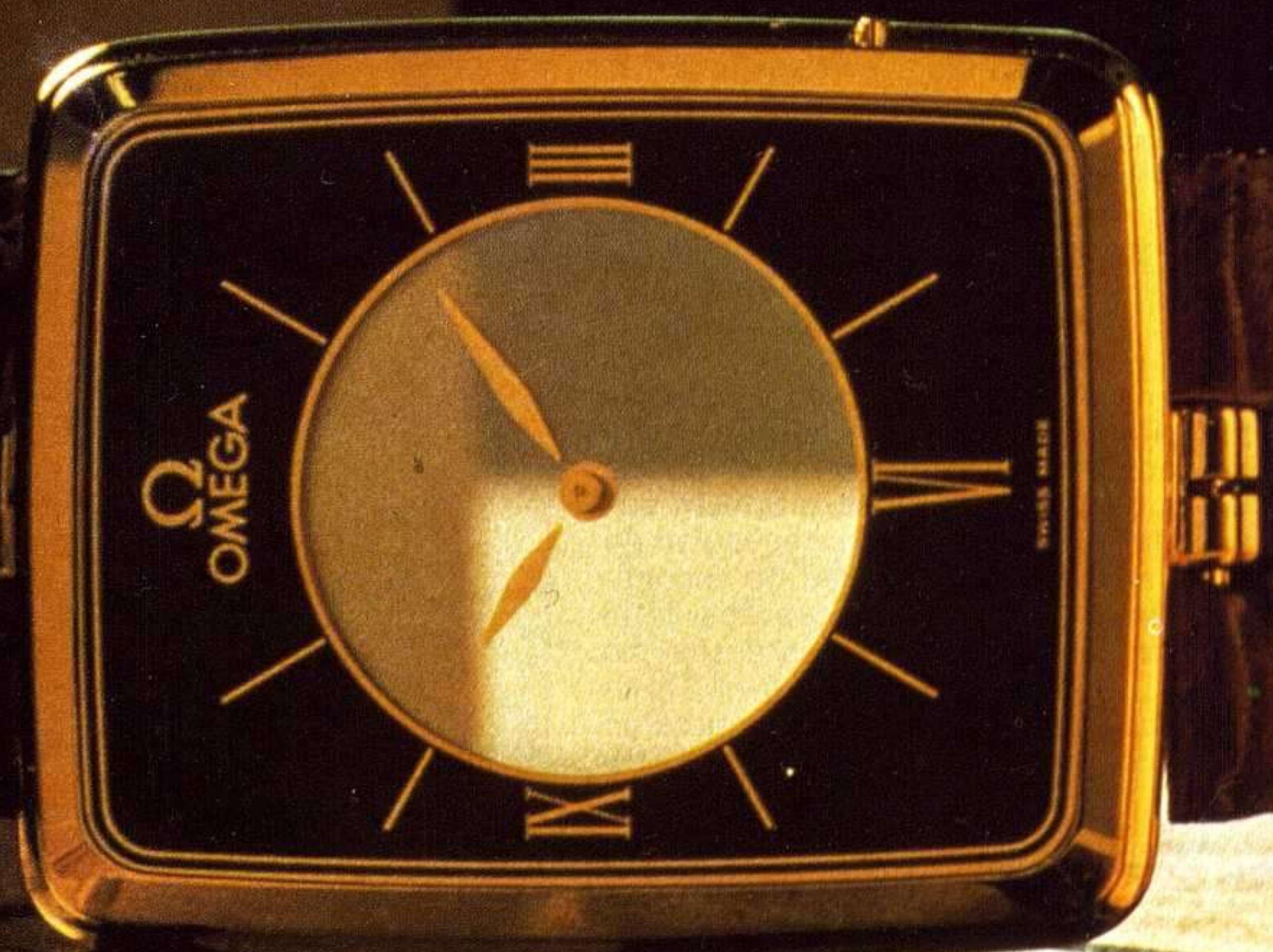
Y, como coda final, agradecemos la reproducción que se hace en esa misma edición monográfica de su Boletín de la entrevista que RITMO tuvo con el Presidente entonces —y hoy—, el maestro Moreno Torroba, y que publicábamos en aquel especial número del año 74, reproducción que agradecemos —repetimos— por la calificación que se da a la misma: *«Acertadísima síntesis de la significación y de los fines de la Sociedad General de Autores de España»*.—A.R.M.

## El Magique de Omega. Un milagro técnico que se hace visible.

Extraordinarios detalles técnicos convierten al Magique en uno de los relojes más planos y estilísticamente más interesantes. Su caja de 2,6 milímetros de espesor, está sacada de lingotes de oro puro. En lugar de manecillas, lleva dos discos giratorios de cristal zafiro finos como el papel, con marcas dibujadas en polvo de oro. La máquina de cuarzo que las mueve está situada fuera del centro. Esto permite al reloj ser transparente y deja ver a través de él. Así, el reloj puede adaptarse al color de su entorno. Además de una refinada tecnología, el Magique ofrece muchos detalles artesanos. Unas ruedas dentadas van ajustadas a los discos de cristal zafiro de 0,12 milímetros. Es realmente como un juego de paciencia que un equipo especializado realiza como máximo seis veces en un día. Después de esto, la delicada máquina es ensamblada a mano por el preciso trabajo de relojeros, pieza a pieza. Con un reloj tan fino no queda margen de error alguno. El mismo cuidado se pone en la correa, cosida a mano y con broche de oro. Con el Omega Magique, la vieja tradición relojera y la más moderna tecnología se hacen visibles e incluso transparentes.

El Magique, extraplano, oro 18 qts., transparente. Modelo patentado.

Ω  
OMEGA



Omega  
Magique.  
Perfil  
a tamaño  
real,  
2,6  
milímetros  
de espesor.



# Ensayo discográfico

## PRIMERA GRABACION DE LA «DECIMA» DE MAHLER

Por Luis Sales

**MAHLER: Sinfonía núm. 10. «Versión ejecutable del borrador de Mahler, preparada por Deryck Cooke. Orquesta Sinfónica de Bournemouth, Simon Rattle, director. EMI-Angel, 167-007347/48 T.Digital.**

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

La publicación en España por primera vez de una grabación de la **Décima Sinfonía** de Gustav Mahler significa para nosotros un verdadero acontecimiento discográfico. Nuestra enhorabuena más sincera, pues, a la EMI por su atinada decisión y por la precocidad con que ha distribuido entre nosotros el producto (la grabación es de junio del 80). El carácter ciertamente de *estreno* que esta obra de Mahler debe tener para el aficionado español y las interesantes vicisitudes que ha atravesado desde que en mayo de 1911 la muerte obligaba a su autor a dejarla inconclusa, justificarán que dediquemos algún espacio al tema.

Se sabe que fue durante el verano de 1910 cuando Mahler llevó a cabo la mayor parte del trabajo de composición de su **Décima Sinfonía** (undécima, si contamos como tal **La Canción de la Tierra**). A su muerte, el manuscrito que contenía todo lo realizado pasó a manos de su viuda, Alma Mahler, quien lo conservó inédito hasta que, en 1924, trece años después, acudió al compositor Ernst Krenek, con el fin de estudiar qué se podía hacer con él. Frenek se limitó a editar —muy incorrectamente, por cierto— los dos movimientos que estaban prácticamente terminados: el conocido «Adagio» inicial y un breve «Allegro moderato», que luego sería el tercer movimiento. Al mismo tiempo, Alma autorizó al editor vienés Paul Zsolnay a publicar en facsímil una gran parte (aunque no la totalidad) del manuscrito original. En los años subsiguientes, Richard Specht sugirió a la señora Mahler la necesidad de seguir adelante en la tarea de reconstruir y hacer audibles los esbozos de la **Sinfonía**, tarea en la que se intentó —sin éxito— involucrar a Schönberg y a Shostakovich. Por otro lado, la BBC encargó al musicólogo inglés Deryck Cooke (1919-



1976) un estudio de la obra, con motivo del centenario de Mahler, estudio que condujo a Cooke a la conclusión de que el compositor no había dejado un *podiera ser*, sino un *casi es*. En consecuencia, elaboró —sobre la base del facsímil de 1924— una primera *versión ejecutable*, que fue estrenada en Londres el 19 de diciembre de 1960.

Pero Alma Mahler, influenciada por Bruno Walter (quien hubiera deseado destruir el facsímil), prohibió la difusión de la partitura de Cooke, que ni ella ni Walter conocían. Fue después de la muerte de éste, en 1962, y tras escuchar la grabación de la obra, cuando Alma, que no imaginaba «*cuanto había en ella de Mahler*», quedó tan hondamente conmovida que concedió expresa autorización a Cooke para divulgar su trabajo y le facilitó páginas del manuscrito no incluidas en el facsímil, que permitieron la elaboración de una segunda partitura, más completa, que sería ejecutada el 13 de agosto de 1964 y publicada en una nueva edición facsimilar en 1967. Posteriormente, Anna Mahler, hija del compositor, confió a Cooke las últimas páginas del original, que por contener anotaciones íntimas aún no habían sido dadas a conocer, lo que obligó a una última y definitiva revisión de la partitura, cuyo estreno tuvo lugar el 15 de agosto de 1972 y su publicación cuatro años más tarde.

Tras esta accidentada historia, tenemos ya la «versión ejecutable» prácticamente lista para ingresar en el repertorio. Pero, llegados a este punto, seguramente más de un aficionado se habrá planteado algunas preguntas cruciales: ¿Cuánto hay realmente de Mahler y cuánto pertenece a Cooke en el *resultado audible* que estos discos nos presentan? ¿Por qué voces del mayor prestigio (Bruno Walter, Klemperer, Solti, Bernstein, Kubelik, Boulez, Tennstedt, todos ellos eximios mahlerianos) se han alzado en contra de la versión?

A la primera pregunta se puede responder que en la partitura hay más música de Mahler de lo que pudiera pensarse. En la última edición de 1976, Cooke explicita claramente hasta dónde llega el autor y dónde empieza su propio trabajo. En dos palabras, viene a decir que la línea temática pertenece a Mahler por entero, así como el noventa por ciento del contrapunto y de la armonía. El autor dejó, pues, la obra enteramente esbozada desde el punto de vista temático, en estado de «*partitura abreviada de cuatro pentagramas*», sistema que utilizaba Mahler para componer, antes de pasar a la fase de orquestación definitiva, y que le permitía de pasada incluir también abundantes indicaciones instrumentales. Así pues, la empresa de Cooke supuso muy escasa labor de composición, basándose más bien en el desarrollo de una orquestación lo más mahleriana posible a partir de las indicaciones señaladas. Concretamente, el estado de cada uno de los movimientos era el siguiente: el primero y el tercero (llamado el «Purgatorio»), prácticamente acabados incluso a nivel de orquestación definitiva (excepto diez compases de este último); el cuarto y quinto movimientos, enteramente esbozados en la partitura abreviada

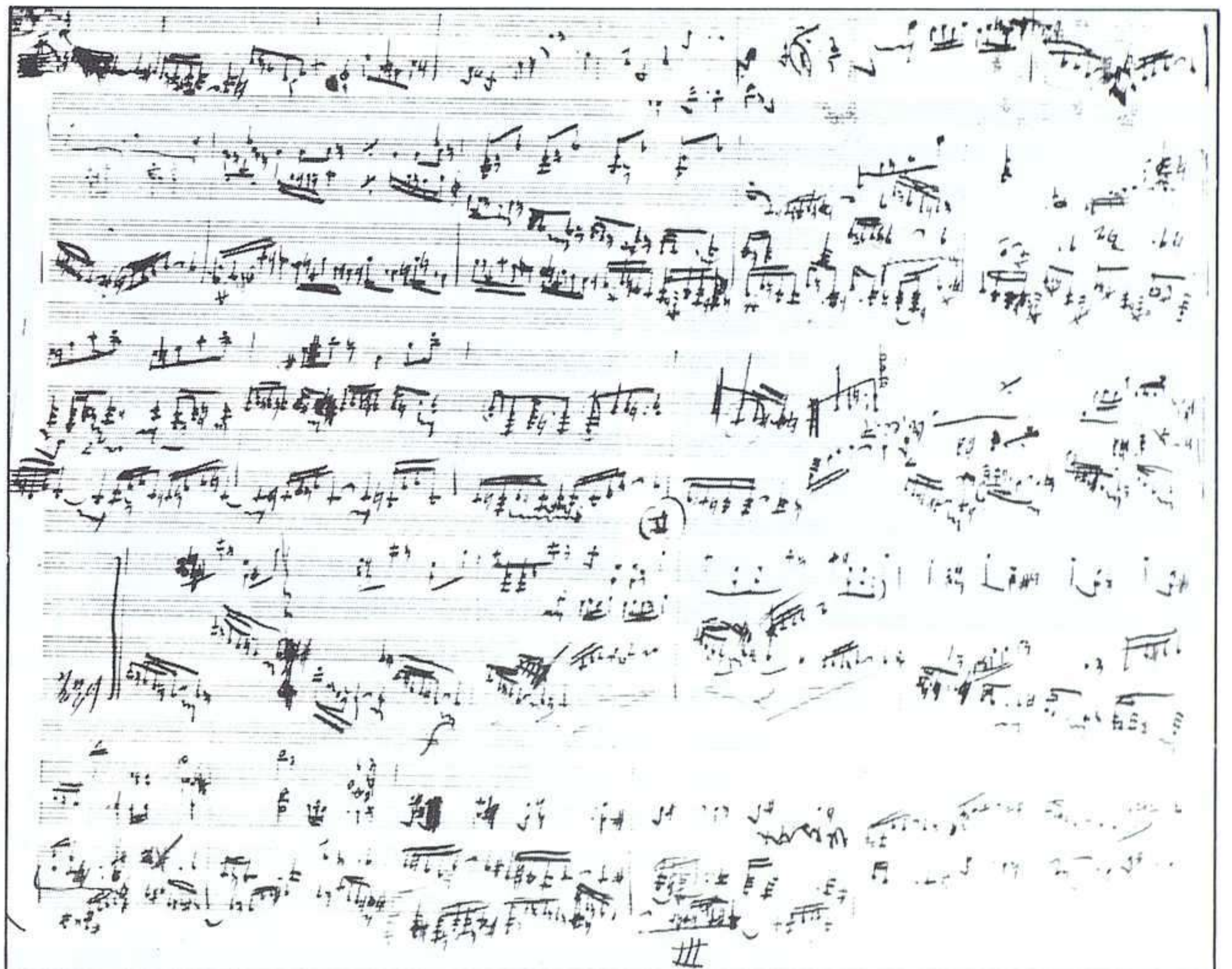
da y con significativas indicaciones orquestales y dinámicas; el segundo tiempo, el más inconsistente auditivamente, es donde más música falta (un esbozo a veces sólo de dos líneas y carente de indicaciones orquestales).

Respecto de la segunda cuestión, es más difícil aventurar una respuesta. ¿Habrá que entender la actitud de estos maestros como una consecuencia de su veneración hacia Bruno Walter y Klemperer? ¿Juzgarán la *Décima* a partir de las ediciones incompletas del manuscrito? ¿Cambiará su opinión en el futuro, a medida que la *Sinfonía* se vaya imponiendo? Piénsese que hay ya cinco grabaciones de la misma y cada vez son más los directores que la interpretan regularmente.

Pero el mayor argumento a favor de la *Décima* de Mahler está en ella misma, y a este respecto, su audición despeja cualquier duda. La obra entera —«*una de las mayores realizaciones sinfónicas del siglo XX*», en opinión de Derrick Henry— habla por sí sola. De su conocimiento extraemos dos conclusiones importantes. La primera es la constatación del papel de auténtica *bisagra* que jugó Mahler en la evolución de la música hacia el atonalismo; determinados pasajes de los movimientos extremos y del primer «Scherzo»; así como el planteamiento tonal son reveladores de su proximidad con Schönberg. La otra conclusión es de carácter *biográfico*. Sabido es que la composición de la *Décima*, como la de las dos obras precedentes (*La Canción de la Tierra* y la *Novena Sinfonía*), se realizó bajo el signo inexorable de la muerte inmediata. Pues bien, si la *Novena* había estado marcada por la angustia y la desesperación ante el inmediato fin, «la

*Décima* —en palabras del propio Cooke— aunque también sondea las simas de la desesperación, se eleva en el «Finale» por encima del terror de la muerte y del desgarramiento del corazón al dejar la vida, hasta una pacífica y transfigurada aceptación (esto es evidente en las páginas finales del facsímil del manuscrito de Mahler, que es su auténtico *último testamento musical*, y no el «Finale» de la *Novena*, como tan frecuentemente se dice). Música sublime, ciertamente, de una pureza desconocida en Mahler, la de este impresionante «Finale», sin duda uno de los mejores movimientos del autor, como pueden serlo el final de «*Das Lied*», el de la *Sexta Sinfonía*, o el mismo primer «Adagio» de la *Décima*.

La versión del joven director Simon Rattle es, en conjunto, excelente. Es el suyo, desde luego, un enfoque muy personal, en el que ha introducido algunas —acertadas— modificaciones de su cosecha, respecto de la partitura de Cooke. Más inclinado hacia los aspectos *modernos* de la obra que hacia los *románticos* —se le podría pedir algo más de emoción en algún momento—, su realización es extremadamente cuidadosa con los detalles. La muy buena, pero no excepcional, Orquesta de Bournemouth revela alguna que otra aspereza en los tremendos «climax» (proviniente sobre todo del metal agudo), y posee una cuerda no muy densa, pero enormemente clara y afinada. También la grabación digital, suave y cálida, sirve en este caso de vehículo idóneo para la partitura. El folleto contiene un extenso artículo de Michael Steinberg, que nos narra con pormenor la apasionante historia de la obra. En definitiva, pues, publicación imprescindible para mahlerianos y aficionados de pro en general.



Partitura de la «Sinfonía núm. 10» de Mahler, publicada en disco por primera vez en España.

**EL MEJOR SONIDO PARA LA MEJOR MUSICA**

**LANZAMIENTOS DIGITALES  
CBS·MASTERSOUND**



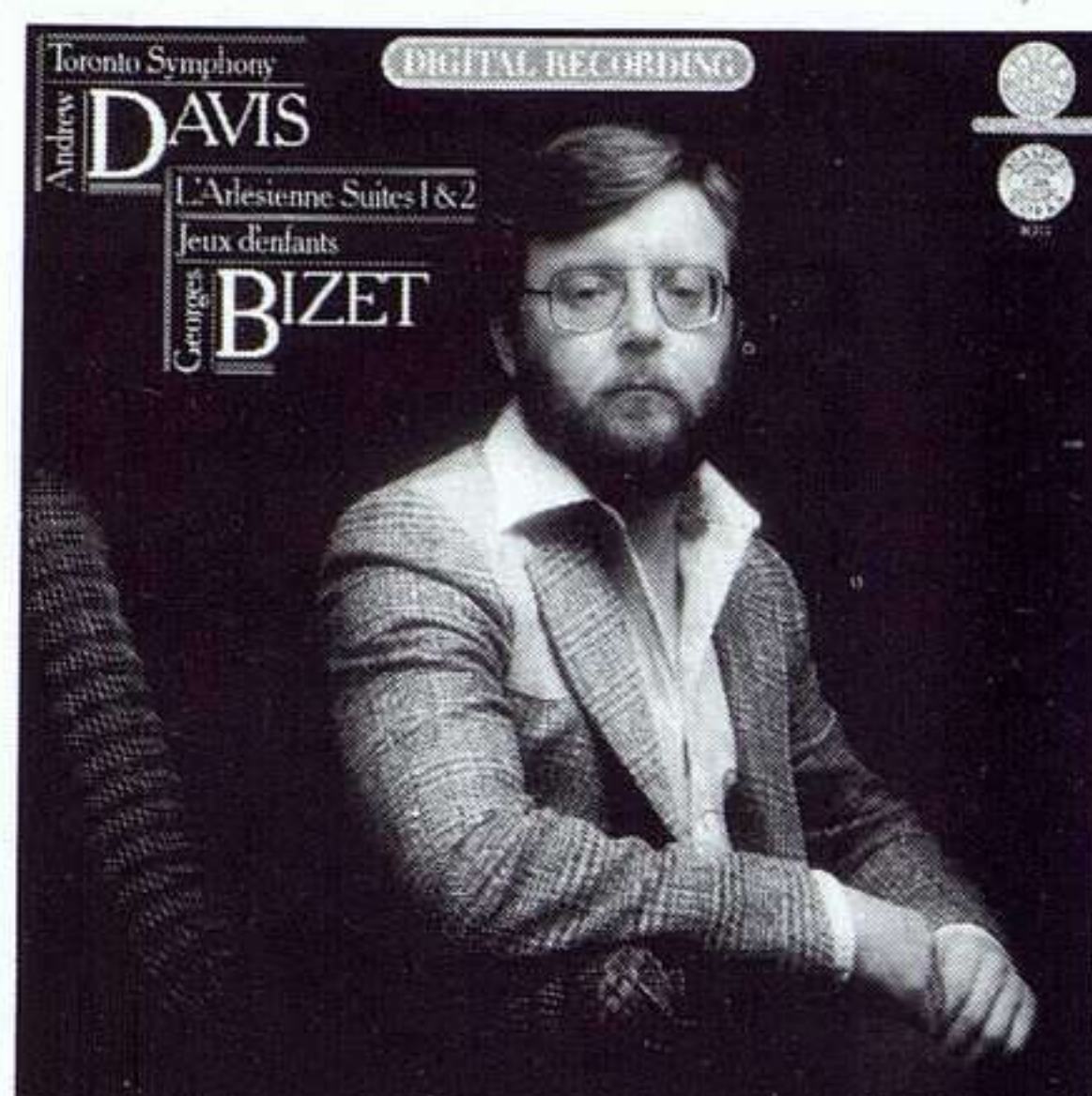
**Primavera 1982**

**NOVEDADES**

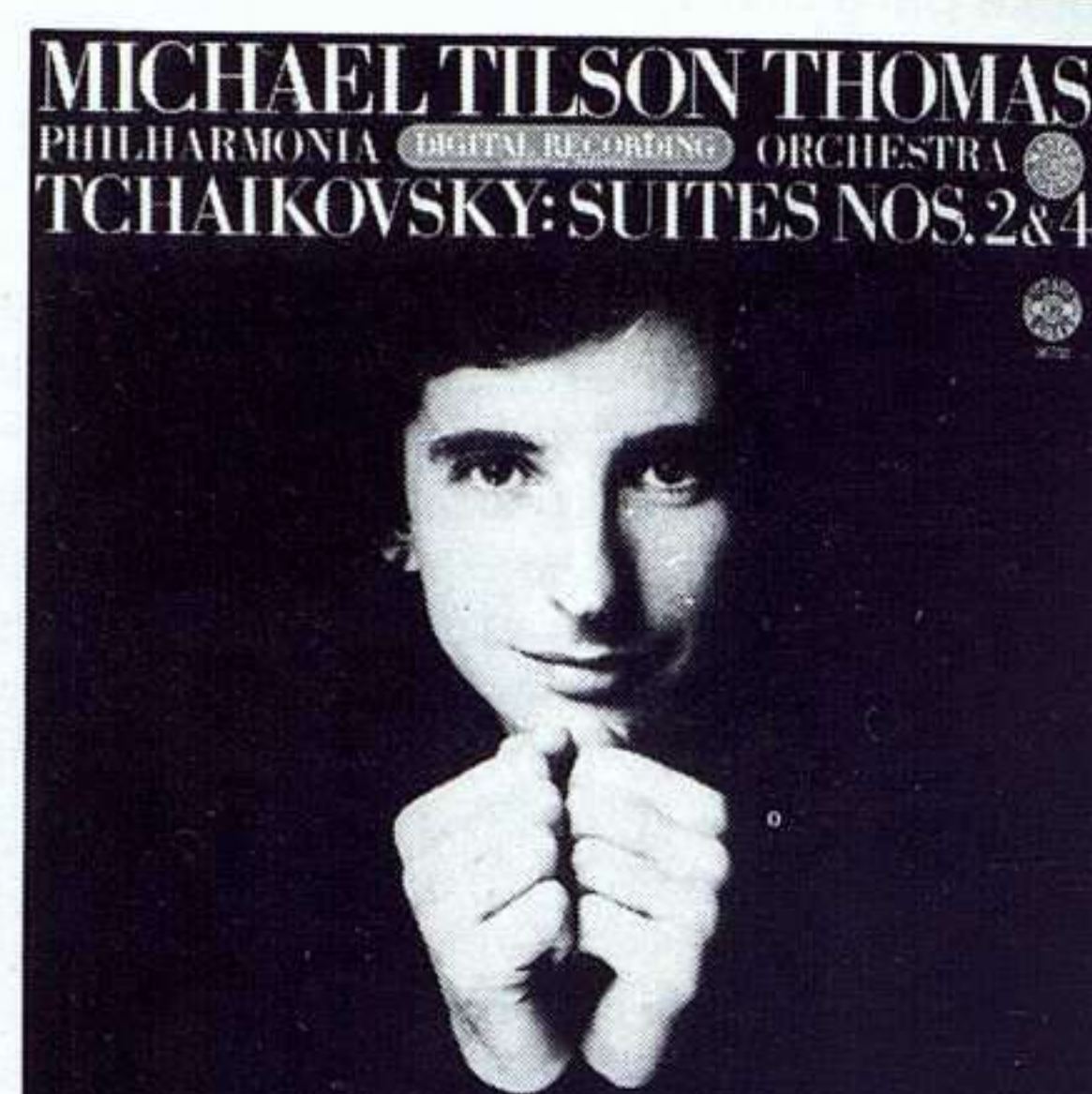
**AUDIOPHILE PRESSING**



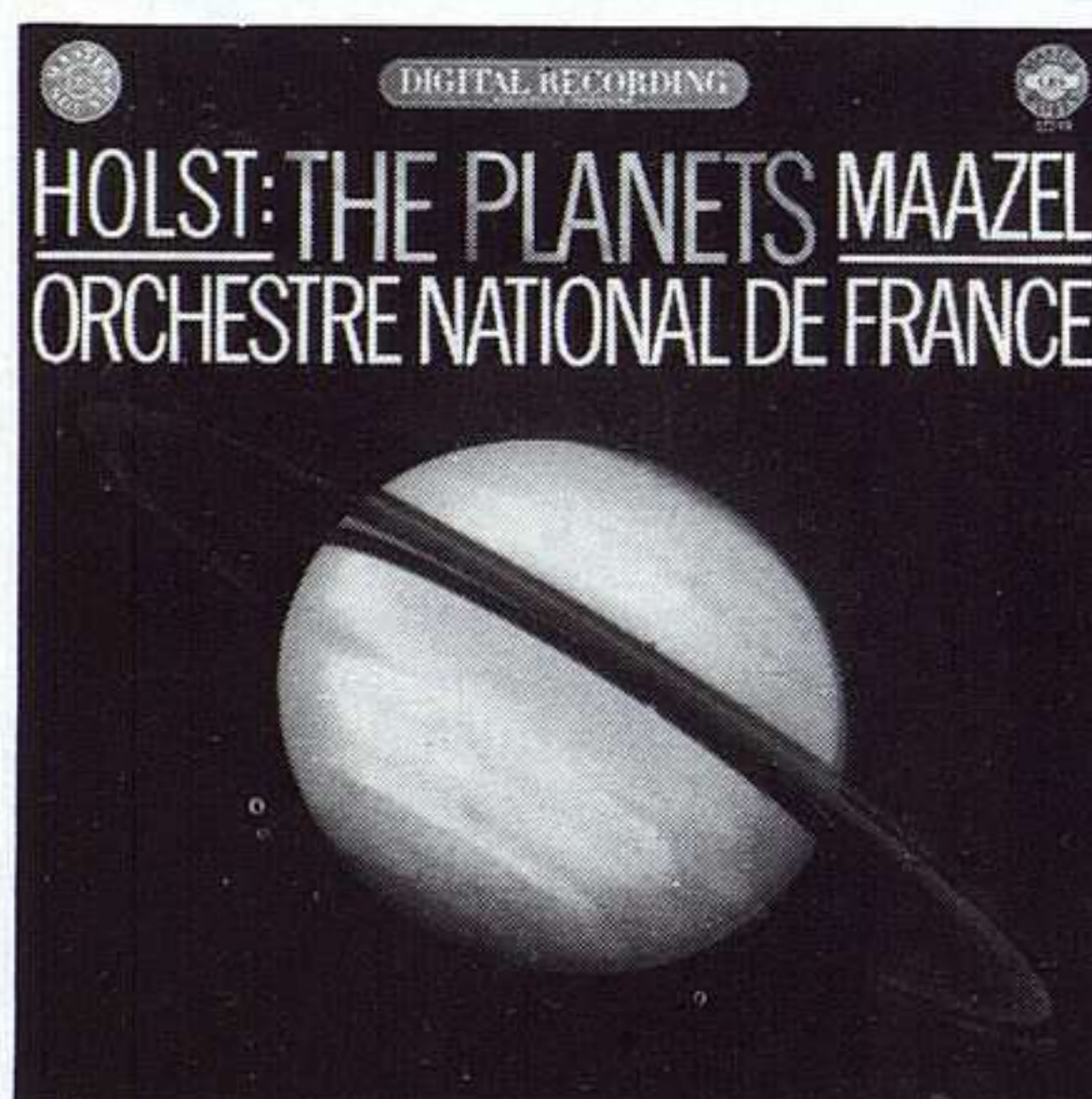
**MENDELSSOHN:**  
CONCIERTO PARA VIOLIN  
**BEETHOVEN:**  
DOS ROMANZAS  
Isaac Stern, violín  
O. Sinfónica de Boston  
SEIJI OZAWA  
D 37204



**BIZET:**  
LA ARLESIANA  
(SUITES N.º 1 y 2)  
JUEGOS DE NIÑOS  
Sinfónica de Toronto  
ANDREW DAVIS  
D 36713



**TCHAIKOVSKY:**  
SUITES N.º 1 y 2  
Carl Pini, violín  
Orquesta Filarmonía  
M. TILSON THOMAS  
D 36702



**HOLST:**  
LOS PLANETAS  
O. Nacional de Francia  
LORIN MAAZEL  
D 37249



**WOLFF-FERRARI:**  
EL SECRETO DE SUSANA  
R. Scotto, R. Bruson  
Orquesta Filarmonía  
JOHN PRITCHARD  
D 36733



**MOZART:**  
SINFONIAS Nos.  
35, 36, 38, 39, 40, 41  
O.S.R. de Baviera  
RAFAEL KUBELIK  
D3 36930 - 3 Lps.

**DISCOS DE IMPORTACION · EJEMPLARES LIMITADOS**



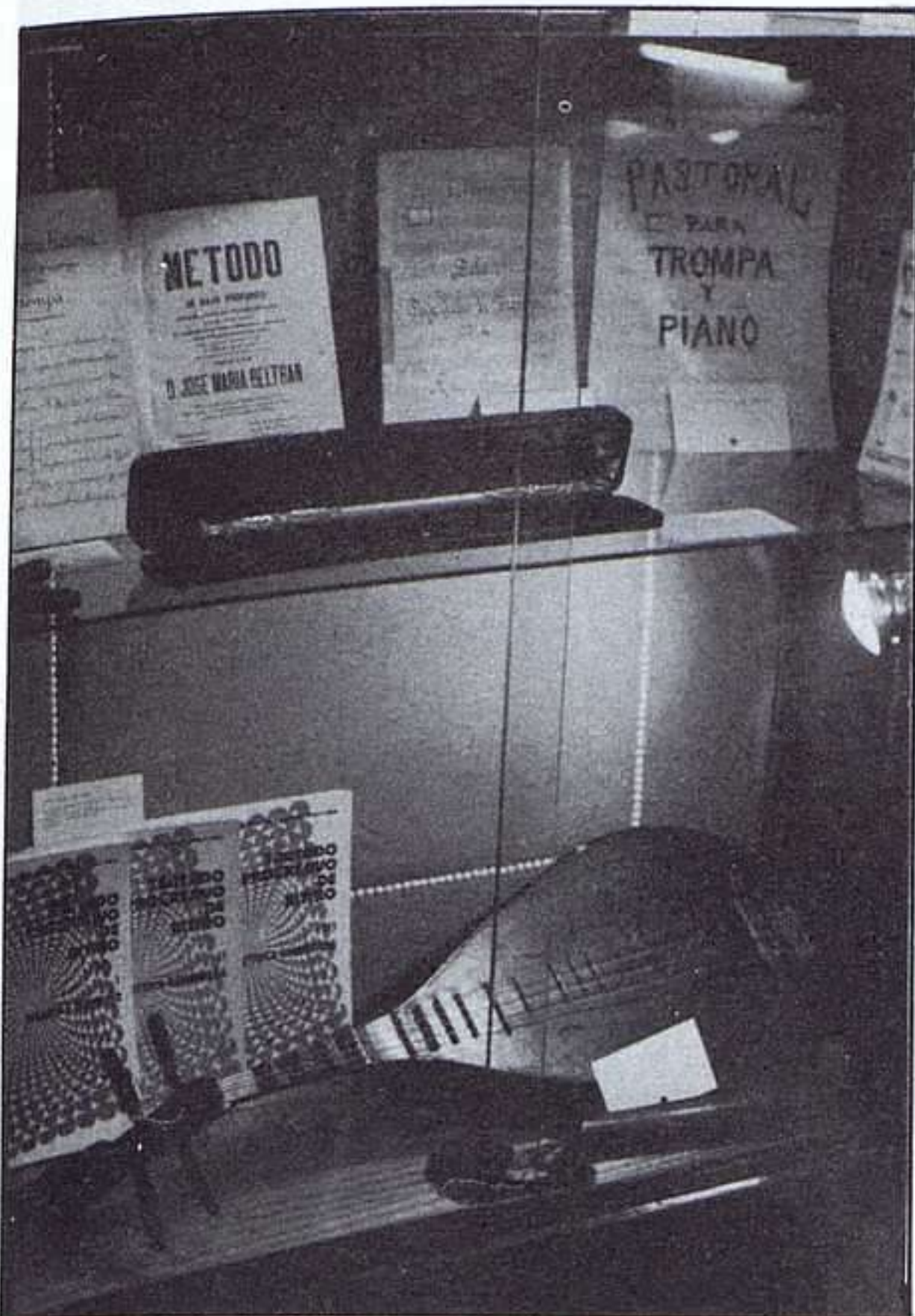


Foto: P. Guardón.

Vitrina de la Biblioteca del Conservatorio de Madrid.

### Por Silvia Sanz

Según los diccionarios de la Lengua Española, una biblioteca podría ser definida como el «local donde se tienen libros ordenados para la lectura». O también como una «colección de libros o tratados análogos». Sin embargo, estas definiciones no nos dan una idea clara de lo que, en esencia, son, o deberían ser, las bibliotecas: centros vivos al servicio de la Cultura. Porque, aunque los investigadores, los intelectuales y los estudiosos conocen perfectamente la función que éstas cumplen en el panorama cultural de un país, el público en general ve las bibliotecas como centros arcaicos, aburridos y llenos del polvo que los siglos van almacenando en ellas.

Si bien esta versión ha sufrido grandes modificaciones en los últimos tiempos, sobre todo entre las nuevas generaciones, existen todavía algunas bibliotecas que son frecuentadas por un número mínimo de lectores: las bibliotecas especializadas, dentro de las que podemos incluir las que constituyen el motivo de este reportaje: las bibliotecas musicales de Madrid.

Nuestra intención, por tanto, es dar a conocer, aunque sea de un modo general, tanto la historia como los fondos materiales que el público puede encontrar en las cuatro bibliotecas musicales más importantes de Madrid: la del Palacio de Oriente, la de la Biblioteca Nacional, la del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y la Biblioteca Musical Municipal.

### CREACIONES HISTÓRICAS

A la iniciativa del monarca español Felipe V se debe la creación de dos de los más importantes centros culturales del país: la Biblioteca Nacional y el Palacio de Oriente.

La Biblioteca Nacional, llamada en un principio Real Biblioteca de Madrid, depende, desde el año 1836, del Ministerio de la Gobernación, debido a un real decreto.

# BIBLIOTECAS MUSICALES DE MADRID

Desde el mismo momento de su fundación, dicha Biblioteca contó en sus archivos con fondos musicales, pero estos se encontraban diseminados por diversas secciones y no disponían de una sala especial. Fue don Antonio Paz y Meliá, entonces facultativo de la Biblioteca, quien pidió a sus superiores que le permitieran catalogar dichos fondos.

Pese a esta labor de catalogación, los fondos musicales de la Nacional no constituyeron una sección especializada hasta el año 1945, fecha en que doña Isabel Niño Mas recibió el encargo de crear la Sección de Música, ya independiente de la Sección de Bellas Artes, una vez que don Higinio Anglés, director del Instituto de Musicología, hubo realizado una nueva labor de catalogación.

No ocurrió lo mismo en el Palacio de Oriente, o Palacio Real de Madrid, ya que la Sección de Música de su Biblioteca nació paralelamente a las demás secciones, archivándose en ella, desde un principio, documentos y partituras que procedían del Patrimonio Real.

Mención aparte merecen la Biblioteca del Conservatorio de Madrid y la Biblioteca Musical Municipal, por tener unos orígenes más particulares.

El Real Conservatorio de Música de Madrid fue creado en 1831, por iniciativa de la reina María Cristina. Entre las Bases Generales que figuran en el Reglamento Interior aprobado por el Rey para el gobierno económico y facultativo de dicho Conservatorio, aparecen ya los primeros indicios de la fundación de un archivo de partituras. Así, por ejemplo, se hace constar que «de todas las obras de música que se impriman o graben en España, el autor o editor entregará dos ejemplares en el archivo del Real Conservatorio» (pág. 31). Más adelante —pág. 63— se indica que «el Director formará y aumentará sucesivamente el archivo musical del Conservatorio». Con el tiempo, al archivo de partituras se unieron otros fondos musicales, que pasaron a constituir la Biblioteca Musical del Conservatorio de Madrid.

En la actualidad, esta Biblioteca depende del Ministerio de Cultura, en cuanto a personal directivo especializado, y del Ministerio de Educación, en cuanto a la aportación económica necesaria tanto para el mantenimiento de los

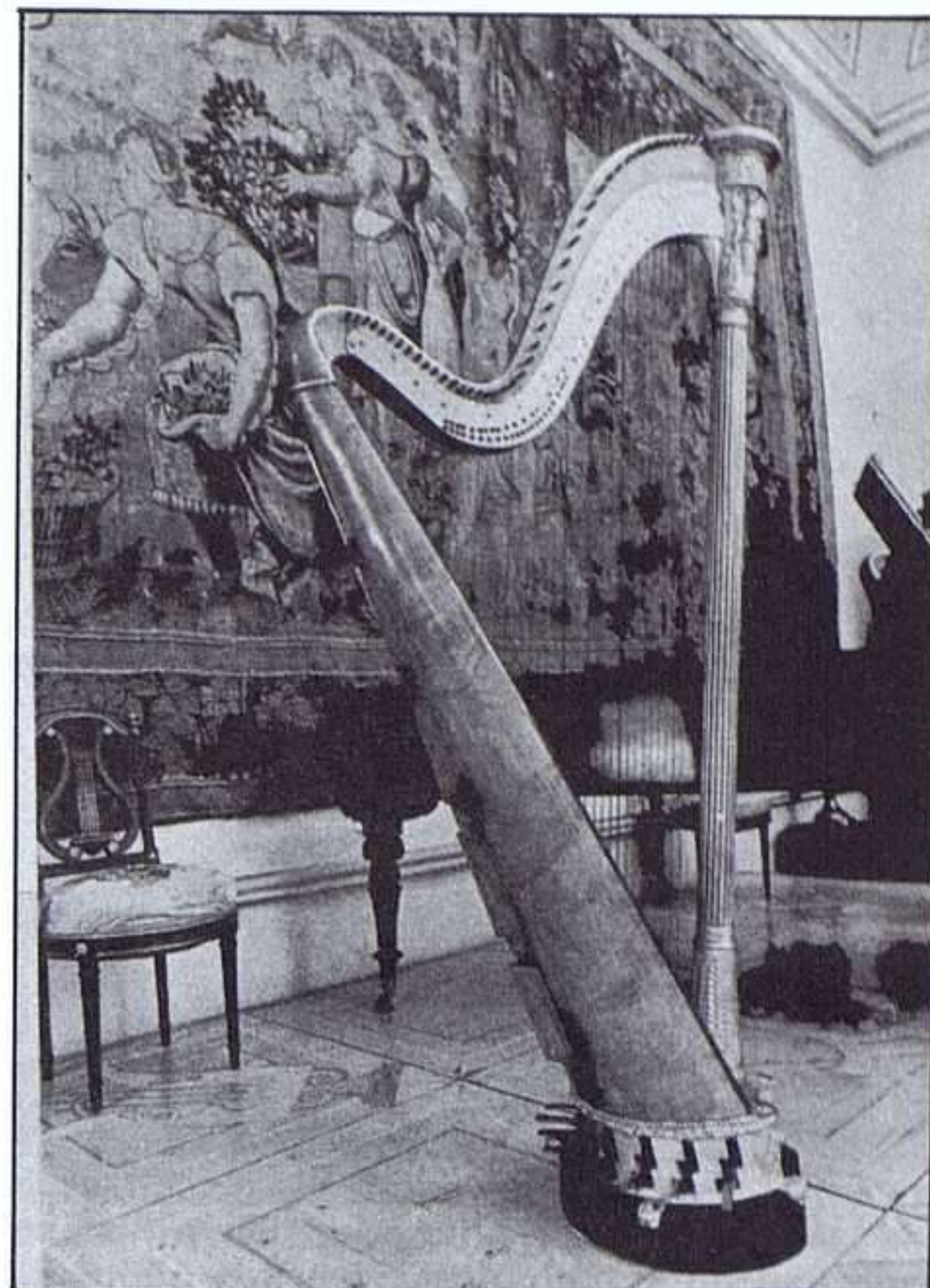


Foto: P. Tur.

Arpa de la colección de música del Palacio de Oriente.

fondos actuales como para la adquisición de otros nuevos. El Ministerio de Educación o el mismo Centro se encargan de contratar al resto del personal necesario.

Precisamente ha sido la falta de personal cualificado una de las principales causas de que la Biblioteca haya estado cerrada al público durante los últimos cuatro años. No obstante, desde principios de 1981, y con personal contratado por el Ministerio de Educación, la Biblioteca se encuentra en un proceso de reestructuración, tratando de poner al día ficheros y fondos todavía no clasificados. Esta es la principal tarea que ahora tiene encomendada su directora, doña Margarita Navarro Martorell.

Por último, vamos a hacer un poco de historia sobre la Biblioteca Musical Municipal de Madrid.

Dicha Biblioteca fue creada en el año 1919, por iniciativa de un célebre musicólogo español, don Víctor Espinós, y con el patrocinio del Ayuntamiento de la capital de España.

Los primeros libros y partituras con que contó la Biblioteca provenían de donaciones, tanto del señor Espinós como de otros miembros fundadores, entre los que figuraban algunos aristócratas, musicólogos y aficionados a la música en general. Estos miembros aportaron, igualmente, el capital necesario para el mantenimiento de la Biblioteca.

Durante más de cincuenta años, la Biblioteca Musical Municipal de Madrid fue dirigida, primero, por don Víctor Espinós y, más tarde, por su hija. Al abandonar ésta su cargo de directora, el puesto quedó vacante. Con el fin de que la Biblioteca no fuera cerrada, viéndose así cancelada una iniciativa que había dado excelentes resultados, se hizo cargo de la dirección de la misma don Antonio Gómez, ordenanza del Ayuntamiento de Madrid, quien conocía bien el funcionamiento de la Biblioteca por haber trabajado en ella durante muchos años. En la actualidad, el Centro está bajo la dirección de Pilar Redondo Salinas.



Foto: P. Guardón.

Los métodos de Solfeo que se han utilizado en el Conservatorio de Madrid, y que se guardan en su Biblioteca.

### FONDOS MUSICALES DE ESPECIAL INTERES

Las bibliotecas musicales de Madrid albergan un importantísimo número de fondos cuyo valor artístico, sentimental y, por supuesto, económico es incalculable. Enumerarlos todos representaría una labor de catalogación casi imposible y que supera los límites de este reportaje. Por tanto, nos limitaremos a reseñar los más representativos.

En lo que respecta a la Biblioteca Nacional, sus fondos musicales están repartidos en todos los departamentos de dicho Centro. En la «Sección de Manuscritos» hay códices muy antiguos: visigóticos, gregorianos, de los siglos IX a XI, polifónicos, etc. En la «Sección de Raros» encontramos incunables litúrgicos, ediciones antiguas de nuestros primeros vihuelistas del XVI y XVII, así como obras de cabezón, Fuenllana, Milán, etc. En la «Sección de Teatro» hay libretos de óperas y zarzuelas.

La «Sección de Música», en sí, está a su vez dividida en dos subsecciones: la de libros y partituras y la Discoteca. En este artículo nos vamos a ocupar sólo de la primera.

La subsección de libros y partituras comprende legados como el de la Biblioteca del Infante Francisco de Paula Antonio (1865), fondos procedentes de la Biblioteca de Carlos II, libros litúrgicos, colecciones de música religiosa del siglo XVII, manuscritos del XVIII (algunos de Scarlatti, Rodríguez Hita, Boccherini, Tezidor, etc). Además, es preciso señalar algunas adquisiciones hechas por la Biblioteca Nacional, como la compra, en 1953, del legado de Ruperto Chapí.

La música que más predomina, por tanto, en la Nacional es la de los siglos XVI al XVIII, con importantes ausencias de documentos y partituras de los siglos XIX y XX. Basándonos en una catalogación que lleva fecha de 1966, los fondos musicales de la Biblioteca Nacional comprenden un total de 1.208 libros y partituras manuscritas, 7.287 libros, 1.972 folletos, 91 números de revistas, 3.375 hojas sueltas y 75.234 partituras musicales.

### EL «CANCIONERO DE PALACIO»

En la Biblioteca del Palacio de Oriente hay que distinguir dos secciones en lo que a música se refiere: la «Sección de Música», propiamente dicha, y la «Sección de la Capilla Real».

En líneas generales, los fondos musicales del Palacio Real de Madrid comprenden unas 8.000 obras, que incluyen música sinfónica, religiosa, de cámara, dramática, para piano, canto, etc. Dichos fondos están constituidos, principalmente, por documentos musicales de los siglos XVIII al XX.

Como obra de excepción, cabe destacar el **Cancionero Musical de Palacio**, manuscrito de los siglos XV y XVI, que constituye la obra musical más importante del reinado de los Reyes Católicos. Contiene 458 canciones de poetas y compositores de la época, como Juan del Encina.

Dentro del siglo XVIII, la «Sección de Música» conserva una importante colección de óperas encuadradas. De los siglos XVII y XIX se guarda, gracias a la afición de la reina Isabel II por la música para canto y piano, una gran colección de obras de este género, así como un importante repertorio de música impresa, sinfónica y de cámara. También hay que reseñar un gran número de obras manuscritas de compositores de finales del XIX y principios del XX, especialmente dedicadas a los reyes y a personas de la Casa Real.

Mención aparte merece la «Sección de la Capilla Real», que comprende un total de 2.360 partituras, entre originales y copias, de música sacra y profana.

El Archivo General del Patrimonio Nacional, que incluye la «Sección de la Capilla Real», dentro del mismo Palacio de Oriente de Madrid, fue creado por iniciativa de José I Bonaparte y Fernando VII, con el nombre de Archivo General del Palacio Real de Madrid. Cuando, en 1734, se quemó el antiguo Alcázar de los Austrias, perdiéndose entre las llamas gran parte del contenido de la Papelería de la Real Capilla, hubo que formar un Archivo. El maestro Corselli recibió el encargo, por parte del cardenal Mendoza, de adquirir las obras necesarias para el culto e intensificar la producción musical. En el año 1918 se consiguió, por fin, reunir una importante colección de fondos musicales, que fueron catalogados por don José García Marcellán.

Por otra parte, dentro de los fondos musicales de que dispone el Palacio Real de Madrid, cabe destacar una importantísima colección de instrumentos musicales, entre los que destacan un contrabajo del siglo XVII y tres violines y una viola hechos por Antonio Stradivarius (1694-1696) y adquiridos por la corte de Carlos IV.

### EL «QUIJOTE MUSICAL»

Según la Nueva Guía de Bibliotecas de Madrid, publicada por ANABAD en 1979, la Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid cuenta con unos 130.000 libros, 62 incunables, más de 11.000 manuscritos, 130.718 parti-



Instrumento de la valiosa colección existente en la Biblioteca Musical Municipal.

Foto: P. Tur.

turas y 40 títulos de revistas. Entre sus fondos predomina la música del XIX, mientras que falta mucha documentación sobre el siglo XX.

Es importante destacar algunas colecciones especiales, como la de música polifónica impresa en el XVI, procedente del Monasterio de Uclés (legado de don Antonio de Saboya), la colección de la Infanta Isabel de obras especiales para canto y piano, la Biblioteca Musical de la Casa Americana, una serie de autógrafos originales y una colección de partituras del siglo XX, donadas por el compositor Cristóbal Halffter. La Biblioteca del Conservatorio publica, además, un Boletín Informativo, con carácter gratuito, y que por el momento no tiene una periodicidad fija.

Respecto a la Biblioteca Musical Municipal de Madrid, su catálogo com-

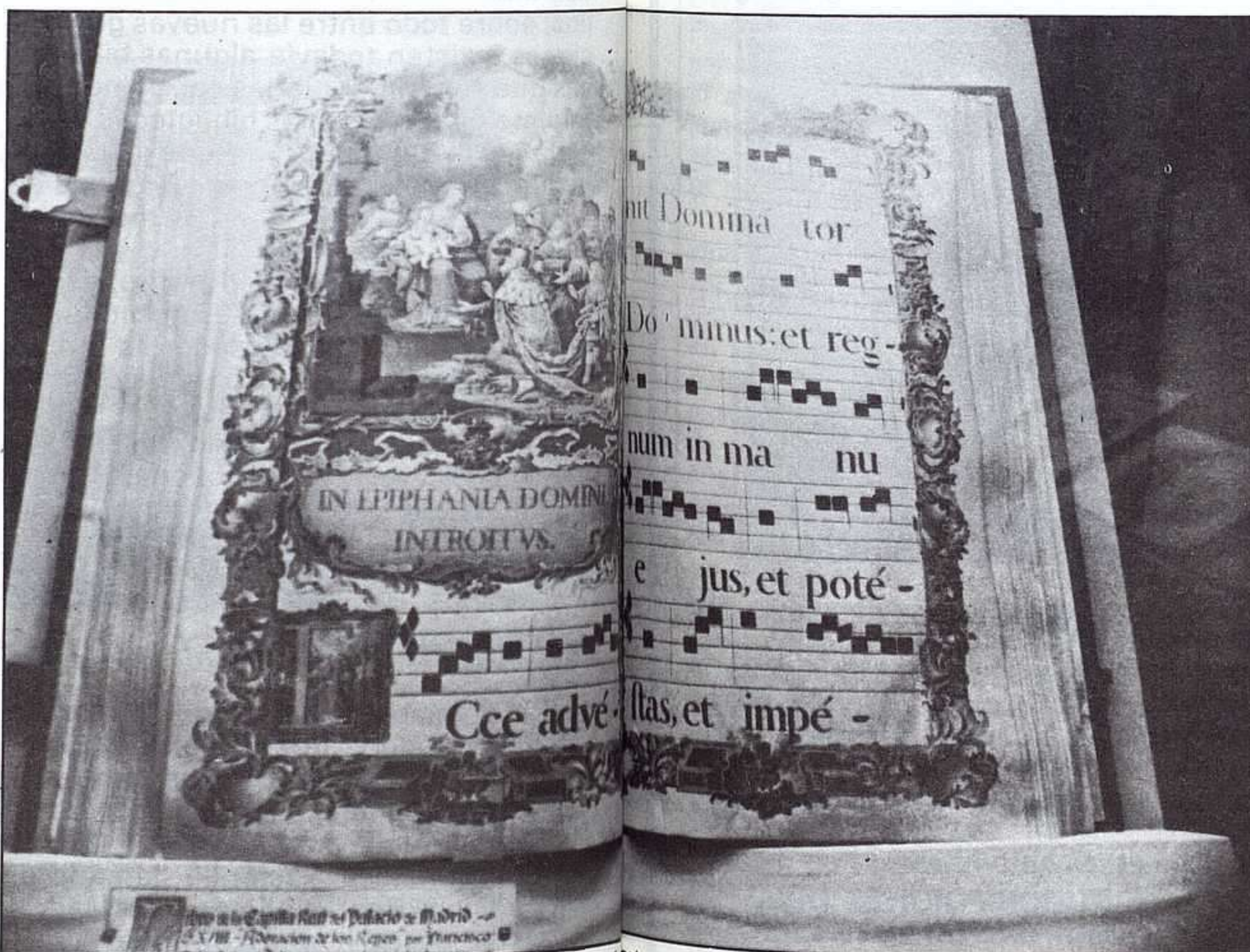


Foto: P. Tur.

El «Cancionero Musical de Palacio», la obra más importante que se conserva en el Palacio Real, data del reinado de los Reyes Católicos.



La colección de obras inspiradas en el «Quijote» de la Bibliografía Musical Municipal.

Foto: P. Tur.

prende unas 70.000 partituras de diversos compositores, entre las que destacan algunas originales de Mozart y Rossini.

Esta Biblioteca está especializada en música madrileña del XIX, disponiendo de una colección de aproximadamente mil discos, con obras de Caballero, Chapí, etc., aunque estos fondos no se encuentran a disposición del público, por carecer del equipo técnico adecuado para su audición.

Quizá constituya uno de sus fondos más importantes la colección sobre el **Quijote Musical**, única en el mundo, que consta de unas setenta y cinco obras de autores de distintas nacionalidades. Cabe destacar en ella la primera obra de Henry Purcell sobre el **Quijote Musical**, así como **El Retablo de Maese Pedro**, de Falla, y obras del maestro Rodrigo.

La Biblioteca cuenta también con un gran fondo de revistas españolas y extranjeras, destacando una colección, desde el año 1922, de la prestigiosa publicación francesa **La revue musicale**.

Un capítulo especial dentro de los fondos de la Biblioteca Musical Municipal lo constituye el de los instrumentos musicales. La que podríamos llamar «Sección de Instrumentos» se compone de tres apartados: colección de instrumentos exóticos reunidos por don Víctor Espinós, colección de instrumentos donados por artistas y aficionados a la música (como el armonio de Ofelia Nieto) y colección de unos doscientos instrumentos musicales que están a disposición del público. Entre estos últimos, predominan los violines, las violas, los violoncelos, los clarinetes, las trompetas, las flautas, los acordeones, etc., así como cuatro pianos, distribuidos en cabinas, que pueden ser utilizados por los abonados, previa petición.



Instrumentos y partituras en las vitrinas de la Biblioteca del Conservatorio.

Foto: P. Guardón.

### EL ACCESO A LOS FONDOS

En líneas generales, la entrada a las bibliotecas musicales de Madrid, con el fin de hacer uso de los fondos en ellas contenidos, está permitida a todo aquel que cumpla los requisitos exigidos por las normativas de dichos centros. Cada biblioteca presta una serie de servicios, algunos de los cuales son comunes a todas ellas y otros, específicos de cada centro en particular.

Así, para consultar los fondos musicales de la Biblioteca Nacional se necesita únicamente el carnet de lector. La Nacional ofrece al público los servicios de lectura en la sala y préstamo; también se puede obtener una fotocopia o microfilm de aquellos documentos que, por su carácter de obras únicas, no pueden ser prestados.

Los fondos del Palacio Real de Madrid pueden ser consultados mediante la petición, por escrito, de un permiso a la Gerencia del Patrimonio Nacional, especificando la finalidad de dicha consulta. Este permiso es concedido por el plazo de un año y tiene carácter renovable.

En cuanto a la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música, está abierta tanto a los alumnos y profesores del Centro como a los investigadores y músicos. Esta biblioteca, que espera abrir muy pronto sus salas al público, prestará los servicios de lectura y reproducción mediante fotocopia, careciendo del de préstamo.

En lo que respecta a la Biblioteca Musical Municipal de Madrid, la obtención del carnet de lector da derecho a la utilización de las cabinas de piano y/o al préstamo de libros y partituras, así como a la reproducción mediante fotocopia de algunos documentos que no pueden prestarse, debido a su gran valor. Los alumnos del Conservatorio pueden, además, llevarse a sus casas, durante el tiempo que dura un curso académico, cualquiera de los instrumentos musicales que la Biblioteca tiene a su disposición, mediante la presentación de un aval de una entidad pública o privada que se responsabilice del mismo.

### «DON DINERO»

Poderoso caballero que ejerce su influencia incluso en algo aparentemente tan poco materialista como son las bibliotecas.

¿Quién mantiene las bibliotecas musicales? ¿De dónde salen los medios económicos que permiten su normal funcionamiento? ¿Es suficiente el dinero que reciben, o necesitarían mucho más? ¿Cuánto? ¿Estaría, a quien corresponda, dispuesto a darlo?... Preguntas todas ellas de muy difícil respuesta, sobre todo teniendo en cuenta que, a la hora de hablar de dinero, casi nadie sabe nada, o no recuerda, o, simplemente, no contesta. Nosotros, por tanto, nos limitamos a contar lo que sabemos.

La «Sección de Música» de la Biblioteca Nacional es Patrimonio del Estado.

La «Sección de Música» de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid dependió del Patrimonio de la Corona, en materia económica, hasta el año 1940, fecha en que empezó a depender del Patrimonio Nacional. Es, por tanto, la Gerencia del Patrimonio Nacional la encargada de la conservación de los fondos existentes, así como de la donación de presupuestos para las nuevas adquisiciones. Coincidiendo con el cese del anterior gerente del Patrimonio, Fernando Fuertes de Villavicencio, y el nombramiento de Ramón Andrada Pfeiffer para este puesto, se planteará en las Cortes una nueva Ley de rija el Patrimonio Nacional. El nuevo gerente trata con esta Ley que se inicie una política «de puertas abiertas» y se adecúe su régimen económico a lo establecido en otras secciones del Patrimonio Artístico.

Como ya hemos dicho anteriormente, la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid depende del Ministerio de Educación en cuanto a la aportación económica necesaria tanto para el mantenimiento de los fondos actuales como para la adquisición de otros nuevos. No obstante, conviene destacar que esta Biblioteca no ha tenido, desde su fundación, una política general de adquisiciones. Por esta razón, no se ha-

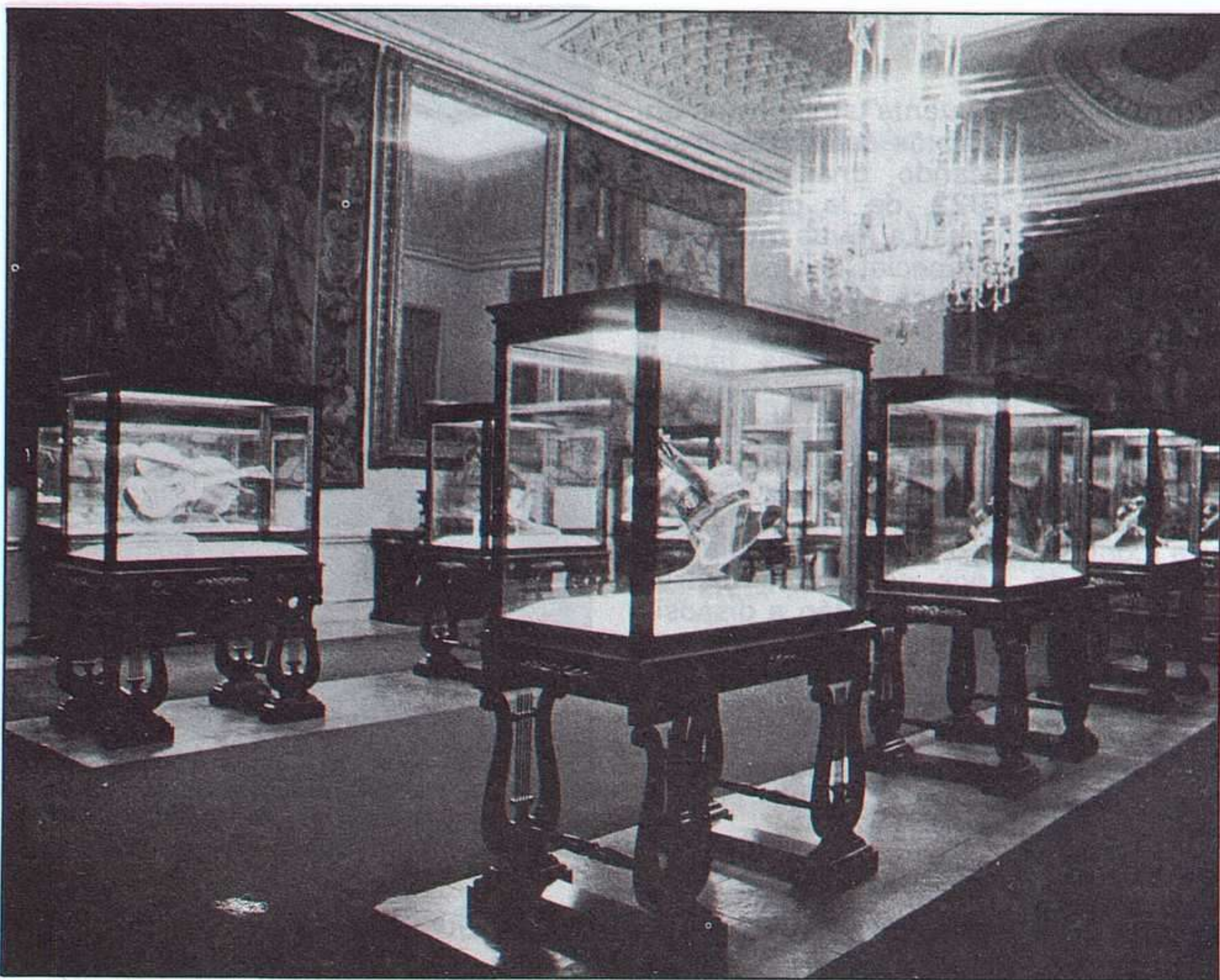


Foto: P. Tur.

Vitrinas de la colección de música del Palacio Real.

bían adquirido nuevos fondos, en proporciones considerables, desde hace treinta o cuarenta años, debido, es obvio, a la falta de dinero. Esta lamentable situación parece que empieza a resolverse, puesto que en los últimos años se han invertido unos tres millones de pesetas en la compra de partituras.

En cuanto a la Biblioteca Municipal de Madrid, podemos decir que, hasta hace unos cinco años, se ha venido manteniendo económicamente de las donaciones de sus fundadores, aficionados a la música, compositores y particulares en general. En la actualidad es el Ayuntamiento el encargado de las nuevas adquisiciones, previa petición por parte de la directora de las Bibliotecas Municipales de Madrid. El dinero que recibe esta biblioteca es, a todas luces, insuficiente, ya que sería preciso, por ejemplo, renovar los fondos de que dispone, teniendo en cuenta que se están prestando al público partituras y documentos considerados como obras de inestimable valor. Igualmente, sería muy de desear que se reanudaran una serie de actividades y servicios que la Biblioteca prestaba en el pasado, como conciertos, conferencias, cursos de verano, coloquios, etc.

Por último todas las bibliotecas musicales de Madrid tienen un punto en común en materia económica, y es que gran parte de sus fondos no han sido adquiridos mediante compra, sino que proceden de legados y donaciones de editoriales, Casas Reales, compositores, músicos, investigadores y aficionados en general.

#### MANTENIDAS POR «ALTRUISMO»

Hasta aquí algunos detalles sobre la historia, los fondos y el mantenimiento

de las bibliotecas musicales de Madrid. Pero cabría hacer todavía algunas puntualizaciones de carácter general.

En primer lugar, y como ya hemos visto, estas bibliotecas *viven* de las donaciones altruísticas de determinadas personas y entidades públicas y privadas. Carecen de una política de adquisiciones y sólo algunas de ellas están comenzando a plantearse con seriedad este problema.

En segundo lugar, y también dentro del apartado de los altruísmos, su buen funcionamiento se debe, en la mayoría de los casos, al esfuerzo impagable de las personas que trabajan en dichos Centros.

Si bien todas las bibliotecas musicales de Madrid son sobradamente conocidas por aquellos que, de uno u otro modo, mantienen un contacto regular con el mundo de la música en nuestro país, puede afirmarse, sin temor a errores, que su labor tiene un reconocimiento mayor fuera de nuestras fronteras que en España. Así, por ejemplo, en un congreso celebrado en Bruselas, en el año 1955, sobre el tema de Bibliotecas Musicales, y en otro del mismo tipo que tuvo lugar posteriormente en Alemania, se elogió a la Biblioteca Musical Municipal de Madrid por su carácter único en Europa.

No obstante, tenemos la esperanza de que en el futuro contarán, tanto por parte de la Administración como por parte del público, con el apoyo necesario para dejar de ser simples archivos del pasado y se conviertan, como ya hemos dicho, en centros *vivos* al servicio de la Cultura.

# MUSICA

## MUSICA



Fassbaender \* McCormack \* Menuhin \* Turandot

## MUSICA



Bartok \* De Lucia \* Gould \* Manon

## MUSICA



Bartok \* Ponselle \* Schuricht \* Ugonotti

LA REVISTA TRIMESTRAL  
ITALIANA  
DE MUSICA CLASICA

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

# Crítica discográfica

**BACH: Concierto para cuatro clavecines y orquesta, en La menor, BWV 1065. Conciertos para tres clavecines y orquesta, en Do mayor BWV 1064, y en Re menor BWV 1063.** Trevor Pinnock, Kenneth Gilbert, Lars Ulrik Mortensen, Nicholas Kraemer, clavecines. The English Concert. Director: Trevor Pinnock. Archiv 2534 001.

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

**Conciertos para dos clavecines y orquesta: en Do menor (BWV 1060), en Do menor (BWV 1062), en Sol mayor (BWV 1061).** Trevor Pinnock y Kenneth Gilbert, clavecines. The English Concert. Director: Trevor Pinnock. Archiv 2534002.

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

La serie de conciertos para uno o varios claves y orquesta ocupan un puesto de gran importancia dentro de la copiosa producción de J.S. Bach. Casi todos ellos no son sino transcripciones efectuadas por el Cantor, bien de conciertos propios, o bien de conciertos de otros autores (el de cuatro claves proviene del de Vivaldi para cuatro violines). No es el lugar de preguntarse si estos conciertos suenan mejor en su versión original, o con el tratamiento clavecinístico que les da Bach. Aparte de que sería una pregunta a la que cada cual podría contestar de un modo diferente. Sea como sea, lo cierto es que nos hallamos ante una serie de páginas transcendentales en la historia de la música, y, por supuesto, ante la cima en lo que al concierto para clave y orquesta se refiere. Podría decirse también que con estos conciertos, Bach da un importante paso, el de diferenciar más claramente que sus predecesores y contemporáneos el papel del solista claramente con respecto a la orquesta.

De toda la colección, presenta Archiv dos discos conteniendo los conciertos para varios claves y orquesta. Sin prejuizar el total de la serie (parece que en otoño la misma firma editará un álbum con la integral), lo escuchado en estos dos registros, puede catalogarse de antológico. Quien esto firma sólo encuentra la versión de Leonhardt y su grupo como la única capaz de hacer sombra a la presente.

Hay que decir que estos discos, junto con el dedicado a **Sinfonías** de C.P.E. Bach, es lo mejor que discográficamente ha producido hasta el presente el grupo británico The English Concert, del que puede afirmarse ya que se trata de uno de los conjuntos capitales del momento actual.

Las versiones que de estos conciertos nos ofrece la agrupación inglesa son irreprochables. Totalmente dentro del estilo. Con una transparencia que permite en todo momento seguir *el hilo* de la



Johann Sebastian Bach (1685-1750)

obra. Los «tempi» son igualmente los más adecuados. Interpretaciones llenas de alegría y vivacidad en todo momento.

Las frases antecedentes deben entenderse referidas asimismo al director de la agrupación, el cembalista Trevor Pinnock, quien junto a sus colegas Gilbert, Mortensen, y Kraemer, dan en estos discos un curso de lo que es tocar el clavecín. Fraseo, articulación, técnica, balance sonoro, todo es absolutamente perfecto. Son muchos los detalles que podrían ser resaltados. Pero uno puede servir de ejemplo: en el tiempo central del **Concierto para cuatro claves**, el pasaje encomendado por Bach a los cuatro instrumentos «a solo», la velocidad imprimida por los cuatro clavecinistas es la más rápida de cuantas versiones he escuchado; y el efecto es verdaderamente impresionante, y no ya por lo que de virtuosismo pueda aparecer en esta interpretación.

Los claves utilizados son magníficas «copias» realizadas por varios de los más prestigiosos fabricantes británicos: Rubio, Goble, y Clayson & Garrett.

La toma de sonido es igualmente perfecta, pudiendo escucharse todo con la sonoridad adecuada (cuántas versiones de estos **Conciertos** existen, en las que los claves apenas pueden percibirse...).

La presentación es como todas las de Archiv, magnífica, con una estupenda fotografía tomada durante la grabación del **Concierto para cuatro claves**.

Repito: junto con la de Leonhardt, nos hallamos ante la versión capital de estas obras. Es una lástima que estas dos joyas discográficas hayan sido importadas y sean grabaciones digitales, con lo que ello supone de aumento del precio, ya de por sí elevado. Lástima, también, que el número de ejemplares importados sea reducido. Creo que se trata de dos discos de adquisición obligatoria. Y terminaré diciendo que hay que esperar ansiosamente la publicación de la integral.—P.C.C.

**BACH: «El Pequeño Libro de Bach».** Glenn Gould, piano. CBS-76986.

Interpretación: ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■

Uno de los defectos de los que suele adolecer la interpretación al piano de la música para teclado de Bach se debe a una diferencia de carácter técnico entre el clave y el piano: éste último, por su sonido más pastoso y de mayor volumen, produce una línea musical más difuminada; el clave, en cambio, tiene un sonido más metálico, pero más cristalino, y por ello la línea musical surge más perfilada, adaptándose más a una clarificación del adorno barroco, matiz que puede perderse en la ejecución pianística. Si a ello se añade que el presente disco consta de diferentes piezas que proceden de grabaciones y momentos diversos del intérprete, y que en algunas de ellas se ha buscado un tipo de piano cuyo sonido se aproxima al del clave, pero que produce más bien la impresión de ser un piano con el fieltro de los mazos desgastado, nos haremos una idea de lo irregular del sonido en las diversas interpretaciones.

Interpretaciones que resultan también desiguales. Hay que destacar, sin embargo, que Glenn Gould se defiende mejor en las piezas que, como las **Invencciones**, presentan una mayor dificultad técnica, pues es precisamente lo que ofrece el disco: un alarde de técnica, lo que le lleva a veces a ceder al demonio de la velocidad y a que algunos pasajes aparezcan embrollados, siendo en todo lo demás discreto.

En lo tocante al «Aria» de las **Variaciones Goldberg**, si se tiene en cuenta que es su monumental puerta de entrada, y que, por tanto, es un tema que debe aparecer en todo su esplendor, hemos de considerar que en esta versión resulta pobre y desprovisto de su grandeza, e incluso la técnica, tan presente en las **Invencciones** y en la **Partita**, brilla aquí por su ausencia, pues hasta el diseño del canto —no olvidemos que se trata de un aria— parece que se quiebra en algún momento, y la música de Bach, que discurre siempre con fluidez, aquí se hace vacilante y sin el énfasis y la majestad que requieren, en cuyo caso un efecto de falta de técnica se convierte en un defecto de expresión.

La interpretación de los **Preludios** es correcta sin más; no en vano son piezas al alcance de un alumno de conservatorio, pero que precisan de una gran musicalidad si no se quiere hacer de ellos una interpretación seca y recortada.

En cuanto a la **Partita**, ¡qué lejos de aquella magnífica versión de Leonhardt! Todas las acentuaciones y matices se pierden aquí. Más que un minueto y una giga, estilizados, pero conservando todavía su carácter y estructura de danza, parecen mero ejercicio pianístico. Y lo mismo ocurre con las piezas de las **Suites Inglesas y Francesas**, tocadas a tal velocidad, que en ningún momento podría adivinarse en ellas tiempos de danza.

En resumen, un conjunto de piezas que, por su carácter de música doméstica debía de interpretarse con un sentido muy intimista y lleno de calidades expresivas, se nos presenta en una versión ligera y que casi nos atreveríamos a calificar de frívola.—J.L.B.M.

**BARTOK: Divertimento. Cinco canciones para coro de niños y orquesta de cámara (Sz 103). Doce miniaturas para orquesta de cuerda** (arr. de Mikhai Horvat sobre el *Mikrokosmos*). Orquesta de Cámara de Sofía. Coro Bodra Smyana, Director, Vassil Kasandjiev. Edigsa BCE 1101.

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

«Te miré a los ojos ¡oh vida! días pasados. Vi brillar oro en el fondo oscuro de tus pupilas. Tú lanzabas una mirada hacia mis pies, locos de baile; una mirada insinuante, abrasadora, risueña e interrogadora». Estas palabras de Zaratustra convendrían mejor al **Divertimento** bartokiano que cualquier fría exégesis técnica. En efecto, no puedo suscribir sin repugnancia los reproches con que todo un Pierre Boulez ha saludado la para mí alucinante esfinge sonora que Bartók nos ha legado antes de su partida definitiva para el exilio. Antes bien, esa última y amorosa mirada a la patria —entendida aquí como superación autenticadora de cualquier tipo de nacionalismo— se me antoja clave ineludible para comprender, de un plumazo, cuanto Bartók ha hecho por y desde un sustrato étnico, sometido a la rigurosidad de una escritura predominantemente clásica y, a la vez, liberada de toda servidumbre al pasado. Los ritmos enérgicos, vitales, del «Allegro assai», en un 2/4 de admirable irregularidad métrica; la afirmación húngarica de ese motivo en Fa que cantan los violines sobre una pulsación básica de acordes con incidencias armónicas hacia el modo lidio, en el primer tiempo; o esa última meditación del «Adagio», temáticamente sustentada sobre las tres notas Mi sostenido, Sol, Fa sostenido, ¿son acaso rasgos *decadentes*, *trillados*, en la andadura bartokiana?

Temo que una interpretación apresurada, unilateral, volcada hacia los aspectos lúdicos —que los hay, sin duda—, llegue a desvirtuar el **Divertimento** frente a auditorios predispuestos a una suerte de *hungarismo*, peyorativo si se aplica a Bartók. Y aquí radica una de las características negativas de la versión de Kasandjiev: el énfasis danzable de los movimientos extremos —justificable desde una perspectiva dieciochesca, como evocación y cita de un Kájoní, escúchese el «Otoedik Tancz» grabado por Clemencic en EHM 1003— precisaría un contraste más señalado para el «Adagio», que preludia el «Mosso» del **Cuarteto núm. 6**, pero con un contenido de rebeldía y añorante reivindicación que falta

en esa otra página, sugerencia musical de una bartokiana *contemplación de las ideas*.

Disculpe el lector la exigencia del impenitente crítico. Este disculpó a los músicos búlgaros —incluidos los dislates de afinación detectables en violas y contrabajos— y escuchó con arrobamiento la extrovertida recreación de las canciones infantiles. Música ajena a cualquier inquisición purista, donde Bartók se desabrocha y baila con las jóvenes y risueñas campesinas húngaras. Aquí, como en las deliciosas miniaturas primorosamente instrumentadas por Horvat, triunfa la Vida.—G.B.M.

**BELLINI, DONIZETTI: Composiciones vocales de cámara.** Columbia SCE 989. **ROSSINI, VERDI: Composiciones vocales de cámara.** Montserrat Caballé, soprano. Miguel Zanetti, piano Cololumbia SCE 990.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■ (Bellini, Donizetti) ■ ■ ■ ■ (Rossini, Verdi).  
Sonido: ■ ■ ■ ■

Para los que somos admiradores de Montserrat Caballé, no fanáticos, es ésta una nueva ocasión de admirar a la gran soprano, después que sus últimas actuaciones «en vivo» nos dejaron poco convencidos. En estos dos discos vuelve a aparecer esa voz cuidada, cristalina, ese fraseo reposado, esa ductilidad, ese uso privilegiado de la voz, esos portamentos y los «pianos» de gran calidad. Sus interpretaciones de Donizetti, Bellini y Rossini son hoy día insuperables. Desde la musicalidad con que canta **Ah, rammenta, o bella Irene**, el marcado fraseo de **Le Crépuscule**, la perfecta composición con la voz central de **La Zingara**, a los pianos bellísimos de **Una lacrima**, al estilo alegre de **Me voglio fa'na casa**, y la ductilidad y pureza vocal de **Amore e morte** son muestras que prueban su identificación con la música de Donizetti.

Estas mismas virtudes se repiten en las canciones de Bellini, en las que es patente la matización en **Vaga luna che inargenti**, con una introducción típica de este compositor, la apoyatura en **Per pietá bell'idol mio**, la voz casi susurrante de **Ma rende pur contento y Almen se non posso**, y la triste **Malinconia, ninfa gentile**, cantada con refinamiento y perfectos cambios de voz, hasta llegar al romanticismo de **L'abbandono**, aria nostálgica en su inicio y que llega a una plenísima exaltación al final, para finalizar las páginas de Bellini, con **L'Allegro marinaro**, en la que el uso del «piano» y «forte» alcanza límites de belleza insospechados.

Toda la pureza vocal que Caballé es capaz de desarrollar surge de nuevo en las páginas de Rossini, como **La Ragata Veneziana**, pletórica de dicción, aunque la prefiero con más fuerza, **Mi lagnero tacendo**, con expresividad, algo tensa; la valentía de **L'invito** o el perfecto canto



Miguel Zanetti.

contenido de **Arietta all'antica**. Es, quizá, en las composiciones de Verdi donde todas las cualidades descritas deben adaptarse a otro tipo de interpretación, donde la fuerza, la intensidad dramática, el fraseo más extrovertido y el sentido estilístico-teatral del maestro exigen otro tipo de interpretación. Así, en **Lo Spazzacamino**, el fraseo es magnífico, pero está falto de una cierta intensidad; en **La Zingara**, junto a una cuidada técnica y un total dominio de la voz, es necesaria mayor gracia, al igual que en **Stornello**. Lo mejor de su Verdi son **Nell'orro di notte oscura**, con contención y fraseo; **In solitaria stanza**, donde el canto ligado y esa bellísima cadencia final son inigualables; **Ad una stella** y **Perduta ho la pace**, llenos de sensibilidad.

El acompañamiento de Miguel Zanetti es de los mejores que le hemos oído, y en aquellos momentos en que el pianista se convierte en protagonista pone en evidencia su maestría, musicalidad y sentido interpretativo.

En resumen, dos grandes interpretaciones de Montserrat Caballé; antológicos su Donizetti y Bellini, y muy bueno Rossini y también Verdi, con las características antes descritas.—A.V.A.

**BERLIOZ: Requiem.** Plácido Domingo, tenor. Coro de la Orquesta de París. Orquesta de París. Director: Daniel Barenboim Deutsche Grammophon, 27 07 119, 2 discos.

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

Daniel Barenboim, al frente de la Orquesta y Coro de París, no cae en la tentación de realizar una lectura panfletaria o simplemente grandilocuente del **Requiem** de Berlioz. He de decir, de entrada, que incluso la toma sonora de la grabación esta pensada no buscando el exhibicionismo de las masas sonoras, sino el efecto motor de esta obra, que es la intemporalidad: todo se oye como si viniera del más allá. Y está bien que así sea porque aquella (1837) no es, simplemente, un enlace entre la teatralidad, más o menos latente, de la **Missa Solem-**

nis de Beethoven (1824) y el operismo confirmado del **Requiem** de Verdi (1874): la postura religiosa personal de Berlioz, su punto de contacto con el tema religioso, es más *sociológica que orgánica*; su **Requiem**, más que una reflexión puramente religiosa es, por un lado, una experiencia sonora, y por otro, un verdadero ejercicio sobre un tema de obligado tratamiento para cualquier músico romántico que se precie de ello: el religioso. Puestas así las cosas, creo que es necesario entender de una vez que lo determinante en el **Requiem** de Berlioz no es la visión grandiosa y apocalíptica de algunos de sus números (particularmente el «Tuba Mirum»), sino, más bien, el conseguir convertir en *drama* el asunto religioso. Naturalmente esto le es posible a su autor por: 1º) una enorme capacidad para tratar con igual maestría a la gran orquesta y, a la vez, escribir con sutileza y refinamiento; 2º) un sentido del espacio musical totalmente teatral; 3º) una intención, a veces casi perversa, de convertir al hombre en un ser dual (no creo que haya otra misa de réquiem donde se plantee con tanta crudeza el binomio premio-castigo).

Barenboim, cada vez más, demuestra ser un director difícil de encasillar. He escrito en otra ocasión que es un músico con cierta tendencia a llevar las ideas musicales a situaciones límite; bien, me autorrectifico, pues en los últimos meses he podido comprobar que este juicio es, como poco, una generalización poco feliz. Prueba de ello es esta antigrandiosa versión del **Requiem** de Hector Berlioz. Versión que, estando lejos de la magnificación, es, muy al contrario, atractivamente esotérica. No hay en ella el más mínimo desmán de efectismo gratuito; todo está contenido y extraordinariamente interiorizado; toda la gama de sentimientos —a veces contradictorios— que dan vida a la música de Berlioz están reflejados de forma fluida y natural. Es, en suma, una versión que por su serenidad —lo que a mi juicio es un acierto— desmitifica la idea que todavía muchos conservan del **Requiem** de Berlioz: una obra ruidosa y superficial.

Mención especial merece el trabajo del Coro de la Orquesta de París, que está sencillamente sensacional, máxime si se tiene en cuenta la dificultad que conlleva la parte coral de la obra por tesituras, modulaciones y timbres, Plácido Domingo restituye a su breve pero difícilísima parte el nivel debido, nunca hasta ahora alcanzado.—P.G.M.

**BIZET: La Arlesiana (Suites 1 y 2). Carmen (Suite).** Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Claudio Abbado. DG, 25 31 329.

Interpretación: ■■■■■  
Sonido: ■■■■■

Las dos **Suites** de **La Arlesiana** que en la actualidad se tocan en las salas de conciertos son de distinta procedencia: la primera la extrajo el propio Bizet de su

ópera, dotándola de una orquestación diferente a las partes originales; la segunda fue conformada por un amigo suyo, Ernest Guiraud, partiendo de piezas de esta ópera y de otra del mismo Bizet, titulada **La Jolie Fille de Perth**, compuesta unos seis años antes que aquélla.

Como es sabido, se trata de una música brillante en su textura y muy contrastada y vivaz en cuanto a la estructura sonora se refiere. Abbado la dirige de forma magistral, técnicamente perfecta; pero, quizás, lo más destacable de su versión sea la clarísima traducción que hace del motor dramático que impulsa a la música que le sirve de expresión: del defecto latino por antonomasia, es decir, la relación-contradicción entre el amor supuestamente puro y la tortuosa pasión sexual. Abbado pasa de lo entrañablemente íntimo a lo desahogado, con la elegancia y la falta de pudor precisas para justificar sin remilgos la inmadurez amorosa de «Frédéri», el personaje central de la obra: toda una lección de cómo se debe dirigir música de ópera.

El disco se completa con la pequeña **Suite orquestal de Carmen**, lo que, desde luego, lejos de ser un acierto, es algo a lo que hay que resignarse, pues se trata de la misma versión de la ópera completa grabada en 1978. Es una manera artificial y apresurada de completar un disco sin complicarse la vida excesivamente. Ciertamente es que la dirección de Abbado es casi insuperable, pero si el disco incluyera otra música, el producto total tendría más interés. ¿O es que tan mal está económicamente la casa discográfica más importante de Europa para repetir en discos nuevas obras grabadas con anterioridad?

En cualquier caso, el disco es muy recomendable por calidad interpretativa y por sonido.—P.G.M.

**BRAHMS: Sinfonía núm. 2.** Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Carlo María Giulini. Deutsche Grammophon 25 32 014, Digital importado.

Interpretación: ■■■■■  
Sonido: ■■■■■

Este disco es el primer eslabón de un nuevo ciclo Brahms que la empresa alemana tiene intención de grabar, comandado por Giulini, el admirado director italiano, al frente de su actual orquesta. Digamos pronto que el esperado acontecimiento de ver aparecida la primera grabación de un nuevo ciclo Brahms por Giulini no ha defraudado la expectación previa. Su anterior ciclo para EMI con la Philharmonia y su **Cuarta** suelta con la Sinfónica de Chicago (también EMI) gozaban de justificada fama y, a mi juicio, la citada **Cuarta** se situaba cerca de mi ideal de interpretación brahmsiana.

Esta **Segunda** actual puede decirse que hace concebir la esperanza de un ciclo sobresaliente, ya que presenta todas las virtudes del anterior Brahms del maestro italiano, pero se han ido pulien-



Carlo María Giulini.

do sus escasos defectos y se ha madurado no poco su lenguaje: en definitiva estamos ante el mejor Giulini de siempre; destaca en primer lugar la capacidad única de cantar, de *decir* siempre de forma personal sin contravenir nunca lo escrito: también el contenido romántico, el aliento y hasta el arrebatado dentro de una elegancia y un señorío que justificaría calificar a Giulini como «*aristócrata de la batuta*»; asimismo la claridad expositiva del todo y de las partes —lo que produce que la coherencia global de la obra sea absoluta y que compás por compás llegue hasta nosotros con la mayor clarividencia el intrincado mundo sonoro brahmsiano—. Finalmente, entiendo que Giulini desde su gran madurez y reflexión, ha sintonizado admirablemente con el «*pathos*» del autor, con su carga emocional y su complejidad psicológica (incluidos los drásticos cambios de humor que aparecen en su música): por tanto, lección magistral de análisis musical y compenetración artística.

Una **Segunda**, pues, contemplativa y hasta hedonista, pero no exenta de tensiones y dialéctica; apolínea en sus proporciones pero muy humana en su naturaleza; asimismo elegante, de gran refinamiento sonoro y *cantada* con auténtica complacencia.

Prometedor y *comprometedor* comienzo del ciclo Brahms-Giulini, pues el nivel a que se obliga el director italiano es altísimo para sucesivas realizaciones. Orquesta no ideal para esta música, pero admirablemente moldeada por el maestro, y con una luminosa respuesta instrumental. Magnífico sonido digital, aun cuando hubiera podido lograrse quizá una mejor separación y una mayor claridad distributiva.—J.I.P.

**BRUCKNER: Sinfonía núm. 8 en Do menor. Te Deum.** J. Norman, Y. Minton, D. Rendall, S. Ramey. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Daniel Barenboim. Deutsche Grammophon, Digital, 2741007, 2 discos.

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

Este doble Lp integra dos obras capitales del romanticismo en cada uno de sus géneros; respecto de la **Octava Sinfonía**, puede incluso hablarse de la culminación y perfección última de la forma sinfónica. Esta cualidad, junto a la complejidad intrínseca del lenguaje bruckneriano, pienso que califican a un intérprete. A mí jamás me cupo duda alguna sobre la condición de gran bruckneriano que tiene Barenboim, pero para cualquier reticente, no estaría de más la escucha de este álbum.

Pienso que el primer acierto del director se encuentra en la edición elegida (Robert Haas, 1890); como muy bien dice Robert Simpson en las notas interiores, los trabajos de investigación de Haas no complacieron mucho a los musicólogos puristas, pero su perspicacia intuitiva en materia de penetración del pensamiento de Bruckner podría parecer sobrenatural; hasta tal punto que los pasajes salvados por Haas resultan hoy día esenciales para la coherencia estructural de la obra y su importancia es altamente significativa; esta edición intuitiva y hasta *visionaria* de Haas resulta preferible a la estricta y científica versión Nowak 1890. Y esto hay que destacarlo, porque si a lo largo del siglo Barenboim ha preferido frecuentemente a Nowak, en la **Octava** ha comprendido la importancia estructural y de pensamiento que encierra la edición Haas.

Digamos pronto que, a falta de conocer en profundidad los trabajos del director argentino respecto a las **Sinfonías 1, 2 y 3** de Bruckner, esta **Octava** se convierte quizá en el punto más alto alcanzado en todo el ciclo. Para los que oyeran su versión madrileña del 79 con la Orquesta de París, diré que no tiene nada que ver y demuestra hasta qué punto Barenboim es, sobre todo, un gran intérprete *de estudio*, pues su propio temperamento puede llegar a traicionarle. No es ajeno a ello la colaboración de la Orquesta de Chicago, afín al sonido Bruckner, y cuyo resultado es de una opulencia y redondez increíbles. Pero la batuta es distinta también: hay menos crispación, menos aplastamiento, menos premura; por contrario, hay más contemplación, más capacidad de cantar, un sonido más ancho y mejor estructurado, que resulta hermosísimo y poderoso; hay, finalmente, una afinidad temperamental con la música que se interpreta, un *sentimiento* (sí, esa palabra tan denostada) de lo que se expresa y una convicción en lo que se dice. El primer y el tercer movimiento son de una emoción difícilmente explicable en palabras, con unos «crescendi» y unos «tutti» de impar belleza, produciendo una sensa-

ción de ansiedad y un sentimiento legítimamente románticos. En el «Scherzo», Barenboim ha pulido su apresuramiento y ha conseguido plasmar con gran redondez este movimiento. El «Finale» es avasallador, como debe ser, si bien (y esta es la única reserva que apunto) la coda final pierde solemnidad e, incluso, algo de claridad expositiva cuando Barenboim acelera repentinamente el «tempo», a mi juicio equivocadamente, ya que le lleva a exponer los cuatro «Urthema» de cada uno de los cuatro movimientos de una forma distinta a su planteamiento original dentro de su propio movimiento.

Después de haber grabado para EMI el **Te Deum** con el Coro y la Orquesta New Philharmonia, Barenboim ha conseguido ahora, con el concurso de un cuarteto vocal inmejorable, una realización más bella y equilibrada, pero no menos intensa, equidistante entre el fervor de Jochum y la opulencia y el refinamiento sonoro de Karajan (ambos también D.G.).

Comentario aparte merece el sonido: puede que sea el sonido orquestal discográfico más extraordinario que hay oído nunca. La gama dinámica y la definición tímbrica son insuperables y puedo decir, por fin, que a la Orquesta de Chicago se le ha hecho justicia en disco. A Klaus Scheibe, ingeniero y montador sonoro, un once sobre diez.—J.I.P.

**DONIZETTI: Maria di Rudenz.** Katia Ricciarelli, Leo Nucci, Sylvia Baleani, Alberto Cupido. Coro y Orquesta del Teatro La Fenice, de Venecia. Director, Eliahu Inbal. CBS, 79345, 3 discos (Importado).

Interpretación: ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■

He aquí una muestra de lo absurdos que pueden ser los libretos y al mismo tiempo el interés que puede revestir la



Eliahu Inbal.

música. El texto, con tres de los cuatro principales caracteres asesinados e incluso varias veces resucitados en la escena, no resiste ni el más superficial análisis. La música, compuesta entre **Roberto Devereux** y **Poliuto**, ya es otro cantar. Donizetti, por esta vez, asigna una línea melódica propia a cada carácter, desarrollándola hasta la tragedia final de cada uno. Sin embargo, la música no llega a promover climas dramáticos cara al oyente, los presupone. Quizás el único momento en que los personajes se unen para contrastar sus distintas emociones sea el terceto final del primer acto, sin duda una de las partes más bellas. Es frecuente el uso de aria seguida de «cabaletta» como medio para desarrollar situaciones, en especial en la parte correspondiente a «María», quien tiene a su cargo las melodías más interesantes. Evidentemente, no puede decirse que esta **Maria di Rudenz** se incluya entre las obras mayores de Donizetti, pero sí resulta de audición grata.

Al margen de este redescubrimiento de la ópera estrenada en 1838 (dos años después que la perfecta **Norma**, de Bellini), y que muy probablemente sea una producción aislada, el atractivo principal radica en la interpretación de la Ricciarelli. Con su timbre, logra imprimir sentimientos que van desde el amor nostálgico y elegíaco a la implacable ansia de destrucción. En cierto sentido puede recordar al personaje de «Medea». La voz alcanza tonos de gran belleza en las melodías suaves a media voz, para destemplarse y metalizarse en el registro agudo a plena voz. Cantar una partitura semejante supone afrontar un elevado riesgo, y Katia Ricciarelli sale brillante del intento, aunque no sin mácula. Leo Nucci es un barítono de vigoroso timbre y una considerable dosis de rudeza en la vocalización, lo que sin embargo, se aviene a su papel, mientras que Alberto Cupido resulta un tenor absolutamente lacrimógeno.

Inbal concibe la partitura con una mayor proximidad al «verismo» que al «belcanto». Por ello, los «tempi» y balances sonoros dejan poco respiro.

La grabación, efectuada en directo, presenta múltiples imperfecciones: aplausos que cortan la música, tarareos del director, algunas distorsiones, etc.

En definitiva, se trata de una obra curiosa, no perfecta, pero interesante, muy bien servida por la Ricciarelli y con bajos niveles de calidad en su presentación.—G.A.R.

**ELGAR: Concierto para violoncelo en Mi menor, Op. 85.** Jacqueline du Pré, cello. Orquesta de Filadelfia. **Variaciones «Enigma», Op. 36.** Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Daniel Barenboim. CBS, 76529.

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

El **Concierto para violoncelo** de Elgar es el último gran trabajo sinfónico

del compositor inglés. Nueve años posterior al **Concierto para violín**, encontramos en ambos notables semejanzas: las connotaciones extramusicales, el sentido rapsódico, el retorno al final del tema principal del primer movimiento y, sobre todo, esa nota inherente a toda la música de Elgar: la sinceridad. En él quiso reflejar el compositor —según sus propias palabras— «la actitud de un hombre frente a la vida».

Jacqueline du Pré es una traductora impecable de esta música. Su bello sonido, su fuerte personalidad, su entrega absoluta y la compenetración con su marido —sobre la que huelga todo comentario— hacen de esta interpretación (junto a la protagonizada por ella misma y Barbirolli) el vehículo imprescindible para acercarse a esta obra.

El mérito de la gran cellista es doble si tenemos en cuenta que la grabación procede de un concierto en directo y que en algunos momentos se deja sentir la huella de la terrible enfermedad que le ha postergado a la silla de ruedas.

La versión de las **Variaciones Enigma** que nos ofrece Barenboim al frente de la elgariana Filarmónica de Londres raya también a gran altura. El director judío se muestra como intérprete inefable de las variaciones lentas (la **núm. 12** es de verdadera antología), mientras que en las rápidas (con excepción de la **núm. 7**, magnífica) es quizás algo apresurado y, a ratos, confuso (especialmente en la última). Versión, si se quiere, algo desigual, pero de un muy alto nivel global.

La versión de las **Enigma** de Haitink/Filarmónica de Londres (Philips) sigue, probablemente, a la cabeza. En cuanto al **Concierto**, no hay ninguna otra versión disponible en nuestro mercado. Además, ésta sirve para comprobar, una vez más la gran artista e intérprete que —desgraciadamente— fue Jacqueline du Pré.—L.C.G.

**GLUCK: Orfeo ed Euridice.** Margarete Klose, Erna Berger, Rita Streich. Coro y Orquesta de la Opera de Berlín. Director, Artur Rother. Eiga, 11A 0255, 3 discos, monoaural. (Grabación de 1952).

Interpretación: ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■

Teniendo en cuenta la importancia de esta obra, no sólo para los amantes de la ópera, esta grabación *histórica* no sufre su insuficiente representación discográfica en este país. Y ello no se debe sólo a la grabación, que a pesar de estar hecha en estudio y en 1952, es bastante deficiente, sino a la dirección de Arthur Rother, quien a pesar de incluir todas las danzas y demás partes orquestales, que otros directores suprimen, y de su buen oficio y coherencia (dentro de una visión romántica), lleva la ópera de forma monótona, pesante, sin incisividad, cualidad ésta fundamental en la música del XVIII, por muchos elementos románticos que contenga, como es el caso del **Orfeo** de Gluck. La orquesta, que está muy mal grabada, resulta muy poco dúctil, con una cuerda demasiado áspera y algún que otro pequeño desajuste. La parte vocal es lo más interesante.

Margarete Klose («Orfeo»), gran cantante wagneriana de los años 30-40 acusa demasiado el paso del tiempo en esta grabación: problemas con el «fiato», la afinación y los cambios de color, resultando su voz, aunque todavía impresionante, sobre todo en graves y zona media, pesada y destemplada en los agudos. Su pronunciación del italiano deja mucho que desear. Erna Berger («Euridice»), tampoco en su mejor momento vocal, está más entonada, pero su timbre, más bien ligero, no ofrece el necesario contraste con la voz del «Amor» de Rita Streich, quien, en plenitud de facultades, está perfecta. El coro, demasiado nutrido, está francamente bien. No contiene libreto.

Conclusión: para coleccionistas de grandes voces... en declive. Esperemos que algún día se publique la versión de Renato Fasano (RCA), de la que hace años existía un disco, extraordinario, con todas las partes orquestales.—T.

**HAYDN: Sinfonías núms. 100 «Militar» y 104 «Londres».** Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Eugen Jochum. Deutsche Grammophon «Privilege», 25 35 347.

Interpretación: ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■

De las doce sinfonías que compuso Haydn, llamadas «Londres», las seis primeras se estrenaron durante el primer viaje del compositor a la ciudad que les da el nombre (1791/92), y el resto durante su segundo viaje a esta ciudad (1794/95): viajes propiciados a instancias del violinista-empresario Salomón, para los conciertos de suscripción de dichas temporadas.

El incentivo de un cambio de auditorio provocó en Haydn, imaginativo y emotivo por naturaleza, la necesidad de aventurarse por nuevos caminos dentro de la forma, idea que dio como resultado las más altas cotas en su producción como sinfonista.

Las dos sinfonías de este disco son muestras diferenciadas de esta experiencia. La **núm. 100**, sorprendente y sorpresiva, nos introduce en el mundo sutil y descriptivo del compositor, directo y sencillo en la manera de exponer, y sin que falten atisbos de humor. La **núm. 104**, más solemne y meditativa, nos acerca decididamente al mundo mozartiano; el intimismo haydniano se nos muestra limpio y expresivo a través de las más ricas modulaciones armónicas, directa y sencillamente como le es característico.

Jochum cataliza admirablemente to-

# 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





das estas impresiones y nos muestra, como buen especialista, los ángulos interpretativos con buen oficio, manejando el flexible material de la orquesta londinense con sabiduría y brillantez, consiguiendo de este magnífico conjunto un terso y nítido sonido, muy adecuado al compositor.

Sólo cabría hacer una pequeña observación en cuanto al tamaño de la orquesta empleada: que, a nuestro entender, es algo grande y potente; aunque ello no eclipse la frescura antes referida, podría ser objeto de discusión atendiendo al más estricto sentido del purismo. Pese a ello, nos encontramos frente a un disco claramente recomendable, con un sonido más que aceptable.—T.

**O** **JANACEK: Desde la Casa de los Muertos.** J. Zahradnicek, I. Zidek, V. Zitek. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica Viena. Director, Sir Charles Mackerras. Decca 6799150, 2 discos.

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

Estamos asistiendo a un extraordinario auge de las óperas de Janacek. En España, como casi siempre, vamos a la zaga del movimiento europeo debido en gran parte a la falta de teatros. Tampoco el disco aquí ha sido en exceso proclive a ofrecernos novedades del maestro checo, acaso porque las compañías no se han arriesgado —es más rentable editar por enésima vez el título de repertorio con el divo o la diva de turno— ante un mercado conservador y pobretón. Hemos pues de agradecer a la Decca que ahora nos ofrezca esta la última ópera de Janacek. **Desde la casa de los muertos** es una obra excelente, dura, seca casi siempre, con algún arranque de lirismo y una instrumentación original e importantísima, hasta el punto que me atrevería a afirmar que es la orquesta la gran protagonista de la ópera. Las voces son indispensables, pero que nadie piense en alardes vocales espectaculares. Esta ópera es fundamentalmente coral, no en el sentido de que el coro sea lo esencial, sino que es ópera de muchos personajes sin que haya ninguno que pueda considerarse central, y refleja de manera muy adecuada el mundo angustioso, expresionista y asfixiante de la prisión cuyos recuerdos tanto atormentaron a Dostoievsky. Obra, pues, cuyo conocimiento se impone para tener una visión más completa de las principales directrices del teatro musical de nuestro siglo.

Charles Mackerras es el principal *hacedor* de esta grabación; con una excelente Filarmónica de Viena, logra crear ese clima de tensión que preside toda la obra y otorga también el aire popular o lírico en los momentos requeridos. Su dirección está hecha con un gran amor hacia la partitura y con indudable conocimiento. El ha sido, sin duda, el director que más ha luchado por el mejor conocimiento de las óperas de

Janacek y esperamos que pronto aparecerá en España **Kata Kabanova** y **Jenufa**. El único punto menos fuerte de la interpretación reside en que de la docena de solistas no todos alcanzan el deseado grado de calidad vocal, a pesar de que no sean necesarias voces excepcionales. Tal vez esto pueda explicarse por la dificultad de encontrar cantantes que dominen el checo.

El álbum se sirve con el libreto en checo y castellano y ofrece un magnífico estudio —realmente imprescindible para el conocimiento a fondo de la obra y su génesis— de John Tyrell. El sonido es bueno, bien equilibrado entre voces y orquesta y con relieve.

En conjunto, una publicación muy digna de tenerse en cuenta y que recomiendo no sólo a los amantes de la ópera sino de la música en general.—M.C.

**LALO: Sinfonía Española, Op. 21.**  
**BERLIOZ: Reverie et Caprice, Op. 8.**  
Itzhak Perlman, violín. Orquesta de París. Director, Daniel Barenboim. Deutsche Grammophon 2532011, Digital importado.

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

La **Sinfonía Española**, de Edouard Lalo, se ha mantenido en el repertorio de todos los grandes violinistas de nuestro siglo a causa del lucimiento que, por su enorme virtuosismo, permite al solista, ya que su valor estrictamente musical es muy escaso.

Ha sido ahora Perlman el que se ha decidido a llevarla al disco. Tanto él como Barenboim nos ofrecen la obra con convicción y entrega, elementos ambos imprescindibles para que la versión resultante sea, al menos, soportable. Huelga decir que las muchas dificultades de la partitura son salvadas con aparente facilidad por un Perlman en continuo ascenso.

La labor de Barenboim al frente de la Orquesta de París se sitúa también dentro de estas mismas coordenadas, por lo que la versión resultante es de una increíble brillantez y colorismo, resultado al que contribuye no poco la excepcional grabación y el sonido digital.

Es prácticamente desconocida la obra de Berlioz **Reverie et Caprice** (1839), una de sus escasísimas composiciones en las que se requiere la participación de un solista instrumental. Musicalmente, es una pieza breve (dura unos ocho minutos) y de una bella línea melódica, muy en el estilo de otras obras coetáneas de Berlioz como, por ejemplo, el **Romeo y Julieta**. La obra no es excesivamente difícil, y tanto Perlman como Barenboim logran sacar el máximo partido de ella —que no es poco—, creando ese clima de ensueño propuesto por Berlioz en el título.

Esta última obra fue grabada también por Grumiaux en una versión mag-

nífica, de similar altura a la contenida en este disco. En cuanto a la **Sinfonía Española**, es también Brumiaux, con su histórica versión con la Orquesta Lamoureux y Rosenthal, el punto de referencia casi obligado.

En suma, si no tiene la obra de Berlioz, el disco es recomendable. Si ya posee ambas obras, la interpretación de la **Sinfonía** casi merece la compra. La obra, indudablemente, no.—L.C.G.

**LISZT: Concierto para piano y orquesta núm. 1. Totentanz, para piano y orquesta** (paráfrasis sobre el «Dies irae»). Arturo Benedetti-Michelangeli, piano. Orquesta Sinfónica de Turín de la Radio-Televisión Italiana. Director, Rafael Kubelik. (Grabación del natural), Turín, RAI, 28-4-1961. Movimiento Música, 01.004.

Interpretación: ■ ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■

Es lástima que el disco que se comenta no tenga una mejor calidad sonora. Aunque no se trata de un registro excesivamente antiguo, ya que data de 1961, la toma sonora es deficiente, ya que aparecen en ella muchos ruidos parásitos y un continuo zumbido de fondo, sobre todo en la **Totentanz**, que impiden una audición satisfactoria. Ello no es óbice, claro está, para apreciar los valores de la magnífica interpretación que



Rafael Kubelik.

ofrecen el pianista italiano y el director checo. El refinamiento musical del primero, su exquisitez de fraseo, la redondez y luminosidad de su pulsación, su claridad de digitación, siempre reconocidas, ensamblan admirablemente con la fina musicalidad y el equilibrio constructivo tradicionales en el segundo. Así podemos degustar una sensacional versión del **Concierto en Mi Bemol**, cuidada, bien construida, poderosa y lírica al tiempo, mágicamente graduada en su dinámica, estableciéndose en ella todo el largo camino que existe entre el vibrante «Allegro maestoso» del comienzo y el siguiente «Quasi adagio». Todo racionalmente planteado, sin fisuras y sin exce-

sos, sin exageraciones rítmicas, sin aceleraciones rompedoras de discurso. La **Totentanz** es buen banco de pruebas, desde luego, por otro lado, para que Benedetti Michelangeli nos deslumbrase con la magia de su sonido, aunque, como ha dicho, la toma sonora no permite apreciarlo demasiado. En esta segunda composición puede que un mayor aliento romántico, una mayor vibración hubieran venido bien. La orquesta no está a la altura de los dos intérpretes citados: no es siempre infalible, posee una sonoridad más bien seca y sus arcos carecen de dulzura.

Conclusión: Una magnífica interpretación del **Concierto núm. 1**; otra muy interesante de la **Totentanz**; la magia de Benedetti-Michelangeli, la inteligencia de Kubelik... No son pocos atractivos los que, a pesar de las limitaciones de la orquesta y de las deficiencias sonoras, posee esta grabación.—A.R.

**MAHLER: Sinfonía núm. 5. Rückert-Lieder** (\*). Hanna Schwarz, contralto. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Claudio Abbado. Deutsche Grammophon, 2707128, 2 discos, (\*) grabación digital.

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

A pesar de lo mucho que ha llovido desde que Mahler estrenara su **Quinta Sinfonía**, en Colonia, el 18 de Octubre de 1904, la interpretación de esta obra constituye todavía un verdadero reto —no sólo en su aspecto ejecutivo sino, sobre todo, en el conceptual— para cualquier director de orquesta. ¿Por qué? De la **Quinta Sinfonía** de Mahler se puede afirmar ya de una vez por todas que es una obra, si no irregular, sí por lo menor extrañamente contradictoria; a mí me parece que su resolución global revela la doble problemática de su autor en el momento de componerla: por una parte, está la revelación definitiva de que su entorno se hunde, lo que se traduce en una aceptación pesimista del momento histórico y, de otro lado, contradictoriamente, el hecho de haberse montado en el carro de la burguesía al uso de su época —y de cualquier época— al haber intentado la aventura de la pareja, matrimonio incluido. Porque claro, después de componer una música como la de los dos primeros movimientos de esta **Sinfonía**, una de dos, o se acaba la obra en la misma línea —lo que quiere decir «*todos al suelo*» y para no levantarse jamás— o se hace alguna concesión a la parte burguesa que todo ser humano lleva dentro, evitando así una *muerte* rápida y directa. Y este camino dulcificador es el que Mahler escoge para el tercer movimiento, a pesar de las inevitables ráfagas, sin duda *deslizamientos* de un inconsciente tan lucido que se rebela contra las buenas intenciones. Después, el «*Adagietto*», un poco la justificación, el porqué del anterior movimiento. Mah-

ler se expresa aquí muy poéticamente, pero también muy reflexivamente; el caso es que ya ha asumido la responsabilidad histórica de dar una respuesta válida al ideal naturalista romántico, y esa respuesta, para él, probablemente no pueda ser otra que la nada. Evidentemente, lo que no está tan justificado es el último movimiento; en teoría, debería ser una respuesta al «*Adagietto*», pero ya es mucha concesión, pues la nada no parece lógico que admita muchas respuestas. Por ello este quinto movimiento, a mi juicio, es una equivocación, una de las más flagrantes equivocaciones de todo el sinfonismo mahleriano.

De todo esto se puede deducir que de entre las muchas aproximaciones interpretativas que admite esta obra, tres serían las más lógicas: o se limpia desde el principio todo, convirtiéndolo por completo en una obra moralista— caso de un Bruno Walter—, o se hace *físicamente* desesperada, como son los casos de un Solti o un Bernstein, o, muy al contrario, se la hace *filosóficamente* desesperada. Este último planteamiento fue, en su día, el de Barbirolli (para mí, versión de referencia) y ahora el de Abbado.

Personalmente, defiendo esta opción, aunque quizás sea muy peligrosa ya que el *agujero* del quinto tiempo es, de esta manera, casi insalvable. Abbado lo intenta todo por resolver este problema y casi lo consigue. Su versión es, de todas maneras, impresionante (en el sentido estricto del término), agria, desgarradora y absolutamente subversiva. Bueno, la verdad es que buena parte de la *culpa* la tiene también la Orquesta (¡Dios!), que exhibe un sonido carnoso, lúgubre, brillante, en *blanco y negro* o en *color*, potente o *callado*, según el caso, y una perfección técnica (¡Dios, Dios!) a la que, de querer salvar el buen nombre de la humanidad, «*no habría derecho*»: pensemos que tocan de carne y hueso.

Como en otras ocasiones, esta grabación de la **Quinta Sinfonía** va acompañada por las de las **5 Canciones sobre poemas de Rückert**. Lo que más asombra de la versión ofrecida por Schwarz/Abbado/Sinfónica de Chicago es la perfecta conexión de ideas que existe entre todos ellos.

Dejando a un lado las interpretaciones de los *lieder* más *naturalistas* del ciclo, es en «*Ich bin der Welt abhanden gekommen*» y en «*Um Mitternacht*» donde la emoción alcanza su punto más alto. Schwarz canta el primero con calidez y ansiedad, apesadumbrada pero no trágica, con ese placer mórbido de la soledad tan duramente ganada y alcanzada... Abbado crea el espacio sonoro adecuado para que la madera de la Sinfónica de Chicago consiga con su bellísimo sonido el *hueco* de la reclusión emocional... En «*Um Mitternacht*», ese despertar y no encontrar LUZ, pensar más allá de la OSCURIDAD, escucharse a sí mismo y encontrar sólo dolor está reflejado por los antedichos de forma doliente y resignada... ¡Qué hermosa versión!

Conclusión: todavía no he dicho que la toma sonora es antológica. Bien, añá-

diéndolo a lo que sí ya he dicho, no es difícil adivinarla: ¿se le puede pedir más a un disco? Compre, compre y compre.—P.G.M.

**MASSENET: El Rey de Lahore.** S. Milnes, J. Sutherland, L. Lima, N. Ghiaurov, H. Tourangeau. Orquesta Nacional Filarmónica. Director, R. Bonyngé. Decca 6799149, 3 discos.

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

Siempre es de agradecer que en medio de las avalanchas de **Toscas**, **Bohemes** o **Traviatas** nos lleguen óperas desconocidas que, sin embargo, no carecen ni de calidad ni de interés histórico. **Le Roi de Lahore** es la tercera ópera de Massenet y pertenece a la corriente orientalista tan cultivada por la ópera francesa en el pasado siglo y en la que cabe incluir títulos como **Lakmé**, **Thais** o **Los pescadores de perlas**. La ópera de Massenet no merece el olvido en que yace. Si, ciertamente, no encontramos en ella la calidad melódica o el retrato psicológico de dos obras maestras como **Manon** o **Werther**, posee, dentro de la ingenuidad propia de esa corriente, un atractivo cierto con amplias manifestaciones para el lucimiento vocal, cuidada instrumentación e incluso momentos de originalidad escénica como el acto III —el del inevitable ballet— que se desarrolla en el paraíso. Obra pues, digna de conocerse y por lo tanto de grabarse. Esperemos que el resto de la creación de Massenet siga el mismo camino. Los intérpretes están por lo general bien de voz. Milnes, en el *malo*, aparece particularmente en forma, con amplios medios y sin problemas de tesitura. Lima ofrece un retrato de rey apasionado y vibrante, sólo algo apretado en algún agudo. La lástima es que ambos cantantes, en particular Lima, no sean muy franceses,



Nicolas Ghiaurov.

pareciendo más bien que están interpretando una ópera italiana. Ghiaurov es un lujo para un pequeñísimo papel y lo hace perfectamente. Tourangeau, cuyo timbre nunca me ha parecido especialmente atractivo, canta con seguridad su aria. En cuanto a Sutherland, para quien sin duda se montó la grabación, ofrece una interpretación más francesa. Si tenemos en cuenta que la cantante australiana tenía más de cincuenta años al hacer estos discos, debemos convenir en que puede sentirse orgullosa de su voz. No es ya la cantante firme y segurísima de antaño, pero muchos agudos están resueltos con buenos resultados y la ópera los prodiga. Menos bien está en la zona media en la que la voz aparece algo temblorosa, y en cuanto a la caracterización del personaje, como casi siempre en Sutherland, está un tanto insípida. Bonyngé lleva bien la obra, aunque posiblemente ciertos aspectos orquestales hubiesen podido refinarse más. El prensado de los discos no parece de lo mejor hecho por Decca, aunque la grabación original sea más que aceptable.

El álbum, afortunadamente, se sirve con el texto original francés y su traducción al castellano, así como un amplio artículo sobre la ópera. Sería conveniente un mayor control en la corrección de pruebas ya que abundan las erratas, sobre todo en el texto francés. En resumen: pese a los defectos apuntados, merece la pena conocer este **Roi de Lahore**.—M.C.

**MEYERBEER: El Profeta.** J. McCracken. M. Horne. R. Scotto. Real Orquesta Filarmónica, Londres. Director, H. Lewis. CBS 79400, 4 discos. Importado.

Interpretación: ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■ ■

Músico casi olvidado, ni siquiera el disco ha logrado hasta ahora hacer a revivir a Meyerbeer. Sus óperas, sus grandes óperas —tanto por el espectáculo cuanto por la duración— no han logrado introducirse en el repertorio de los teatros. De vez en cuando algún montaje solitario —**Los Hugonotes** en La Scala, **El Profeta** en el Metropolitan, **La Africana** en el Liceo y en el Covent Garden nos recuerda la importancia que en su tiempo y para la ópera francesa tuvo este judío, mezcla de alemán y francés, con sus concepciones grandiosas y grandilocuentes, su indudable instinto teatral y también su superficialidad y tendencia al halago del público de su tiempo. **El Profeta** responde a estos presupuestos, hay en ella de todo: colosalismo, ballet ligero, escenas de lucimiento para los cantantes, importantes intervenciones corales, dramáticas confrontaciones, efectos de tramoya... Tal vez todo ello nos produzca hoy un algo de cansancio, porque la materia melódica, a veces agradable e incluso inspirada, no es suficiente para tanta música, y la construc-



Renata Scotto.

ción teatral, si bien efectista, nos resulta un poco ajena, como si el problema religioso que mueve la obra nos fuese indiferente, pasado de moda. Sin embargo, no sería justo opinar sobre **El Profeta** sin considerar que esta ópera es, ante todo, un espectáculo en que el decorado, vestuario, efectos escénicos, cobran una importancia esencial, y que el compositor pensó ciertamente en todo ello no como un complemento sino como parte sustancial de su ópera. Pese a los reparos, creo que con unos buenos intérpretes y una inteligente dirección escénica (¡y con dinero!) **El Profeta** podría hoy día cobrar vida y resultar un drama musical interesante y, en momentos, casi apasionante.

La grabación que comentamos nos llega con cinco años de retraso. No entiendo por qué no se ha hecho de manera íntegra. A lo largo de toda la obra aparecen pequeños cortes que, en conjunto, suponen un buen mordisco a la ópera. Personalmente, no soy partidario de los cortes y menos en las grabaciones completas en las que, si así se desea, se pueden saltar los fragmentos menos interesantes en subsiguientes audiciones. La interpretación es irregular. James McCracken en el protagonista posee una voz robusta y canta con entrega; lo malo es que la emisión es muy forzada, dando siempre la impresión de estar cantando en el límite de sus posibilidades; la dificultad para el «piano» se revela en el reiterado empleo del falsete, que llega a ser realmente molesto; además, la línea vocal es muy poco fluida, con carencia de «legato» y de la menor elegancia expresiva. Mejor están las dos «primadonne»; la Horne hace su habitual papel de cantante segura, con facilidad en las agilidades, sentido teatral y amplitud de tesitura, si bien ni por timbre ni por finura expresiva alcanza especial relevancia. Renato Scotto ofrece una buena actuación, aunque perjudicada por un excesivo trémolo en ocasiones y cierta dureza en la zona aguda que aparece abierta y tirante. Los secundarios actúan con corrección. Bien coro y orquesta. La

labor de Lewis es positiva. Si no alcanza un gran refinamiento tampoco carece de sensibilidad y otorga tensión, calor y energía, cosas muy necesarias en un *operón* como **El Profeta**. Buena calidad sonora, con empaque y teatralidad. El álbum se sirve con libreto en el original francés y traducción al inglés y al alemán, ya que los discos son de importación. Pero, dado que están distribuidos en España, y a través de la misma casa CBS, hubiese sido conveniente la introducción del libreto y de los artículos explicativos en castellano.

En suma: pese a sus faltas, esta grabación viene a informarnos de una ópera y de un estilo hoy poco apreciados pero de indudable importancia en el desarrollo del teatro musical y, con todas las reservas antes apuntadas, creo que debo recomendarla a los coleccionistas de ópera.—M.C.

**MOZART: Requiem en Re Menor, K. 626.** Arleen Auger, soprano, Carolyn Watkinson, contralto, Siegfried Jerusalem, tenor, Siegmund Nimsgern, bajo. Gachinger Kantorei Stuttgart, Bach-Collegium Stuttgart. Director, Helmuth Rilling. CBS, 76819.

Interpretación: ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■

He aquí una nueva versión del **Requiem** mozartiano, obra que ha conocido de muchas a lo largo de la historia del disco. Probablemente, ninguna de ellas ha logrado reunir, en una síntesis creadora, todos los valores esenciales y fundamentales de la composición. Hay alguna muy buena, muchas buenas, otras regulares y alguna que otra mala. Pero, en verdad, la versión ideal, la excepcional (que podría ser más de una) no ha aparecido. Al menos, para el que esto firma.

La que hoy nos ocupa puede calificarse de buena, y, a ratos, de muy buena. Es una versión honesta, pulcra, bien planificada y equilibrada, clara de líneas justa de fraseo, transparente, que atiende más al lado lírico, al equilibrio casi camerístico de sus distintos elementos, que al aspecto monumental, de gran oratorio. Es, por ello, más una versión estilísticamente ubicada, de manera muy precisa, en pleno siglo XVIII, en pleno clasicismo, que dotada de una visión de futuro, tendiendo hacia un indisimulado romanticismo al que se adhieren otras interpretaciones. Faltan aquí, desde luego, las efusiones líricas de un Walter (CBS), la interna luminosidad de un Kempe (EMI), el refinamiento de un Karajan, no exento de espontaneidad en su primera versión (DG), la morosa expresividad, lindante con un trascendido romanticismo, de Böhm (DG), la grandeza arquitectural de un Giulini (EMI)... Con todo y con eso, hay que repetirlo, nos encontramos ante una versión muy interesante, bien hecha, bien construida y equilibrada, que incluye un cuarteto solista adecuado y lógico, entre cuyas voces se

establece la necesaria correspondencia: ligereza (algo falta de frescura) de Auger, pastosidad (quizá no muy personal) de Watkinson, lirismo encendido de Jerusalem que choca un tanto con la contención general, y solidez (un punto falto de redondez en la zona grave) de Nimsgern.

La óptica elegida por Rilling, experto en música barroca y entendido en el montaje de edificios sinfónico-corales, contribuye a que, teniendo en cuenta también las características de los conjuntos que intervienen, la sonoridad no sea excesivamente muelle, sino más bien incisiva, lo que a una composición como esta, en la que, por ejemplo, no se cuenta con los timbres aterciopelados de las flautas y de las trompas, conviene perfectamente. Así, podemos escuchar un «Recordare» recogido y camerístico, un «Dies Irae» no ampuloso, de líneas bien trazadas y con los contrapuntos bien vistos, un «Lacrimosa» perfectamente expuesto, aunque falto quizá de profundo patetismo, un «Benedictus» ligerito de «tempo», con unos trombones nada solemnes...

Conclusión: En suma, una versión sin grandeza ni trascendencia especial, pero con todo en su sitio, con unos solistas adecuados y que cantan y combinan bien. Lo que no es poco.—A.R.

**MUSSORGSKY: Salambó.** L. Shemchuck, G. Seleznev. Coro y Orquesta de la R.A.I. de Milán. Director: Z. Pesko. CBS 79253, 2 discos.

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

Recoge esta grabación —primera mundial— las seis escenas que Mussorgsky compuso con destino a una ópera, **Salambó**, basada en la novela de Flaubert. Como tantas veces, el gran músico —neurótico, alcohólico, desequilibrado— dejó su obra inconclusa. En este caso, además, en un estado embrionario, pues compuso seis escenas y sólo tres de ellas orquestadas. La idea primitiva de la ópera en cuatro actos, debía suponer una obra de considerable longitud—similar a **Boris** o **Kovantchina**— pues los fragmentos conservados duran aproximadamente hora y media. Las otras tres escenas han sido orquestadas por Zoltán Peskó, compositor y director checo, que se ha encargado además de la revisión general de la obra. **Salambó**, pese a que Mussorgsky contaba sólo 24 años cuando escribió estos fragmentos, es una partitura muy atractiva, con muchos momentos típicos de la fuerza dramática del músico y partes de clara raigambre eslava en su lirismo. Por desgracia, dada la, un tanto anárquica, disposición de las partes compuestas, que saltan de una escena a otra sin guardar relación directa entre sí, no creo que sea posible una puesta en escena, ya que carece de continuidad dramática. Sí, en cambio, puede tener su lugar en el concierto, tal y como lo ha presentado Peskó en la Radio Italiana y de donde están

tomados estos discos. Creo que la labor de este maestro merece elogios: primero por haber rescatado la partitura dándola a conocer y luego por su buen trabajo en la orquestación, la cual, siguiendo la empleada por Moussorgsky en las escenas realizadas por él y también sus indicaciones, logra no desentonar y crear un ámbito adecuado en ocasiones excesivamente rico debido al gran empleo de la percusión. Para aquellos que quieran tener una idea de la capacidad expresiva de esta obra les puedo sugerir que escuchen el soberbio monólogo de «Matho» en la escena quinta, tal vez lo mejor de esta historia de amor, deseo, sangre y muerte.

Todos los intérpretes contribuyen al éxito de la obra, en especial Ludmila Shemchuck, de voz poderosa, con mordiente, pero también sensible, en el papel de «Salambó» y el bajo Gheorghi Seleznev, que sigue la gran tradición de los bajos rusos y que logra acentos conmovedores en su gran monólogo. Coro y orquesta responden con entrega a la batuta de Peskó —un director en alza— que se muestra apasionada, dúctil, fervorosa y, sobre todo, amante de la música que está dirigiendo.

La grabación, tomada en directo de un concierto celebrado en Milán en noviembre de 1980, es clara y posee relieve y atmósfera. En conjunto, un álbum absolutamente recomendable para todos. Es lástima que CBS española no haya hecho acompañar los discos de la correspondiente traducción castellana del libreto y del artículo, muy interesante, firmado por el propio Peskó.—M.C.

**SCHUMANN: Obras para oboe y piano: Tres Romanzas Op. 94, Abendlied Opus 85/12, Adagio y Allegro en La bemol mayor, Op. 70, Fantasies-tücke Opus 73, Cinco piezas en estilo popular Op. 102.** Heinz Holliger, oboe, Alfred Brendel, piano. Philips 9500740.

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



Alfred Brendel.

De verdadera novedad puede calificarse la distribución en nuestro país de este disco del sello Philips, ya que contiene obras pertenecientes a una de las parcelas del arte schumaniano menos conocida: la de cámara y, en concreto, la correspondiente a la de los instrumentos solistas con acompañamiento de piano. Todas las composiciones que se integran en el disco pertenecen al año 1849, uno de los más copiosos en la producción del músico alemán. De ellas solamente, en puridad, las **Tres romanzas, Opus 94** fueron escritas directamente para oboe y piano, aunque con la indicación «ad libitum» para violín, clarinete o violoncelo. La **Opus 85, núm. 12**, recogida aquí en transcripción de Joseph Joachim para violín, flauta u oboe, es la pieza final de un ciclo para piano a cuatro manos. La **Opus 70** fue compuesta para violín y piano y la **Opus 73** para clarinete y piano. Finalmente, las **Cinco Piezas en estilo popular**, de la que se nos brindan tres, fueron planeadas para cello y piano. Las transcripciones y los arreglos han sido realizados por Holliger, quien ofrece en la contraportada del disco unas atinadas orientaciones sobre estas obras.

La interpretación que el instrumentista suizo, acompañado de Brendel, realiza es magnífica por todos los sentidos. La luminosidad y pastosidad de su oboe, su técnica respiratoria, su perfección de ligado, su efusión de fraseo se adaptan muy bien al lirismo introvertido, «ajeno a toda clase de virtuosismo exterior», como apunta el propio Holliger, de estas plácidas músicas, de vez en cuando cruzadas por sombras fugaces o por tensiones subterráneas. Así, la melancólica **Romanza núm. 1**, la sencillez casi infantil del comienzo de la **Segunda**, con su posterior apasionada variación, la interrogación que se plantea la tercera, con sus recuerdos del **Carnaval**, se nos presentan en toda su plenitud. Perfectos, los trinos del instrumentista en la **Opus 85**, cuya laxitud y ensoñación están bien retratadas, lo mismo que el contraste entre el «Adagio» y el «Allegro» de la **Opus 70**, plena de vitalidad e impulso romántico.

Conclusión: Interesante, por la novedad —y valor— de las composiciones y por su adecuada e inspirada interpretación.—A.R.

**R. STRAUSS: Una Sinfonía Alpina.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon 25 32 015, Digital importado.

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

Entre los grandes poemas de Strauss, la **Sinfonía Alpina** es uno de los menos interpretados. Tal vez porque la sustancia interna está muy supeditada a lo puramente externo y también porque melódicamente no se alcanza la

belleza extrema de otras obras de Strauss. De cualquier modo, desde un punto de vista orquestal, la **Alpina** es una obra maestra y sus dificultades sirven para el lucimiento virtuosístico de una gran orquesta. Y esto es lo que realiza la Filarmónica de Berlín bajo la batuta de Karajan, que logra una de las mejores actuaciones discográficas que les recuerdo. Si en otros autores —Mozart, Schubert, Ravel o Debussy, por ejemplo— Karajan es harto discutible, en el mundo de Strauss alcanza lo mejor de sus realizaciones como director. La interpretación de la dilatada partitura es literalmente fulgurante y llena de entusiasmo y refinamiento, con una calidad de todos los grupos orquestales prodigiosa y un cuidado en el detalle casi celibidachiano. Mi recomendación es, pues, total, porque, además, la grabación es excelente y plena de atmósfera. A la magnífica versión de Kempe hay que unir ahora ésta de Karajan, a la que incluso supera.—**M.C.**

**VERDI: Un Ballo in Maschera.** Plácido Domingo, Katia Ricciarelli, Renato Bruson, Edita Guberova, Elena Obraztsova, Ruggero Raimondi. Coro y Orquesta de La Scala de Milán. Director, Claudio Abbado. Deutsche Grammophon, 27 40 251, 3 discos.

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

En 1975 tuvo lugar una producción, en el Covent Garden, de Londres, que presentó en esta obra a Ricciarelli, Domingo y Abbado, así que de alguna forma existía ya una previa compenetración a la hora de esta grabación, a pesar de que entonces se utilizase la versión correspondiente al rey Ricardo de Suecia, y evidentemente la orquesta fuese distinta.

El actual **Ballo** se sitúa entre las versiones más recomendables: Leinsdorf (con Bergonzi y Price en su plenitud y en papeles «ad hoc») y Votto (otro tanto con Callas, Di Stefano y Gobbi). Existe además una de Bartoletti con un aceptable Pavarotti y una insufrible Tebaldi ya sin medios vocales; otra, dirigida por Muti,

con una discutible Martina Arroyo, un Plácido con el personaje menos maduro y unos «tempi» mucho más discutibles y, por último, la de Colin Davis, con Caballé y Carreras, brillante en ocasiones y muy floja en otras.

Abbado realiza una dirección cuyo calificativo más apropiado es el de equilibrada. No hay nada en ella capaz de provocar un gran entusiasmo o un rechazo; el concepto y los «tempi» son justos, pero no entusiastas. En cualquier caso, quizás sea la mejor dirección de las versiones publicadas. La Orquesta le responde, aunque la grabación, más cercana al sonido de un teatro que el de estudio, no se inscriba entre las más admirables de los tiempos actuales. Ya acostumbrados a registros digitales, se echa en falta este sistema.

Domingo ha madurado mucho el personaje, lo que se traduce en una espontaneidad de fraseo que le permite vocalizar cada palabra con absoluta claridad y matiz. El timbre se muestra brillante, si exceptuamos su aria inicial, un punto opaco. En la barcarola, tanto el tenor como los ingenieros han resaltado sendos graves en las frases «irati sfidar» y «le forze del cor», resultando francamente artificiales. Este mismo aria queda algo falta de delicadeza e ímpetu debido, en parte, al «tempo» demasiado lento. Por el contrario, el dúo del acto segundo es magnífico e imaginativo, y muy especialmente su aria final y toda la escena del baile y la muerte de «Ricardo». La Ricciarelli no ha debido interpretar el papel de «Amelia», pues las exigencias de la partitura sobrepasan las posibilidades de su voz. Algún agudo (como el Do del primer aria) queda sucio, pero es en el registro grave donde se perciben las mayores deficiencias. Estas notas no las puede emitir con la suficiente redondez para que se produzcan el efecto pretendido por Verdi, y, por ello, se pierden muchos matices. Probablemente, consciente de esta limitación, aborda el personaje como el de una joven frágil, avergonzada de su amor imposible por el amigo del esposo. Dentro de esta aproximación, no la ideal, no hay poco que objetar, pues resulta coherente. En contrapartida a aquellos momentos *difíciles*, existen otros de gran delicadeza y dignos de admirar, como pueda ser su plegaria.

Renato Bruson se encuentra muy cómodo vocalmente en su papel, pero le falta imprimir individualidad a su interpretación. Quizás sea debido a su timbre y línea de canto excesivamente noble y poco preparada para contrastar las distintas secciones del «Eri tu», por poner un ejemplo. La Obraztsova realiza correctamente «Ulrica», y Gruberova comienza con dificultades en su primera intervención, demasiado lenta, para mejorar en el «saper vorreste».

Como puede verse, hay sus pros y sus contras, pero, en conjunto, se trata de una buena versión del **Ballo**.—**G.A.R.**

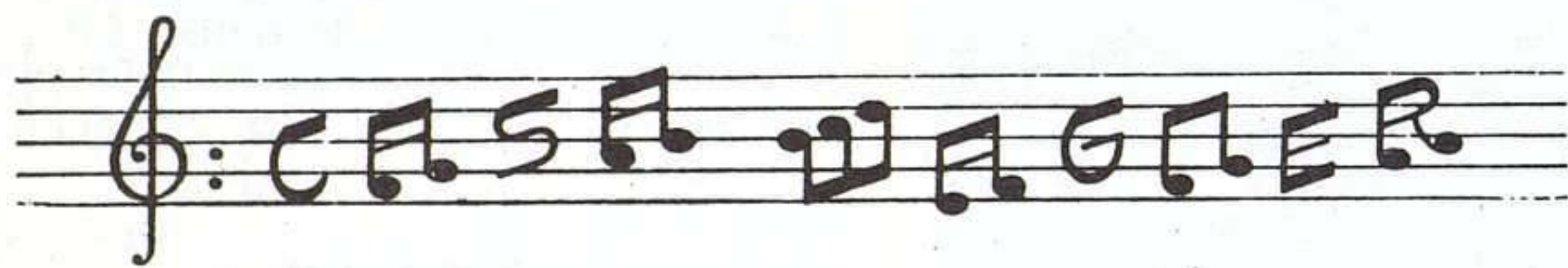
**VERDI: Luisa Miller.** K. Ricciarelli, P. Domingo, R. Bruson, E. Obraztsova, G. Howell, W. Ganzarolli. Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. Director, L. Maazel. Deutsche Grammophon, 27 40 224, 3 discos.

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

Muchos de los que no conocen **Luisa Miller** pueden pensar que es una más de las óperas menores de Verdi, cuando lo cierto es que es seguramente la mejor de las anteriores a **Rigoletto**. Como se señala con frecuencia, es en muchos aspectos un precedente de **La Traviata**: entre otras razones, porque hay entre sus personajes gente sencilla y todos ellos están próximos, no son seres legendarios o reyes, y porque Verdi desentraña su intimidad personal, sus cuitas y sus pasiones, como nunca antes y como no volvería a hacerlo hasta su célebre trilogía de 1851-53. Una ópera para la que, en justicia, deben venir tiempos de mucha mayor popularidad.

La discografía de **Luisa Miller** es escasa: sólo tres grabaciones modernas. La primera de ellas, de 1965 (RCA), está dirigida con grisura por Cleva y cantada por una Moffo insuficiente —a pesar de su impecable aria del primer acto—, un Bergonzi elegante y perfecto, pero un poco indiferente, un McNeil soberbio, lo mismo que Verrett y Flagello (el mejor «Wurm» del disco) y un Tozzi ya mayor, algo apagado.

La segunda, grabada por Decca en



**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.

1976, es hasta ahora la más convincente: formidablemente dirigida por Peter Maag, con un increíble ímpetu y un sentido melódico cautivador, auténticamente *verdianos*, y con una Caballé en plenitud expresiva y de medios (pese a cierta irregularidad en el aria inicial), un Pavarotti brillante, aunque no muy refinado, al igual que Milnes, un Giaotti de voz noble y opulenta, una correcta Reynolds y un Van Allan, al que el odioso personaje de «Wurm» no justifica la fealdad de su voz.

La grabación de D.G. es la última hasta ahora y data de 1979 ó 1980. Es de un nivel conjunto alto, pero se encuentran en ella algunos puntos débiles, en primer lugar, la protagonista: en plena juventud aún, Katia Ricciarelli acusa ya un fuerte deterioro vocal, patente en tirantes, agridez y trémolo en los agudos, así como una pérdida de timbre al apianar. Le resta un bello centro de soprano estrictamente lírica, algo corta, tanto para las agudezas del aria del primer acto (en la que trampea, pero que salva con dignidad) como para los momentos más dramáticos, en los que se ve obligada a forzar un caudal natural. Como intérprete de «Luisa», es muy musical y de buen gusto, pero no delinea con suficiente claridad su evolución desde la ingenuidad del comienzo a sus posteriores situaciones intensamente trágicas, manteniendo a lo largo de toda la ópera un constante tono tierno, dulce y quejumbroso. Moffo, que es ideal al principio, carecía también de esa dimensión de modo aún patente; Caballé, en cambio, que tiene cierta dificultad inicial para mostrar ligereza, es la única de las tres que dota al resto de toda su dimensión dramática, apoyada en una vocalidad verdaderamente sensacional.

Plácido Domingo es el mejor «Rodolfo» del disco: es un papel que le va como anillo al dedo, y lo interpreta con fuerza expresiva enorme y —lo que le diferencia de Bergonzi y Pavarotti— *auténtica*, hallándose además en un espléndido momento vocal.

Renato Bruson no tiene como Miller la dignidad ni la ancha y hermosa voz de McNeil ni el ímpetu y el poderío de Milnes, pero es muy musical y vocalmente suficiente. Elena Obraztsova luce su amplia voz oscura (quizá demasiado para «Federica») y su gran talla de cantante. Wladimiro Ganzarolli, intérprete inteligente de «Wurm», más que gran voz, y Gwynne Howell, digno y convincente «Conde Walter», completan un reparto vocal bastante homogéneo, cuyo punto más alto es Domingo, y el más bajo, Ricciarelli.

Maazel, una de las estrellas actuales de la batuta, no parece centrarse del todo en Verdi (como no lo estaba en su *Traviata*): todo está muy en su sitio, pero carece de auténtica vena verdiana, por más que en determinados momentos —en el segundo y, más, en el tercer acto— satisfaga plenamente. ¿Cómo es que D.G. no ha confiado a Abbado la dirección de esta obra?

Concluyendo: una buena versión soberbiamente de la de Caballé/Maag.—**T.**

## RECITALES

«**DOMINGO Y GIULINI: GALA OPERISTICA**»: Arias para tenor de **DO-NIZETTI, VERDI, HALEVY, MEYER-BEE** y **BIZET**. P. Domingo. Coral Roger Wagner. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, C.M. Giulini. Deutsche Grammophon, 2532 009, Digital, importado.

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

Un concierto benéfico, en Los Angeles en noviembre de 1980, con la intervención de Domingo y Giulini, brindó la ocasión para grabar este recital, en el que ambos artistas han conseguido un fruto realmente excelente. El Domingo del presente registro, me anticipo a decir, es un cantante técnica y musicalmente más maduro y se encuentra en buen momento vocal. Ha limado asperezas y tirantes de antaño, la voz está más segura y reposada, con mayor homogeneidad de timbre y ha ganado en extensión. Musicalmente, el fraseo es más amable, la expresión más matizada, y mejor la línea expositiva, a lo que sin duda Giulini ha debido contribuir en no poca medida. El cantante ya no abusa de la fuerza, recurre más a la inteligencia, y consigue mejores «piani» y agudos más rotundos, gracias a una mayor mezcla con la voz de cabeza. Es conocida la dificultad de Domingo en alcanzar el Do sobreagudo, pero en esta grabación, gracias a su mayor madurez técnica, lo aborda nada menos que 5 veces, aunque no siempre con igual fortuna. Los agudos en «e» han sido siempre el punto más conflictivo de su técnica, aún no superado. Recurre al artificio de pronunciarlo con sabor «ei» y como resultado, el sonido es más abierto y estridente, de diferente color, al tiempo que la garganta se estrecha, con lo cual la nota es más tirante y pierde en riqueza y volumen. El defecto se hace más patente a medida que la nota es más aguda, como se comprueba empezando por el segundo Si bemol de «Celeste Aida», siguiendo por los Si naturales de *Pescadores de Perlas*, y terminando por el primer «Do de pecho» de la «Pira», progresivamente peores. En su afán de versatilidad, alterna en esta grabación arias del repertorio de tenor lírico-ligero (*Elisir, Lucía, Pescadores*), con otras de tenor lírico (*Africana, Ernani*), y lírico-spinto (*Aida, Trovatore, La Juive* y *Carmen*), siendo las últimas las más afortunadas. Entre las primeras, en *Lucía* está más centrado, incluyendo un Do de buena factura, mientras que en «Una furtiva lacrima» le falta lirismo y flexibilidad en los adornos,

y en el aria de *Pescadores de Perlas*, que acomete valientemente en su tono original y no un tono más bajo como es frecuente, está tirante y tampoco consigue darle el aire misterioso y sensual en «pianissimo» que la partitura requiere. Su versión de *Ernani*, en cambio, es magnífica, incluido el Do sobreagudo de la primera estrofa, así como el «O Paradis». Del último grupo, *Carmen, Aida* y *La Juive* son las mejor interpretadas, especialmente las dos últimas, de las que hace una verdadera creación. La dirección, sencillamente admirable; la orquesta y coros, excelentes.—**F.Ch.M.**

«**LA MUSICA EN EL CAMINO DE SANTIAGO**»: Cantigas de Santa María, de Alfonso X. Obras del Códice Calixtino de Santiago, del Libro V de Polifonía de la Catedral de Santiago, y del Cancionero Musical de la Biblioteca Colombiana de Sevilla. Grupo Universitario de Cámara de Compostela. Director, Carlos Villanueva. Hispavox, S 60.688.

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

Bienvenidos sean discos como el presente, que supone si no el bautismo, sí la confirmación discográfica de un nuevo y valioso grupo español dedicado a la música antigua.

Con el *pretexto* que refleja el título general del disco, el Grupo Universitario de Cámara de Compostela nos ofrece un interesante y variado programa de música española de los siglos XII, XIII, XV y XVI.

Pueden escucharse *Cantigas de Santa María* del Rey Alfonso El Sabio, obras del Códice Calixtino (lástima que entre ellas no se encuentre el hermosísimo «Congaudeant Catholici...»), piezas polifónicas que se encuentran en la Catedral de Santiago de Compostela y obras del *Cancionero de la Colombina*.

La interpretación es en todo momento de gran categoría y totalmente dentro de estilo, guardando absoluta fidelidad a esas bellísimas músicas de siglos pasados. En efecto: tanto la sección instrumental como los solistas vocales realizan un trabajo serio, consecuencia, sin duda, de sus intensas labores de investigación.

A la vista de este disco, hay que felicitar a los integrantes de la agrupación gallega y desearles una larga y fructífera carrera.

La presentación es de lo más original. El disco va acompañado de un folleto verdaderamente interesante, con magníficos artículos de Carlos Villanueva, José Carro Otero, Margarita Vila, Angel Sicart y José María Díaz Fernández, profusamente ilustrado, y que, aunque no existiera el disco, merecería su publicación, tal es su interés.

Y como la grabación es técnicamente buena, creemos que se trata de un disco de gran valor para los interesados en la música antigua española.—**P.C.C.**

belleza extrema de otras obras de Strauss. De cualquier modo, desde un punto de vista orquestal, la **Alpina** es una obra maestra y sus dificultades sirven para el lucimiento virtuosístico de una gran orquesta. Y esto es lo que realiza la Filarmónica de Berlín bajo la batuta de Karajan, que logra una de las mejores actuaciones discográficas que les recuerdo. Si en otros autores —Mozart, Schubert, Ravel o Debussy, por ejemplo— Karajan es hartamente discutible, en el mundo de Strauss alcanza lo mejor de sus realizaciones como director. La interpretación de la dilatada partitura es literalmente fulgurante y llena de entusiasmo y refinamiento, con una calidad de todos los grupos orquestales prodigiosa y un cuidado en el detalle casi celibidachiano. Mi recomendación es, pues, total, porque, además, la grabación es excelente y plena de atmósfera. A la magnífica versión de Kempe hay que unir ahora ésta de Karajan, a la que incluso supera.—**M.C.**

**VERDI: Un Ballo in Maschera.** Plácido Domingo, Katia Ricciarelli, Renato Bruson, Edita Guberova, Elena Obraztsova, Ruggero Raimondi. Coro y Orquesta de La Scala de Milán. Director, Claudio Abbado. Deutsche Grammophon, 27 40 251, 3 discos.

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

En 1975 tuvo lugar una producción, en el Covent Garden, de Londres, que presentó en esta obra a Ricciarelli, Domingo y Abbado, así que de alguna forma existía ya una previa compenetración a la hora de esta grabación, a pesar de que entonces se utilizase la versión correspondiente al rey Ricardo de Suecia, y evidentemente la orquesta fuese distinta.

El actual **Ballo** se sitúa entre las versiones más recomendables: Leinsdorf (con Bergonzi y Price en su plenitud y en papeles «ad hoc») y Votto (otro tanto con Callas, Di Stefano y Gobbi). Existe además una de Bartoletti con un aceptable Pavarotti y una insufrible Tebaldi ya sin medios vocales; otra, dirigida por Muti,

con una discutible Martina Arroyo, un Plácido con el personaje menos maduro y unos «tempi» mucho más discutibles y, por último, la de Colin Davis, con Caballé y Carreras, brillante en ocasiones y muy floja en otras.

Abbado realiza una dirección cuyo calificativo más apropiado es el de equilibrada. No hay nada en ella capaz de provocar un gran entusiasmo o un rechazo; el concepto y los «tempi» son justos, pero no entusiastas. En cualquier caso, quizás sea la mejor dirección de las versiones publicadas. La Orquesta le responde, aunque la grabación, más cercana al sonido de un teatro que el de estudio, no se inscriba entre las más admirables de los tiempos actuales. Ya acostumbrados a registros digitales, se echa en falta este sistema.

Domingo ha madurado mucho el personaje, lo que se traduce en una espontaneidad de fraseo que le permite vocalizar cada palabra con absoluta claridad y matiz. El timbre se muestra brillante, si exceptuamos su aria inicial, un punto opaco. En la barcarola, tanto el tenor como los ingenieros han resaltado sendos graves en las frases «irati sfidar» y «le forze del cor», resultando francamente artificiales. Este mismo aria queda algo falta de delicadeza e ímpetu debido, en parte, al «tempo» demasiado lento. Por el contrario, el dúo del acto segundo es magnífico e imaginativo, y muy especialmente su aria final y toda la escena del baile y la muerte de «Ricardo». La Ricciarelli no ha debido interpretar el papel de «Amelia», pues las exigencias de la partitura sobrepasan las posibilidades de su voz. Algún agudo (como el Do del primer aria) queda sucio, pero es en el registro grave donde se perciben las mayores deficiencias. Estas notas no las puede emitir con la suficiente redondez para que se produzcan el efecto pretendido por Verdi, y, por ello, se pierden muchos matices. Probablemente, consciente de esta limitación, aborda el personaje como el de una joven frágil, avergonzada de su amor imposible por el amigo del esposo. Dentro de esta aproximación, no la ideal, no hay poco que objetar, pues resulta coherente. En contrapartida a aquellos momentos *difficiles*, existen otros de gran delicadeza y dignos de admirar, como pueda ser su plegaria.

Renato Bruson se encuentra muy cómodo vocalmente en su papel, pero le falta imprimir individualidad a su interpretación. Quizás sea debido a su timbre y línea de canto excesivamente noble y poco preparada para contrastar las distintas secciones del «Eri tu», por poner un ejemplo. La Obraztsova realiza correctamente «Ulrica», y Gruberova comienza con dificultades en su primera intervención, demasiado lenta, para mejorar en el «saper vorreste».

Como puede verse, hay sus pros y sus contras, pero, en conjunto, se trata de una buena versión del **Ballo**.—**G.A.R.**

**VERDI: Luisa Miller.** K. Ricciarelli, P. Domingo, R. Bruson, E. Obraztsova, G. Howell, W. Ganzarolli. Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. Director, L. Maazel. Deutsche Grammophon, 27 40 224, 3 discos.

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

Muchos de los que no conocen **Luisa Miller** pueden pensar que es una más de las óperas menores de Verdi, cuando lo cierto es que es seguramente la mejor de las anteriores a **Rigoletto**. Como se señala con frecuencia, es en muchos aspectos un precedente de **La Traviata**: entre otras razones, porque hay entre sus personajes gente sencilla y todos ellos están próximos, no son seres legendarios o reyes, y porque Verdi desentraña su intimidad personal, sus cuitas y sus pasiones, como nunca antes y como no volvería a hacerlo hasta su célebre trilogía de 1851-53. Una ópera para la que, en justicia, deben venir tiempos de mucha mayor popularidad.

La discografía de **Luisa Miller** es escasa: sólo tres grabaciones modernas. La primera de ellas, de 1965 (RCA), está dirigida con grisura por Cleve y cantada por una Moffo insuficiente —a pesar de su impecable aria del primer acto—, un Bergonzi elegante y perfecto, pero un poco indiferente, un McNeil soberbio, lo mismo que Verrett y Flagello (el mejor «Wurm» del disco) y un Tozzi ya mayor, algo apagado.

La segunda, grabada por Decca en



**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.

1976, es hasta ahora la más convincente: formidablemente dirigida por Peter Maag, con un increíble ímpetu y un sentido melódico cautivador, auténticamente *verdianos*, y con una Caballé en plenitud expresiva y de medios (pese a cierta irregularidad en el aria inicial), un Pavarotti brillante, aunque no muy refinado, al igual que Milnes, un Giaotti de voz noble y opulenta, una correcta Reynolds y un Van Allan, al que el odioso personaje de «Wurm» no justifica la fealdad de su voz.

La grabación de D.G. es la última hasta ahora y data de 1979 ó 1980. Es de un nivel conjunto alto, pero se encuentran en ella algunos puntos débiles, en primer lugar, la protagonista: en plena juventud aún, Katia Ricciarelli acusa ya un fuerte deterioro vocal, patente en tirantezas, agridez y trémolo en los agudos, así como una pérdida de timbre al apianar. Le resta un bello centro de soprano estrictamente lírica, algo corta, tanto para las agilidades del aria del primer acto (en la que trampea, pero que salva con dignidad) como para los momentos más dramáticos, en los que se ve obligada a forzar un caudal natural. Como intérprete de «Luisa», es muy musical y de buen gusto, pero no delinea con suficiente claridad su evolución desde la ingenuidad del comienzo a sus posteriores situaciones intensamente trágicas, manteniendo a lo largo de toda la ópera un constante tono tierno, dulce y quejumbroso. Moffo, que es ideal al principio, carecía también de esa dimensión de modo aún patente; Caballé, en cambio, que tiene cierta dificultada inicial para mostrar ligereza, es la única de las tres que dota al resto de toda su dimensión dramática, apoyada en una vocalidad verdaderamente sensacional.

Plácido Domingo es el mejor «Rodolfo» del disco: es un papel que le va como anillo al dedo, y lo interpreta con fuerza expresiva enorme y —lo que le diferencia de Bergonzi y Pavarotti— *auténtica*, hallándose además en un espléndido momento vocal.

Renato Bruson no tiene como Miller la dignidad ni la ancha y hermosa voz de McNeil ni el ímpetu y el poderío de Milnes, pero es muy musical y vocalmente suficiente. Elena Obraztsova luce su amplia voz oscura (quizá demasiado para «Federica») y su gran talla de cantante. Wladimiro Ganzarolli, intérprete inteligente de «Wurm», más que gran voz, y Gwynne Howell, digno y convincente «Conde Walter», completan un reparto vocal bastante homogéneo, cuyo punto más alto es Domingo, y el más bajo, Ricciarelli.

Maazel, una de las estrellas actuales de la batuta, no parece centrarse del todo en Verdi (como no lo estaba en su *Traviata*): todo está muy en su sitio, pero carece de auténtica vena verdiana, por más que en determinados momentos —en el segundo y, más, en el tercer acto— satisfaga plenamente. ¿Cómo es que D.G. no ha confiado a Abbado la dirección de esta obra?

Concluyendo: una buena versión soberbiamente de la de Caballé/Maag.—  
T.

## RECITALES

«DOMINGO Y GIULINI: GALA OPERÍSTICA»: Arias para tenor de DONIZETTI, VERDI, HALEVY, MEYER-BEE y BIZET. P. Domingo. Coral Roger Wagner. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, C.M. Giulini. Deutsche Grammophon, 2532 009, Digital, importado.

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

Un concierto benéfico, en Los Angeles en noviembre de 1980, con la intervención de Domingo y Giulini, brindó la ocasión para grabar este recital, en el que ambos artistas han conseguido un fruto realmente excelente. El Domingo del presente registro, me anticipo a decir, es un cantante técnica y musicalmente más maduro y se encuentra en buen momento vocal. Ha limado asperezas y tirantezas de antaño, la voz está más segura y reposada, con mayor homogeneidad de timbre y ha ganado en extensión. Musicalmente, el fraseo es más amable, la expresión más matizada, y mejor la línea expositiva, a lo que sin duda Giulini ha debido contribuir en no poca medida. El cantante ya no abusa de la fuerza, recurre más a la inteligencia, y consigue mejores «piani» y agudos más rotundos, gracias a una mayor mezcla con la voz de cabeza. Es conocida la dificultad de Domingo en alcanzar el Do sobreagudo, pero en esta grabación, gracias a su mayor madurez técnica, lo aborda nada menos que 5 veces, aunque no siempre con igual fortuna. Los agudos en «e» han sido siempre el punto más conflictivo de su técnica, aún no superado. Recurre al artificio de pronunciarlo con sabor «ei» y como resultado, el sonido es más abierto y estridente, de diferente color, al tiempo que la garganta se estrecha, con lo cual la nota es más tirante y pierde en riqueza y volumen. El defecto se hace más patente a medida que la nota es más aguda, como se comprueba empezando por el segundo Si bemol de «Celeste Aida», siguiendo por los Si naturales de *Pescadores de Perlas*, y terminando por el primer «Do de pecho» de la «Pira», progresivamente peores. En su afán de versatilidad, alterna en esta grabación arias del repertorio de tenor lírico-ligero (*Elisir*, *Lucía*, *Pescadores*), con otras de tenor lírico (*Africana*, *Ernani*), y lírico-spinto (*Aida*, *Trovatore*, *La Juive* y *Carmen*), siendo las últimas las más afortunadas. Entre las primeras, en *Lucía* está más centrado, incluyendo un Do de buena factura, mientras que en «Una furtiva lacrima» le falta lirismo y flexibilidad en los adornos,

y en el aria de *Pescadores de Perlas*, que acomete valientemente en su tono original y no un tono más bajo como es frecuente, está tirante y tampoco consigue darle el aire misterioso y sensual en «pianissimo» que la partitura requiere. Su versión de *Ernani*, en cambio, es magnífica, incluido el Do sobreagudo de la primera estrofa, así como el «O Paradis». Del último grupo, *Carmen*, *Aida* y *La Juive* son las mejor interpretadas, especialmente las dos últimas, de las que hace una verdadera creación. La dirección, sencillamente admirable; la orquesta y coros, excelentes.—F.Ch.M.

«LA MUSICA EN EL CAMINO DE SANTIAGO»: Cantigas de Santa María, de Alfonso X. Obras del Códice Calixtino de Santiago, del Libro V de Polifonía de la Catedral de Santiago, y del Cancionero Musical de la Biblioteca Colombiana de Sevilla. Grupo Universitario de Cámara de Compostela. Director, Carlos Villanueva. Hispavox, S 60.688.

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

Bienvenidos sean discos como el presente, que supone si no el bautismo, sí la confirmación discográfica de un nuevo y valioso grupo español dedicado a la música antigua.

Con el *pretexto* que refleja el título general del disco, el Grupo Universitario de Cámara de Compostela nos ofrece un interesante y variado programa de música española de los siglos XII, XIII, XV y XVI.

Pueden escucharse *Cantigas de Santa María* del Rey Alfonso El Sabio, obras del *Códice Calixtino* (lástima que entre ellas no se encuentre el hermosísimo «Congaudeant Catholici...»), piezas polifónicas que se encuentran en la Catedral de Santiago de Compostela y obras del *Cancionero de la Colombina*.

La interpretación es en todo momento de gran categoría y totalmente dentro de estilo, guardando absoluta fidelidad a esas bellísimas músicas de siglos pasados. En efecto: tanto la sección instrumental como los solistas vocales realizan un trabajo serio, consecuencia, sin duda, de sus intensas labores de investigación.

A la vista de este disco, hay que felicitar a los integrantes de la agrupación gallega y desearles una larga y fructífera carrera.

La presentación es de lo más original. El disco va acompañado de un folleto verdaderamente interesante, con magníficos artículos de Carlos Villanueva, José Carro Otero, Margarita Vila, Angel Sicart y José María Díaz Fernández, profusamente ilustrado, y que, aunque no existiera el disco, merecería su publicación, tal es su interés.

Y como la grabación es técnicamente buena, creemos que se trata de un disco de gran valor para los interesados en la música antigua española.—P.C.C.



# LA FERIA DE FRANCFORT 1982



La Feria de Francfort 1982 ha sido una buena caja de resonancia de el mercado mundial de Instrumentos de Música y de Electrónica, de accesorios musicales y de literatura referida a la Música. Tras cinco animados días de Feria, y visitantes especializados de 60 países, que, desde el principio acudieron en mayor número que el año anterior, el ochenta y cinco por ciento de los expositores quedó satisfecho de sus resultados. El número de visitantes sobrepasó los treinta y seis mil, y son de destacar, particularmente los procedentes del exterior de la República Federal Alemana: holandeses, suizos, franceses, ingleses y belgas acudieron en elevado número. Pero si la cifra de visitantes aumentó tanto respecto al pasado año, hay que atribuirlo también a los procedentes de países

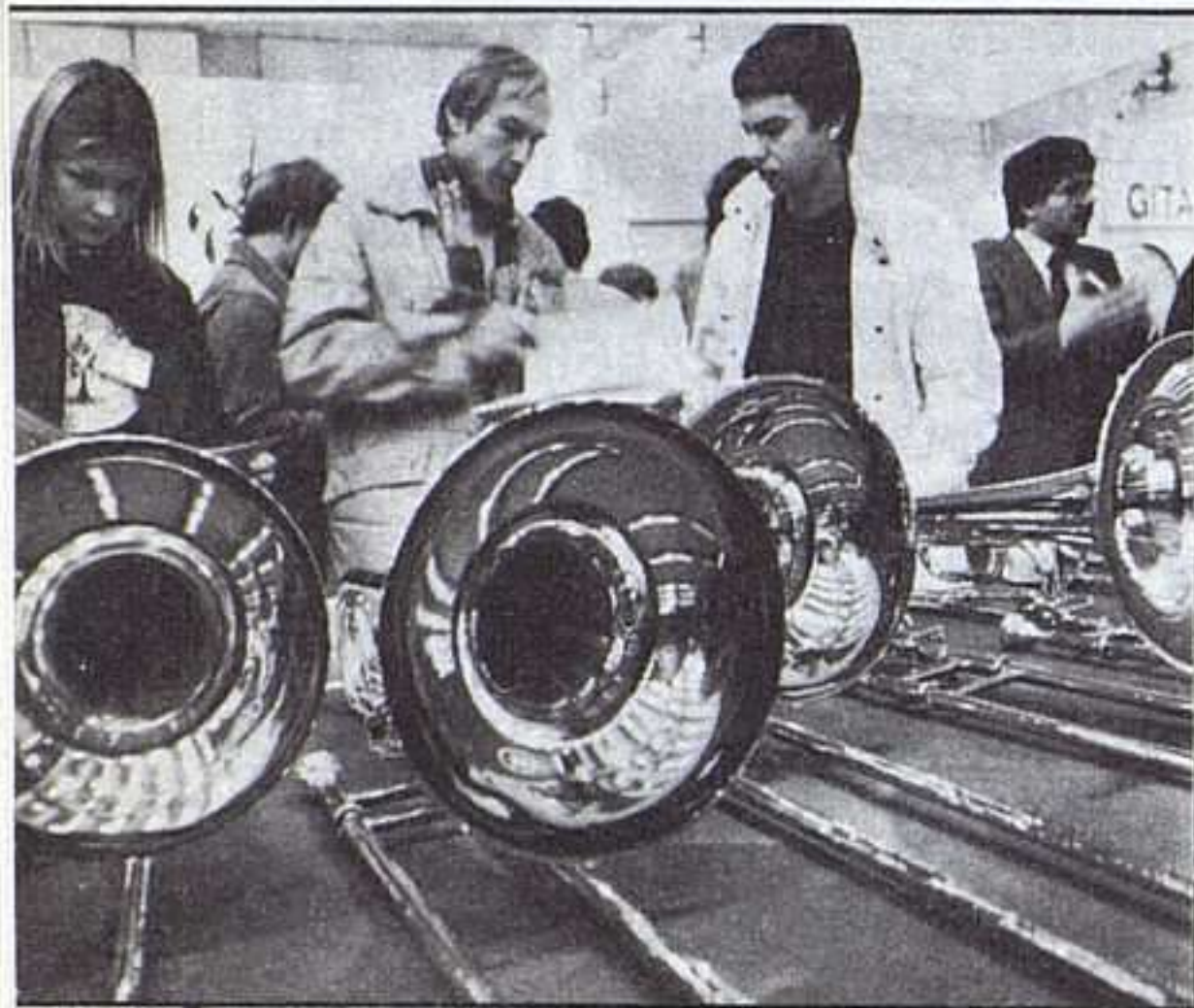
los expositores alemanes declararon que sus contactos comerciales con interesados nacionales habían sido mejores que los realizados con extranjeros, mientras que esto fue a la inversa con expositores extranjeros. La demanda se extendió a todos los sectores ofertados, notándose una tendencia positiva hacia la producción de alto valor y calidad. Y, señalemos que los expositores alemanes registraron mayor demanda en instrumentos mecánicos y electrónicos de teclado, en instrumentos de percusión, en armónicas, en electrónica para orquestas, en accesorios y en partituras.

La particularidad de esta edición de la Feria fue la concesión, por primera vez en la historia, el Premio Francfort entregó al violinista Gidon Kremer el premio (consistente en veinticinco mil mar-

La edición 1982 de la Feria de Francfort ocupó una superficie de casi sesenta mil metros cuadrados. La cifra de expositores sólo aumentó ligeramente respecto al año anterior, en unos 15 nuevos participantes, equivalentes aproximadamente a un dos por ciento, por lo que la participación internacional se incrementa en un 1 por ciento y llega al 65,3 por ciento del total. La cifra de naciones representadas se incrementa en cinco respecto a la pasada edición de esta feria.

Alfred K. Schnorr, director Gerente de la Feria de Francfort dijo que «en todos los ámbitos hay novedades en la Feria, especialmente en el campo de la electrónica, pero el desarrollo tampoco se está quieto en los instrumentos tradicionales. Buenas perspectivas parecen abrirse en grado creciente a los instrumentos folklóricos, por ejemplo, los procedentes de la India, Pakistán, China o Turquía». Horst-Rücle, director, de la sociedad Horst-Rüchle-Team, pronunció una conferencia en un seminario de empresarios en la que se refirió al marketing y las nuevas formas de entender el negocio de la música en todas sus manifestaciones «La transformación estructural de los valores sociales hace que hoy nos entusiasmemos ante un campeón de tenis, pero nos quedemos insensibles ante el que toca un instrumento (...) los problemas se han originado por haber descuidado el mercado, nos hemos quedado dormidos, no se ha hecho lo necesario para motivar y entusiasmar a las gentes por la música». El señor Rüchle abogó por actuaciones comunes de todos los interesados en el sector: «Mi única esperanza es que fabricantes y comerciantes reconozcan el signo del tiempo, y no dejen pasar la oportunidad, por un egocentrismo mal entendido o por una competencia sin sentido».

España contribuyó con veinticinco expositores, un número de importancia y similar al del resto de países europeos.



de ultramar: Estados Unidos, Japón, Australia, Africa del Sur, Israel y Canadá. En unión de los clientes europeos fueron ellos los que tomaron parte en el fructífero diálogo que se entabló entre una oferta y una demanda internacional, característica común a todas las ediciones de la Feria de Francfort.

Como dato ilustrativo, el 86,5 por ciento de los expositores alemanes y el 83,5 por ciento de los extranjeros se declaró satisfecho con los negocios efectuados durante la Feria. En este sentido,

cos) que es creación común de la Asociación Federal de fabricantes alemanes de instrumentos de música y de la organización de la Feria de Francfort. Gidon Kremer vive actualmente en Lucerna (Suiza) y fue elegido para este galardón no sólo por se eminente violinista, sino también por sus esfuerzos para dar nueva vida a una olvidada literatura del violín, por sus actividades en favor de la formación de futuras generaciones de músicos y por los Festivales de Música de Cámara que organiza en Lockenhaus.

## DISCOS CRITICADOS

<b>BACH: Conciertos</b> (Pinnock, Gilbert, Mortensen, Kraemer) .....	47	<b>LISTZ: Concierto para piano y orquesta</b> (Benedetti-Michelangeli, Kubelik) .....	52
<b>BACH: «El Pequeño Libro de Bach»</b> (Gould) .....	47	<b>MAHLER: Sinfonía núm. 5</b> (Abbado) .....	53
<b>BARTOK: Divertimento. Canciones.</b> (Kasandi/jiev) ....	48	<b>MASSENET: El Rey de Lahore</b> (Bonyngé) .....	53
<b>BELLINI, DONIZZETTI, ROSSINI: VERDI: Composiciones vocales de cámara</b> (Caballé, Zanetti) ....	48	<b>MEYERBEER: El Profeta</b> (Lewis) .....	54
<b>BERLIOZ: Requiem</b> (Barenboim) .....	48	<b>MOZART: Requiem en Re menor</b> (Rilling) .....	54
<b>BIZET: La Arlesiana</b> (Abbado) .....	49	<b>MUSSORGSKY: Salambó</b> (Pesko) .....	
<b>BRAHMS: Sinfonía núm. 2</b> (Giulini) .....	49	<b>SCHUMANN: Obras para oboe y piano</b> (Holliger, Brendel) .....	55
<b>BRUCKNER: Sinfonía núm. 8</b> (Barenboim) .....	50	<b>STRAUSS: Una Sinfonía Alpina</b> (Karajan) .....	55
<b>DONIZZETTI: María di Rudenz</b> (Inbal) .....	50	<b>VERDI: Un Ballo in maschera</b> (Abbado) .....	56
<b>ELGAR: Concierto para violoncelo. Variaciones Enigma</b> (Jacqueline du Pré, Barenboim) ....	50	<b>VERDI: Luisa Miller</b> (Maazel) .....	56
<b>GLUCK: Orfeo ed Euridice</b> (Rother) .....	51		
<b>HAYDN: Sinfonías</b> (Jochum) .....	51		
<b>JANACEK: Desde la Casa de los Muertos</b> (Mackerras) .....	52		
<b>LALO: Sinfonía española. BERLIOZ: Reverie et Caprice</b> (Barenboim) .....	52		

## RECITALES

«DOMINGO Y GIULINI: GALA OPERISTICA» .....	57
«LA MUSICA EN EL CAMINO DE SANTIAGO» (Villanueva) .....	57

# KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende.



Distribuidores en:

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

## Fidelidad y sólo fidelidad, o por lo menos aproximación a la fidelidad

Por Alfredo Orozco

Es posible que el término ya tan aceptado y difundido de *Alta Fidelidad* no sea sino una pequeña deformación del lenguaje, y casi sería más lógico hablar de *Fidelidad* a secas, tanto desde el punto de vista de los componentes, considerados aisladamente, como del conjunto previamente escogido para constituir un equipo. Aludo aquí —y me ocuparé del tema más extensamente en otro momento— al sutilísimo y trascendental asunto de las compatibilidades entre unos componentes y otros para integrar con eficacia una cadena de sonido. Esto es absolutamente válido aun en el caso de manejar presupuestos económicos amplios que permiten elegir componentes con cierta libertad, lo que no es óbice para que el principio de compatibilidad resulte imperativo en cualquier caso. Un fallo o desliz en este aspecto puede hacer fracasar una inversión importante o reconducir al hecho que con tanta frecuencia se produce de que un equipo de 200.000 ptas. suene

finalmente mejor que otro de 500.000. Pero al margen de estas disquisiciones, cuyo valor e importancia resultan indiscutibles, existe otro principio básico relativo a la calidad intrínseca del componente considerado aisladamente. En esta sección, he procurado siempre recoger y comentar aparatos con «standard» técnico suficiente y aceptable. No abundan ciertamente este tipo de aparatos, y los precios y presentaciones generalmente indican poco o nada. La combinación *compatible* ha de basarse siempre en aparatos que respondan a este concepto de calidad, como es el caso de los dos que ofrezco hoy a los lectores de RITMO; cada uno en su género realiza su trabajo perfectamente. Los fabricantes tienen tradición y experiencia, y en ambos casos las ideas y concepciones de base tienen alguna antigüedad. Reitero, una vez más, que no es fácil innovar con eficacia en materia de sonido, y, por lo tanto, hay que huir por principio de modas más o menos pasajeras, que generalmente no revisten la menor solvencia técnica, y atenerse fundamentalmente a lo seguro, fiable y estable.

## La plataforma giradiscos Thorens TD-160-S

No creo pecar de exagerado al afirmar que Thorens es una de las marcas-símbolo en el campo del sonido, y lo es gracias a sus giradiscos. Ciertamente Thorens ha realizado incursiones con éxito en otros campos; electrónicas, cajas acústicas, una espléndida pletina a «cassette», etcétera, pero en el terreno en el que realmente la veterana firma suiza ha impuesto su autoridad en los cinco continentes ha sido en materia de plataformas giradiscos desde hace ya mucho tiempo. ¿Quién no recuerda el fabuloso TD-124? Marcó toda una época junto con el británico Garrard 401. Actualmente los audiófilos están comenzando a interesarse de nuevo por aquel

Rolls de los años sesenta, y la bimensual francesa *L'Audiophile* publicó no hace mucho tiempo un trabajo técnico dando sugerencias para actualizar el 124 al nivel de exigencias de nuestro tiempo. Aún en vigor la TD-124, y hacia 1966, apareció el modelo TD-150, que en cierto modo constituye el primer eslabón de la cadena que culmina con TD-160-S que comentamos hoy. En mi opinión, la aparición en los mercados del modelo TD-150 de Thorens significó el comienzo de una nueva inquietud y, por supuesto, el abandono de la idea de la plataforma giradiscos como algo inerte y sin más cometido que darle vueltas al disco a la velocidad requerida. En este sentido, al

margen de la propia evolución de Thorens, desde aquellas fechas, muchos fabricantes se pusieron en marcha, comenzó, en Inglaterra, la aventura o cruzada, como ustedes quieran, de Linn y Aristón y hemos llegado hasta Oracle, ya visto en esta columna, así como el modelo Thorens TD-110, del que también se dió referencia anteriormente. En esta carrera hacia la perfección, Thorens se ha mantenido en vanguardia tanto en lo que respecta a aparatos *gran público* como en lo que concierne a modelos de referencias; sobre este punto, doy noticia de que Thorens produce un modelo denominado «Reference», que prácticamente ha eliminado, a nivel de otros fabricantes, cualquier veleidad o tentación de rizar el rizo de la perfección. El aparato, que pesa 85 kilos y se vende en Estados Unidos a 15.000 dólares el ejemplar, no es otra cosa, en mi opinión, que la pura y simple demostración técnica de lo que es capaz de hacer un fabricante con prestigio y experiencia sin ponerle límites a su proyecto. Pero ninguno de nosotros necesitamos realmente un «Reference» y podemos escuchar música en condiciones óptimas con un modelo como el que nos ocupa, el TD-160-S, cuyo aspecto no difiere grandemente de otros antecesores de la misma marca, como, por ejemplo, el TD-166, TD-160 y el TD-145. En este modelo se sigue con el ya famoso principio de la contraplata suspendida, y la robustez y la sencillez parecen haber presidido la concepción de este aparato. Dispone de un solo mando, que sirve como puesta en marcha y como selector de velocidades (33 y 45). La transmisión se efectúa por el sistema de correa, como ya es tradicional en Thorens, y que supone, a mi juicio, toda una serie de ventajas sobre el sistema direc-

to; ventajas en el orden audible y en la reparación de cualquier avería. El plato tiene un peso sustancial de 3,2 kilos y está realizado en aleación de zinc antimagnético. De hecho, el plato viene compuesto de dos elementos: una contraplata central, que contiene el eje de rotación, y el plato propiamente dicho.

El peso total de la máquina es de 11 kilos, lo que da una idea de su solidez, considerando que su tamaño es más bien discreto: 44 x 36 x 43 cms. El gabinete está superelaborado para luchar contra ese gran enemigo que son las vibraciones; en este aspecto es donde reside su mayor diferencia con respecto a su antecesor, el modelo TD-160 a secas. El cubreplatos ha sido mejorado asimismo con respecto a modelos anteriores, es más espeso y más eficaz para absorber vibraciones, aunque al tratar de este punto conviene indicar que la propia firma ha lanzado recientemente algunos accesorios para giradiscos de gran interés, entre los que se incluye un cubreplatos de gran eficacia.

La TD-160-S fue concebida y distribuida durante algún tiempo sin brazo, con objeto de respetar el particular gusto de cada uno en tan vasta materia. Dada la calidad del aparato, no se puede hablar de limitación alguna en este sentido, salvo en lo que concierne a las longitudes: por ejemplo, no admite el SME-3012-R.

Actualmente la TD-160-S se distribuye en España en las siguientes modalidades:

- Sin brazo.
- Con el brazo Thorens Isotrack.
- Con cualquier tipo de brazo SME, excepto el antedicho de gran longitud.



Como dije antes, no existen limitaciones en este sentido y, desde luego, este giradiscos debe ser dotado de un brazo de gran clase. A título de ejemplo, diré que en Inglaterra, a nivel de críticos Hi-Fi, goza de bastante éxito la combinación TD-160-S con el brazo Hadcock unipivot. En todo caso, la combinación con los SME resulta espléndida.

El precio de este aparato en España oscila alrededor de las 40.000 pesetas,

sin brazo alguno. Por ejemplo, con un SME 3009/S2, alrededor de 65.000 pesetas. Si se acopla con el antedicho Hadcock, puede salir la operación por unas 63.000 pesetas. En todo caso constituye, en mi opinión, una de las mejores opciones calidad-precio que existen en el mercado español. En términos absolutos, es decir precio aparte, un aparato de solvencia total y recomendabilidad absoluta.

## El auricular «Jecklin Float» Electroestático

El extraño objeto de la foto que ilustra este artículo es un auricular, aunque no lo parezca, si bien es cierto que en este caso la palabra auricular no sea la más apropiada, dada la originalísima concepción del objeto. De hecho, los anglosajones emplean diversos términos al referirse a estos ingenios: «earphones», «earspeakers» etc... En todo caso se trata de un transductor acústico que, aunque puede ser clasificado como auricular, no comprime, como es el caso habitual, el oído externo, sino que deja una cierta separación entre las superficies de radiación y los oídos, con lo cual se eliminan muchas molestias: transpiración, sensación de aislamiento y, sobre todo, ese defecto tan peculiar de los auriculares, en general, de localizar la imagen estereofónica en un punto completamente artificial. En este aspecto, el Jecklin ofrece una escena sonora totalmente natural, aireada y amplia, y de una calidad y realismo que sólo ofrecen cajas acústicas de altos vuelos.

Por su diseño, parece una cosa moderna y muy de última hora, pero puedo dar fe de que este aparato data por lo menos de 1970 o 1971. De hecho, ya fue importado en España hacia 1972 por la firma Llorach Audio, y ahora ha vuelto a ser incorporado al mercado español gracias a la iniciativa felicísima de una importadora catalana, la misma que trae Mc-Intosh. Comentando la antigüedad del aparato, yo mismo puedo relatar la experiencia de que, hacia finales de 1971, en una tienda londinense denominada REW, realicé unas audiciones del Jecklin con diferentes programas, uno de ellos inolvidable: una «master tape» de Colin Davis dirigiendo la *Pastoral*, de Beethoven, a la Orquesta Sinfónica de la BBC. Ya entonces me di cuenta de que estaba ante un componente Hi-Fi soberbiamente concebido y de una calidad imperecedera. Estas presencias y ausencias del Jecklin no son privativas únicamente del mercado español; en otros países, asimismo, la firma Jecklin va y viene, aparece y desaparece. Reciente-



mente, en Francia, está siendo objeto de grandes ditirambos, por supuesto justos; en las guías Hi-Fi inglesas actualmente no figura, aunque sí puede encontrarse en alguna que otra especializadísima tienda como si se tratara de algún objeto enigmático. En el mercado americano, sucede otro tanto, y yo creo que todo ello es debido fundamentalmente a que la firma creadora del mítico objeto lo concibió desde un principio como un aparato puramente profesional, para un uso privativo en estudios de radio, de grabaciones etc... En efecto, y como se explica suficientemente en una austerísima hoja informativa editada por el padre de la criatura, la firma Jürg Jecklin, S.A., en Bale (Suiza), aunque se inició la aventura con fines puramente profesionales, la aceptación del invento fue tal que el fabricante tomó la medida de producir algunas series, forzosamente reducidas en número, con destino al mercado de los «amateurs» cuyo oído, en ocasiones, es tan exigente o más que el de los propios profesionales. Estas circunstancias explican seguramente esas anarquías y escaseces en las distribuciones Jecklin, al margen de que hay que estar un poco dentro del mundillo Hi-Fi para poder valorar debidamente las virtudes e importancia de este aparato.

# Don Taddeo in Barcellona

## Música en Barcelona: Protagonista, la voz.

Alfredo Kraus, Mirella Freni, Carlo Bergonzi, Montserrat Caballé, José Carreras, Hermann Prey y «tutti quanti» pudieron ser escuchados por «Don Taddeo» desde su butaca barcelonesa del Palau o del Liceo en unos días en que las dos tradicionales salas han rendido tributo a las grandes voces.

### «LA FAVORITA» O LA FUERZA DE LA CALIDAD

Durante muchos años esta ópera fue uno de los puntales del repertorio italiano, debido, sobre todo, a la gran creación que de «Fernando» hicieron, entre otros, los españoles Julian Gayarre e Hipólito Lázaro. En la presente temporada han vuelto a resplandecer las cualidades intrínsecas de la obra, gracias al binomio Kraus-Gatto.

Después de sus actuaciones en **Lucia de Lammermoor**, inicialmente no previstas, se esperaba con gran atención el «Fernando» de Alfredo Kraus, y hemos de constatar que el gran tenor satisfizo todas nuestras esperanzas. Páginas como «Una vergine» o «Spirito Gentile», sobre todo este último fragmento, pasarán a la historia como interpretaciones modélicas, donde el fraseo, el uso de la media voz, la calidad en todos los registros, alcanzaron una perfección casi total. Kraus es un profesional a toda prueba, y maestro, la viva demostración de que una carrera estudiada y consciente, basada en una preparación eficiente y responsable, puede dar como resultado esa sensación de que los años (veintiseis desde su debut) no han pasado para él. Su voz ha adquirido una mayor corporeidad, sin que ello haya perjudicado su registro agudo, que resulta brillante, apoyado y sin aristas; prueba de ello fueron los dos brillantes *Re bemol* de las dos arias mencionadas anteriormente, emitidos sin el más ligero esfuerzo y como no podría hacerlo hoy, seguramente, ningún otro tenor —y, recuérdese, Kraus tiene cincuenta y cuatro años—. También ha conseguido que desapareciera casi totalmente la sensación de frialdad que sus interpretaciones producían, lo que no era sino el resultado de ese estudio cerebral que hace el cantante de cada personaje, acompañado de una falta de teatralidad; ahora, sin exagerar la escena, ha aumentado su vivencia, como quedó claro en el tercer acto, en el momento en que «Fernando» descubre el engaño de que ha sido objeto. En resumen, una vez más hemos de descubrirnos ante el resultado de la actuación del tenor canario.

En el curso de los comentarios de la

presente temporada, hemos hecho hincapié en la evolución positiva de la Orquesta del Liceo, y su actuación, bajo la dirección de Armando Gatto, nos ha confirmado que de la mano de un músico serio, responsable y conocedor tanto de la orquesta como de las obras a interpretar, pueden conseguirse importantes logros; por ello, no dudamos en calificar la actuación que comentamos como una de las mejores de la presente temporada, con una cuerda cohesionada y capaz de matizar los distintos momentos melódicos, tan sugestivos en Donizetti; con un metal de brillantez contenida y con unas maderas que desempeñan más que correctamente su labor. Esperemos que para próximas temporadas se cumpla la previsión del Patronato o Consorcio de conseguir una mayor duración del trabajo de los directores con la orquesta, y, sobre todo, que se haga realidad la presencia de concertadores formativos, con autoridad como Armando Gatto, que consiguió grandes aplausos del público, totalmente merecidos, aunque algunos obedecieran a razones extramusicales, fenómeno que desgraciadamente está produciéndose en el Liceo con alguna frecuencia.

Vicente Sardinero tuvo una actuación notable, con momentos muy brillantes, como fue su «Vien Leonara» y su actuación en el tercer acto, quedando algo más apagado en la «caballetta». Su voz sonó compacta, bella, y fraseó con delicadeza.

Puede parecer raro que, en una obra en la que la protagonista femenina tiene una importante participación, hayamos dejado para el final nuestros comentarios sobre Claudia Parada, pero es que realmente poco se puede decir; esta cantante, que anteriormente actuaba en la cuerda de soprano (la vimos en el Liceo **Fedora**) sin especial relieve, ha pasado desde hace unos años a la de mezzosoprano, con una voz falta de homogeneidad, de distintos colores, poco agradable y sin calidad. Parada, además, apareció anticuada de estilo, y su actuación perjudicó la belleza de los dúos con Kraus. Quere-



Vicente Sardinero, «Alfonso XI» en «La Favorita».

mos dejar constancia del censurable comportamiento de algunos elementos del público, que cometieron la falta inadmisible de manifestarse en son de burla durante la interpretación de la cantante, en la «caballetta» del tercer acto; entendemos que todo cantante, nos guste o no nos guste, tiene derecho a un mínimo de respeto, y a que se le juzgue en cualquier caso al final de su intervención, máxime cuando, como en el caso de Claudia Parada, su profesionalidad está por encima de toda cuestión.

Agostino Ferrin es un bajo que ha hecho una dilatada carrera sin especial brillantez, pero con corrección; sin embargo, en la actualidad su voz ha perdido fuerza por el paso de los años, lo que ya no le permite cantar con suficiencia papeles como el de «Baldassarre», sobre todo, por sus deficiencias en los registros central y grave. Discreta actuación de María Uriz en un «rol» quizá inadecuado a sus características, y menos que discreto Luis Bilbao, en condiciones todavía prematuras.

Muy correcta, la dirección escénica de Giuseppe de Tomasi, con unos decorados de Ferruccio Villagrossi, realizados por «La Bottega Veneziana», de Treviso, bellos y en situación, y nuevamente un elegante y cuidado vestuario de Arrigo Milán, a pesar de la inadecuación a la época: la acción de **La Favorita** transcurre en el siglo XIV y el vestuario en cuestión podía corresponder muy bien al XVI.

## BERGONZI Y CARRERAS, DOS DISTINTOS E IMPORTANTES «NEMORINO»

Nuevamente ha subido esta simpática ópera cómica-romántica de Donizetti al escenario del Gran Teatro del Liceo, donde ha aparecido con bastante frecuencia en estos últimos años: la última vez fue a principios de la temporada pasada, interpretada por Eduardo Giménez y Adriana Anelli en los papeles principales.

La versión de la temporada actual tenía el aliciente de ser vehículo para la reaparición en Barcelona de uno de los más grandes tenores italianos de los últimos treinta años, Carlo Bergonzi, después de unos diez de ausencia de nuestro teatro. Su llegada, precedida de la noticia de su éxito con esta misma ópera en el Covent Garden, de Londres, y en la Ópera de San Francisco, se esperaba con un interés mezclado con incredulidad —Bergonzi cumple en este año 1982 nada menos que 58 años— y con algunas dudas sobre la viabilidad vocal de un tenor ya tan veterano.

Digamos, de entrada, que la voz de Carlo Bergonzi ya no es la que era y que sus facultades vocales muestran claras señales de envejecimiento, pero reconocamos, también inmediatamente, que su modo de envejecer es altamente envidiable. Conserva lo esencial, lo que siempre le caracterizó: un fraseo espléndido, un buen gusto innato y un timbre sumamente grato, lo cual, acompañado de un oficio sólido y una sabia administración de los recursos que le quedan, le permite afrontar los moderados escollos de una partitura como *L'Elisir* con una seguridad y una capacidad de emocionar verdaderamente excepcionales.

No todo fueron virtudes: su primera aria, «Quanto e cara», la dijo imponiendo su propio ritmo y pausas a la orquesta, con cierta tendencia a sacar partido de los momentos mejores a costa de la verdad teatral. Pero superado con éxito este primer escollo, en el resto de la obra encarnó con perfecta vis cómica al atolondrado personaje de «Nemorino», mostrando una dotes para la ópera cómica que no sospechábamos en quien habitualmente incorporaba personajes mucho más serios. El resto de sus dificultades vocales fue limpiamente sorteado (salvo el final del dúo con «Adina», en el primer acto, que salvó como pudo), dando cima a su labor con una emocionante versión de la esperada «Furtiva lacrima», que le mereció una sonora ovación.

El público de la primera representación, en la que hay que tener en cuenta que Bergonzi cantaba convaleciente de una reciente afección que le había impedido participar en el ensayo general, se había presentado un tanto escéptico, pero esta actitud se devanó ante aquella exhibición de profesionalidad, y lo mismo ocurrió en las dos representaciones posteriores, en las que Carlo Bergonzi

concedió el **bis** en «Una furtiva lacrima»; el tercer día, a sabiendas de que no había logrado decir su aria con toda la brillantez, se esmeró en la repetición, y el resultado fue francamente increíble, por la calidad de su dicción, el derroche de musicalidad y su emocionante forma de acabar la pieza, totalmente entregado.

El resto del reparto tuvo menos interés: Rosetta Pizzo fue una «Adina» suficiente, con recursos de buena profesional, pero con unos medios vocales que delatan un desgaste que no concuerda ni con su edad ni con el tipo de papel, que le es, en principio, adecuado. En la difícil aria del tercer acto, la Pizzo exhibió un timbre desagradable en los agudos, y una difícil recuperación en los saltos (dos octavas) con que Donizetti cortó algunos pasajes de esta pieza. En el resto, cumplió sin especial brillantez.

Attilio d'Orazi repitió, por tercera vez, su papel de «Belcore», con la seguridad característica del hombre de teatro avezado que es, pero con un sensible deterioro en sus facultades vocales, que nunca fueron gran cosa. Además, carece del estilo adecuado para cantar este tipo de música, aunque es hábil para sortear las dificultades sin hacer muy perceptibles sus defectos.

«Dulcamara» es un papel para bajo bufo, pero fue cantado por un barítono, Nelson Portella, quien carece de las notas bajas robustas que el papel requiere, y está dotado, además, de una voz de una cierta opacidad. Con todo, es un cantante que no se deja dominar por el papel, y salió adelante supliendo con su especial sentido de la comicidad y un mínimo de corrección lo mucho que le faltaba para ser el intérprete adecuado para este papel.

Señalemos, finalmente, la notable corrección con que María Angeles Sarroca cumplió en su modesto cometido como «Giannetta»; su voz, pequeña pero bastante bonita, y su sentido teatral merecen situarla entre lo positivo de la función.

El 18 de febrero tuvo lugar la última representación de *L'Elisir d'amore*, con un equipo totalmente distinto (salvo Giannetta): José Carreras fue un espléndido «Nemorino», de generosos medios vocales y bellísimo timbre, a pesar de sus ya conocidas dificultades en las notas agudas. Es este un papel sumamente adecuado para su voz, y aunque es cierto que tiende a dar una vehemencia a sus frases, que resultaría más propia en una ópera verista, lo cierto es que su «Nemorino» cautivó y emocionó al público del Liceo y a quien estas líneas escribe. A su lado, Joan Pons hizo un excelente «Belcore» —a pesar de algún pequeño fallo y de la falta de agilidad para los pasajes floridos de este papel—; Pons empieza a dominar también el aspecto interpretativo y nos da personajes muy completos y bien perfilados. Su dúo con Carreras, en el último acto, fue uno de los momentos más felices de la representación.

Se había anunciado a Sonia Ghazarian para el papel de «Adina», pero fue substituida, sin previo aviso, por la soprano ligera de color Marjorie Vance. Aparte sus actitudes impropias del personaje y su movimiento escénico muy *americano*, cumplió con eficacia, pues tiene una voz ágil, aunque reducida, y un timbre agradable. Fue ganando en solidez a me-

didada que avanzó la función y su labor fue bien acogida.

También merece mención la perfecta labor del coro, dando una insólita brillantez a los pasajes en los que las distintas cuerdas van emitiendo sus frases, en el segundo acto. No estábamos acostumbrados a oír al coro del Liceo tan bien compenetrado, y debemos felicitarlos por ello. También la orquesta cumplió a un buen nivel, bajo la batuta de Daniel Lipton, aunque éste tiene tendencia a extraer de la orquesta una sonoridad excesiva. Finalmente, cabe citar también la magnífica dirección de escena de Vera Bertinetti, quien movió a los coros y a los personajes con una eficacia sensacional (aunque fue discutible su escenificación de la obertura), y los interesantes decorados de María Letizia Amadei, muy en consonancia con el estilo de la obra.

## «LUCIA DI LAMMERMOOR», CUARTA REPRESENTACION CON UN REPARTO TOTALMENTE DISTINTO

Casi un mes más tarde de las tres representaciones habituales, se ha programado, aprovechando la estancia de José Carreras en Barcelona, una cuarta **Lucia**. Como ya hemos dicho en anteriores ocasiones, Carreras, que posee una voz central de gran calidad y belleza, está acercándose, por sus deficiencias técnicas, a un momento en el que, de no variar, de no pararse en esa loca carrera a la que no saben resistirse tantos cantantes, se enfrentará a graves problemas difícilmente superables. Estas dificultades y, casi nos atreveríamos a decir, una falta de preparación previa antes de salir a escena llevan al tenor a valerse de efectos veristas —totalmente inadecuados para obras como la que comentamos—, a fin de superar sus dificultades en el registro agudo. Carreras no ha sido nunca un cantante sobrado en este registro, pero sus problemas van en aumento. Su «Edgardo» tuvo más de dramatismo heroico que de romanticismo desesperado. Sus frases, en el primer acto, estuvieron bien en el registro central, pero exentas de «bel canto», de ductilidad, de uso de la media voz, y presentaban dureza de rigor en el registro agudo; mejor estuvo en el segundo, acto más adaptado a su forma de cantar, para pasar, en el último acto, a mantener su belleza central, con excesiva fuerza en el estilo (¡cantaba Donizetti, no Cilea!) y falta de brillantez en el registro agudo, a pesar de cantar el acto transportado. En resumen: mejor de voz central que en **Adriana Lecouvreur**, y en el recital con Caballé, versión «spinto» del «Edgardo», y las consabidas aristas en el registro alto.

Patricia Wise cantó esta obra en Madrid en la última temporada, lo que nos permite remitir al lector a los comentarios de nuestro compañero Arturo Re-

verter (julio-agosto 1981). Ampliándolos, diremos que la soprano va evolucionando en su interpretación, persistiendo la justeza en el registro agudo, como ocurrió en el aria de la locura y en la «caballita» final; con todo, su actuación fue muy interesante. Mateo Manuguerra es un barítono muy apreciado en Barcelona, porque ha ofrecido actuaciones de gran calidad (recordemos sus **Rigoletto**); sin embargo, el estilo de canto con fraseo, dúctil y a la vez central, no es el más adecuado para sus facultades; cantó como es debido, no obstante, y fue a más en el transcurso de la representación. Muy correcto, el «Raimondo» de Mario Rinaudo, mejor de línea que su antecesor,

con bella voz central, sin brillantez en los extremos, y de elegante rasgo; fue una lástima que no cantara el fragmento final del segundo acto como hizo su compañero con menos cualidades. Flojos, el resto de comprimarios, si exceptuamos a Cecilia Fondevila, que cumplió como es habitual.

Gianfranco Rivoli, un buen director, tuvo que habérselas con una obra que él no había preparado y que la orquesta ya no tenía fresca. Su labor fue positiva, con «tempi» mejores que en las anteriores representaciones, aunque se agravaron algunos de los gallos ya detectados en aquéllas, especialmente los del coro.

del público a la soprano, en sus veinte años liceísticos, y a Carreras, en su décima temporada en el mismo teatro. El triunfo, como decimos, fue apoteósico, aunque los resultados artísticos del concierto no correspondieran plenamente al merecimiento de la conmemoración.

Respecto a Montserrat Caballé, su actuación tuvo una vertiente negativa y otra positiva claramente diferenciadas. En la negativa, algunos de los puntos que, desgraciadamente, vienen repitiéndose con bastante frecuencia en los últimos años, concretados, quizá, en uno: la falta de preparación. No puede ser que, por enésima vez, la que podría ser «diva absoluta» aparezca sobre el escenario con el atril y la partitura, sin despegar ojo de la misma durante todo el concierto, en una especie de «lectura» de lo que se canta, produciendo una sensación de inseguridad visible a todas luces. Como en tantas otras ocasiones, la inseguridad pareció ser causada por el pobre conocimiento del texto de lo que se cantaba. Y lo que se cantaba consistía nada menos que en obras interpretadas por la Caballé en infinidad de ocasiones durante veinticinco años de carrera. La larga escena de «Desdemona» del último acto de **Otello**, «Sola, perdua, abbandonata» de **Manon Lescaut**, y «Depuis le jour» de **Louise de Charpentier**, sufrieron traducciones totalmente banales, impropias de una cantante como la Caballé; el aria de **Louise**, incluso, se vio afectada en el plano vocal, cantando la soprano en «pianissimo» cuando la orquesta tocaba en «forte», o produciendo un sonido en «forte» cuando de «pianissimo» se trataba (el Si de «heureuse», donde precisamente la Caballé hubiera podido lucir su máximo recurso, el «pianissimo»). Todo ello, concreción de la inseguridad comentada.

El lado positivo se desdobló en el estupendo estado actual de la voz (circunstancia feliz que podría, sin embargo, llegar a ser inadvertida de seguir así el aspecto negativo expuesto) y en la intuición genial de la cantante. «L'altra notte in fondo al mare», de **Mefistofele**, de Boito, se benefició de una versión basada en la demostración de los mejores recursos de la diva, válidos aquí en su totalidad, y, por supuesto, en su personalísimo e inimitable estilo. Una vez más tuvimos que rendirnos ante los alardes vocales del dúo final de **Andrea Chénier** (capaz, por ejemplo, de unir los La y el Si de «La nostra morte» en un solo «fiato»), en donde la Caballé usó en todo momento del volumen multiplicado de su voz, en interpretación apasionada. Sólo nos queda comentar ahora la *perla* del concierto, la interpretación de la cantante del dúo de «Saint Sulpice» de la **Manon**, de Massenet. Aquí asistimos a una versión antológica al alcance de ninguna otra soprano de hoy: «piani», «pianissimi», «fortis», «legatti», «portamentis», la natural belleza de la voz, del sonido, y, lo que es más importante, el sentido de la palabra, de la frase (en la línea de su gran antecesora en el rol, Victoria de los Angeles). Después de cantar durante veinticinco años (en los últimos, óperas como **Norma** y **Turandot**), poder hacer aún la lírica **Manon**, constituye un hecho bastante anormal.

El caso de José Carreras, todos lo sabemos, es completamente diverso. De sus actuaciones este año en el Liceo, este

## MIRELLA FRENI: UNA EXCEPCIONAL SENSIBILIDAD MUSICAL

Existía un gran interés por oír en vivo a Mirella Freni después de su paso fugaz por nuestro Teatro en Enero de 1.971, con **Faust**, y este interés quedó completamente justificado con su actuación. Posee Freni una bellísima voz, igual en todos los colores y en todos los registros, no excesivamente timbrada, a la que no ha afectado la evolución desde sus inicios de lírico-ligero al estado actual de lírico-spinto, con una pastosidad, una dulzura y una musicalidad fuera de lo común. Su prestación fue un modelo de decir y de bien cantar. Sus grandes momentos fueron los que más encajan dentro de su repertorio: el aria de «Liu», en **Turandot**; «Tu che di gel», plena de sentimiento; su **Mefistofele** («L'altra notte in fondo al mare»), un prodigio de dulzura, y, llenos de soberana intención, dos de los bisos con que correspondió a las merecidas ovaciones que el público le dedicó, **La Boheme** («Mi chiamano Mimi») y **Gianni Schichi** («O mio bambino caro»), el primero, rico en feminidad y sensualidad, y el segundo, con gracia.

En el resto del programa, por cierto poco generoso, abordó un repertorio no

del todo adecuado para su voz, donde, poniendo de manifiesto una indudable calidad musical, sus intervenciones, perfectas en lo técnico, no lo fueron tanto en lo estilístico. Su «Ritorna Vincitor», de **Aida** (aunque Freni sea la protagonista de dicha obra en los Festivales de Salzburgo, bajo la dirección de Von Karajan), queda falto de intensidad; su «Vissi d'arte», de **Tosca**, necesitado de fuerza, y su **Adriana Lecouvreur** («Io son l'umile ancella»), no obstante la perfección de la intervención, que repitió, no consiguió identificarnos con la heroína de Cilea. Toda la inteligencia, dulzura, técnica, fragilidad y belleza que Freni pone en su interpretación no consigue, en nuestra opinión, que estas páginas estén a la misma altura que las inicialmente comentadas. Todo ello, más que como crítica, se dice como constatación de que la artista alcanza, dentro de su campo de soprano lírica, cotas altísimas, precisamente aquellas que, por la textura de su instrumento canoro, no puede conseguir en otro papeles.

Romano Gandolfi, al frente de la Orquesta Sinfónica del Gran Teatro del Liceo, se limitó a acompañar, sin que sus intervenciones alcanzaran más que una lectura superficial, salvo el «Intermezzo» de **Manon Lescaut**, que se alzó a niveles sobresalientes.

## RECITAL CABALLE-CARRERAS: LOS ARTISTAS, FIELES A SU PUBLICO FIEL

El concierto Caballé-Carreras constituyó una especie de plebiscito popular a los dos cantantes, y la sesión desembocó en una especie de homenaje por parte



Mirella Freni: la belleza se hizo voz.

concierto fue la peor, vocalmente hablando (la mejor, su intervención como protagonista de *L'Elisir d'Amore*). **Manon Lescaut** (aunque sólo sea la línea lírica de «Donna non vidi mai»), **Carmen** y **Andrea Chénier** no son óperas para Carreras, y menos en el estado vocal actual. En el dúo final de la ópera de Giordano, bisado, se produjo las dos veces un verdadero susto en al última nota, susto minimizado por la potencia de voz desplegada por la soprano. **Luisa Miller** fue cantada como si al verismo perteneciese; **Manon** podría haber sido quizá una ópera para el cantante años ha, no ahora. Hay en José Carreras una preparación artística de primer orden, un fraseo pasionado,



José Carreras, espléndido «Nemorino» en «L'Elisir d'amore».

elegante, de belleza al alcance de muy pocos, una entrega emocionante y un timbre de voz de una calidad envidiable, entre otras muchas cualidades; ¿por qué no replantearse, entonces, la solución de unos problemas técnicos primordiales, decidiendo quizá como paso previo la suspensión temporal de actuaciones?

Daniel Lipton obtuvo un rendimiento irregular de la orquesta, desde un muy mediocre **Carnaval Romano**, de Berlioz, a un estupendo «Intermezzo» de **Cavalleria Rusticana**, de Mascagni. Dirigiendo a los cantantes, no logró siempre la conjunción necesaria, incluso aceptando la dificultad que para ello suponía la imprevisibilidad de la soprano.

## LA VOZ DE HERMANN PREY, HERMOSO VEHICULO DE GOETHE Y DE SCHUBERT

Pro música presentó, en el Palau (10-2), al barítono alemán Hermann Prey, conocido en España a través de su amplia y excelente discografía. Un recital de «lieder» schubertianos sobre textos de Goethe, en el que no faltaban algunos de los títulos más apreciados de este repertorio, sirvió de base para que el cantante, de cincuenta y tres años de edad, pusiera de relieve su envidiable forma actual. Prey es otro ejemplo de artista honesto y profesional, que ha sabido conservar de forma notable las cua-

lidades de su instrumento vocal a lo largo de una ya dilatada carrera. Es la suya una voz típica de barítono, dotada de un timbre peculiar y personalísimo, que le da una característica nota de nobleza, y, al mismo tiempo, de juventud (su cantar tiene algo de adolescente). En el momento actual, el rendimiento alcanza su mayor nivel en las zonas central y grave, donde la calidad y el terciopelo de la voz resulta impresionante; mientras que en la zona aguda lógicamente la percibimos más resentida y apagada. Digamos, también, que Prey saca el mayor partido de su voz y obtiene sus mejores efectos cuando canta fuerte, cuando hace vibrar sin freno su instrumento vocal, más que cuando utiliza la media voz, en la que resulta más apagado, pierde timbre y belleza, y —hay que reconocerlo— encuentra a veces dificultades de afinación. Ejemplos de ello fueron canciones como **Schäfers Klage** o **An die Türen will ich schleichen**, y alguna otra, donde se mostró algo destemplado. Sin embargo, la excepción a esta regla fue un **Meeresstille** maravilloso, en un «pianissimo» casi susurrado. Pero el terreno donde Hermann Prey cautiva más a su auditorio con su voz y su personal estilo de cantar (tan favorable a algunos papeles mozartianos) es, sin duda, el de piezas como **Las tres canciones del arpista** (sobre todo, las dos primeras), o **Der Erlkönig**, en las que impone su soberano dominio del estilo, su modo fresco, directo, nada sofisticado, sincero de cantar, y su maravillosa dicción (ejemplar la última estrofa de **Der Erlkönig**). Excelentes, también, entre otras, **An Schwager Kronos**, **Ganymed**, o **Der Musensohn** (segundo de los bisés), ejemplos de sensibilidad, dominio de la voz, gusto interpretativo, etc.

La actuación del pianista Leonard Hokanson fue más allá de la del mero acompañante. Su compenetración total con el cantante, fruto de años de colaboración, su adaptación sensibilísima a cada canción (sorprendente la segunda «canción del arpista», donde parecía estar



La voz y el gesto nobles de Hermann Prey amalgamaron la poesía de Goethe y la música de Schubert. Foto: Barceló.

tocando un arpa), su virtuosismo en piezas muy difíciles (**Der Erlkönig**), su capacidad para fusionar las notas del piano con las de la voz, su fraseo delicadamente schubertiano, etc., le colocan en un destacado nivel dentro de los que cultivan esta difícil especialidad.

## LA O.C.B., CON ROS MARBÁ Y BUCHBINDER

Excelente concierto en el que Ros-Marbá tuvo una lucida actuación al frente de una Orquesta Ciudad de Barcelona, que respondió con una coherencia encomiable. Ocupó la primera parte una interpretación del **Primer Concierto** para piano y orquesta de Beethoven, en la que intervino como solista Rudolf Buchbinder. Con independencia de que en sus últimas visitas a Barcelona siempre programa las mismas obras (ha dado dos veces consecutivas el **Cuarto Concierto** de Beethoven, y otras dos el **Primero**), el pianista vienés se ha mostrado esta vez mucho más desenvuelto que otras, y también más personal, más artista. La concepción del **Concierto en Do mayor** que nos ha ofrecido en esta ocasión revela un detenido estudio de la partitura y una exploración de las posibilidades de la obra. En este sentido, Buchbinder aleja el **Concierto** de los cánones interpretativos mozartianos y lo aproxima, en cambio, a las grandes obras del segundo período de Beethoven, otorgándole, con esto, una notable entidad romántica. Con una mano izquierda fuerte y bien audible, revela a lo largo de toda la ejecución numerosos detalles de gran pianista. También Ros-Marbá se tomó en serio la obra, y su dirección, en la misma línea que el pianista, explotó todo el romanticismo que late en la **Op. 15**. La versión de ambos músicos, altamente compenetrados, aportó realmente una grandiosidad poco usual en esta temprana obra de Beethoven.

En la segunda parte, una obra difícil y no demasiado frecuentemente programada: **La consagración de la primavera**, de Stravinsky. La versión de Ros, con una Orquesta más disciplinada y atenta que de costumbre, tuvo en cuenta algunos de los elementos esenciales de la obra. El más importante de ellos, el carácter danzable —no hay que olvidar que la pieza es música de ballet—, presidió la interpretación de comienzo a fin, a partir de una estudiada planificación rítmica. También tuvo adecuado relieve el elemento **primitivo**, y, en cierto sentido, **brutal**, de la obra. Pero toda la vertiente misteriosa, mística y ritual, quedó en parte perdida. Aquellos pasajes que, como las respectivas «Introducciones» a las partes primera y segunda, o los «Círculos místicos de los adolescentes», requieren una orquesta más sutil, más colorista, no resultaron tan favorecidos. De todos modos, salvo estas reservas, podemos asegurar que la actuación de la Orquesta fue sorprendentemente correcta, teniendo en cuenta los rendimientos habituales.

# De Madrid al cielo

## TRE «LIEDER»

Por Arturo Reverter

Después del de Jessye Norman, cuya actuación se juzgó aquí en el número anterior, han tenido lugar los otros tres conciertos previstos en este bien venido primer ciclo de «lieder», organizado por la Dirección General de Música y Teatro. Brillante idea, que parece va a tener continuación, que habrá que sentar en el haber de José Antonio Campos Borrego, subdirector general. Luego del impacto causado por la voz de la cantante citada, no parecía probable que la altura pudiera mantenerse, aunque los nombres anunciados eran sin duda importantes en el firmamento actual. Y, en efecto, el nivel ha bajado, pero, con todo, se ha mantenido realmente alto, redondeando así una corta y sustanciosa serie de conciertos vocales que quizá supongan para nuestro público —que nunca llegó a llenar el Teatro de la Zarzuela— un contacto con uno de los géneros fundamentales de la historia de la música, con una de las formas más puras, concentradas y profundas, en las que aquélla pueda concentrarse.

### Martti Talvela (10-2-82)

La voz de este cantante finlandés ha sido, dentro de la cuerda de los bajos, tan poco poblada hoy día, una de las más importantes de los últimos veinte años. Pertenece, en origen, por consistencia y timbre, por anchura en los graves, al problemático grupo de los bajos «rocosos», en donde, por ejemplo, se situaron en su tiempo un Andrésen o un Frick. Voces corpulentas, firmes, algo cavernosas. Voces propias para un «Fafner», un «Hundig», un «Sarastro», un «Pimen» o un «Gran Inquisidor». La del bajo finlandés no ha tenido nunca, de todas formas, ni la corpulencia ni la potencia de algunas otras, aun cuando fuera un destacado representante en nuestros días de la cuerda de «bajo negro», tipo vocal que tiende a desaparecer. El mismo Talvela ha sufrido una evolución que le ha llevado en la actualidad a situarse en el plano de los bajos-cantantes, en la estela de un Hotter o de un Adam, aunque sin llegar a poseer la flexibilidad, en origen más grande, de éstos ni tampoco la seguridad y firmeza en la zona aguda. Mantiene, desde luego, una anchura y solidez magníficas en el registro grave, en donde la voz suena redonda, pastosa y timbrada. El centro es de buena calidad, no exento de nobleza, no produciéndose entre él y la zona inferior ningún tipo de ruptura o modificación en el color. Quizá lo más feble sea el agudo, donde la voz se estrecha, la emisión pierde seguridad y el sonido se hace «fijo», no especialmente rico. El volumen es suficiente, aunque



El finlandés Martti Talvela, uno de los bajos más importantes de los últimos años.

quizá algo corto para el tipo de voz. En general, ésta posee una presencia y un empaque no demasiado usuales, si bien —quizá por la escasez de armónicos, quizá por problemas en la ubicación de las resonancias—, y a pesar de una muy correcta técnica emisora, la sonoridad sea en muchas ocasiones algo seca.

Todas estas características pudieron ser apreciadas de manera perfecta en la interpretación que el artista realizó, con la colaboración pianística de su compatriota Ralf Gothoni, del ciclo schubertiano **Die Winterreise**, (**El viaje de invierno**), prueba de fuego para cualquier cantante —sea bajo, barítono o tenor— y, sobre todo, para cualquier artista. Y Talvela ha dejado demostrado que lo es, porque, aun con sus limitaciones, ha puesto de manifiesto que posee medios —aunque no en la cantidad ideal—, buen sentido interpretativo y seriedad estilística. El complejo mundo interior que se nos va describiendo a lo largo de los 24 números que componen el ciclo, en el que la idea de viaje, de traslación en el espacio (y en el tiempo) se nos hace tan presente, fue bien «visto», en una versión cuidada y analizada al máximo, rigurosa,

a través de la mayor de las sobriedades. Y he aquí una de las grandes bazas del bajo finlandés: la contención, la sobriedad, la introspección, lo que podríamos denominar el «pathos controlado», lo que proporciona una indiscutible unidad al conjunto y, al tiempo y en contrapartida, le priva quizá de sabor dramático contrastante, de valor «teatral».

No puede decirse, por supuesto, que la interpretación de Talvela no fuese matizada. Puede afirmarse, sin embargo, que la seriedad y serenidad con que todo fue abordado prestó un cierto carácter uniforme, con peligro de caer en lo monótono, al conjunto. Y, quizá, aparte una falta de profunda efusión, una de las cosas que impiden a Talvela el alcanzar mayores cotas en la visión de este paisaje interior schubertiano es el no total dominio de la media voz, cosa realmente difícil en un instrumento que, con todo, tiende a hacerse pesado y a no dejarse domeñar fácilmente. Pudo apreciarse esta limitación, por ejemplo, en la última estrofa de **Der Lindenbaum** (**El tilo**), en donde la expresividad no alcanzó su máximo valor por una falta de pureza, de colocación del sonido, que no pudo ha-



# ES RISTAS»

cerse así todo lo leve que se pretendía. En **Frühlingstraum (Sueño de primavera)**, volvió a echarse en falta una media voz libre de roces, camino hacia el ensueño pretendido. En contrapartida, y esto quizá pueda ser algo sorprendente en instrumento de este tipo, la agilidad es notable, hasta el punto de resolverse con muy buena fortuna los mordentes de **Auf dem Flusse (En el río)** y de acertar plenamente en la difícil rítmica de **Rückblick (Mirada retrospectiva)**. Muy bien obtenido el expresivo lamento de **Einsamkeit (Soledad)**, a pesar de la falta de vibración del agudo («cuando aún rugían las tormentas no era yo tan desdichado»). En **Die Post (La posta)**, volvió a ponerse de manifiesto la poca consistencia, dureza y dificultad del agudo, colocado atrás («Mei Herz»). En general, la articulación —no buscando normalmente sonoridades demasiado ásperas y contundentes, sino intentando encontrar la fluidez permanente— fue buena, aunque no se lograra siempre lo perseguido, como en **Irrlicht (Fuego fatuo)**, en donde, a cambio, y ya en la primera estrofa, la zona grave sonó verdaderamente soberbia («Felsengründe»).

Desde el piano, Gothoni prestó un concurso eficaz y matizado, en labor que revela largas horas de estudio y de análisis conjunto. A destacar, los buenos efectos dinámicos conseguidos por el instrumentista en **Frühlingstraum**, con un «rubato» perfecto, y la hábil regulación de dinámicas en **Der greise Kopf. (La cabeza canosa)**.

Contribuyó a otorgar a este concierto el carácter de seriedad y de ejemplaridad musical arriba mencionados el que, en el programa de mano, figurasen los textos no sólo en alemán sino también en castellano. Se utilizó la autorizada traducción de Federico Sopeña. Seriedad reforzada por el hecho de que el concierto se dio de un tirón, sin una sola pausa, y por la buena idea de los dos artistas de no ofrecer ninguna propina.

## Helen Donath (24-2-82)

Un gran salto, cualitativo y cuantitativo, el dado desde la contundencia y seriedad de Talvela a la ligereza y brillo de Helen Donath, norteamericana casada con el alemán Klaus Donath, compositor y pianista, que la acompañó desde el teclado. Y muy bien, por cierto, ya que en todo momento reveló conocimiento, exquisita pulsación, sentido de las progresiones, cuidado en el control de dinámicas y depurado estilo, marcando bien las diferencias entre los autores e, incluso, entre las canciones. El programa era muy interesante, ya que ofrecía cuatro muestras de la liederística germana postromántica. Se partía del todavía romántico pleno en muchos aspectos Brahms, y se llegaba a

Strauss, pasando por Mahler y Pfitzner, la máxima novedad.

La voz de la Donath, todavía joven (43 años), aunque lleva mucho tiempo en candelero, podríamos calificarla, para entendernos, como la de una «soubrette» mejorada. Es decir, una voz dotada de ligereza, brillo y agilidad, características, en principio, propias de las sopranos que daban vida a las «criaditas» de la ópera bufa, y que Mozart elevaría de rango. Pero —y he ahí la razón del calificativo «mejorada»— la voz de la norteamericana no posee ni la liviandad excesiva ni el tono un tanto infantil que definía también en parte a aquellas cantantes. Es una voz de mayor entidad, situada sin duda dentro de la cuerda de las líricas, pero con tendencia a aproximarse a las ligeras. Una voz «muy» lírica, dotada de volumen adecuado, y, sobre todo, de timbre en toda la extensa tesitura. Timbre luminoso, fresco, incisivo, que unifica y dota de homogeneidad al instrumento, sin que en éste se note ninguna fisura. Una técnica de emisión muy controlada, una administración del aire excelente proporcionan calor, igualdad y facilidad desde el grave al sobreagudo. Todo ello manejado con aparente espontaneidad, sin problemas, con gracia y con inteligencia. Una voz no grande, como se ha dicho (incluso podría decirse que pequeña), pero que —y he ahí el secreto—, por timbre y calidad, se escucha perfectamente, se oye desde cualquier parte.

La forma de interpretar, de actuar, de «estar», de cantar es muy natural y proporciona en seguida al oyente comodidad y sensación de que no existen problemas. Una cantante simpática, que «cae bien», a pesar de que, en ocasiones, puede rozar lo estereotipado (sonríe siempre venga o no a cuento). El programa anunciado fue desgranado sin complicaciones, con gusto, musicalidad, buen control y dosificación de los contrastes, con seguridad. Sin embargo, en pocas ocasiones se llegó a alcanzar lo trascendente; en pocas se tocó verdaderamente fondo. Y es lógico, porque las características vocales apuntadas e, incluso, la personalidad y temperamento de la cantante no casan siempre con el sentido más íntimo de los poemas y de la música de algunos de los «lieder» incluidos. Quizá sólo en **Schewesterlein (Hermanita)**, de Brahms, se alcanzó el tono justo, ese tono un tanto juguetón que se describe en la canción; pero ni en **Meine Liebe ist Grün (Mi amor es verde)** ni en **Auf die Nacht (Al caer la noche)** ni en los otros tres «lieder» del compositor hamburgués se logró esta adecuación. Y menos en los tres «lieder» de Rückert, de Mahler, cuyo **Um Mitternacht (A medianoche)** quedó absolutamente falto de peso, de densidad, de desolado dramatismo. Son canciones que piden no ya una voz de más entidad, dotada de otras resonancias, sino un temperamento, una trascendencia y un enfoque diversos.



Helen Donath: ligereza, brillo y agilidad.

Foto: P. Tur.

Muy bien, en cambio, **Gretel**, de Pfitzner, que fue dicho e interpretado con extraordinaria gracia y eficaz dominio de los efectos. Las canciones de Strauss fueron bien delineadas, expuestas y contrastadas, y tuvieron una buena plasmación instrumental (cosa muy importante en el compositor alemán, en el que no siempre el texto es fundamental), estableciéndose una mayor relación entre la voz, el estilo algo infantil de la cantante y el valor, algo decadente, de la música. Estuvieron bien escogidos en este caso los «lieder», dentro de los que se incluía **Schlechtes Wetter (Mal tiempo)**, con texto de Heine. En determinados instantes, la Donath nos trajo a la memoria ciertos aspectos del arte de una Hilde Gueden, de voz más gutural y menos pura, pero quizá de mayor personalidad interpretativa.

#### Tom Krause (3-3-82)

Un nuevo cantante finlandés, Tom Krause, era la estrella de la cuarta sesión del primer ciclo de «lieder». Y de nuevo, enlazando con Talvela, una voz grave. Sin embargo, la voz de Krause es de distinto signo, aunque no deje de tener ciertas conexiones con las de aquél. Se trata de un barítono en el amplio sentido de la palabra. Un barítono con buenos y sólidos graves, con buen centro y con menos buenos agudos, aunque éstos existen; con problemas, pero existen. El timbre no es de excepcional calidad, si bien posee densidad y no está exento de nobleza. El mayor problema parece ser hoy para Krause, a sus 48 años, el de mantener en todo momento el control de la emisión y hacer que ésta se traduzca en una proyección sonora ortodoxa. En palabras más llanas: conseguir que la voz suene «fuera». Y no siempre se consigue, porque el barítono finlandés ha tenido desde un principio el problema de enmascarar, de «guardar», de no expulsar en una progresión suficiente el sonido. Por eso, una voz que en principio posee volumen y potencia queda, a veces, como empujada, como recogida en sí misma, como «cogida». Lo que promueve rigideces, ataques trabajosos, sonidos ásperos y estrecheces en la zona de paso, en donde el timbre pierde todavía más enteros, recuperados en el agudo a base de mucho esfuerzo; agudo en el que la voz ya no posee el carácter reciamente baritonal del grave y del centro, sino que, incluso, tiene tintes tenoriles, operándose en ella también una evidente disminución de la potencia y del volumen. Con todo, Krause es un cantante muy notable, porque hace frente a dichas limitaciones con una técnica que si no las supera, sí consigue al menos contrarrestarlas; una técnica bastante completa, que le permite articular con claridad, ligar con perfección y regular la



Tom Krause: un barítono con sólidos graves.

dinámica sonora de manera ejemplar, proporcionando las bases para obtener una muy interesante y muchas veces canónica media voz. En conjunto, pues, interesante voz, con limitaciones; buena técnica y, sobre todo, excelente inteligencia para emplear aquellos elementos y adecuarse a la estilística de las canciones. Aunque, por las propias condiciones del instrumento y por la forma en que éste es empleado, el estilo y la técnica del cantante se aproximan, a veces, a lo excesivamente artificioso; la claridad de planteamientos musicales y la lucidez con que todo ello es manejado nos conducen a un punto en el que es perfectamente posible que puedan obtenerse las bases necesarias para que la interpretación de un texto y una música puedan calificarse de buenas e, incluso, de excelentes.

Esto sucedió en el recital que nos ocupa, en el que pudimos degustar una estupenda versión del **Dichterliebe (Amor de poeta)**, de Schumann, en donde pudo brillar en su más alta cota actual la técnica liederística del cantante, que es capaz de «enmascarar» —dentro de las características algo cavernosas de su timbre y de su emisión— el sonido, para sostener la buena articulación de los fonemas. Un buen ejemplo lo tuvimos en el tercer número, **Die Rose, di Lilie**, fluidamente cantado, «a medio gas». Perfectamente expuesto —sin perder el norte de sobriedad que animó toda la interpretación—, casi de un solo aliento, el número 5, **Ich will meine Seele tauchen (Quiero sumergir mi alma)**. Una buena muestra de control de medios y de fraseo, con un excelente «pianissimo» («ich sah dich ja im Traume»), quedó reflejado en el número 7, **Ich Grolle Nicht**, en el que, haciendo uso de la indicación «ad libitum», no ascendió al La en «Herzen». Bien alcanzada, la tensión progresiva en el número 8, **Und Wüsten's die Blumen**. Buscada y lograda, muy musicalmente, la laxitud en el número 10, **Hör'ich das**

**Liedchen klingen**. En el número 12, **Am leuchtenden Sommermorgen**, aunque la media voz fue canónica, se pudo pedir algo más de lirismo. Media voz que, en el número siguiente, **Ich hab'im Traum geweinet**, no quedó bien reproducida (flemas), y en donde el tono tampoco fue excesivamente exacto, aunque se lograra regular muy bien la dinámica. Versión de altura, pues, sobria, controlada, no siempre totalmente contrastada (se pudo apreciar en el número 16, en donde las modulaciones no tuvieron el debido peso, el exigido carácter). Versión, por supuesto, menos rica, menos vivida, aunque en algunos aspectos más convincente, que la de un Fischer-Dieskau, de voz y temperamento tan dispares.

Probablemente lo más interesante, desde un punto de vista de novedad, se encontraba en los siete «lieder» de Sibelius, algunos de los cuales mostraron aspectos poco conocidos del músico finlandés, que en una canción como **Theodora** logra expresivos verdaderamente sorprendentes por su modernidad. Sobre un acompañamiento muy simple, en realidad constituido por trinos repetidos en la zona grave del piano y acordes arpegiados, la voz emite una especie de «parlato», de recitativo vecino al «sprechgesang». Los efectos repetidos, la concisión y austeridad del fragmento proporcionan un clima dramático y expectante fuera de serie. Una gran canción, que tuvo una gran interpretación. En Schubert, del que se ofrecieron cinco «lieder», de los más difíciles del compositor, no se alcanzó el mismo nivel interpretativo. Krause, que cantó bien, correctamente puede decirse, no llegó a «entrar» del todo, manteniendo una actitud quizá excesivamente envarada (no solamente en lo físico, por supuesto).

El acompañamiento de Irwin Gage al piano fue excelente. Domina todas las características del género y se pliega a la voz como un guante, aunque su fuerte no sea probablemente lo lírico, lo íntimamente poético, mostrándose más entonado en lo rítmico y proporcionado en todo caso, siempre, clima y color.

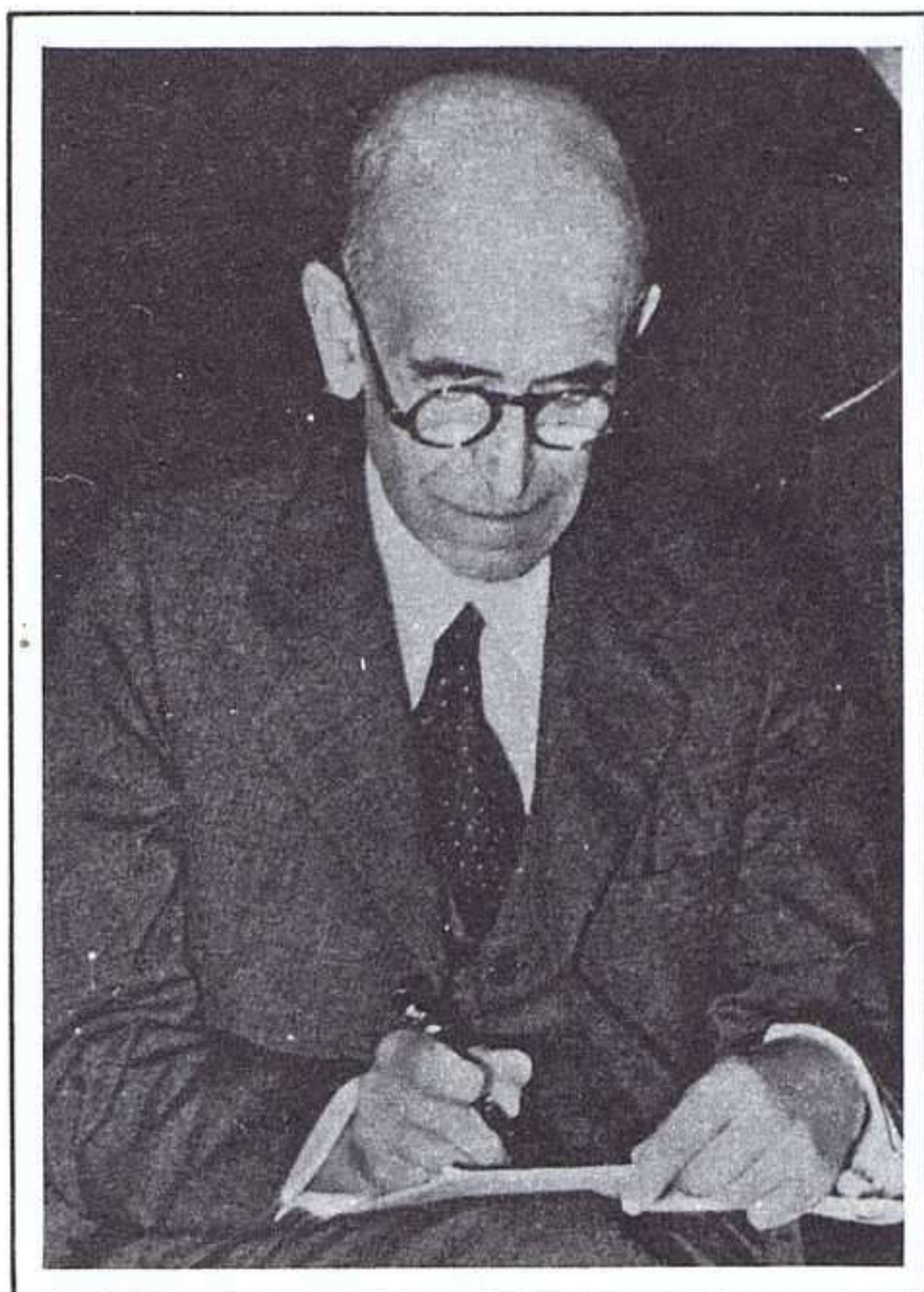
En el programa de mano —insistiendo en, quizá, el único aspecto negativo del ciclo—, solamente venían las traducciones de las canciones de la obra de Schumann (en la versión de Sopeña incluidas, como las de **El viaje de invierno**, de Schubert, en su libro **El lied romántico**), pero no las del resto. Curiosamente, de las siete canciones de Sibelius, seis aparecían plasmadas en alemán.

## UNA DESGRACIADA PRIMERA FUNCION

No ha empezado con buen pie la XIX temporada de la ópera de Madrid en esta primavera de 1982. Cuando las presentes líneas salgan a la calle, se habrá ya producido la representación del segun-

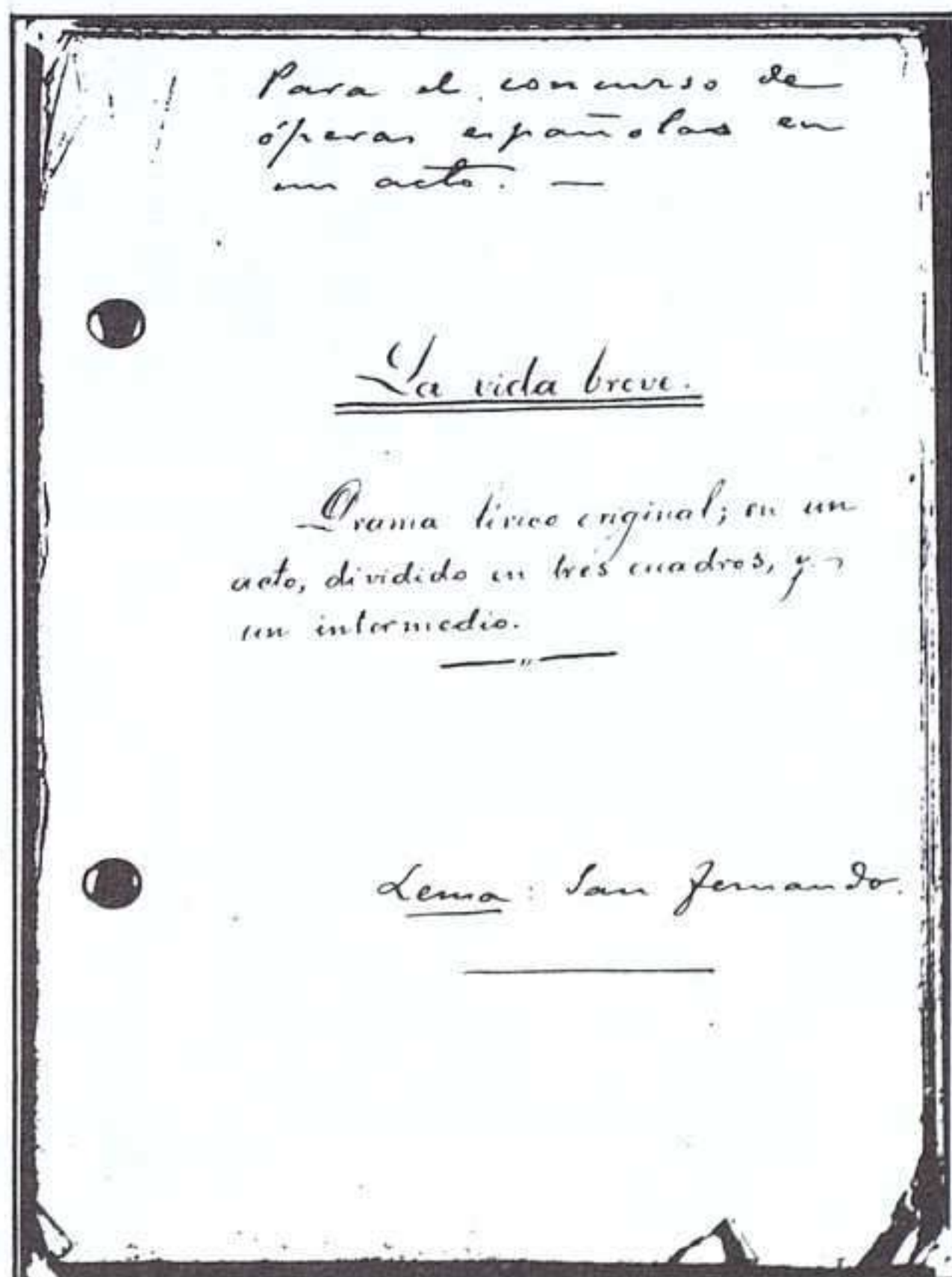
do título programado, **El árbol de Diana**, de Martín y Soler, aunque en ella no participa —y ya se hablará de este tema—, como estaba anunciado, Montserrat Caballé. Interesa hablar aquí ahora de la poca fortuna en la inauguración, que tuvo lugar el 23 de febrero, encomendada a dos títulos, uno seminuevo y otro tradicional, españoles: **Jardín de Oriente**, de Turina, y **La vida breve**, de Falla. No vale la pena hablar demasiado de esta primera representación porque, por una serie de razones, fue totalmente fallida. En primer lugar, porque la obra del músico sevillano tiene lo que se suele decir poca «chicha», ya que ni la música ni, mucho menos, la letra poseen un valor destacable. Aquélla, de todas formas, revela el indiscutible oficio de la mano creadora, la soltura en el manejo de las armonías, la inspiración melódica, el agradable colorido del que siempre hizo gala su autor, y una cierta habilidad en el empleo de giros andaluces e, incluso, de ritmos y temática orientales (músicas indígenas marroquíes, según Salazar). Pero esta apariencia, esta vestimenta sonora, agradable y colorista, pero superficial y repetitiva, no encuentra encaje o acomodo en el inane libreto que pretende servir, que nos cuenta una improbable historia de amor entre un guerrero, «Omar», y la favorita de un harén, «Galiana». No existe acción dramática propiamente dicha, por lo que la música queda coja, sin que tampoco se plantee en ella la posibilidad de jugar a la carta del simbolismo. Los cincuenta y tantos minutos que dura la pieza se hacen eternos. Contribuyó a favorecer esta impresión en este caso, además, el criticable montaje, en el que todos los defectos de la partitura y del libreto quedan en evidencia. Para que el estatismo programado por el director de escena Juanjo Granda pudiera cuajar, era preciso que la obra tuviera una capacidad de sugerencia que no tiene. Así todo, queda absolutamente rígido, moroso e irreal; pero no irreal como sinónimo de fantástico, de mágico, sino como sinónimo de absurdo. La grandilocuencia de movimientos, la retórica en la expresión, lo naturalista del decorado, no pueden salvar la única situación que se describe en la pieza. La aparición final del «genio de la fuente» es la guinda que faltaba para el pastel. Muy discreta, sin más, la interpretación vocal, en la que María Orán intentó otorgar cierto calor y efusión, sin lograrlo del todo, a la «canción del hechizo», en la que brilla por un momento la inspiración melódica de Turina.

Después de este extraño producto —que, en todo caso, ha sido instructivo conocer en este año del centenario de su autor—, podía esperarse como agua de mayo (en este caso, de febrero), la representación de **La vida breve**, obra más rica y coherente, más equilibrada, inspirada y colorista; obra hasta cierto punto tópica, pero eficaz. Hubiera sido un buen contraste. Lamentablemente, todo quedó en eso, en la espera; una espera que no se vio satisfecha en ningún momento, porque el director de escena Juanjo Granda se empeñó en jugar —en una obra bastante simple y transparente como ésta— a lo trascendente, entorpeciendo continuamente una acción lineal, en busca de simbolismos muy evidentes que no necesitan ningún tipo de corporeización.



Manuel de Falla, autor de «La vida breve».

Así, prácticamente, todas las apariciones de «Salud», y sobre todo la de la última escena, se vieron perturbadas por la presencia de una figura femenina, una especie de «fatum», de anuncio de la muerte. La eficacia del drama se perdió así. Por otro lado, el utilizar para esta obra el mismo decorado que había servido para **Jardín de Oriente**, una especie de construcción musulmana con azulejos, que podía venir bien para un jardín árabe, fue un craso error, ya que el sabor bravío —condición fundamental para que la tragedia sobrevenga— del Albaicín grana-



dino, en el que Falla quiso reflejar el alma popular, se perdió por completo. Resulta evidentemente improbable que en una construcción de este tipo se desarrolle una acción como la de **La vida breve**. Y menos probable es el que una fragua se ubique en los sótanos del edificio. Muy mal resuelto también el problema que siempre plantea la escena de la fiesta, en el acto segundo.

En lo vocal, puede destacarse la entrega, las ciertas dosis de apasionamiento de María del Carmen Hernández, de voz interesante, aunque quizá, dentro de su lirismo, demasiado oscura para un personaje que ha de poseer luz y brillo, denotadores de una limpidez moral y de una transparencia de alma. Poco audible en la zona grave (aunque de ello tuvo buena



culpa el acompañamiento orquestal), brilló en algún agudo. El resto del reparto cumplió sin más, aunque en la actualidad Evelio Esteve no es la voz más apropiada para «Paco»: timbre demasiado oscuro, poco perfecta articulación y sólo dos o tres notas en la zona alta.

A que la función no alcanzara una mayor brillantez contribuyó asimismo la inclemente labor que desplegó desde el foso, conduciendo a un tosco conjunto orquestal, Enrique García Asensio, que al parecer se limitó a marcar y a conjuntar —sin que esto se lograra del todo, como en el final del **Jardín de Oriente**—, sin preocuparse de dosificar la dinámica y de buscar, al menos, cierto refinamiento, cierta elasticidad rítmica. No hubo siempre acuerdo entre el foso y la escena.



## ESTRENO DE «REY ROGER», DE SZYMANOWSKY

Por Néstor Echevarría

La tradicional temporada del Teatro Colón ha ofrecido en su última parte, novedades de interés, destacándose en tal sentido el estreno americano de la ópera de Karol Szymanowsky **Rey Roger**, y dos reposiciones tras larga ausencia del cartel porteño: **La Wally**, de Catalini, y **Romeo et Juliette**, de Gounod.

Szymanowsky fue, sin duda, un luchador por la música en su tierra, Polonia. Dirigió el Conservatorio de Varsovia e hizo mucho para impulsar la nueva corriente musical, nunca de concepto revolucionario, pero sí con solidez de pensamiento en cuanto a conservar estructuras tradicionales.

La producción operística del músico polaco es muy breve: se limita a dos trabajos. Este **Rey Roger**, que me ocupa, que Buenos Aires siguió con interés, es una obra donde el concepto del teatro cantado fluctúa entre ópera y oratorio.

El manejo orquestal y coral resulta, para mí, lo más sobresaliente. La escritura vocal para solistas, en cambio, plantea una rigurosa declamación, un híbrido, que en algunos casos se orienta al influjo eslavo.

La brevedad de esta partitura —en total no llega a la hora y media— favorece sus posibilidades de audición, porque, sin demasiados picos ni momentos contrastantes se manifiesta un fresco sonoro —vuelvo a la impresión de oratorio que campea— de construcción sólida, de un planteamiento que llevó a Szymanowsky seis años de trabajo previos al estreno en Varsovia, en 1926.

La base es un texto que el mismo compositor y el poeta Jaroslav Iwaskiewicz elaboraron sobre una temática de planteamiento simbólico —valgan el término y la figura— entre dos instancias: la del mito dionisiaco y la floración cristiana bizantina (ya tardía) en el Sur de Italia, en Sicilia, precisamente, donde transcurre la acción.

La versión que se apreció en Buenos Aires fue excelente en el plano musical, dirigida por Stanislav Wislocki, con la presencia de tres cantantes especialistas en el tema. El barítono Andrezej Hiolski, el tenor Wieslav Ochman (vocalmente, el mejor de esta función) y la soprano Bozena Betley, junto a un parejo reparto de intérpretes argentinos.

Menos eficaz resultó la puesta en escena de Bardini y Komarnicki, propuesta con cierta dosis de subjetividad que, en mi opinión, no creó el beneficio esperado: relacionar el estatismo de la acción con el contexto.

Ahora bien, desde hace cincuenta años el Teatro Colón no reponía **La Wally**, de Alfredo Catalani. Hoy, en la estimación que puede hacerse, resulta clara cierta irregularidad en la inspiración y en la continuidad temática de un músico que murió joven y que dejó, en buena

parte tronchado, un porvenir que se abría positivo en la corriente posverdiana.

La versión fue atildada, con una protagonista efectiva, Carol Nebblet, a resultar carismática (algo que el papel necesita) y tuvo sus momentos de lucimiento, como la célebre página «Ebben», ne andró lontana...». A su flanco, Gian Piero Mastromei y Ermanno Mauro —éste, con cierto esfuerzo vocal— completaron los papeles centrales de **La Wally**, que dirigió, con solvencia, Miguel Angel Veltri.

Y para finalizar otra reposición de interés: **Romeo et Juliette**, de Gounod. Desde 1925 no aparecía en el cartel bonaerense. Y volvió con una lograda versión, con Jacques Pernoo como director de orquesta, Cecilio Madanes como director de escena, y un parejo núcleo de cantantes encabezados por la soprano Ana María González y el tenor británico John Brecknock.

Una obra fresca todavía que, pese a su longitud (cinco actos) y a cierta monocromía del discurso musical, sigue cautivando, porque Gounod supo explayar en ella su proverbial lirismo y construir un trabajo que se resite, y con razón, al archivo. Constituyó uno de los mayores logros de la temporada.



El tenor Wieslav Ochman personifica al «Pastor» de la obra «Rey Roger», de Szymanowski.



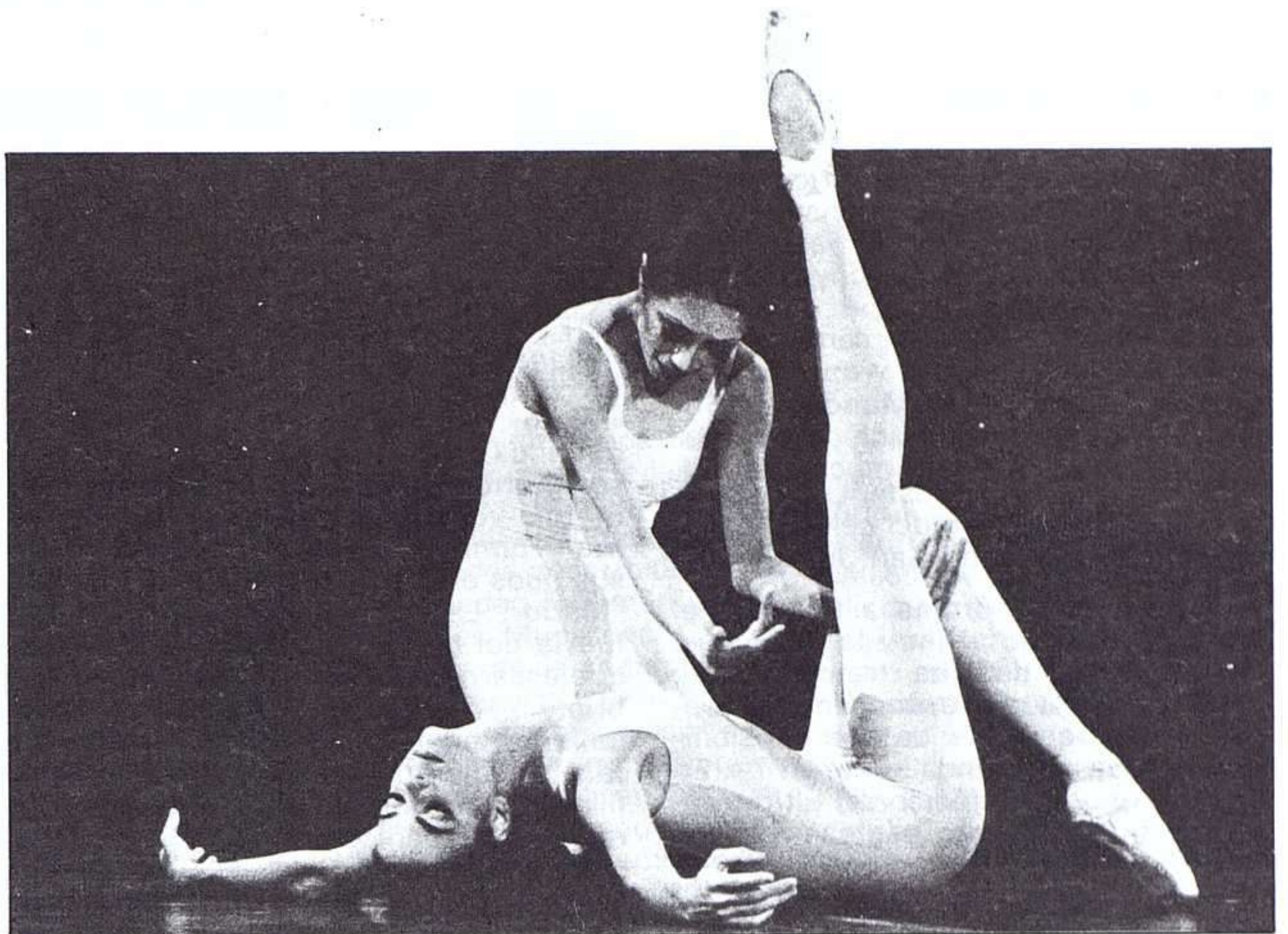
## «WOZZECK» EN LA OPERA NACIONAL DE BRUSELAS

Por Nicolas Koch Martín

La primera representación de Wozzeck en la nueva puesta en escena de Hans Neugebauer, de la ópera de Colonia, ha tenido en La Monnai un éxito trascendental. El decorado de Achim Freyer estaba formado por dos altos muros blancos. Se notó la densidad dramática de la música, movida y convulsa (mezcla extraña de atonalidad y de agresividad, pero también con largos pasajes perfectamente armoniosos). Oímos toda una serie de motivos melódicos *expresionistas* y, sobre todo, admirables interludios que la orquesta tocó entre las quince escenas cortas que constituyen la ópera y, al finalizar, un largo postludio sinfónico que cerró un espectáculo tocado sin interrupción durante casi dos horas.

Berg tomó el libreto de Georg Buchner. «Wozzeck» es la víctima de todas las injusticias, humillaciones y sufrimientos que le infringen el capitán y el médico de cuartel, que le utiliza como *cobaya*. «Wozzeck», declara su amor a «María», que se ríe de él.

La interpretación fue confiada a voces alemanas de reputación internacional. En el papel de «María», la soberbia soprano Anja Silja (muy conocida en Bruselas). Ella ha dado a este papel capital breves reflejos de máximo relieve. «Wozzeck» fue encarnado de manera alucinante, casi *inconsciente*, por el magnífico barítono Franz Grundheber, en el papel titular del *pobre diablo* que soportó todo menos la traición de su compañera, que le impulsó irresistiblemente al asesinato, suerte que el seductor tenía merecida. Muchos detalles de la puesta en escena han resaltado el carácter fantasmal de la acción: el capitán, «Wozzeck», «María», tiene el rostro y las manos pintadas de blanco (color angustioso, igual que el de las paredes, que recuerda a los hospitales y a la muerte). El capitán estaba vestido completamente de blanco y llevaba el cráneo pintado de rojo, el si-



Yoko Morishita y Sonach Mirk en una escena de «Light», nuevo ballet de Bejart.

niestro doctor, también todo de blanco, salvo su barba y su cuello, que eran verdes. El «Tambor Mayor» también todo blanco y con el cabello rojo... Así los personajes son simbólicamente identificados. El decorado único fue impresionante pero no muy creíble, ya que un patio de vecindad se vuelve «habitación de María», «despacho del capitán», «cabaret», «plaza de la ciudad», etc., sólo con el cambio de luces. La gran orquesta de La Monnai fue dirigida impecablemente por el joven François Sylvain Cambreling. Subrayó con una maestría incontestable las frases *expresionistas* disonantes con otras formas clásicas como fugas, pasacalles, variaciones, movimientos de «suite», rondó, etc., ya que Alban Berg no abandonó jamás la armonía. El éxito fue inmenso.

### BEJART EN EL CIRCO REAL

Este nuevo gran ballet de Béjart es como una inmensa fantasmagoría, de una profunda significación metafísica y de una riqueza coreográfica incomparable. Bejart se encontraba en Venecia en 1980, participando en el Festival de la Danza y allí escribió una *visión* que se desarrollaba en esa ciudad preciosa y en San Francisco (California). Las danzas son ejecutadas sobre músicas antiguas, con dos orquestas de música rock, de San Francisco, que actúan juntas y, por extraño que parezca, el maridaje de danza y música tiene una altísima calidad.

Béjart indica bien que este ballet no tiene *anécdotas*. Constituye una unión de visiones y símbolos, algunos oscuros pero de una gran belleza gestual. Encontramos allí a «Vivaldi», el genial compositor, a «Casanova», «Don Juan», a una mujer que lleva «el huevo del mundo» en sus manos, otra que lleva la «luz», que

será el elemento principal de esta mitología. Vemos, además, a «el pobre pecador», la «dama veneciana» vestida de época, un «médico curador de la peste», un grupo de «Pulcinelli», el «Doge de Venecia», que desposará a la mujer nacida del «huevo surgido del mar»; el «Doge» y su madre también nacieron del mar... Las escenas son innumerables, en cierto modo sibilinas, pero no importa, ya que se trata de un sueño, solamente la belleza plástica importa. Béjart mezcla el pasado y el presente: escenas históricas y de carnaval, filosofía y comedia danzada y bellas danzas clásicas o acrobáticas, danzas de pareja, de mujeres y de hombres solos, etc., todo ello sobre las admirables músicas de Vivaldi, pero también sobre músicas americanas minimalistas o repetitivas tocadas por dos grupos de jazz de San Francisco, músicas que contienen una verdadera revelación de una sustancia musical muy original y bella.

Las *estrellas* de este gran espectáculo son la japonesa Yoko Morishita (que hace el papel titular de «Light») y la americana Sonach Mirk («la mujer»), estas dos grandes bailarinas dominaron a la *troupe* por su virtuosismo técnico y su elegancia. Rita Karkevitch encarnó al espíritu veneciano y Katalina Csarnoi y Martine Detournay dirigieron las danzas de grupos femeninos. Jorge Donn, primer bailarín, encarnó cuatro o cinco papeles diferentes de manera magistral; Yann Le Gac (el «rico-loco»), Patrice Tourón que hizo revivir a «Vivaldi», Michel Gascar dirigió el grupo de bailarines y bailarinas y los diez solistas brillaron por el brío de su cohesión y sus cualidades personales. **Light** es una fiesta de dos horas para la vista y para los oídos, un largo sueño irreal.

**BRILLANTE «TOSCA»**

El tercer espectáculo lírico de la Opera de La Monnai fue consagrado a **Tosca**, la obra de Puccini más tocada, creada en Roma en 1900 y cuyo éxito no ha sido sobrepasado. Puccini, jefe de la escuela llamada «verista», compuso trece óperas expresionistas y apasionadas entre las cuales están **Manón, La Bohème, y Turandot. Tosca** fue cantada por el maestro Jean Franco Massini, director musical en Trieste. Los decorados y los vestidos son del célebre escenógrafo italiano Filipo San Just.

**Tosca** es un drama a flor de piel desde el principio al fin y la música es como calcada de una trama teatral; Puccini la ha querido esencialmente *teatral*; la inspiración es de una sensibilidad refinada y profundamente *vivida*. En el gran prelude sinfónico del último acto, Puccini ha escrito páginas que re-

cuerdan a Wagner, Berlioz e incluso Mahler.

El papel de «Tosca» fue cantado por una de las más bellas sopranos del momento, Eva Martón, intérprete en la Scala de Milán, de las óperas italianas y que actúa además en París, Londres, Nueva York, Munich y Viena. Tiene una voz *italiana*, de una plenitud admirable y de un control sin fallo, violento y tierno. Y el «Mario» fue llevado a cabo por el tenor romano Giorgio Lamberti (salido del Conservatorio «Monteverdi» de Bolzano). Tiene una voz pura y dominada con maestría y también es un discreto actor. En sus dúos era «Tosca» la que dominaba a «Mario». La tercera voz impresionante fue la del barítono sueco Ingvar Wixell que escarnaba a «Scarpia»; su voz, sombría y bien timbrada. Su colega barítono italiano Renato Capecchi hizo un «Sacristan» truculento y el bajo belga Piet Brunix cantó con talento el papel del guerrero antinapoleónico «Angelotti».

*lectualidad*— ha bostezado. En mi opinión, sin embargo, el efecto de inmersión total en una música-angustia-espectáculo ha sido logrado gracias a la feliz contribución del director de escena Pier Alli: movimientos hieráticos y reducidos a su esencia; fondo negro roto por los lados por discretos rayos tipo laser o por ventanas imprevistamente iluminadas; una gigantesca e invitante copa de champán con una grasa roja en su interior o mujeres con el rostro espectral, cerúleo. En resumen, típicos elementos de las naturalezas muertas clásicas. En el mismo elevado nivel han estado los intérpretes en la escena: la voz obsesiva de Daisi Luminy el violoncello de lamentosos «glissandi» de Arturo Bonucci.

Después de un largo intervalo se ha pasado de las tinieblas a las luces de neón de **Varieté**, concierto-espectáculo para artistas de circo y variedades. Quince piezas para varios instrumentos de percusión, tromba con sordina, piano y órgano, clarinete, saxo, etc., muy cercano al ámbito del *théâtre trouve* de Kagel todo ello sin una ligazón estrecha y puesto frente a otras formas representativas: saltimbanquis, payasos, encantadores de serpientes y similares.

Sobre el desnudo, pero eficaz escenario realizado por Gian Maurizio Fercioni, adornado esencialmente con instrumentos de trabajo como trapezios, cuerdas y esferas para equilibristas, muy eficaz fue el debut de la directora de escena Andree Ruth Shammah, que ha coordinado con simpático garbo a los numerosos artistas de circo italiano protagonistas de **Varieté**. Muy aplaudido fue el conocido mago Silván y los varios números de los demás. Al final hubo un caluroso éxito casi para resacirse de las discusiones acerca del trabajo de Sciarrino... pero quizás estábamos delante, de verdad, de un circo. ¿Y la música?



**APERTURA  
DE LA PICCOLA  
SCALA**

Por Fausto Barzaghi

Mientras el Teatro madre ha inaugurado la estación con el *corpulento* **Lohengrin**, a pocos metros de él la Piccola Scala ha tenido durante cuatro días dos obras de autores contemporáneos: **Vanitas** en «premiere» absoluta, del italiano Salvatore Sciarrino (de 44 años, nació en Palermo, pero vive en Milán desde 1977, año en el que fue nombrado director artístico del Teatro Comunale de Bologna) y **Varieté**, en estreno italiano, del argentino-alemán Mauricio Kagel, de 50 años.

Si citamos las palabras del autor del programa del concierto: «**Vanitas es la**

*imposibilidad de volverse invisibles, referida a la cruda fisicidad de los objetos inanimados (título soñado la noche entre el 13 y 14 de noviembre de 1981). Vanitas gravita, como la palabra misma expresa, sobre el concepto de vacío y sobre su representación, y sobre el concepto de tiempo; es, por tanto, una reflexión sobre lo efímero, una celebración de la ausencia». La pena es que, dada la monotonía oprimente de esta partitura de música de cámara, parecía que asistíamos a un «simposium» filosófico, el tema: la anamorfosis. De hecho, tenía casi cincuenta minutos de elaboración musical sobre este concepto, entresacado de cinco «lieder» sobre textos de varios autores de los siglos pasados recogidos por Sciarrino, de los cuales uno es la descomposición irreconocible de las notas de **Stardust**, con un nuevo título latino: **Pulvis Stellaris**. Más de un espectador —excluidos los pertenecientes a la *inte-**



Ensayo general de «Varieté», de Mauricio Kagel, estrenada en la Piccola Scala, de Milán.

# País musical

## ARAGON

### LA VIDA MUSICAL DE ZARAGOZA

El Equipo «Caesaraugusta» asume la tarea de cubrir el vacío informativo que hasta ahora existía en las páginas de RITMO con respecto a la actualidad aragonesa, y nada más apropiado para iniciar nuestras colaboraciones que una visión general del panorama musical zaragozano, que es, en cierto modo, el de Aragón.

Hemos querido dividir esta visión en tres partes que consideramos determinantes en la vida musical de una ciudad: la enseñanza, los intérpretes, y por último, la actividad de las sociedades de conciertos.

Zaragoza cuenta con un Conservatorio profesional de música que mantiene una labor docente de tipo tradicional, estorbada por el problema de la masificación del mismo, lo cual es común a muchos de los conservatorios españoles. Al margen de esto, existe otra clase de enseñanzas mucho más especializadas, que son las que lleva a cabo la Sección de Música Antigua de la Institución «Fernando el Católico», consistentes en la celebración durante estos meses de unos cursos de órgano y clave que imparte el prestigioso intérprete zaragozano González Uriol. Asimismo, es precisamente esta entidad la que organiza cada año el conocido Curso Internacional de Música Antigua, que tiene lugar en Daroca. Por último, otra de las actividades que realiza la Institución «Fernando el Católico» es la publicación de numerosos libros relacionados con la música, entre los que cabría señalar los dos tomos sobre la música en Zaragoza durante los siglos XVI-XVII, escritos por el eminente musicólogo Pedro Calahorra Martínez, así como la edición facsímil de obras de Fray Pablo Nasarre y Gaspar Sanz y la definitiva

publicación de las obras completas para órgano de Pablo Bruna.

Al hablar de los intérpretes zaragozanos, nos tenemos que referir en primer lugar a las agrupaciones corales, que constituyen la manifestación musical más frecuente en esta ciudad. De entre todas ellas, destacan especialmente el Coro de Cámara de la Universidad de Zaragoza y la Escolanía de Infantes del Pilar. El coro universitario se ha situado en los últimos años a un elevado nivel, gracias al entusiasmo y esfuerzo de su director, José Fernando Sobrino, habiéndose especializado en la interpretación de música de los siglos XVI-XVII. La Escolanía de Infantes, de gran tradición en la ciudad, ha llegado a convertirse en una de las más importantes de su género en nuestro país desde que su actual director, el conocido musicólogo José Vicente González Valle, se puso al frente de la misma, transformándola profundamente y realizando con ella una labor que se puede calificar de asombrosa. Próximamente realizaremos un trabajo más exhaustivo en torno a la tradición y a la situación actual de esta escolanía. Por otra parte, existen otro tipo de agrupaciones corales que se dedican a un repertorio más popular y tradicional, destacando entre ellas la Polifónica «Miguel Fleta» y la Coral Zaragoza.

Lamentablemente, en el plano instrumental Zaragoza no cuenta con una orquesta de envergadura; existe únicamente una orquesta de cámara, cuyas actuaciones son cada vez menos numerosas. Como intérpretes individuales, es obligado señalar al

insigne clavecinista y organista José Luis González Uriol, que realiza una importante y muy loable labor didáctica y concertística dentro y fuera de Aragón. Para terminar este apartado dedicado a los intérpretes, tenemos que hacer una inevitable referencia a la ya fallecida pianista Pilar Bayona, que dejó en esta ciudad un vacío que tardará mucho tiempo en llenarse.

Por último, nos referiremos a las Sociedades de Conciertos, nombre genérico dentro del cual incluimos las actividades desarrolladas por la Sociedad Filarmónica, Juventudes Musicales, Caja de Ahorros de la Inmaculada y Ayuntamiento. Ciertamente, todas estas instituciones llevan a cabo programaciones y todas ellas merecen de nuestra parte un digno aplauso; sin embargo debemos hacer una especial referencia a la actuación de la Comisión de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, cuyo Ciclo de Introducción a la Música, tanto el del año pasado como el del año en curso, está gozando de una entusiasta acogida entre un numeroso público, y es especialmente notable a la creciente asistencia de personas muy jóvenes. A continuación de este ciclo, el Ayuntamiento tiene programado para los meses de marzo y abril un festival de órgano en el que intervendrán destacados intérpretes de este instrumento.

Finalmente, desearíamos llamar la atención de las autoridades competentes hacia una acuciante necesidad que padece Zaragoza: una adecuada y digna sala de conciertos.—EQUIPO CAESARAUGUSTA.

## CANTABRIA

No es muy alto el nivel como media en los últimos eventos musicales de Cantabria, si bien su actividad sigue siendo frecuente, y, a veces, se da la coincidencia de dos o tres conciertos en una misma fecha. Cantidad cierta, pero sin ninguna clase de coordinación entre las distintas entidades, que por otra parte creo que pudiera ser positivo en tanto en cuanto la oferta musical lograría un cuerpo lógico y a la vez diversificado. Esta idea la hemos expresado quienes cubrimos la información musical en este entorno, sin que por el momento se hayan dado soluciones. Hay más: estamos en marzo y todavía los centenarios de Stravinsky y de Turina no han tenido recuerdo alguno —aunque sí está previsto en el Festival—. Sí han seguido los homenajes a la figura de Regino Sainz de la Maza.

El que dentro de los conciertos para la Juventud de la Fundación «Marcelino Botín» le rindió el joven guitarrista Javier Oria, mejor teórico de este instrumento que intérprete, que con un recorrido que fue desde ejemplos renacentistas hasta los de nuestro siglo, incluyó tres piezas del músico recientemente fallecido.

Más interesante, por musicalidad y estilo, fue en este mismo marco el recital de la pianista Susana Marín, que con ejemplos que fueron desde los de Mozart hasta los de Miguel Ángel Coria, dio muestras de su seria formación y de su acusada personalidad. El piano fue también la base de los recitales de Adela Prieto Tadeo, ésta presentada dentro del Ciclo de Jóvenes Intérpretes que desarrolla la Fundación.

Entidad que, conjuntamente con el Conservatorio Profesional «Jesús de Monasterio», acaba de convocar el II Concurso Nacional de Composición para Piano, con carácter bianual, celebrándolo-

Foto Cortesía del Ayuntamiento de Zaragoza.



El Teatro Principal de Zaragoza, marco de la mayoría de conciertos y recitales ofrecidos en la capital aragonesa.



La Orquesta de La Coruña, dirigida por Rogelio Groba, en el tradicional concierto de Santo Tomás.

se en memoria de Manuel Valcárcel, y al que podrán concurrir los compositores españoles no mayores de treinta y cinco años. Aunque posteriormente se ampliará el articulado de sus bases, digamos ahora que el premio está dotado con 150.000 pesetas. El plazo de presentación de partituras se ha fijado hasta el próximo 30 de noviembre.

Consignemos, asimismo, que el Conservatorio cántabro realiza su Ciclo de «Jóvenes Intérpretes» inter-conservatorios, habiendo actuado en el de Valladolid los alumnos santanderianos Juan Carlos Gandarillas, Ignacio San José, Enriqueta González, Sara Caso, Patrin García-Barredo y Michel Mañanes. Los vallisoletanos nos devolvieron días después la visita, dando en nuestra ciudad un digno concierto.

En los Amigos del Festival, Cristina Bruno reapareció con un programa dedicado a Schumann. El violoncellista Milos Sadlo y el pianista Frantisek Rauch dieron un desigual recital, en el que interpretaron sin ningún interés la **Sonata en Sol menor, Op. 65**, de Chopin, obteniendo mejores resultados en la **Op. 69** de Beethoven, en la **Op. 78** brahmsiana, y en la **Op. 19** de Rachmaninoff. Se anuncian los recitales de los pianistas Tatiana Chebanova, Isidro Barrios y Francois Joel

Thiollier.

El Aula de Cultura de la Caja de Ahorros recibió a la discretísima violinista Evi Livak, a la no mucho mejor Orquesta de Cámara de Clomoduc, y a los siempre aplaudidos Angeles Jubilee.

En el Ateneo, Miguel Angel Samperio hizo un análisis sobre su **Misa**, y se anuncia una conferencia de Antonio Fernández-Cid y un recital del cellista Luis Claret.

Terminó con la referencia legítima a la Escuela Superior de Ballet de Torrelavega, de la que son sus rectores Eduardo Akamine y Peter Smink. No se trata de una afición entusiasta la de este elenco, sino de un tratamiento con profesionalidad y con positivos resultados en sus realizaciones coreográficas, numerosas, entre las que destaca la del **Stabat Mater**, sobre música de Pergolesi. Una labor de interés por su voluntad difusora, merecedora de estímulo y de apoyo.—**RICARDO HONTAÑÓN ACHA.**

**GALICIA**

## AGRUPACION DE CORALES

La Federación Coral Gallega, con sede en Vigo (Candelado Bajo, 18), es la más reciente iniciativa musical surgida en Galicia. Promovida por Vicente Rodríguez Abeijón y siguiendo esquemas organizativos de otras agrupaciones corales españolas similares, la Federación Coral Galega ha lanzado al mercado una serie de ideas cuyo lema podría ser: «*al aprendizaje por la asociación*» o algo parecido.

Se han dado ya los primeros pasos prácticos: inscripción en la Federación de unas sesenta corales, intercambio de materiales y realización de cursillos de técnica vocal e interpretación coral (el primero de los cuales se celebró el pasado otoño; en él participaron unos cincuenta cursillistas). En marzo y abril del presente año se llevarán a cabo dos nuevas experiencias cuya promoción ya ha salido a la luz. Se trata del II Cursillo de técnica vocal e interpretación en el que colaboran el equipo de la Federación Coral Gallega, en la parte administrativa, y diversos músicos ligados a esta actividad en

que este tipo de iniciativas choca con la indecisión del que nunca ha tenido una experiencia colectiva de esta naturaleza, cuando no con la animadversión del que «*se las sabe todas*» y no ve en estos cursos justificación suficiente para violentar su «*culta timidez*». Ciertamente, el ambiente que se respira en este tipo de concentraciones es lo suficientemente distendido y relajante como para que los indecisos se inscriban sin ningún tipo de reticencias. Lo de los tímidos sabios (o mejor resabiados) ya es un problema de estructura mental cuya solución no se encuentra en un cursillo de estas características, entre otras cosas porque el problema no es precisamente de naturaleza musical.

## El futuro de una orquesta

La fiesta de Santo Tomás de Aquino se celebró en Santiago con la participación de la Orquesta de La Coruña, que dirige Rogelio Groba. El programa reunía, en la primera parte, la **Obertura «Las Bodas de Fígaro»** y el **Concierto en La mayor, K. 488**, de Mozart, con Maximino Zumalave como solista. En la



Concierto de fin de curso de la Orquesta Sinfónica, el Coro Mixto y la Agrupación de Txistus. Todos sus componentes son alumnos del Conservatorio.

Galicia: Margarita Guerra, directora del coro «Ars Musicae» de Pontevedra, María del Carmen Bachmaier, Joaquín Carvajal y Mariano Vázquez. La convocatoria está hecha a diferentes niveles: desde el más elemental a un tercer nivel para directores y cantores con experiencia coral. Tras estos dos cursillos, se anuncia otro impartido por especialistas de ámbito nacional, en el que podrán participar músicos del nivel superior.

Hay que conocer un poco el ambiente para comprender

segunda parte, la **Sinfonía del Reloj**, de Haydn. Haciendo un único traje de los diversos retales y niveles de escucha (oportunidad, ambiente, resultados artísticos, programa, etc.), podemos calificar el recital de exitoso, políticamente hablando, y esperanzador en sus resultados artísticos.

En el primer distinguo incluiríamos todo ese difícil proceso de lucha por la estabilidad de esta orquesta, desde su fundación, allá a comienzos de los años setenta, hasta la solución final de la creación de nuevas plazas



de cuerda integradas a la plantilla de la Banda-Orquesta Municipal de La Coruña, solución hábil, cuyo trámite final parece que está a punto de consumarse de manera positiva. La Orquesta ha conseguido mantenerse como tal, a pesar de todas las dificultades, gracias a las actuaciones y a ese haber sabido estar en el ambiente musical gallego y en la conciencia del político de turno que será, a fin de cuentas, el que firme esos nuevos puestos de trabajo.

Los resultados artísticos no se pueden separar de las consideraciones anteriormente apuntadas: una orquesta en vísperas de dar un gran paso se presenta con bastantes ensayos en un ambiente como el de Compostela, cuyo público sabe aplaudir lo que escucha y lo que se sobreentiende; el éxito estaba asegurado de antemano, acentuado, si cabe, por la presencia en programa del concierto de Mozart, interpretado por el pianista local Maximino Zumalave, que pasó con gran dignidad su reválida con orquesta. La Orquesta de La Coruña ha mejorado a lo largo de estos años, gracias a la vuelta a los ensayos y a un compromiso serio en el programa que es, sin duda, el primer paso para conseguir ese despegue hacia un idioma sonoro propio.

Hay que anotar la presencia del Conselleiro de Cultura de la Xunta de Galicia en su primera salida musical tras su recién estrenado cargo. Me imagino que habrá tomado sus notas respecto a esta aventura de la conversión de una banda en lo que puede ser una orquesta de cámara estable y totalmente profesionalizada.

#### La rumorología

Los momentos políticos que vivimos en Galicia son propicios para que el mercado se inunde de declaraciones y de rumores. Las primeras, con depósito legal y pié de imprenta, nos permiten darnos cuenta de que detrás del inevitable movimiento de toma de posiciones que padecemos ante el vacío cultural existente hay muchas cuentas pasadas que en cualquier momento saldrán a la luz de forma polémica: carta contestada u otra modalidad de duelo civilizado. Es posible que en los próximos meses, con la tensión de participar en un devenir musical más o

menos incierto, más o menos válido, nos enzarcemos en una batalla incruenta en la que, al menos, esperamos que reine la claridad de conceptos y la elegancia.

En cuanto a los rumores, hijos también de la ocasión, y un poco también de nuestro temperamento, se mueven de un lado a otro. Todos sabemos quién/quienes los traen y los llevan pero es como el inevitable personaje de zarzuela con el que hay que convivir. Lo último en el mercado de rumores es que Galicia tendrá en breve Director General de Música; si no es rumor en el próximo capítulo daremos la solución del acertijo.—**CARLOS VILLANUEVA.**

## GRANADA

### CURSO INTERNACIONAL DE INTERPRETACION Y ENSEÑANZA MUSICAL

### FESTIVAL MUSICAL DE INVIERNO

Durante las pasadas vacaciones de invierno, en el momento mismo de empezar el nuevo año, se ha producido en Granada una experiencia pedagógica que consideramos de gran alcance. Si la proliferación de Cursos de Música parece un hecho natural durante el verano, estos cursos pasan por un estado de iveración general durante la época del frío.

Es así que, de una manera atípica, original, se ha desarrollado en el magnífico auditorio «Manuel de Falla», de Granada, del 2 al 16 de enero, un Curso Internacional de Interpretación y Enseñanza Musical que ha marcado una pauta sorprendente, con un cuadro de profesores quizá poco prodigados en este sector de Andalucía. Han sido, pues, prácticamente dos semanas en las cuales se ha logrado un extraordinario intercambio cultural entre las diferentes especialidades que han formado el elenco de este curso musical. En él se ha visto representados instrumentos de cuerdas pulsa-

das para la música antigua como la Vihuela o la Guitarra Barroca, a cargo de Jorge Fresno e Ismael Barambio; el violín, que fue impartido por Nestor Eidler; el piano, por Luiz de Moura Catro (uno de los más grandes pedagogos de la actualidad) además de Emmanuel Ferrer; Percusión, por Xavier Joaquín, y materias teóricas sobre la música del siglo XX, por quien redacta estas líneas. Toda esta gama de materias ha permitido, al mismo tiempo, ofrecer al público en general una gran variedad de conciertos y recitales —amén de conferencias— que han podido ser reveladores del alto nivel artístico de todos sus integrantes. Un curso pues, y un Festival Internacional, en el se han dado cita tanto una faceta de la música antigua (cuerdas pulsadas) como aspectos técnicos y estéticos de la música de nuestro siglo; tanto la interpretación de las grandes obras de la literatura pianística como la aplicación al violín de las posibilidades naturales del cuerpo, según el método «Aberastury», que abre un nuevo campo de experiencia pedagógica en la recuperación de las facultades primigenias y esenciales del cuerpo y de la mente; en fin, la Percusión y su virtuosismo, materia ésta poco estudiada en la mayoría de cursos, y que permitió en el concierto de clausura interpretar una versión antológica de la **Sonata para dos pianos y percusión**, de Béla Bartók.

Actuaron también en el Festival de Invierno durante estos días, además de los profesores del Curso, grandes artistas invitados, tales como el tenor español Manuel Cid (en un recital de música española), el pianista canadiense Andrew Gallardi y Pedro Vicedo (Sevilla), este último como segundo percusionista en la **Sonata** ya citada de Bartók, junto con los pianistas Luiz de Moura Castro y A. Gallardi. Este concierto de clausura vino a ser pues, como un resumen de todo el Festival, ya que en el mismo actuaron, en una muestra sintética, todos los profesores del Curso, concierto que mereció el aplauso más unánime de la crítica, cerrando una de ellas —la de José Antonio Lacarcel— con un «Hasta el año que viene si Dios quiere», después de felicitar calurosamente a la organización.

Y, efectivamente, hay que felicitar a los organizadores

(Asociación Internacional de Música en Andalucía) por una tan lograda iniciativa y por el éxito que ha representado esta primera experiencia invernal, a pesar de la poca difusión que la misma —por problemas de última hora— llegó a tener. Un Centro como el «Manuel de Falla», de Granada, debería tener intensa actividad musical, así como pedagógica, durante todas las épocas y estaciones. En cualquier otro lugar de Europa una sala y un acondicionamiento como éste funcionarían a tope durante todo el año. Es por ello que creemos que no deben ahorrarse esfuerzos en prodigar iniciativas como la que, sorpresivamente y casi «a la chita callando», se ha dado este año en Granada.—**CARLES GUINOVART.**

## PALMA DE MALLORCA

### LA ORQUESTA «CIUDAD DE PALMA» REFUERZA SU SECCION DE CUERDA

Durante el pasado mes de febrero, la Orquesta Ciudad de Palma ha cosechado dos importantes éxitos en el marco del Auditorium de Palma. En otras ocasiones, ya nos hemos referido a la importante labor que viene desarrollando nuestra primera institución sinfónica, la cual, concierto tras concierto, va demostrando mejor timbre, mayor equilibrio y más coordinación entre los músicos y entre estos y la batuta. Por ello, hay que mencionar dos novedades altamente satisfactorias que posiblemente explican la línea ascendente de la orquesta: en primer lugar, el conjunto se ha visto reforzado en la cuerda de bajos (actualmente dispone de seis cellos y cinco contrabajos), razón por la cual ha mejorado en solidez y equilibrio sonoro; en segundo lugar, la presencia de un público numerosísimo, como nunca antes se había visto en los conciertos habituales de nuestra sinfónica. Sin lugar a dudas, las obras escogidas para cada audición y la colaboración de importantes so-

listas han representado un gran aliciente para el público. Por consiguiente, nuestra felicitación al director, Julio Ribelles, por su acertada gestión y, sobre todo, eficiente dirección.

En el primer concierto se interpretaron las siguientes obras: **Suite francesa para piano e instrumentos de viento**, de Poulenc (solista, Ignasi Furió); **Pavana para una infanta difunta**, de Ravel; **Fantasia para guitarra y orquesta**, de Vicens (solista, Gabriel Estarellas); **Kamariskala**, de Glinka, y **Concierto para dos guitarras y orquesta**, de Castelnuovo Tedesco (solistas: Gabriel Estarellas y Paul Gregory). De esta velada cabe destacar la brillante y afortunada participación de tres músicos mallorquines: la colaboración del pianista Furió, la presencia del compositor Miguel Vicens, con el estreno de su **Fantasia para guitarra y orquesta**, obra escrita y dedicada al prestigioso guitarrista Gabriel Estarellas. El otro concierto ofrecido por nuestra orquesta contó con la colaboración del excelente pianista Mario Monreal, quien, una vez más, demostró ser un gran músico y un fabuloso intérprete. En esta ocasión, el programa estaba formado por el «Preludio» de Kowantchina, de Moussorgsky; la **Rapsodia sobre un tema de Paganini**, y el **Concierto núm. 3 para piano y orquesta**, de Rachmaninoff.

En el Teatre Principal, de Palma, han tenido lugar las dos primeras audiciones de una serie de conciertos didácticos para escolares que, organizados por la Conselleria d'Educació i Cultura de les Illes Balears, en colaboración con la Fundación March, y bajo el título de **Concerts per a joves**, se desarrollarán hasta el mes de abril. Los intérpretes, hasta el momento de redactar esta crónica, han sido: el clavecinista Ignasi Furió, quien dedicó su programa a la música de teclado del barroco, y el Quinteto de Viento «Ciudad de Palma», que dedicó la audición a la música del período clásico. También en el Teatre Principal, la Orquesta de Cambra Pro Art de Palma ofreció un concierto para escolares, organizado por Joventuts Musicals, Consell de Mallorca y la Caixa d'Estalvis de Balears.

El Conservatorio Profesional de Música de Baleares ha organizado dos conciertos en el presente mes: el prime-

ro de ellos, celebrado en el Teatre Principal, estuvo dedicado a la música electrónica, y corrió a cargo de la Orquesta de la Nubes; dicho conjunto, formado por María Villa (soprano), Suso Sáiz (guitarra), Javier Maderuelo (electrónica) y Pedro Estevan (percusión), interpretaron las siguientes obras: **Aguas celestes**, de P. Estevan; **Infinitas encuentros**, de S. Sáiz, y **Las Sombras conocidas**, del mismo grupo. El segundo concierto tuvo como intérprete a Arnau Reynés, alumno de órgano del citado centro, quien ofreció una interesante audición sobre la fuga, con ejemplos de éstas, a través de las obras de Couperin, Pachelbel y Bach.

Y cierro esta crónica con la noticia de la concesión, por el Ministerio de Educación y Ciencia, de la Cruz de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio al pianista, compositor y clavecinista mallorquín Jaume Mas Porcel, quien desde hace años reside en Alicante, en cuyo Conservatorio ha desarrollado una importante labor docente.—**JOAN COMPANY.**

## SAN SEBASTIAN

### EL CONSERVATORIO MUNICIPAL DE MUSICA

Esta entidad es ya nonagenaria. En 1892 una Sociedad que se llamaba «Euskal Batzarre» inició la enseñanza de solfeo canto y piano, en favor de sus socios. En 1897, se le llamó Academia Municipal de Música y se enseñaban además el violín, la viola, el violoncello y el contrabajo. Estaba situada en un edificio de dos plantas, que se incendió el año 1912, pasando entonces con la misma denominación a la Calle de Garibay. En 1932, conservando el mismo nombre, se trasladó a la Calle de Easo, y en 1940 se le concedió el título de Conservatorio Municipal. Y desde el año pasado es Conservatorio Municipal Superior de Música.

El Conservatorio se encuentra en pura renovación y



proyecta la organización y asociación del alumnado en grupos de familias musicales: familia de viento, de cuerda, coro mixto con voces graves y voces blancas, incluso con la participación de niños y niñas, agrupación de Txistus, etc. Por todo lo cual merece atención, por su funcionamiento y proyección hacia el futuro.

Don José Ignacio Ansoarena, Secretario de la entidad, contesta a nuestra preguntas.

**RITMO.— ¿Qué organismo atiende a la economía del Conservatorio?**

J.I. ANSORENA.— Es el Ayuntamiento de San Sebastián el que sostiene a la entidad y cubre, por el momento, la totalidad de los gastos. El presupuesto asciende a cien millones de pesetas. Esperamos que la Diputación otorgue ahora un ocho por cien y hemos solicitado también el apoyo del Gobierno Vasco. La idea ha sido muy bien acogida por los mandatarios de Educación

radicados en Vitoria.

**R.— ¿Han ampliado ustedes la plantilla de profesores?**

J.I.A.— Recientemente se han cubierto nueve plazas y en breve se pondrán a oposición nueve más, para completar todas las asignaturas.

**R.— ¿Qué problema es el más urgente, por el momento?**

J.I.A.— El más acuciante es el de la masificación del alumnado en las clases de Solfeo, Piano y Armonía.

**R.— El antiguo local ¿es capaz para la nueva estructura?**

J.I.A.— Se han hecho ya diversas obras y respondiendo a un nuevo estudio, se ampliarán las aulas, dándoles mayor capacidad. En cuanto al nivel musical del personal docente, no hay problemas, si bien hay que añadir que el Gobierno Vasco ha nombrado un Profesor Inspector que vela por la realización de los programas técnicos.



El Grupo Instrumental de Viento del Conservatorio Municipal Superior de Música de San Sebastián.

# 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

# Zaj, en MADRID

Por Ramón Barce

Un concierto de la Asociación de Compositores (A.C.S.E.) ha reunido en Madrid a los componentes del grupo Zaj: Juan Hidalgo (Tenerife), Walter Marchetti (Milán) y Esther Ferrer (París). En la sala del Conservatorio han desarrollado un espectáculo que, en muchos aspectos, recordaba las tradicionales y ya casi legendarias actuaciones de Zaj: acciones muy simples, sin apenas escenografía, concisas, reducidas a un mínimo de movimiento y de sonido. Esos rasgos distintivos caracterizan un estilo que en 1964, cuando se creó el grupo, materializaba una corriente de extrema vanguardia



Walter Marchetti y Juan Hidalgo en «Blanco y negro».

## I CONGRESO DE BIBLIOGRAFIA Y DOCUMENTACION MUSICAL

Organizado por el Instituto de Bibliografía Musical que dirige Jacinto Torres, tuvo lugar en el Pazo de Mariñán, cedido para este fin por la Diputación de La Coruña, el I Congreso de Bibliografía y Documentación Musical. Se presentaron 41 ponencias, de las que una parte importante se refería a métodos y técnicas de recogida y catalogación de documentos musicales, y otra a realizaciones concretas y proyectos de esas mismas actividades. He aquí la lista de los ponentes: Mariano Pérez Gutiérrez, Enrique Lomba, Antonio Uxío Mallo, Louise K. Stein, Louis Jambou, María Antonia Rodulfo Boeta, José López Yepes, Francesc Bonastre, José López Calo, Jose María

Llorens, Angel Carrascosa, María Carmen Díez Hoyo, Nonito Pereira, Ramón Barce, Fernando Gomarín, Arcadio de Larrea, Jacinto Torres, Angeles Alvarez García-Bernardo, Emilio Casares, María Ester Sala, Luis Carlos Gago, Salvador Seguí, María Carmen Rodríguez Suso, Jon Bagüés, Montserrat Albet, Margarita Navarro, José Filgueira Valverde, Carlos Villanueva, Ramiro Cartelle, Margarita Soto Viso, Juan Pedro Durán, María Carmen Bachmaier, Xoan Manuel Carreira, Dorothe Schubarth, Israel J. Katz, Ismael Fernandez de la Cuesta, Antonio Odriozola, Lothar Siemens, Enric Climent, Nieves Iglesias y Carlos Rey Marcos.

Las conclusiones del Congreso pueden resumirse así:

1) Solicitud a los poderes públicos de una ayuda a los trabajos de documentación musical, tarea imprescindible de conservación de nuestro patrimonio artístico que, además, es urgente, por la pérdida y deterioro continuo de los materiales musicales (antiguos y modernos).

2) Se considera necesaria una coordinación y colaboración estrecha entre musicólogos y documentalistas; así como se exhorta a archiveros y bibliotecarios a cuidar especialmente los fondos musicales y a recoger y conservar materiales de nuestro pasado reciente (como revistas, boletines, folletos, programas).

3) Estimular, en los Entes Autonómicos, la creación de centros de documentación musical, coordinación después entre sí, a fin de que cada centro pueda saber de inmediato con qué fondos cuentan los otros centros.

4) Insistir en una vigilancia sobre el comercio y exportación indebida de nuestro patrimonio histórico musical (especialmente de las hojas de pergamino procedentes de los cantorales litúrgicos).

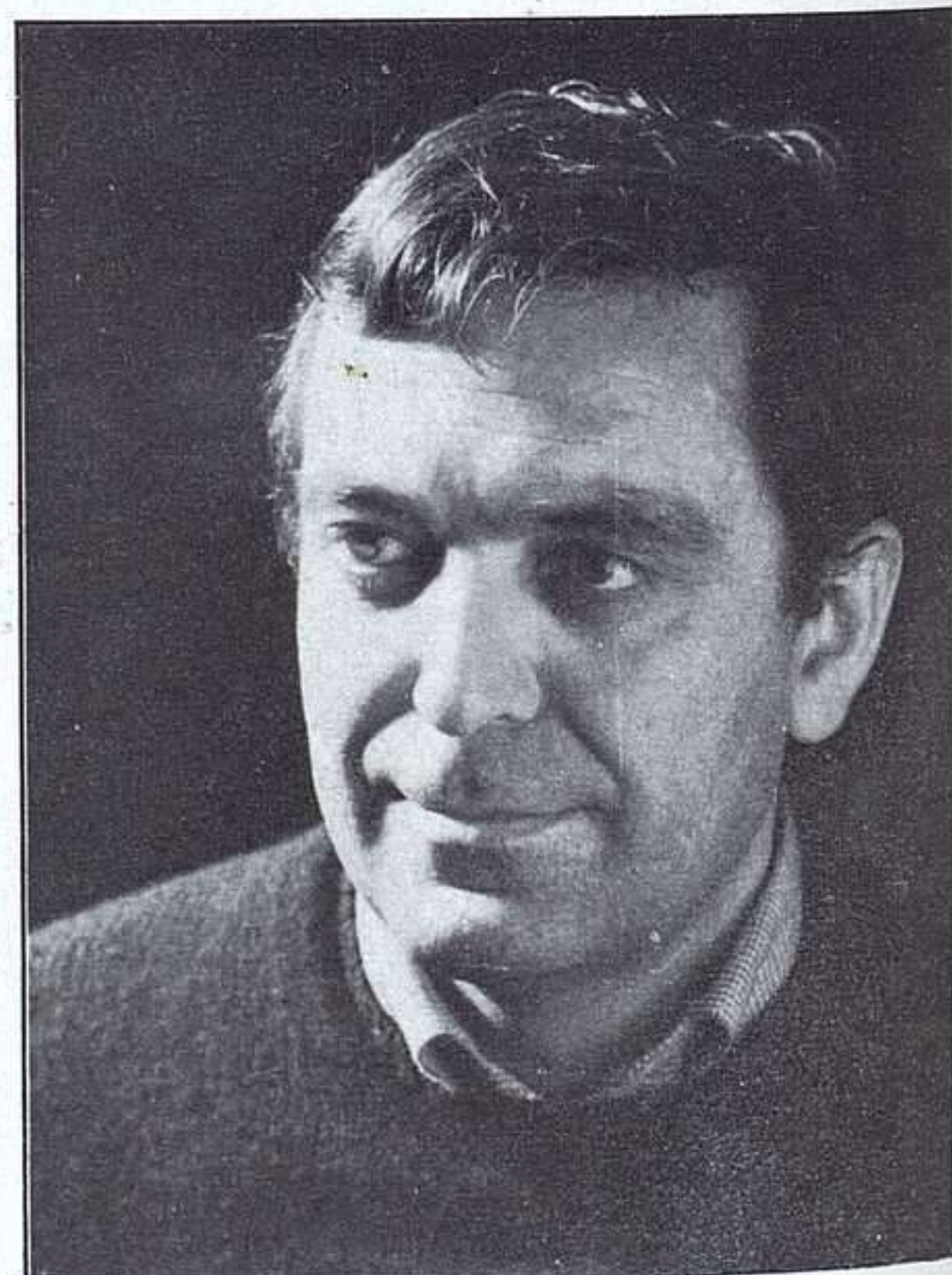
5) Proseguir el trabajo del Instituto de Bibliografía en lo concerniente a vaciado de artículos de revistas, labor para la que muchos de los asistentes prometieron su colaboración.

El intercambio de puntos de vista de

## LAS PELICULAS DE JAVIER AGUIRRE

Bajo el título general de «Aula de Nueva Música», el grupo LIM, en colaboración con el Instituto Francés, de Madrid, ha brindado al público una extensa programación en la que, a lo largo de doce sesiones, se ha ofrecido en forma didáctica un amplio panorama de las corrientes artísticas más interesantes y polémicas de nuestro tiempo. Todas las sesiones han sido presentadas por conferenciantes (Andrés Ruiz Tarazona, Tomás Marco, Javier Aguirre, Ramón Barce, José Luis García del Busto, Miguel Alonso, Javier Maderuelo, Emilio Casares, Antonio Gallego, Jean-Etienne Marie y Carmelo Bernaola), y cerradas con un coloquio con compositores, intérpretes y público.

Fueron intérpretes del ciclo Francisco Martín, Jesús Villa Rojo, José Domínguez Peñarrocha, Vicente Merenciano, Belén Aguirre, Luis Rego, Emiliano del Cerro, Manuel Lillo, Benito del Castillo, Pedro Esteban, Fernando Aranda, Tomás Castillo, Miguel López Torres, Esperanza



El director de cine Javier Aguirre.

acercándose arriesgadamente al teatro; y que hoy, a dieciocho años de distancia, y ya sin esa carga iconoclasta, puede contemplarse en su justa dimensión estética.

Zaj significó mucho para la música contemporánea. Tuvo imitadores y seguidores (además de detractores), y también fue materia prima para que muchos compositores más o menos eclécticos cayeran en la ingenuidad de creer que una música instrumental cualquiera podía convertirse en moderna y en vanguardista por el solo hecho de incluir alguna acción escénica. En realidad, el tipo de trabajo que siempre realizó Zaj está muy alejado de esas síntesis simples y busca su expresión a partir de otras fuentes: la inmovilidad de los cuerpos, la pausación de las acciones, la descontextualización de gestos y de movimientos, la mera presentación de objetos, los «*modos de acción no lógicos*» (Hidalgo), algunas formas muy peculiares de humor, utilización del tabú, sutiles amalgamas de organización minuciosa y de alusiones al caos. Y, sobre todo, un

concepto específico del tiempo, que, en general, no se corresponde con el tiempo musical porque suele ser distenso y anti-metronómico. Tampoco rechaza Zaj los juegos verbales (o conceptuales) de ingenio, aunque suelen evitarse las implicaciones simbólicas y destacarse sólo las más evidentes, elementales y por ello a menudo sorprendidas. Así, por ejemplo, en la acción titulada **Los nueve sietes**, cada uno de los tres ejecutantes dice tres veces la palabra *siete*, con lo que el supuesto enigma simbólico del título queda dilucidado de forma radicalmente transparente y obvia: consiste, en efecto, y como el título anunciaba, en que se pronuncian nueve sietes.

Se ha dicho muchas veces que lo que hace Zaj es inefable, inexpresable, indescriptible. Seguramente es cierto. También, seguramente, es único. Contemplar el trabajo perfecto de Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer sobre la escena es algo inolvidable. La sesión del Conservatorio fue una muestra del mejor quehacer de Zaj. En la sala



Esther Ferrer, de Zaj.

había muchos jóvenes y también un grupo muy numeroso de artistas plásticos. En cambio, en una ocasión así, no fácilmente repetible, estuvo ausente la casi totalidad de la crítica musical. Grave error. Una parte importante del mecanismo social y estético de la música contemporánea es incomprensible sin Zaj.



Ramón Barce y Emilio Casares, en el Pazo de Mariñán.

Foto: Elena Martín.

los congresistas, no sólo en los coloquios que siguieron a las ponencias, sino en la estrecha convivencia de tres días de intenso trabajo, mostraron un real deseo de colaboración y una conciencia muy clara de los principales problemas de la

documentación musical española. El primero, sin duda, es la necesidad absoluta de localización y conservación de los documentos musicales primarios (de las partituras), que, en muchos casos —no ya pretéritos, sino del pasado más re-

ciente—, dejan de ser asequibles a la muerte del compositor. Y, también, la necesidad de que se llegue al establecimiento de repertorios y catálogos de toda la documentación musical española.

Las muchas horas dedicadas a la lectura y discusión de las ponencias resultaron insuficientes, dada no sólo la cantidad de información presentada, sino el apasionamiento de las controversias. Controversias que testimoniaron la vitalidad e importancia de unos estudios que han alcanzado ya tal nivel científico y de amplitud de criterio que están en condiciones de acometer en gran escala la colosal e imprescindible tarea de salvar y hacer utilizable el inmenso tesoro musical español. En este sentido, este Congreso puede considerarse como un notable éxito: se han delimitado algunos objetivos primordiales y se han planteado algunos problemas técnicos básicos. Ha sido, sin duda, una experiencia esperanzadora.—R.B.

Abad, Javier Maderuelo, Eugenio De Rosa y Oscar Vallina, que se ocupó muy imaginativa y brillantemente de las proyecciones y diapositivas. Como en anteriores ciclos (éste es el octavo que realiza en Madrid), el grupo LIM hizo un espléndido trabajo colectivo.

Una de las sesiones más atractivas fue la correspondiente al director cinematográfico Javier Aguirre, que presentó cuatro de sus películas experimentales, producidas en 1970, y que han sido repetidamente programadas desde entonces en sesiones especiales y festivales españoles y extranjeros, pero cuya actualidad y problemática continúan vigentes. **Uts cero**, con música de Luis de Pablo, es descrita así por Aguirre: «*La representación plástica es mínima: el blanco, lo negro y lo circular. El tratamiento del tiempo posee una peculiaridad: la imagen nunca deja de moverse, pero el movimiento, generalmente, no se ve*». El sonido coopera a una saturación constante de la imagen.

En **Impulsos ópticos en progresión geométrica**, la música es de Eduardo Polonio, y la película se describe como «*una operación matemática pura*»; o, como dice Gómez de Liaño, «*podría glosarse como una persecución del instante*». En ella se combinan luces coloreadas y oscuridad progresivamente aceleradas hasta llegar a la imagen subliminal (24 cambios de luz y de sonido por segundo). En **Fluctuaciones entrópicas**, el celuloide ha sido taladrado miles de veces, y la luz del proyector es la protagonista, al mostrar sobre la pantalla la multitud de taladros, a veces aislados, a veces en enjambres vertiginosos. La música, igualmente «*entrópica*», fue compuesta por Julián Llinás, Eduardo Polonio, José Luis Téllez, Angel Luis Ramírez y Horacio Vaggione.

Por último, **Espectro siete**, con música de Ramón Barce es como escribió por la fecha de su estreno Manfred Mohr, «*un primer paso dentro de los intentos*

*de asociar la ciencia con el arte, para llegar a conseguir la obra perfecta*. Imagen y sonido se combinan sobre la base del empleo de doce colores planos y de doce notas a ellos asociados. El ritmo temporal se reproduce exactamente en la aparición de los colores. Las tres últimas películas citadas incluyen la lectura, por Adolfo Marsillach, de algunos fragmentos de textos científicos.

Estas películas de Javier Aguirre, aparte de sus valores puramente experimentales en cuanto a imagen y a concepción general como objeto visual, son ciertamente importantes como tanteos en el vidrioso mundo de la correspondencia de imagen y sonido. La música ha evitado en general todo carácter ilustrativo, procurando formar una sola y única estructura con la imagen. El problema sigue en pie, como mostró el animado coloquio que siguió a las proyecciones; pero el cine de Javier Aguirre es una puerta abierta a muchas posibilidades.—R.B.

## 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



# Libros y partituras



**Serie de Música Histórica Aragonesa. Fascículo I: Organistas de las catedrales de Zaragoza.** Transcripción y Prólogo de **J. V. GONZÁLEZ VALLE**. Conservatorio Profesional de Música de Zaragoza. Real Musical, Madrid. 1978. Folio, 42 págs.

Este interesante volumen se encuadra en la moda de última hora de revalorizar y dar conocer los talentos locales —la introducción, del Director del Conservatorio de Zaragoza, es bien aleccionadora en este sentido—. Esto, que pudiera parecer una connotación negativa, se convierte en altamente positiva en este caso, como en tantos otros: mientras esa moda nos permita conocer y gozar de composiciones tan bellas hasta ahora desconocidas, como son las que integran este volumen, avaladas por el docto, aunque breve, prólogo de don José Vicente González Valle, bienvenidos sean esos regionalismos y localismos. Porque nos encontramos ante unas obras que, para lo que se estilaba en España en su época, son de primera clase: muy bellas y bien construidas.

En cierto sentido es lástima que el Profesor González Valle no se haya explayado un poco más en el prólogo: que si bien las consideraciones que sobre estas composiciones, su estilo, etc., hace, son muy interesantes, su misma brevedad y la conocida formación y capacidad de su autor nos hacen desear que hubiera desarrollado más algunos conceptos. En concreto, yo encuentro en estas composiciones un ejemplo más de los cambios estilísticos que en la música española de fines del siglo XVIII (y

aun quizá de antes) se estaban verificando. Porque si interesantes son las composiciones *atadas* —para seguir la terminología de la época—, no lo son menos, sino quizá más, las *libres*, en las que, como muy bien apunta González Valle, asoma ya, con bastante nitidez, la forma tripartita de la sonata. Ciertamente, ante estas composiciones, uno no puede menos de sentir, una vez más, pena por el hecho de que nuestros compositores del siglo XVIII no conocieran el desarrollo temático ni las formas libres de la fuga, que tan esplendrosos frutos dieron en Alemania. Pero aun así se trata de obras, digámoslo una vez más, muy hermosas, bien construidas y altamente interesantes, que, por otra parte, no pueden ser concebidas más que en el contexto particular del órgano español de entonces. Quizá el ejemplo más claro de esto último sea el **Partido de dos bajos** de Ramón Ferreñac (págs. 12 a 17), que, dentro de su insistencia machacona en el tema principal, resulta muy bonito e interesante tocado en un órgano español de teclado partido, para el que, evidentemente, lo concibió su autor y en el que la diferenciación de planos sonoros en que está basado resulta particularmente lograda.

Hay obras que, dentro de la alta calidad de todas las que integran el volumen, destacan sobre las demás. No puedo menos de mencionar entre ellas el **Contrapunto II** (pág. 2), en movimiento contrario, pues el carácter un poco escolástico que su misma naturaleza le obliga a adoptar y una cierta falta de libertad en la inclusión de elementos ajenos al tema no le impiden ser una piecicita maestra.

Imposible comentar una por una todas las composiciones. Sólo me permito una sugerencia: en la **Fuga a cuatro**, de la pág. 3, me da la impresión que entre los compases 15 y 16 falta un compás. ¿O estoy yo equivocado en esta apreciación personal? Expongo mi pensamiento con toda honradez.

En fin, un grupo de composiciones que constituyen una aportación importante al acervo cultural español de la música de órgano del siglo XVIII.—**J.L.C.**

**CANDE, ROLAND de: Invitación a la música. Pequeño manual de iniciación.** Traducción del catedrático Dr. Julio Lago Alonso. Madrid: Aguilar, 1981. 308 págs.

La finalidad y características generales de este manual así como sus limitaciones, las expone el autor al comienzo de la introducción (pág. 7): «Este libro se dirige a cualquiera que tenga un poco de curiosidad por la música. No es un libro para iniciados. Se dedica a lectoras y lectores que no tengan prejuicios ni manías estéticas; bien porque su juventud no les haya dejado tiempo para adquirirlos, bien porque la falta de conocimientos teóricos haya preservado la pureza de su gusto y la inocencia de su juicio».

El autor se mantiene, a lo largo de todo el libro, fiel a este principio, a esta guía. Quizá una de las consecuencias más visibles de esta toma de posición, de este programa del autor, esté en el estilo con que está escrito: un estilo fácil, sencillo, *coloquial*, donde abundan incluso las frases o expresiones del lenguaje cotidiano, sin que, en ningún caso, descienda a lo vulgar, no obstante el peligro que la adopción de un tal estilo lleva consigo.

Consta de dos partes, de extensión muy desigual: la primera y más extensa —llega hasta la pág. 266— es un resumen de la historia de la música. Pero una historia narrada con este estilo popular, sencillo, de que acabo de hablar. Más que historia es, a veces, una evocación, con frases genéricas, pero muy atinadas. Un solo ejemplo: en el comienzo del capítulo 21, capítulo que el titular **¿Qué es el romanticismo?**, inicia así la exposición: «En primer lugar es un asunto de poetas... El romanticismo es una tendencia literaria opuesta al clasicismo, a sus pompas y a sus leyes». Y, con todo, el libro contiene numerosos datos —naturalmente, no datos de primera mano o desconocidos para cualquiera medianamente informado—, pero expuestos siempre en este estilo llano, que hace que el libro se lea con suma facilidad.

Los ejemplos de cuán atinadamente haya acertado el autor al describir fenómenos musicales, tanto históri-

cos como técnicos, se podrían multiplicar, pues abundan en gran número. He aquí un par de ejemplos: al final del capítulo 36, dedicado a Coc-teau y al Grupo de los Seis —el trato preponderante dado a la música francesa es visible a lo largo de todo el libro— y a Bartók, y que él titula **Años locos. Insolencia. Llamada al orden. Libertad**, pone un esquema (pág. 206) de los años que habrían tenido si hubiesen vivido en 1980 algunos de los músicos más importantes del siglo XX (Schoenberg, Ravel, Bartók, Stravinsky, etc.); y esa lista es de lo más aleccionador; lo mismo la descripción que hace en las págs. 241-243 de las partes de que consta un violín; etc., etc. Son modos de exponer temas importantes de la música, que quizá no suelen tratarse con frecuencia, interesantísimos, que hacen la lectura de este libro agradable e instructiva al mismo tiempo. De las muchas cosas interesantes que se encuentran en esta primera parte me parece digno de recordar de un modo especial el capítulo 38 (págs. 207-214), que él titula **El salvaje y el ordenador** y que está dedicado a la música de jazz, música pop, folk, etc. En él, en efecto, se encuentra una historia del jazz, que, si bien sucinta hasta el extremo, es tan clara y llena de datos, que ofrece una visión completa, al tiempo que esquemática, de este interesante período y estilo musicales.

La segunda parte la titula el autor **Escuchando la música**, y es, como ya queda dicho, mucho más breve que la primera. Uno esperaba encontrar en ella uno de esos resúmenes de técnica musical, habituales en este tipo de trataditos. Pero no es exactamente eso, aunque haya algún capítulo dedicado a cuestiones técnicas. Ya el solo capítulo primero (**Los más jóvenes y los más viejos**) es todo un símbolo: se reduce a enumerar algunas de las obras que escribieron algunos compositores precoces (Mozart ocupa casi la mitad de la lista, naturalmente) y las de otros que escribieron algunas de sus obras más importantes en la ancianidad (aquí la lista es más variada y numerosa: Monteverdi, Schütz, Rameau, Haydn, Verdi, etc.).

El libro concluye con una interesante discografía, actualizada al máximo (para

**Carmen**, por ejemplo, recomienda la versión de Berganza-Cotrubas-Domingo-Abbadó, y una breve bibliografía, que forma el capítulo noveno de la segunda parte y que él, fiel a su estilo hasta el final, titula gráficamente **Algunos libros para saber más** y que presenta el mismo problema que tantos otros libros semejantes traducidos al español: está toda en francés, o sea, que el traductor y el editor no trataron, en modo alguno, de acomodarla al público español.

A propósito del traductor y de la traducción: en general, la traducción está muy bien hecha, incluso en los numerosos modismos y frases gráficas que el autor emplea en un francés original. Pero no faltan errores, que rayan en lo cómico. Quizá el músico más perjudicado por estos errores haya sido Bellini: en el capítulo correspondiente (**Las óperas del siglo XIX**), cuando, al final, enumera las composiciones que no deben dejarse de escuchar, una de las recomendadas es «**El sonámbulo**», y entre la discografía recomendada encontramos (pág. 269) a «**La Norma**».—J.L.C.



**El mundo de los instrumentos músicos. Surgimiento y Producción.** Ordenación: J. E. Jiránek y Tomás Hejzlar. Fotografías de Petr Sirotek. Praga: Panton, 1979. 232 págs. Distribuidor para España: Real Musical.

Libro precioso, no obstante dos defectos de bulto: el primero, el tono altamente encomiástico, por no decir apologético, de Checoslovaquia, de su música y de sus constructores de instrumentos; y el segundo, una traducción deficiente, abundante en frases y palabras incorrectas y, por supuesto, numerosas faltas de imprenta no bien corregidas.

Y con todo, un libro precioso, interesantísimo, porque nos introduce, quizá

como ningún otro —al menos de los que son asequibles en España—, a ese mundo apasionante que es la construcción de los instrumentos musicales.

No les falta razón, en cierto sentido, a los checoslovacos, para sentirse orgullosos de sus fábricas de construcción de instrumentos musicales: varias de las más famosas en el mundo —entre ellas la prestigiosa «Petrof», de construcción de pianos— radican en su país.

Este libro nos introduce, pues, en el mundo de la construcción de los instrumentos musicales. Y lo hace de la manera más viva, a través de numerosas —exactamente 215— fotografías en blanco y negro y en color, que muestran una cantidad insospechada de *secretos* de la construcción de instrumentos musicales: los de cuerda, los de madera, los de metal, el piano, el órgano, hasta el acordeón. Libro que no debiera faltar en la biblioteca de ningún músico que ame el instrumento que toca, pues este libro le enseñará a conocer mejor su instrumento que toca, pues este libro le enseñará a conocer mejor su instrumento *por dentro* le enseñará muchos detalles de su construcción, detalles que le gustará conocer, para amar más a su instrumento.—J.L.C.

«**BOLETIN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE PEDAGOGIA MUSICAL**», núm. 3 (extraordinario), noviembre 1981. Institución Cultural El Brocense, Diputación Provincial de Cáceres. 109 págs.

Todo el presente número del **Boletín** que edita la Sociedad Española de Pedagogía Musical va dedicado al I Congreso Nacional de Pedagogía Musical, que tuvo lugar en Cáceres del 10 al 12 de octubre de 1981, y que tuvo como eje temático la enseñanza musical en España. Se recogen aquí íntegramente las ponencias y las conclusiones de dicho Congreso. Las ponencias y sus presentadores fueron: la **Enseñanza en los Conservatorios** (Mariano Pérez Gutiérrez), la **Música en la Educación General Básica** (Carmen Lecumberri y Monserrat Sanuy), la **Música en el Bachillerato** (Ramón Barce, Jaime Lorenzo y Marina Gómez), la **Música en la Universidad** (Manuel Campo y Enrique Sánchez

Pedrote), la **Formación del Profesorado** (Adalberto Martínez Solaesa), y la **Música fuera del ámbito escolar** (Antonio Gallego y Rosa María Kucharski). Todas las ponencias fueron sometidas a extensos debates por los respectivos grupos de trabajo y resumidas luego en forma de conclusiones.

Estas conclusiones, a pesar de su brevedad, no podrían ser resumidas en estas líneas. Todas ellas tienden, en líneas generales, a la defensa de la música como asignatura estable en las enseñanzas no profesionales, a su mejora y reajuste en las profesionales, y en ciertos casos a establecer las bases para una ulterior coordinación global de los estudios musicales. Insistimos en que no puede ni siquiera hacerse una enumeración de los puntos que incluye cada conclusión, dada su variedad y matización. Tampoco podría considerarse este material, en manera alguna, como algo redondeado o definitivo; más bien sería una primera expo-

sición de problemas, una invitación a reflexionar sobre unos temas que son absolutamente vitales para la música en España. Pensamos que todos los músicos (y no sólo los pedagogos) deberían leer estas páginas, en las que, pese a apresuramientos, desigualdades y omisiones se exponen algunos de los temas más conflictivos de la enseñanza musical en nuestro país. Y decir de la enseñanza musical equivale a decir de la música en todos sus aspectos.

En un breve pero apretado prólogo, Manuel Angulo señala las razones y la oportunidad del Congreso, que puede significar un primer paso hacia el acuerdo previo que se requiere por parte de todos los estamentos pedagógicos; y sin el cual no hay posibilidad de un avance orgánico y homogéneo de la enseñanza musical. El presente documento debe ser tenido en cuenta como uno de los posibles puntos de partida hacia ese avance pedagógico que todos deseamos a corto plazo.—R.B.



unicentro habana - p.º habana, 9-11 - teléf. 2 62 57 75 - madrid.

DISCOS NACIONALES Y DE IMPORTACION.  
DEPARTAMENTO DE MUSICA CLASICA.  
**VIDEO CLUB.**

Se aceptan pedidos por catálogo.

unicentro habana - p.º habana, 9-11 - teléf. 2 62 57 75 - madrid.



## ESPAÑA

### ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA (Teatro Real de Madrid).

6, 7, 8 y 9 de mayo.— Beethoven: **Sinfonía núm. 9**. Coro Nacional de España. Director: Jesús López Cobos. Concierto fuera de abono.

### ORQUESTA SINFONICA Y CORO DE RTVE (Teatro Real de Madrid).

12 de mayo.— Concierto extraordinario. Niños de la Fundación musical «Yamaha». Director: Odón Alonso.

### CICLO DE MUSICA DE CAMARA Y POLIFONIA (Teatro Real de Madrid).

4 de mayo.— Ives, Ravel, Strawinsky: **Obras**. Grupo KOAN. Director: José Ramón Encinar.

11 de mayo.— Jolivet, Ginastera: **Obras**. Grupo de percusión de Madrid. Director: J.L. Temes.

18 de mayo.— Mendelssohn: **Trío en Do menor**. Turina: **Trío en Si menor**. Ravel: **Trío en La menor**. Trío de Madrid.

25 de mayo.— Concierto coral. Coro Nacional de España.

### FESTIVAL DE OPERA (Teatro de la Zarzuela de Madrid)

2, 4, 6 y 8 de mayo.— Bizet: **Carmen**. Carreras, Díaz, Ferrarini, Beldani, de Palma, Ruiz, Sanz Remiro, Marcote, Esteve, González. Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro Titular del Teatro de la Zarzuela. Directora de Escena: Pilar Miró. Director: García Navarro.

12, 14, 16 y 18.— Donizetti: **Don Pasquale**. Wise, Montarsolo, González, Serra. Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro Titular del Teatro de la Zarzuela. Director de Escena: Emilio Sagi. Director: Jorge Rubio.

28 de mayo.— Wagner: **Los Maestros Cantores de Nuremberg**. Coro de la Opera de Leipzig. Orquesta del Gewandhaus de Leipzig. Solistas y director sin especificar.

30 de mayo.— Mozart: **La Flauta Mágica**. Coro de la Opera de Leipzig. Orquesta del Gewandhaus de Leipzig.

### II FESTIVAL DE PRIMAVERA DE IBERMUSICA (Teatro Real de Madrid).

21 de mayo.— Schumann: **Concierto para piano y orquesta, Op. 54**. Brahms: **Sinfonía núm. 1 en Do menor**. London Symphony Orchestra. Solista: Zimmermann. Director: Abbado.

22 de mayo.— Mahler: **Des Knaben Wunderhorn y Sinfonía núm. 1 «Titan»**. Solista: M. Price. London Symphony Orchestra. Director: Abbado.

23 de mayo.— Rossini: **La italiana en Argel (Obertura)**. Mozart: **Sinfonía concertante, K.V. 297b**. Mussorgsky/Ravel: **Cuadros de una exposición**. London Symphony Orchestra. Director: Abbado.

### ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA (Palau de la Música Catalana de Barcelona).

17 y 18 de abril.— Rossini: **Obertura**. Haydn: **Concierto para violoncelo y orquesta**. Tchaikovsky: **Sinfonía núm. 4**. Violoncelo: Arto Noras. Director: Aldo Ceccato.

24 y 25 de abril.— Haydn: **La Creación**. Director: Salvador Mas.

Mayo.— **Ciclo de conciertos «Panorama del siglo XX»**. Orquesta Ciutat de Barcelona. Diabolus in música. Grupo Bartók.

### PRO MUSICA (Palau de la Música de Barcelona)

5 y 7 de mayo.— Mozart: **La clemenza di Tito**. Scottish Chamber Orchestra. Orfeón Donostiarra. Solistas: Berganza, Moser, Connell, Watkinson, Harhy. Director: Mackerras.

17 de mayo.— Schumann: **Concierto para piano y orquesta**. Mahler: **Sinfonía núm. 1**. Zimmermann (piano). London Symphony Orchestra. Director: Abbado.

18 de mayo.— Mahler: **Rückert-lieder**. Brahms: **Sinfonía núm. 1**. Price (soprano). London Symphony Orchestra. Director: Abbado.

19 de mayo.— Rossini: **Obertura**. Mozart: **Sinfonía concertante para instrumentos de viento**. Mussorgsky/Ravel: **Cuadros de una exposición**. London Symphony Orchestra. Director: Abbado.

### VIII FESTIVAL DE MUSICA DE ASTURIAS (Teatro Campoamor de Oviedo, Teatro Jovellanos de Gijón y Teatro Almirante de Avilés).

3 de mayo.— Granados: **Intermedio de «Goyescas»**. Falla: **El retablo de Maese Pedro**. Rodrigo: **Fantasia para un Gentilhombre**. Orquesta Sinfónica de Asturias. Director: Victor Pablo Pérez. Oviedo.

3 de mayo.— Granados, Albeniz, Turina y Falla: **Obras**. Piano: Francisco Jaime y Pantín. Gijón.

4 de mayo.— Rimsky-Korsakov: **Capricho español**. Falla: **El sombrero de tres picos**. Truán: **El Miraglo de Albelda**. Orquesta Sinfónica de RTVE. Director: Odón Alonso. Oviedo.

4 de mayo.— Granados: **Intermedio de «Goyescas»**. Falla: **El retablo de Maese Pedro**. Rodrigo: **Fantasia para un Gentilhombre**. Orquesta Sinfónica de Asturias. Director: Victor Pablo Pérez. Gijón.

5 de mayo.— Ravel: **La alborada del gracioso**. María Teresa Prieto: **Sinfonía cantabile**. Albéniz: **Suite Iberia**. Turina: **Sinfonía sevillana**. Orquesta Sinfónica de RTVE. Director: Gracia Asensio. Oviedo.

5 de mayo.— Ballet Nacional Clásico. Director: Victor Ullate. Gijón.

6 de mayo.— Ballet Nacional Clásico. Director: Victor Ullate. Oviedo.

6 de mayo.— Donizetti: **Lucia di Lammermoor**. Opera Nacional Eslovaca. Gijón.

6 de mayo.— Granados: **Intermedio de «Goyescas»**. Falla: **El retablo de Maese Pedro**. Rodrigo: **Fantasia para un Gentilhombre**. Orquesta Sinfónica de Asturias. Director: Victor Pablo Pérez. Avilés.

7 de mayo.— Donizetti: **Lucia di Lammermoor**. Opera Nacional Eslovaca. Oviedo.

7 de mayo.— Rimsky-Korsakov: **Capricho español**. Falla: **El sombrero de tres picos**. Truán: **El Miraglo de Albelda**. Orquesta Sinfónica de RTVE. Director: Odón Alonso. Gijón.

7 de mayo.— Granados, Albéniz, Turina y Falla: **Obras**. Francisco Jaime y Pantín (piano). Avilés.

8 de mayo.— Beethoven: **Fidelio**. Opera Nacional Eslovaca. Oviedo.

8 de mayo.— Ravel: **Alborada del gracioso**. Prieto: **Sinfonía cantabile**. Albéniz: **Suite Iberia**. Turina: **Sinfonía sevillana**. Orquesta Sinfónica de RTVE. Director: Gracia Asensio. Gijón.

8 de mayo.— Ballet Nacional Clásico. Director: Victor Ullate.

3 de mayo.— Conferencia de Federico Sopena: **El nacionalismo español**. Caja de Ahorros. Oviedo.

3 de mayo.— Conferencia de A. Fernández-Cid: **La personalidad de Turina**. Cátedra «Jovellanos» de Gijón.

4 de mayo.— Conferencia de A. Fernández-Cid: **La personalidad de Turina**. Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo.

6 de mayo.— Conferencia de Kurt Palhen: **Manuel de Falla**. Cátedra «Jovellanos» Gijón.

7 de mayo.— Conferencia de Kurt Palhen: **Los grandes Festivales de ópera**. Caja de Ahorros. Oviedo.

### JUVENTUDES MUSICALES (Cullera, Valencia)

28, 29 y 30 de mayo.— IV Tribuna de Jóvenes Intérpretes.

### ORQUESTA MUNICIPAL (Valencia)

15 y 22 de mayo.— Obras de autores valencianos. Orquesta Municipal de Valencia.

### ORQUESTA BETICA FILARMONICA (Teatro Lope de Vega de Sevilla)

10 de mayo.— Ordoñez: **Sinfonía**. Mozart: **Concierto para arpa y flauta**. Strawinsky: **Suite de «El Pájaro de Fuego»**. Dorella Maiorescu (arpa), Dolores Tomás (flauta). Director: Luis Izquierdo.

24 de mayo.— Victory: **Obertura de «Cyrano de Bergerac»**. Paganini: **Concierto para violín núm. 1**. Sibelius: **Sinfonía núm. 2**. Lukas David (violín). Director: Colman Pearce.

### ORQUESTA SINFONICA DE MALAGA (Conservatorio Superior de Música de Málaga)

7 de mayo.— García Jiménez: **Homenaje a Picasso, Op. 6**. Antonio Rozas: **Suite sonata, homenaje a Falla**. Halffter: **Sinfonietta en Re mayor**. Solista: Díez Criado. Director: Isidoro García Polo.

14 de mayo.— Coenen: **La caza**. Paganini: **Concierto núm. 1**. Haydn: **Sinfonía núm. 99**. Lukas David (violín). Director: Octav Calleja.

### ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS (Centro Provincial de Bellas Artes de Oviedo).

28 y 31 de mayo.— Beethoven: **Sinfonía núm. 3 «Heroica»**. Director: Victor Pablo Pérez.

### INSTITUTO ALEMAN (Madrid)

19 de abril.— **Juegos gráfico-musicales**. Presentación del libro de Villa Rojo por Carmelo A. Bernaola. Belén Aguirre (violoncelo) y Grupo de clarinetes del LIM.

19 al 23 de abril.— Exposición permanente de Juegos gráfico-musicales.

14 de abril.— Bach: **Obras**. Organista: Roland Muhr. Parroquia de San Manuel y San Benito.

16 de abril.— Bach, Haendel, Clarke, Stanley y Torelli: **Obras**. Organista: Roland Muhr. Trompeta: Gerd Zapf.

### ASOCIACION BILBAINA DE AMIGOS DE LA OPERA (Bilbao)

28 de abril.— Concierto benéfico. Carlo Bergonzi (tenor) y Eduardo Müller (piano).

3 y 4 de mayo.— Beethoven: **Fidelio**. Opera Nacional de Bratislava.

19 de mayo.— Montserrat Caballé (soprano) y Miguel Zañetti (piano).

**CICLO LA VOZ EN LA MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA (Asociación de Compositores-Ateneo de Madrid)**

27 de abril.— Ozaita: **Aforismos**. Miguel Alonso: **Impropria**. Agúndez: **Lágrimas**. Estévez: **Gab XX**. Marco: **Recuerdos del porvenir**. Esperanza Abad (soprano).

4 de mayo.— Compositores de la República: Bautista, Bacarisse, Antonio José, Roberto Gerhard, García Leoz, Pittaluga. Pura María Martínez (soprano).

11 de mayo.— **Canciones** de R. Halffter, García Leoz, Luis Blanes, Manuel Seco, Cruz de Castro, Manuel Valls, Juan José Falcón. Beatriz Melero (soprano).

18 de mayo.— Senosiain: **N. Barce: Eterna**. Villa Rojo: **Juegos gráfico-musicales**. Bertomeu: **Recordando a Ramón Gómez de la Serna**. Fernández Alvez: **Oración**. Esperanza Abad (soprano) y Grupo LIM.

25 de mayo.— **Obras corales** de Castillo, Blanquer, Arteaga, Carmen Santiago, Larrauri, Prieto, Falcón, Miguel Alonso, Esplá. Cuarteto vocal Tomás Luis de Victoria.

**GRAN BRETAÑA**

**ROYAL OPERA HOUSE (Covent Garden de Londres)**

3, 7, 11, 15, 20 y 22, de mayo.— Tchaikovsky: **Eugene Onegin**. Benackova, Powell, Finnie, Bainbridge, Luxon, Gedda, Kopcak, Earle, Oliver, Gelling. Director: Yuri Simonov.

13, 17, 21, 25 y 29 de mayo.— Wagner: **Tristán e Isolda**. Dale, Jones, Minton, McIntyre, Vockers, Gelling, Howell, Crook, Earle. Director: Colin Davis.

18, 24 y 28 de mayo.— Verdi: **Simón Boccanegra**. Summers, Earle, Bruson, Lloyd, Kanawa, Bonisolli. Director: Downes.

9 de mayo.— Recital de Montserrat Caballé.

10 de mayo.— Recital de Carlo Bergonzi.

**PHILARMONIA ORCHESTRA (Royal Festival Hall de Londres)**

3 de mayo.— Debussy: **Nocturnos**. Chopin: **Concierto para piano núm. 2 y Andante Spianato y Gran Polonesa**. Debussy: **El Mar**. Ivo Pogorelich. Ambrosian Singers. Director: Tilson Thomas.

16 de mayo.— Fauré: **Pelleas y Melisande**. Dvorak: **Concierto para violoncelo**. Beethoven: **Sinfonía núm. 4**. Ralph Kirsbaum. Director: Rattle.

**LONDON FESTIVAL BALLET (London Coliseum, Londres)**

27, 28, 29 y 30 de abril y 1, 10, 11, 12, 13, 14 y 15 de mayo.— Tchaikovsky: **La Bella Durmiente**. Coreografía: Petipa/Nureyev. Vestuario: Georgiadis. Iluminación: Read.

3, 4 y 5 de mayo.— Chopin: **Las Sílides**. Coreografía: Fokine. Producción: Mrakova. Vestuario: Guy. Iluminación: Mohr. Shostakovich: **La Tempestad**. Arreglos y orquestación: Riley. Coreografía: Porkovsky. Escenografía: Aitken. Vestuario: Framer. Iluminación: Caswell. Riisager: **Estudios**. Adaptación libre de los Estudios de Czerny. Coreografía: Lander.

6, 7 y 8 de mayo.— Shostakovich: **Switch Bitch**. Coreografía: Wood. Vestuario: Annals. Iluminación: Caswell. Martinu: **Sphinx**. Coreografía: Tetley. Vestuario: Kim. Iluminación:

Read. Verdi: **Variaciones**. Coreografía: Porkovsky. Vestuario: Framer. Iluminación: Caswell.

17, 18, 19, 20, 21 y 22 de mayo.— Adam: **Giselle**. Coreografía y producción: Skeaping Perrot, Coralli y Petipa. Vestuario: Walker. Iluminación: Bristow.

24, 25, 26, 27, 28 y 29 de mayo.— Tchaikovsky: **El Lago de los Cisnes**. Coreografía: Ivanov/Petipa. Producción: Field. Coreografía adicional: Foy, Pink. Vestuarios: Toms. Iluminación: Read.

**CICLO DE MUSICA DE CAMARA (Royal Opera House de Londres)**

19 de mayo.— Mozart: **Cuarteto en Sol, K. 387**. Beethoven: **Cuarteto en Mi bemol, Op. 44, núm. 3**. Beethoven: **Cuarteto en Fa, Op. 135**. Medici String Quartet.

26 de mayo.— Mozart: **Cuarteto en Re, K. 465**. Wolf: **Serenata Italiana**. Beethoven: **Cuarteto en Do sostenido menor, Op. 131**.

**ST. JOHN'S SMITH SQUARE (Londres)**

2 de mayo.— Telemann: **Las Estaciones**. Vivaldi: **Las Cuatro Estaciones**. Kwella, Tyrrell, Sidwell, Jackson. Raglan Baroque Players. London Oratoy Choir. Director: Kraemer.

4 de mayo.— Monteverdi: **Beatus vir**. Gabrielli: **Motetes**. Monteverdi: **Gloria**. Cavalli: **Misa Concertada**. Schola Cantorum de Oxford. The Parley of instrument. Director: Bolton.

5 de mayo.— Haendel: **La Reina de Sheba**. Bach: **Suite núm. 2 en Si menor**. Purcell: **Chacona en Sol menor**. Haendel: **Cantata**. Boyce: **Sinfonía núm. 2 en La**. The Regent Sinfonía. Taylor (flauta), Scott (soprano). Director: Vass.

10 de mayo.— Beethoven: **Sonata en Re menor, Op. 31, núm. 2**. Listz: **Leyenda núm. 2 y Juegos de agua en la Villa de Este**. Vallée Obermann. Pascal Roge (piano).

13 de mayo.— Davis Matthews: **Sinfonía núm. 2**. Philharmonia Orchestra. Director: Rattle.

15 de mayo.— Brahms: **Variaciones sobre la Coral de San Antonio**. Barber: **Concierto para violín, Op. 14**. Sibelius: **Sinfonía núm. 2, en Re, Op. 43**. Young Musicians Symphony Orchestra. Warren-Green (violín). Director: Blair.

16 de mayo.— Purcell: **Funeral Sentences; Blow up the Trumpet. Hear my prayer, O lord; O sing unto the Lord y Ode for St. Cecilia's Day**. Horniman Singers. Surrey University Players. Director: Forbes.

17 de mayo.— Britten: **Cuarteto núm. 3**. Haydn: **Cuarteto en Re, Op. 76, núm. 5**. Chilingirian String Quartet.

18 de mayo.— Roberto Gerhard: **Leo**. Clarke: **New Yor**. Feberl: **Charivari**. Schönberg: **Serenade, Op. 24**. Varcoe (barítono). Lontano Ensemble. Director: Odaline de la Martínez.

19 de mayo.— Bliss: **Musica para cuerdas**. Mendelssohn: **Concierto para violín en Mi menor, Op. 64**. Reger: **Variaciones y Fuga sobre un tema de Mozart**. Kennedy (violín). Director: Handley.

20 de mayo.— Victoria: **Motete**. Byrd: **Ascensión Porpers**. Gibbons: **O clap your hands y O God the King of Glory**. William Byrd Choir. Director: Turner.

24 de mayo.— Recital de Hagegard. Schuback (piano).

26 de mayo.— Couperin: **Trío de la Apoteosis de Lulli, Concierto Real núm. 4, Oficio de Tinieblas, Piezas de clavecín y La Apoteosis de Corelli**. Hiron, Woodcock, Caudle, Roblou, Fisher. English Bach Festival. Baroque Ensemble.

27 de mayo.— Boccherini: **Sonata en Do**. Fauré: **Siciliana**. Tomasi: **Le petit chevrier corse**. Grainger: **Molly on the shore**. Bach: **Sonata en Do**. Francaix: **Cinque Piccoli Duetti**. Paul Edmun Davies (flauta), Rachel Masters (clave).

**WIGMORE SUMMER NIGHTS (Wigmore Hall de Londres)**

5, 8 y 12 de mayo.— Beethoven: **Integral de las Sonatas para violín y piano**. Sándor Vegh (violín), András Schiff (piano).

6 de mayo.— Wolf: **Italian Songbook**. Mitsuko Shirai (soprano), Thomas Hemsley (barítono), Hartmut Holl (piano).

9 de mayo.— Beethoven: **Cuarteto en Re, Op. 18, núm. 3**. Schönberg: **Cuarteto de cuerdas, núm. 4, Op. 37**. Schumann: **Cuarteto en La, Op. 41, núm. 3**. Alban Berg Quartet.

16 de mayo.— Debussy: **Chansons de Bilitis, Manoline, Beau soir, Noel des enfant qui n'ont plus de maisons**. Poulenc: **Airs Chantés**. Duparc: **L'invitation au voyage, Chanson triste, Le manoir de Rosemonde, Phidylé**. Fauré: **Nell, Après un reve y Notre amour**. Jeannette Pilou (soprano), Geoffrey Parsons (piano).

20 de mayo.— Bach: **Sinfonía en Sol menor, Op. 6 núm. 6**. Mozart: **Concierto para piano en La K. 414 y Sinfonía núm. 29 en La, K. 201**. Haydn: **Sinfonía núm. 46 en Si**. Thames Chamber Orchestra. Director: Michael Dobson.

23 de mayo.— Schubert, Mendelssohn, Schumann, Franz, Wolf: **Lieder**. The Songmakers'Ammanac. Heichele (soprano), Rolfe Johnson (tenor) R. Jackson (barítono), G. Johnson (piano), Woolf (recitador).

**SUIZA**

**TONHALLE (Zurich)**

4 de mayo.— Schubert, Prokofiev, Mozart: **Obras**. Piano: Michel Beroff. Orquesta de la Tonhalle. Director: Christoph Eschenbach.

6 de mayo.— Brahms, Schubert: **Música de cámara**. Karl Engel, Thomas Fürti, Christoph Schiller, Thomas Demenga, Martin Humpert.

13 de mayo.— Mozart, Beethoven, Prokofiev, Ravel: **Dúos**. Salvatore Accardo (violín), Jacques Klein (piano).

19, 21, 23 y 26 de mayo.— Beethoven: **Obras**. Juillard String Quartet.

11 de mayo.— Schubert, Prokofiev y Mozart: **Obras**. Martha Argerich (piano). Orquesta de la Tonhalle. Director: Eschenbach.

18 de mayo.— Mozart, Prokofiev, Schubert: **Obras**. James Tocco (piano). Orquesta de la Tonhalle. Director: Eschenbach.

25 de mayo.— Mozart, Prokofiev, Schubert: **Obras**. Elisabeth Leonskaja (piano). Orquesta de la Tonhalle. Director: Eschenbach.

**GRAND THEATRE (Ginebra)**

11, 14, 17, 20, 23, 26 y 29 de mayo.— Espectáculo de ballet. Stravinsky: **El Beso**. Coreografía: Oscar Araiz. Decorados: Carlos Cytrynowski. Vestuario: Renata Schusheim. Brahms: **Variaciones sobre un tema de Haydn**. Coreografía: Robert Thomas. Rachmaninov: **Rapsodia sobre un tema de Paganini**. Coreografía: Oscar Araiz. Escenografía: Carlos Cytrynowski. Vestuario: Renata Schusheim. Ballet del Grand Theatre. Director del ballet: Oscar Araiz. Orquesta de la Suisse Romande. Director: Jean-Marie Auberson.

# XIV CERTAMEN DE CANCION Y POLIFONIA VASCAS PARA MASAS CORALES-TOLOSA 1982

El Centro de Iniciativas Turísticas de Tolosa organiza, en su décimo cuarta edición, este acontecimiento, de acuerdo con las siguientes:

## BASES



### GRUPOS, MODALIDADES Y OBRAS A INTERPRETAR



#### GRUPO I. CANCION VASCA Y FOLKLORE

##### Modalidad: Voces mixtas

- Una composición obligada
- Dos obras de libre elección

##### Modalidad: Voces iguales

- Una composición obligada
- Dos obras de libre elección

#### GRUPO II. POLIFONIA

##### Modalidad: Voces Mixtas

- Una composición obligada
- Dos obras de libre elección

##### Modalidad: Voces iguales

- Una composición obligada
- Dos obras de libre elección

#### GRUPO III. GREGORIANO

##### Modalidad: Voces iguales

- Una composición obligada
- Un canto gregoriano de libre elección

Queda abierto el plazo de inscripción para tomar parte en este Certamen, que se cerrará el día 10 de junio de 1982. EL BOLETIN DE INSCRIPCION deberá solicitarse al CENTRO DE INICIATIVAS TURISTICAS DE TOLOSA; Calle San Juan s/n TOLOSA (GUIPUZCOA).

# XI CONCURSO DE COMPOSICION DE CANCION FOLKLORICA VASCA Y «POLIFONIA» DE CAPELLA PARA MASAS CORALES 1981

## BASES

Organizado por el CENTRO DE INICIATIVAS TURISTICAS de Tolosa, se ofrece la undécima edición del Concurso, con arreglo a las siguientes modalidades:

1.<sup>a</sup> Deberá ser una composición original a cuatro voces mixtas, «a capella».

2.<sup>a</sup> TEMAS:

- Para la Canción Folklórica Vasca, podrá ser popular vasco, o de inspiración vasca o de propia creación.
- Para la obra de Polifonía, podrá ser de propia inspiración, de género sacro o profano.

3.<sup>a</sup> TEXTOS:

- Para la obra de canción folklórica vasca, deberá estar escrito en lengua vasca, pudiendo ser original o de otro autor.
- Para la obra de «Polifonía», se admitirá en las lenguas: vasca y latín, pudiendo ser original o de otro autor.

4.<sup>a</sup> Las composiciones deberán enviarse al CENTRO DE INICIATIVAS TURISTICAS, calle San Juan, s/n. Tolosa (Guipúzcoa), indicando «PARA EL XI CONCURSO DE COMPOSICION DE CANCION FOLKLORICA VASCA Y POLIFONIA PARA MASAS CORALES», antes del 10 de septiembre de 1982.

5.<sup>a</sup> Los trabajos deberán presentarse por sextuplicado en sobre cerrado, con un lema, e indicando en el mismo la modalidad en la que se participa. En otro sobre cerrado en cuyo exterior aparezca el lema,

se incluirá el nombre del autor, domicilio, teléfono, breve biografía, título de las obras y procedencia del tema en su caso.

6.<sup>a</sup> Las partituras deberán ser claras, sin equívocos ni tachaduras, escritas con tinta negra y con sus páginas numeradas.

7.<sup>a</sup> PREMIOS:

La obra vencedora de cada especialidad, será premiada con 100.000 pesetas.

8.<sup>a</sup> La Organización podrá repartir la cuantía del premio de cada especialidad entre varios ACCESIT, si así lo juzgara el Jurado, e incluso podrá declararlos desiertos.

9.<sup>a</sup> La Organización editará las obras premiadas. Si los premios fueran repartidos entre varios ACCESIT, será potestativo de la Organización el editarlos y en ningún caso podrán exigirse derechos de autor.

10.<sup>a</sup> Los trabajos presentados al Concurso no serán devueltos, quedando en poder de la Organización.

11.<sup>a</sup> A efectos de difundir nuevas partituras, el C.I.T. podrá publicar los trabajos presentados y no premiados, sin poder exigir derechos de autor.

12.<sup>a</sup> Los nombres de los componentes del Jurado se harán públicos durante el mes de septiembre.

13.<sup>a</sup> El fallo del Jurado será inapelable y se hará público el día 31 de octubre.

Tolosa, Marzo de 1982

# Cursos, becas y concursos

□ En la bellísima ciudad de Brujas (Bélgica) se celebrarán en julio y agosto, las **Jornadas Internacionales de Música**, dentro de las cuales se ha convocado un **Concurso de Organo** para instrumentistas de cualquier país, nacidos antes del 31 de diciembre de 1949. Es necesario interpretar un serie de obras obligadas y la fecha máxima de recepción de solicitudes es el 1 de mayo. Información en: Festival van Vlaanderen-Brugge. C. Mansionstrat 30. B-8000 Brujas (Bélgica).

□ Para el **Premio Internacional de composición «Reina María José»**, que se desarrollará en Ginebra en noviembre de 1982, deben enviarse partituras lo más tarde el 31 de mayo al Secretario del Concurso en Merlynge, 1249 GY, Ginebra (Suiza). La obra premiada será estrenada por la Orquesta de la Suisse Romande.

□ Un **concurso internacional de canto se desarrollará en París** del 2 al 9 de junio. El premio es de cien mil francos franceses. Las edades máximas de participación son de 32 años para los hombres y 34 para las mujeres. Inscripciones: en la Avenida del Presidente Wilson, 14 bis. París F-51116 (Francia).

□ La Asociación Guitarrística gallega convoca para el mes de mayo su **Primer Concurso de Guitarra Clásica**. Las eliminatorias tendrán lugar, los días 22 y 23 de mayo, en el Liceo-Recreo Orensano, en Orense. El primer premio es una guitarra de Melchor Rodríguez y la fecha límite de inscripción es el 1 de mayo. Las hojas de inscripción y las bases pueden solicitarse a la Asociación Guitarrista Gallega, Gran Vía 204, 5º D., Vigo.

□ En Indianápolis, en el estado de Indiana (EE UU), se desarrollará un importante

**concurso para violinistas**. El premiado actuará en el Carnegie Hall de Nueva York. Información, en el Internacional Violín Competition, Suite 511, 320 North Meridian Street, Indianápolis, Indiana 46204 (Estados Unidos).

□ Del 15 de agosto próximo al 4 de septiembre se celebrará la XXV edición del **Curso Universitario Internacional de Música Española de Santiago de Compostela**. Los profesores serán Ana Higueiras (Canto), Genoveva Galvez (Clave), Rodolfo Halffter (Composición) José Luis Rodrigo (Guitarra), Montserrat Torrent (Organo), Rosa Sabater y Antonio Iglesias (Piano), Sabas Calvillo (Polifonía), Agustín León Ara (Violín) y Marcial Cervera (Violoncelo). Información e inscripciones, antes del 15 de mayo, en la Secretaría General de Música en Compostela, c/ Pablo Aranda, 6. Madrid-6. El Instituto de Cooperación Iberoamericana ofrece becas para asistir a este curso. Los interesados pueden dirigirse al Departamento de Música, Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avenida Reyes Católicos, 4. Madrid 3.

□ El **Primer Concurso Internacional de Violín** que lleva el nombre de Yehudi Menuhin, creado por la ciudad de París, se celebrará del 15 al 24 de junio. El Jurado será presidido por el eminente violinista. Las inscripciones deben hacerse en la sección de Asuntos Culturales del Ayuntamiento de París, Boulevard Morland, 17, 75004 París (Francia).

□ Juventudes Musicales ha convocado un **concurso de carteles anunciadores** de su Festival de verano, que se celebrará en la isla de Menorca. El formato mínimo es de 68 por 48 centímetros y el texto fijo es: «Xº Festival de

*Música*, «Estiu 1982», «*Juventuts Musicals*» (con su anagrama), *Ciutadella de Menorca*. Las obras serán enviadas a Antoni Pons, c/ Murada d'Artrux, 9. Ciutadella (Menorca).

□ En el Conservatorio de Música «Jesus Guridi», de Vitoria, se imparte, desde el mes de marzo al de mayo del año en curso, un **curso de composición contemporánea** del músico Carmelo Bernaola. Información, en el Conservatorio de Música «Jesús Guridi», c/ Escuelas, 10. Vitoria, Gasteiz. Teléfono: 25 92 16.

□ Se han convocado los **premios «Príncipe de Asturias»**, entre los cuales hay un importante galardón dedicado a las Artes, que el pasado año fue concedido al director de orquesta Jesús López Cobos. Hay que enviar las propuestas de candidatos al domicilio social de la Fundación Principado de Asturias, c/ Pérez de la Sala núm. 20, Oviedo, antes del 15 de abril.

□ En Haarlem (Holanda) se ha convocado un **Concurso Internacional de Organo «Fundación Haarlem»**, que comenzará el 11 de julio de 1982. Hay dos modalidades: interpretación y composición. Enviar grabaciones y trabajos a: Stichting International Orgelconcours, Postbus 511. 20003 PB Haarlem. Holanda.

□ La Orquesta Filarmónica de Los Angeles ha creado un **Instituto para músicos de orquesta y directores jóvenes**. El 16 de julio las lecciones magistrales y ensayos, con Leonard Bernstein y Daniel Lewis; clases con los miembros de la orquesta; seminarios, con Herbert Blomsted, James Galway y Christopher Hogwood. Para mayor información acerca de las condiciones de participación en estos cursos, hay que

dirigirse a: Los Angeles Philharmonic. The Music Center, 135 North Grand Avenue, Los Angeles, California (Estados Unidos).

□ En Besançon (Francia) se celebra un importante **Concurso de directores jóvenes** durante el mes de septiembre. Una serie de obras obligadas tendrán que interpretarse a lo largo de sucesivas eliminatorias. La fecha máxima de inscripción es el 1 de junio, en la siguiente dirección: Concours International de Jeunes Chefs d'Orchestre, 2 d, rue Isembart, 25000 Besançon (Francia).

□ La Dirección General de Música y Teatro informa de la convocatoria del **Curso «Manuel de Falla»**, que, como todos los años, se celebra dentro del Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Los alumnos (en calidad de «becarios» o de «oyentes») pueden inscribirse en los cursos impartidos por Ismael Fernández de la Cuesta (Canto Gregoriano); Carmelo Bernaola y Luis de Pablo (Composición); Antonio Martín Moreno (Musicología española); Manuel Angulo (Pedagogía); Oriol Martorell (Dirección de Coros); Félix Lavilla (Estilística vocal-pianística); José Luis Rodrigo (Guitarra); Ramón G. de Amezúa (Organo); Rosa Sabater (Piano); Agustín León Ara (Violín); Pedro Corostola (Violoncelo); y las lecciones magistrales que impartirán Andrés Segovia, Gofredo Petrassi y Jesús López Cobos. También habrá un Seminario sobre composición, coordinado por Tomás Marco, y clases especiales de Acompañamiento pianístico (Ana María Gorostiaga), y Construcción y Afinación del piano (Silvano Coello). Las inscripciones han de hacerse en la D.G. de Música y Teatro, Plaza de Isabel II. Teatro Real. Madrid - 13. Teléfono: 248 14 05.

## Compro-vendo

□ **CURSOS DE INTERPRETACION DE MUSICA IBERICA ANTIGUA PARA ORGANO A CARGO DE JOSE M. MAS i BONET**, Profesor Superior de Organo, especialista en música ibérica. (Barcelona)

Del 12 al 17 de julio de 1982 tendrá lugar en el órgano barroco de Torredembarra (Tarragona) del siglo

XVIII, un curso de música antigua ibérica para tecla, en el cual se analizarán obras de Cabezón, Carreira, Coelho, Correa de Arauxo y Cabanilles, y se discutirán los principales temas relativos a la interpretación histórica de dicha música (ornamentación, registración, articulación, ritmo, etc.). Una sesión de

trabajo se celebrará en el órgano barroco de Montblanc (Tarragona). El curso se terminará con un recital de órgano a cargo de los participantes.

Solicitar informaciones y programa a:

Delegación de Cultura  
AYUNTAMIENTO DE TORREDEMBARRA (Tarragona).

□ Vendo piano «Petrof», en excelente estado. Llamad al teléfono 676 71 63, de Madrid.

□ Vendo fagot, digitación francesa. 50.000 ptas. Llamad al teléfono 274 97 29, de Madrid.

# Consulta discográfica

## DISCOGRAFIA DE LEONHARDT

Desearía hacerles unas consultas discográficas, que, confío, me puedan resolver:

1. Versión de referencia de la **Misa en Si Menor BWV 232**, de J. S. Bach y posibles opciones válidas en España y en Europa.

2. Discografía de Gustav Leonhardt (al clave) y del Leonhardt Consort de la obra de J. S. Bach, la distribución en los distintos álbumes, y las obras de las que consiguen mejores interpretaciones.

3. Opinión que les merece el disco que incluye la **Sinfonía núm. 40**, y la **Pequeña Serenata Nocturna** de W. A. Mozart en la interpretación de Z. Metha y la Orquesta Filarmónica de Israel.

4. Últimos discos aparecidos en el extranjero de C. M. Giuliani. ¿Conocen sus próximos proyectos discográficos?

5. ¿Es superior el ciclo de las **Sinfonías** de Brahms que interpreta Solti (Decca), al que interpreta Giuliani (este último recientemente importado)? ¿En qué **Sinfonías** destaca Giuliani?—**JOAQUIN VIVANCOS CASSAOLA** (Barcelona).

## RESPUESTA

1. No se puede contestar categóricamente a su pregunta sobre la versión de referencia de la Misa en Si menor de Bach, pues depende de sus preferencias sobre las interpretaciones «historicistas» o «intemporales». Entre las primeras haría sus delicias la de Harnoncourt (Telefunken, no en España), entre las segundas, la más bella es, sin duda, la de Klemperer (EMI, hasta no hace mucho, en nuestro país), siendo también buenas las de Münchinger (Decca) y Marriner (Philips, no en España). Una de «via intermedia», muy lograda, es la Rilling (CBS).

2. Discografía de Gustav Leonhardt como clavecinista:

J. S. BACH: El clave bien temperado (**BASF Harmonia Mundi, 59 29173-1**). 6 Partitas (**BASF Harmonia Mundi, 10 53 215**). Invenciones a 2 y 3 voces (**Seon 6575 061**). Concierto Italiano, Toccata en Re menor, Fuga en La menor, Fantasía en Do menor (**Seón 6575 094**). Variaciones Goldberg (**Telefunken**

**SAWT \* 9474-A**, **Harmonía Mundi 1c 065-99 710**). Suites Inglesas (**Seón 6776 011**). Suites Francesas (**Seon 6775 021**). Obertura a la francesa, Concierto Italiano, Preludio Fuga y Allegro (**Harmonía Mundi 1c 065-99 867**). Suite en Mi mayor, Suite en Do menor, Fantasía cromática y fuga (**Seon RL 30391**). Sonata en Sol mayor, Preludio y Fuga en Re menor (órgano), Sonata en Re menor (**Telefunken SAWT 9550-B Ex**). Partita en La mayor, Partita en Sol menor, Partita en Mi menor (**Harmonía Mundi 20 22618-2**). Fantasía Cromática y Fuga, Capricho en Si bemol mayor, Fantasía y Fuga en La menor, Suite en Mi menor (**Telefunken SAWT 9571-B**). El Arte de la Fuga (**Harmonía Mundi HM 893-894**). Sonatas para flauta (con Frans Bruggen, etc.) (**Seon RL 30426**). Sonatas para violín (con Sigiswald Kuijken) (**Harmonía Mundi HM 2901**). Sonatas para viola de gamba (con Wieland Kuijken) (**Harmonía Mundi 22225 K**). Sonatas para viola de gamba (con Johannes Koch) (**Harmonía Mundi 37 93 198**). Concierto para clave en Re menor (con el Concierto para dos claves de CARL PHILIPP EMANUEL BACH, con Alan Curtis y el Collegium Aureum) (**Harmonía Mundi 37 93182**). C.P.E. BACH: Sonatas, Rondós, Fantasías (**Seon RL 30429**). L. COUPERIN: 3 Suites, Pavana (**Harmonía Mundi 1c 065-99 871**). F. COUPERIN: 2 Preludios, Septième Ordre, Cinquième Ordre (**Harmonía Mundi 37 53116**). J. DUPHLY: Piezas (**Seon 6575 017**). G. FRES-COBALDI: Obras varias (**Harmonía Mundi 37 93176**). Il primo libro di capricci (**Harmonía Mundi 1c 157-99 835/36**). J.J. FROBERGER: Obras varias (**Harmonía Mundi HM 20360**). J. KUHN-AU: 6 Sonatas Bíblicas (**Telefunken SAWT 9553/54-B**). A. FORQUERAY: Piezas (**Seon 6575 038**). D. SCARLATTI: Piezas (**Seon 6575 038**). D. SCARLATTI: 10 Sonatas (**Harmonía Mundi 1c 065-99 615**). 14 Sonatas (**Seon RL 30334**).

## RECITALES:

VIRGINALISTAS INGLESSES: Obras de Tonkins, Bull, Byrd, Bibbons, Farnaby (**Harmonía Mundi 34 53 130**). Obras de Morley, Tisdall, Bull, Byrd, Randall, Farnaby, Gibbons (**Telefunken SAWT**

**9491-A**). GUSTAV LEONHARDT EN INSTRUMENTOS HISTORICOS: Obras de Picchi, de Macque, Merua, Kerll, Sweelinck, Anónimo, Scheidmann, J.S. Bach, C.P.E. Bach (**Harmonía Mundi 1c 027-99795**). OBRAS PARA CLAVE DEL BARROCO TARDIO: Obras de Böhm, Händel, Rameau, Scarlatti (**Telefunken SAWT 9422-B**). MUSICA PARA CLAVE EN INSTRUMENTOS ORIGINALES: Obras de Caccini-Philips, Farnaby, Tomkins, Anónimo, Frescobaldi, J.S. Bach, J.C. Bach (**Telefunken SAWT 9512-B**).

Los discos señalados con un asterisco han estado a la venta en España, si bien es casi imposible encontrar la mayoría de ellos. El resto no se ha publicado en España.

Discografía del Leonhardt Consort interpretando obras de J.S. Bach.

En esta lista incluyo grabaciones que, si bien no están protagonizadas por el L. Consort, propiamente dicho, están protagonizadas por casi todos los miembros del citado grupo, dirigidos por Gustav Leonhardt.

La Ofrenda Musical (**Seon 6575 042**). Quodlibet; Canones, Canciones, Corales, Piezas para tecla (**Telefunken SAWT 9457-A Ex**). Concierto para flauta; violín, clave, y orquesta en La menor (**Telefunken SAWT 9552-B**). Integral de los Conciertos para clave y orquesta (**Telefunken SCA 25 022-T/1-5**). Conciertos de Brandemburgo (**Seon 6775 025**).

Solamente los Conciertos para clave y los Conciertos de Brandemburgo han aparecido en España, aunque los primeros están ya descatálogos, y los segundos han sido importados.

3. El disco de Mehta dirigiendo a Mozart, por el que usted nos pregunta no lo conocemos, puesto que no fue enviado a comentar a RITMO; de todas formas, y «a priori», no es Mozart el repertorio más indicado para dicho director.

4. Giuliani ha grabado ultimamente (exceptuando su discos publicados en España): BEETHOVEN: Sinfonía núm. 6. Orquesta Filarmónica de Los Angeles (D.G.). BEETHOVEN: Concierto para violín. Perlman O. Philharmonia. EMI.

Están pendientes de publicación:

BEETHOVEN: Sinfonía

núm. 5. O.F. de Los Angeles (D.G.). SCHUMANN: Sinfonía núm. 3. O.F. de Los Angeles (D.G.). BRAHMS: Sinfonía núm. 1. O.F. de Los Angeles (D.G.). ROSSINI: Stabat Mater. Ricciarelli, L. Valentini-Terrani, D. González, R. Raimondi. Coro y O. Philharmonia (D.G.). Parece ser también que probará Falstaff de Verdi.

5. Como ciclo moderno (es decir, aparte Furtwängler y desde entonces acá) de las Sinfonías de Brahms, el más satisfactorio es el de Solti (Decca 67 99 051), seguramente por encima incluso del admirable de Giulini (EMI, no en España), que destaca en la Tercera (pese a ello, no sobre pasa a la de Solti) y en las Variaciones Haydn (que no figuran en el ciclo de Solti, sino con su Requiem Aleman, y que son también espléndidas).

En cambio, la Segunda de Brahms dirigida por Giuliani, que acaba de editar ahora D.G. en digital, es, probablemente, superior tanto a la anterior de Giuliani como a la de Solti.—A.C. y P.C.

## «ARIA» DE MOZART

Desearía saber si existe alguna grabación del aria de concierto de Mozart **Vorrei spiegarvi, oh Dio, K. 418**, y en el caso de que exista sólo en el mercado extranjero, cómo conseguirla.—**GUILLEM SALVA** (Valencia).

## RESPUESTA

De el aria de Mozart «Vorrei spiegarvi, oh Dio» no existe grabación en España. En el extranjero pueden encontrarse, sobre todo, tres versiones: Margaret Price/James Lochart (RCA LRL 1-5077); Joan Sutherland/Richard Bonyng (Decca SXL 6933) y Ilse Hollweg/Bernard Paumgarten (Philips).—A.C.

## FE DE ERRATAS

Nuestros lectores habrán advertido en la cartelera del último número de RITMO, la equivocada programación de la Semana de Música Religiosa de Cuenca. Se trataba de la correspondiente al año pasado, cuyo programa de mano confundimos lamentablemente con el de 1982. Rogamos a nuestros lectores disculpen este lapsus originado por el detalle de confundir un número.

# Discos editados

ENTRE EL 15 DE FEBRERO Y  
EL 31 DE MARZO de 1982

## I. ORQUESTAL

- BACH:** las 4 Suites para orquesta. The English Concert. Director, T. Pinnock. Archiv 27-23 072, 2 discos.
- BARTOK:** Concierto para orquesta. Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy. RCA RL-13421.
- BARTOK:** Concierto para piano núm. 2. 4 Piezas para orquesta. A. Weissenberg. Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy. RCA GL-14090. Digital.
- BARTOK:** los 2 Conciertos para violín. N. Gotkovsky. Orquesta Nacional Filarmónica. Director, Ch. Gerhardt. RCA RL-37444.
- BEETHOVEN:** Concierto para piano núm. 1. A. Rubinstein. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, D. Barenboim. RCA RL-11416.
- BEETHOVEN:** Concierto para violín. U. Ughi. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, W. Sawallisch. RCA RL-31590.
- BEETHOVEN:** Sinfonía núm. 6 «Pastoral». Orquesta Filarmónica de Viena. Director, L. Bernstein. Deutsche Grammophon 25 31 312.
- BERLIOZ:** Harold en Italia. P. Zukerman. Orquesta de París. Director, D. Barenboim. CBS S 76593. Importado.
- BERNSTEIN:** Danzas Sinfónicas de West Side Story. **GERSHWIN:** Un Americano en París. Orquesta Sinfónica de San Francisco. Director, S. Ozawa. Deutsche Grammophon 25 31 355.
- BIZET:** Sinfonía. La Arlesiana, suite núm. 1. Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy, RCA RL-13640.
- BOCCHERINI:** Concierto para violoncelo núms. 1, 2 y 4. Concerto Amsterdam. Director, J. Schroder. Telefunken 6.41197.
- BRAHMS:** Concierto para piano núm. 1. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, C.M. Giulini. EMI Acorde 037-000519.
- BRAHMS:** Concierto para violín. U. Hoelscher. Orquesta Sinfónica de la Radio de Hamburgo. Director, K. Tennstedt. EMI 067-030975 T. Digital.
- BRUCKNER:** Sinfonía núm. 1. Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig. Director, Vaclav Neumann. Telefunken 6.41177.
- DEBUSSY:** Preludio a la siesta de un fauno. Nocturnos núms. 1 y 2. Primavera. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, Ch. Münch. RCA GL-14084.
- DEVienne:** Concierto para flauta núm. 7. Sinfonía concertante para dos flautas. A., Ch. Nicolet. Orquesta de Cámara de Holanda. Director, A. Ros Marbá. Philips 95 00 773.
- DUKAS:** El Aprendiz de Brujo. Obertura Polyeucte. La Peri. Orquesta Filarmónica de Rotterdam. Director, D. Zinman. Philips 95 00 533.
- ELGAR:** las 5 Marchas de Pompa y circunstancia. Marcha Imperial. Suite Crown of India. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, D. Barenboim. CBS S 76248.
- GERSHWIN:** Porgy and Bess, un retrato sinfónico (arr. R. Russell Bennett). Obertura Cubana. Segunda Rapsodia. C. Ortiz. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Previn. EMI 067-003949. Digital.
- HOLST:** Los Planetas. Coro Ambrosian. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, S. Rattle. EMI 067-043028. Digital.
- MENDELSSOHN:** Sinfonía núm. 4 «Italiana». **SCHUMANN:** Sinfonía núm. 4. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, K. Tennstedt. EMI 067-003904. Digital.
- MOZART:** Concierto para clarinete. Sinfonía concertante para viento. Miembros del Consortium Classicum. Orquesta del Mozarteum, Salzburgo. Director, L. Hager. Telefunken 6.42131.
- MOZART:** Conciertos para piano núms. 3, 4 y 9. K. Engel. Orquesta del Mozarteum, Salzburgo. Director, L. Hager. Telefunken 6.42359.
- MOZART:** Conciertos para piano núms. 17 y 23. K. Engel. Orquesta del Mozarteum, Salzburgo. Director, L. Hager. Telefunken 6.41888.
- MOZART:** Divertimento núm. 7, K 205. 2 Marchas K 335. Serenata núm. 13 «Pequeña Música Nocturna». Orquesta Inglesa de Cámara. Director, D. Barenboim. EMI Acorde 037-002077.
- MOZART:** Oberturas de Bodas de Fígaro, Clemencia de Tito, Così fan tutte, Don Juan, Empresario, Flauta mágica, Idomeneo, Lucio Silla y Rapto en el serrallo. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, B. Haitink. Philips 95 00 82.
- RACHMANINOV:** Concierto para piano núm. 3. A. Weissenberg. Orquesta Nacional de Francia. Director, L. Bernstein. EMI 065-003764.
- A. SCARLATTI:** Los 6 Conciertos de cuerda. I Musici. Philips 95 00 603.
- SCHUMANN:** Las 4 Sinfonías. Orquesta de Filadelfia. Director, J. Levine. RCA RL-03907, 3 discos. Oferta.
- SMETANA:** De Mi País: Vysehrad, Moldava, Sarka, En los bosques y prados de Bohemia. Orquesta Royal Philharmonic, Londres. Director, Sir M. Sargent. EMI Acorde 037-004286.
- STRAVINSKY:** El Pájaro de fuego, suite. Sinfonía en tres movimientos. Orquesta Sinfónica de Dallas. Director, E. Mata. RCA RL-13459.
- STRAVINSKY:** Historia del soldado. Pulcinella. Concertino para 12 instrumentos. El Canto del Ruiseñor. Los Platitos. 3 Piezas para cuarteto de cuerda. Madrid. 4 Estudios para orquesta. Coro de Radio Francia. Orquesta Nacional de Francia. Ensemble Intercomtemporain. Director, P. Boulez. Hispavox S 96310, 3 discos.
- SUPPE:** Oberturas de Caballería ligera, Dama de Pique, Poeta y aldeano, Bella Galatea, Boccaccio, Mañana, tarde y noche en Viena. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, N. Marriner. Philips 95 00 399.
- TCHAIKOVSKY:** El Lago de los Cisnes, selección. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, S. Ozawa. Deutsche Grammophon 25 31 351.
- VIVALDI:** 4 Conciertos para guitarra. E. Bittetti, Solistas de Zagreb. Hispavox S 60. 687.
- VIVALDI:** Las Cuatro Estaciones. Y. Menuhin, Camerata Lysy Gstaad. EMI 067-003834. Digital.
- WAGNER:** Oberturas, Preludios y fragmentos orquestales de sus óperas. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, O. Klemperer. EMI Acorde 137-054034/35, 2 discos.

## II. CAMARA

**BEETHOVEN:** Septimino. Conjunto de cámara de la Academia de St. Martin-in-the-Fields. Philips 95 00 873.

- BEETHOVEN:** Trío núm. 6 «Archiduque». Trío Beaux Arts. Philips 95 00 895.
- BOCCHERINI:** Quintetos para guitarra y cuerda núms. 3 y 9 «La Ritirata di Madrid». Pepe Romero, Conjunto de cámara de la Academia de St. Martin-in-the-Fields. Philips 95 00 789.
- BRAHMS:** Cuartetos de cuerda núms. 1 y 2. Cuarteto LaSalle. Deutsche Grammophon 25 31 255.
- BRAHMS:** Cuarteto de cuerda núm. 3. **SCHUMANN:** Quinteto para piano y cuerda. J. Levine, Cuarteto LaSalle. Deutsche Grammophon 25 31 343.
- CHOPIN:** Obra completa para violoncello y piano. F. Lodéon, F.R. Duchable. Hispavox S 90.526.
- DVORAK:** Cuarteto de cuerda núm. 12 «Americano». **SMETANA:** Cuarteto núm. 1 «De mi vida» Cuarteto Amadeus. Deutsche Grammophon 25 30 994.
- MENDELSSOHN:** Octeto de cuerda. **SPOHR:** Doble Cuarteto núm. 1. Cuartetos Eder y Kreuzberger. Telefunken 6.42624.
- MOZART:** los 4 Cuartetos para flauta y cuerda. P. Meysen, Cuarteto Kreuzberger. Telefunken 6.42172.

## III. INSTRUMENTAL

- BACH:** Aria y diez variaciones al estilo italiano, BWV 536. Conciertos BWV 971 y 973. C. Bruno, RCA RL-35309.
- CHOPIN:** Obras para piano. V. Horowitz. CBS 79340, 3 discos. Importado.
- RACHMANINOV:** Obra completa para piano solo. R. Laredo. CBS S 79700, 7 discos. Importado.
- RACHMANINOV:** Sonata para piano núm. 2. **SCHUMANN:** Piezas Fantásticas Op. 111. Scherzo a capriccio. V. Horowitz. RCA RL-13775.
- RODRIGO:** Obras para guitarra sola. Pepe Romero. Philips 95 00 915.
- SCHUMANN:** Estudios sinfónicos. Arabesca. **ALBENIZ:** Navarra. **DEBUSSY:** La plus que lente. **RAVEL:** Forlane. A. Rubinstein. RCA RL-13850.

## IV. VOCAL Y CORAL

- BEETHOVEN:** Misa en Do mayor. Kuhse, Burmeister, Schreier, Adam. Coro de la Radio de Leipzig. Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig. Director, H. Kegel. Telefunken 6.41286.
- BERLIOZ:** La Muerte de Cleopatra. Fragmentos sinfónicos de Los Troyanos. N. Denize. Nueva Orquesta Filarmónica de Radio Francia. Director, G. Amy. Hispavox 90527.
- CARISSIMI:** Jefe. 3 Motetes. Solistas, Coro y Orquesta de la Fundación Gulbenkian, Lisboa. Director, M. Corboz. Hispavox S 90533.
- M.A. CHARPENTIER:** David y Jonatán. Alliot-Lugaz, Esswood, Jacobs, David, Huttenlocher, Soyer. Orquesta del Festival Bach, Inglaterra. Director, M. Corboz. Hispavox S 96309, 3 discos.
- M.A. CHARPENTIER:** Misa Assumpta est María. Dialogus inter Christum et peccatores. Solistas, Coro y Orquesta del Festival Bach, Inglaterra. Hispavox S 90507.

**DEBUSSY: La Dame à la robe bleue. Tres Baladas de Villon. Invocation. Salut, printemps!** Hendricks, Fischer-Dieskau, Taillon, Pezzino, Vallancien. Coro y Orquesta de París. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon 25 31 263.

**GOUNOD: Misa Coral. Te Deum.** Coro de La Madeleine. Director, J. Havar de la Montagne. Hispavox S 90532.

**SAINT-SAËNS: Oratorio de Navidad. Ave Verum. Quam dilecta.** Solistas, Coro Madrigal de Lyon, Orquesta de Cámara de Lyon. Director, S. Cambreling. Hispavox S 90531.

**SATIE: Canciones.** M. Kweksilber, R. de Leeuw. Philips 95 00 934.

**SCHUBERT: Lazarus. Misa en Sol mayor, D 167.** Armstrong, Welting, Chamonin, Rolfe-Johnson, Hill, Egel. Coro de la Radio Francia. Nueva Orquesta Filarmónica de Radio Francia. Director, Th. Guschlbauer. Hispavox S 96030, 2 discos. Oferta.

**SCHUMANN: Ciclo de canciones Op. 39. 5 Lieder Op. 40. 6 Poemas y Requiem Op. 90.** P. Pears, M. Perahia. CBS 76815. Importado.

**SCHÜTZ: Historia de la Resurrección de Jesucristo.** Conjunto Musica Polyphonica. Director, L. Devos. Hispavox S 90534.

## V. OPERA

**FAURE: Penélope.** Norman, Vanzo, Taillon, Van Dam, Huttenlocher. Conjunto Vocal Jean Laforge. Orquesta Filarmónica de Montecarlo. Director, Ch. Dutoit. Hispavox S 96308, 3 discos.

**JANACEK: Desde la Casa de los Muertos.** Zahradnick, Zidek, Zitek. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Sir Ch. Mackerras. Decca 67 99 150, 2 discos. Digital. Oferta.

**MASSENET: El Rey de Lahore.** Sutherland, Tourangeau, Lima, Milnes, Ghiaurov, Morris. Coro de la Opera de Londres. Orquesta Nacional Filarmónica. Director, R. Bonyngé. Decca 67 88 149, 3 discos. Digital. Oferta.

**MEYERBEER: El Profeta.** Horne, Scotto, McCracken, Hines. Coro Ambrosian. Orquesta Royal Philharmonic. Director, H. Lewis. CBS 79400, 4 discos. Importado.

**MUSSORGSKY: Salambo.** Shemchuck, Seleznev, Stone. Coro y Orquesta de la RAI de Milán. Director, Z. Pesko. CBS S 79253, 2 discos. Importado.

**ROSSINI: Guillermo Tell.** Milnes, Pavarotti, Freni, Ghiaurov. Coro Ambrosian, Orquesta Nacional Filarmónica. Director, R. Chailly. Decca 67 99 081, 4 discos. Oferta.

**VERDI: Un Ballo in Maschera.** Ricciarelli, Domingo, Bruson, Obraztsova, Gruberova, Raimondi. Coro y Orquesta de La Scala, Milán. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon 27 40 251, 3 discos. Oferta.

**VERDI: Falstaff.** Taddei, Kabaivanska, Panerai, Ludwig, Araiza, Perry, T. Schmidt. Coro de la Opera Estatal y Orquesta Filarmónica de Viena. Director, H. von Karajan. Philips 67 69 060, 3 discos. Digital importado. Oferta.

**VERDI: Luisa Miller.** Ricciarelli, Domingo, Bruson, Obraztsova, Ganzarolli, Howell. Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden, Londres. Director, L. Maa-zel. Deutsche Grammophon 27 40 224, 3 discos.

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

**VERDI: La Traviata.** Sutherland, Pavarotti, Manuguerra. Coro de la Opera de Londres, Orquesta Nacional Filarmónica. Director, R. Bonyngé. Decca 67 99 080, 3 discos. Digital. Oferta.

**WAGNER: El Holandés Errante.** Stewart, Ridderbusch, G. Jones, Esser, Wagner, Ek. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon 27 40 140, 3 discos. Oferta.

**WEBER: El Cazador Furtivo.** Behrens, Kollo, Donath, Moll, Meven, Brandel. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, R. Kubelik. Decca 67 99 083, 3 discos. Oferta.

**WEINBERGER: Schwanda el Gaitero.** Popp, Jerusalem, Prey, Killebrew, Nimsgern. Orquesta de la Radio de Munich. Director, H. Wallberg. CBS 79344, 3 discos. Importado.

## VI. RECITALES

**«ARPA DE ORO: VI CONCURSO».** Obras de BERTOMEU, CASTILLO, FERNANDEZ ALVEZ y SECO. V. Sempere, M Sáez. Conjunto de Cámara. Director, J.M. Franco Gil. RCA RL-35 365, 2 discos.

**CANTIGAS DE SANTA MARIA núms. 100,**

181, 195, 260 y 389. Schola Cantorum Basiliensis-Documenta. Director, Th. Binkley. EMI-Harmonia Mundi 067-099898.

**CANTO GREGORIANO: «SEMANA SANTA, I».** Coro de Monjes del Monasterio de Santo Domingo de Silos. Director, F. Lara. Hispavox S 60 704.

**DOMINGO, PLACIDO: «UN RETRATO».** Arias de Giovanna d'Arco, Un Ballo in Maschera, Don Carlo, Aida, Fausto, Mefistofele, Manon Lescaut y Tosca. EMI Acorde 037-043044.

**GALWAY, JAMES: «Conciertos franceses para flauta»** de FAURE, IBERT, CHAMINADE y POULENC. Orquesta Royal Philharmonic, Londres. Director, Ch. Dutoit. RCA RL-25109.

**MISAS BARCELONA Y TOURNAI.** Pro Cantione Antiqua. Director, M. Brown. EMI Harmonia Mundi 065-099870.

**MOFFO, ANNA: Arias de operetas.** Orquesta y Coro. Director, F.J. Breuer. Telefunken 6.42602.

**«MUSICA PARA ORGANO DEL RENACIMIENTO».** Obras de CABEZON, MERULLO, MILAN, PELLEGRINI, VALDERRABANO, etc. H. Tachezi. Telefunken 6.42587.

**«ORGANO HISTORICO DE LA IGLESIA COLEGIAL DE OSSIACH».** Obras de FRESCOBALDI, FROBERGER, GABRIELLI, KERILL, MERULLA, MUFFAT, ROSSI y SPETH. H. Tachezi. Telefunken 6.42831.

**PAVAROTTI, LUCIANO: «BRAVO PAVOROTTI!».** Arias y escenas de óperas. Decca 67 99 087, 2 discos. Oferta.

**PAVAROTTI, LUCIANO: «GRANDES EXITOS».** Arias de óperas y canciones. Decca 67 99 084, 2 discos. Oferta.

**PAVAROTTI, LUCIANO: «MI PROPIA HISTORIA».** Arias y canciones napolitanas. Decca 76 99 192, 2 discos.

**«SAINZ DE LA MAZA, LA GUITARRA DE».** Obras de BUENAGU, DONOSTI, FUENLLANA, RODRIGO, SAINZ DE LA MAZA y VILLA-LOBOS. RCA RL-35368.

**«SAINZ DE LA MAZA: ENCUENTRO CON LA GUITARRA DE».** Obras de ASENCIO, BACH, CAMPION, DEBUSSY, E. HALFTER, MUDARRA, NARVAEZ y SAINZ DE LA MAZA. RCA RL-35367.

**WILLIAMS Y BREM: «LIVE».** Obras de ALBENIZ, BRAHMS, DEBUSSY, FAURE, GRANADOS, JOHNSON, SOR y TELEMAN. RCA RL-03090, 2 discos. Oferta.

## PROXIMO HOMENAJE A GREGORIO BAUDOT EN GALICIA

Promovido por el Consejero de Cultura de la Junta de Galicia y Director del Museo de Pontevedra, D. José Filgueira Valverde, y secundado por la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, del Ateneo Ferrolano y otros organismos municipales y culturales, se proyecta rendir homenaje póstumo a la figura del compositor gallego Gregorio Baudot editando y promoviendo la representación de la ópera folklórica gallega titulada **Cantuxa**.

### HA MUERTO CARL ORFF

El compositor alemán Carl Orff murió el pasado 29 de marzo. Había nacido en Munich en 1895 y estudiado en la Academia de Música de aquella ciudad. En 1924 fundó la Günther School, para aplicar sus ideas pedagógicas, campo en el que tiene especial relevancia por la invención de un método de ense-

ñanza y educación musical. Es autor de los famosos **Trionfi**, cuyos títulos más conocidos son los **Carmina Burana**, **Catulli Cramina**, **Trionfo di Afrodite**, etc. Estos especie de oratorios musicales están inspirados en textos medievales goliardescos. Nuestra revista dedicará mayor espacio, en números sucesivos, al fallecido compositor.





El compositor **Josep Soler**, nacido en 1935, ha sido nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi, de Barcelona. **Soler** es autor de obras como **Simfonia de sant Francesc d'Asís, Quetzalcoatl**; de óperas como **Epid i locasta** y de un importante libro titulado **Fuga, historia y técnica**. Es profesor de Composición, y, entre sus alumnos, destacan **María Teresa Pelegrí, Albert Sardá y Miquel Roger**. En 1961, recibió el premio «Ciudad de Barcelona». La Academia Sant Jordi ha considerado los amplios méritos de este músico, uno de los más importantes de su generación.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha nombrado académico de Bellas Artes al compositor **Antón García Abril**. La vacante estaba producida por el recientemente fallecido **Regino Sainz de la Maza**. Otros candidatos han sido el también compositor **Cristóbal Halffter** y el pianista **Luis Galvé**. **García Abril** nació en Teruel, en 1933 y estudió en Valencia, con Gomá y Palau y en Madrid, con Calés y Julio Francés. Amplió sus estudios en la Academia Chigiana, de Siena y en la Santa Cecilia, de Roma, con Frazzi, Lavagnino y Petrassi. Este músico tiene el Premio Nacional de Composición, por su obra **Homenaje a Miguel Hernández**; el Premio a la Creatividad del Ministerio de Cultura, por el **Concierto Aguediano** y el de Composición **Andrés Segovia**, por **Evocaciones**, además de otros galardones cinematográficos, ya que gran parte de su producción es música de cine. Actualmente compone la obra **Celebidachiana**, encargo de la Orquesta Nacional. **García Abril** es catedrático de Composición del Real

## CON NOMBRE PROPIO

Conservatorio de Música de Madrid.

**José Ramón Encinar** ha obtenido el premio de composición Trofeo «Arpa de Oro» que concede la Confederación Española de Cajas de Ahorros, por su obra **Opus 22**. Quedó segundo el compositor **Pablo Riviere** con **Suerte de varas**. Otros candidatos a este premio, uno de los más importantes dedicados a obras inéditas, fueron **Fernández Alvez** con **Tridimensional** y **García Román** con **Contra esto y aquéllo**. Los premios son en metálico y además, las obras finalistas se grabarán en un disco. El Jurado final estuvo formado por **Cristóbal Halffter, Manuel Carra, Carlos Cruz de Castro, Carlos Gómez Amat y Tomás Marco**. El Jurado seleccionador, presidido por éste último compositor, tuvo como vocales a **Miguel Alonso, Francisco Cano, José María Franco Gil y Miguel Angel Martín Lladó**.

El pianista **Leopoldo Querol** recibió el título de hijo adoptivo de la localidad castellonense de Benicasim. **Querol** lleva dieciséis años organizando en esta villa el certamen internacional de guitarra **Francisco Tárrega**. El Ayuntamiento de Benicasim además dedicó una calle de la ciudad a este músico.

Cuando **Juan Pablo II** visite nuestro país escuchará obras compuestas con motivo de su viaje. El compositor **Ernesto Halffter** trabaja, por encargo de Radio Televisión Española, en una **Oda a Juan Pablo II**, que estrenará la ORTVE la noche que el Papa visite Madrid. Esta obra será una cantata para tenor, coro y orquesta sobre texto latino de Bonnin. También escuchará en Avila, durante la clausura de los actos del Centenario de Santa Teresa de Jesús, una misa especialmente escrita para este evento y que, aoriginal del músico **Valentín Ruiz López**, ha merecido el premio del Concurso Nacional de Composición convocado por la Caja de Ahorros de Avila. La misa será oficiada por el propio **Juan Pablo II**.

**Piotr Moss**, de Polonia, y **Erhard Karkoscha**, de Alemania Federal, son los ganadores del premio «Joan Cereols», que concedió un jurado en el Monasterio de Montserrat con motivo de cumplirse el centenario de la muerte del monje compositor. El primer premio se dividió en dos, y se concedió, además, un accesit a la obra **Rosa mística**, de **Bernhard Lewkovitch**, de Dinamarca. La Escolanía de Montserrat ejecutará las obras premiadas en la Basílica del Monasterio el próximo 30 de mayo, con motivo de celebrarse la fiesta de Pentecostés.

La Orquesta Filarmónica de Gran Canaria ha designado nuevo director titular en la persona del músico **Max Bragado**.



El pianista Leopoldo Querol recibiendo el título

**LUIS DE PABLO:** **Tornasol**. Ensemble Intercontemporaine. Director, Claude Penetier. Marsella (Francia), 23 de febrero.

**MARIA TERESA PELEGRÍ:** **Tres peces per a orquestra**. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director, Wilfredo Boettcher. Palau de la Música Catalana, Barcelona.

**MIGUEL ANGEL ROIG-FRANCOLI:** **Cinco piezas**. Orquesta Sinfónica de RTVE. Director, Odón Alonso. Teatro Real de Madrid, 27 de febrero.

**JOAQUIN TURINA:** **Sinfonía del Mar**. Obra completada y orquestada por Manuel Castillo. Orquesta Nacional de España. Director, Benito Lauret. Teatro Real de Madrid, 18 de marzo.

**JAIME MANUEL MOLA:** **Cantata Germá Sol**. Sobre textos de San Francisco de Asís. Santuario de Sant Antoni Barcelona, 12 de marzo.

**OLIVER GREIF:** **No**. Drama lírico japonés con danza. Libreto de François Marc Chlodenko. Centro Georges Pompidou. Orquesta de la Opera de París. Director, Bernard Lefort. París (Francia).

**GIANCARLO MENOTTI:** **A Bride from Pluto**. 20 de abril, Kennedy Center, Washington (Estados Unidos).

**PIERRE HASQUENOPH:** **Come il vous plairá**. Opera del Rhin. Director, Claude Schnitzler. Escenografía, Maté Rabinowski. Coreografía, Jean García. Decorados, Herbert Montloup. Strasburgo, 14 de enero.

**GEORGES APERGHIS:** **Liebestod**. Gran Teatro de Metz y Compañía de Opera de Stasbrugo. Strasburgo, 22 de enero.

**CONCIERTO ZAJ.** **Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer**. Real Conservatorio de Música de Madrid, 12 de febrero.

**SERGUEI PROKOFIEV:** **La guerra y la paz**. Nueva versión. Teatro Boshoi. Director, Boris Pokrovski. Escenografía: Nilolai Zolotariov. Moscú (Unión Soviética).

**GARCIA GIMENEZ:** **Homenaje a Picasso, Op. 6**. Orquesta Sinfónica de Málaga. Director, Isidro Gracia Polo. Málaga, 7 de marzo.

**ANTONIO ROZAS:** **Suite-sonata homenaje a Falla**. Para piano y orquesta. Solista, Manuel Diaz Criado. Orquesta Sinfónica de Málaga. Director, Isidoro García Polo. Málaga, 7 de mayo.



## LOS STRADIVARIUS SALIERON DEL PALACIO REAL

Un memorable concierto que fue escuchado por la Reina, el Príncipe Felipe y las Infantas Elena y Cristina, ofreció el Cuarteto del Mozarteum de Salzburgo con los cuatro «stradivarius» del Patrimonio Real. En el Salón de columnas del Palacio de Oriente y con la presencia de jóvenes de diversos colegios madrileños, el Cuarteto Mozarteum interpretó obras de Haydn, Mozart y Schubert.

Los mismos intérpretes actuaron en el Teatro Real, dentro del Ciclo de Música de Cámara que organiza la Universidad Autónoma de Madrid. Los «stradivarius» que forman parte de una colección de arte de Palacio salieron por primera vez de este recinto. Esta colección, única en el mundo y de valor incalculable, está formada por dos violines, una viola y un violoncello, ornamentados con incrustaciones de marfil y ébano. La colección fue construida por Stradivarius entre 1687 y 1696.



Fedor Tolstoi y Alejandro Verstovsky, todos ellos con textos del poeta Alejandro Pushkin. «Estos compositores —dice López del Saa— reflejan un tipo de música de últimos del barroco ruso y principios del romanticismo, o sea, que su construcción es barroca, con ideas eslavas románticas, de gran inspiración y belleza. Los compositores que por primera vez se escuchan en España son,

según López del Saa, «de dedicación preferentemente lírica, a caballo entre el siglo XVIII y XIX, pues si llenan la primera mitad del siglo XIX, su educación y su manera pertenecen todavía al pasado: moldes dieciochescos, hijos de la voluntad de engrandecimiento musical promovida por Catalina la Grande, alimentados a base de importaciones italianas y francesas».



## VIII FESTIVALES DE MUSICA DE ASTURIAS

La Universidad de Oviedo, con la colaboración de numerosas entidades públicas y privadas, va a dirigir una nueva edición de estos Festivales de Asturias, que adoptan por primera vez este nombre (hasta este año se denominaban Semanas de la Música), pero que no son más que la continuación, enormemente mejorada, de aquellas actividades iniciadas hace ocho años bajo la dirección del profesor de Musicología de la Universidad de Oviedo, Dr. Emilio Casares.

Siguiendo con la tónica mantenida en los años anteriores, los Festivales se estructuran como un ciclo que intenta presentar algunas de las obras más representativas del periodo elegido. Después de haber programado música barroca, clásica, romántica, y de haber recorrido lo más significativo del nacionalismo europeo, se dedica esta octava edición al tema del **Nacionalismo español**.

Obras de Falla, Turina, Rodrigo, Albéniz, Granados, etc. estarán en vecindad con la visión de España debida a compositores no españoles, como Rimsky-Korsakov o Ravel. Los compositores asturianos también estarán representados con la audición de la **Sinfonía cantábile**, de María Teresa Prieto, compo-

sitora ovetense recientemente fallecida en Méjico, donde estaba afincada desde 1936 (esta composición la estrenaría el gran director Erich Kleiber) y con el estreno mundial del **Miraglo de Albelda**, creación sinfónico-coral del compositor gijonés Enrique Truán.

Conferenciantes como Federico Sopena, Fernández-Cid y Kurt Pahlen hablarán sobre temas relacionados con el título general de estos Festivales. Además, la Opera Nacional Eslovaca representará **Lucia de Lammermoor**, de Donizetti, y **Fidelio**, de Beethoven, que, obviamente, no tienen que ver con el nacionalismo español sino que constituyen, como en otros años, un apartado especial dentro de estas jornadas. Los precios seguirán siendo populares, con descuentos para los estudiantes.

## DOLORES CAVA Y LOPEZ DEL SAA ESTRENAN «LIEDER» SOBRE POEMAS DE PUSHKIN

Por primera vez en España se darán a conocer diversos lieder de compositores rusos anteriores al grupo de los Cinco. Emilio López del Saa y la soprano Dolores Cava actuarán el próximo 19 de mayo en el Real Coliseo Carlos III de El Escorial (Madrid) ofreciendo canciones de compositores rusos como Nicolás Titov, Alejandro Alabiev,

## RAFAEL SEBASTIA EN EL CENTRO CULTURAL DE LA VILLA DE MADRID

Con el cartel de agotadas las localidades, buen síntoma del poder de convocatoria de Rafael Sebastiá, se celebraron en los dos últimos días de febrero sendos recitales pianísticos en régimen de ciclo romántico. El sábado día 27, obras de Brahms, Mendelssohn, Schumann, Liszt y Schu-

bert, cubrieron toda la audición, y las versiones escuchadas patentizaron, una vez más, la calidad del pianista coruñés que nuevamente se daba cita con su público en la capital de España. La jornada del domingo día 28 la dedicó Rafael Sebastiá a obras de Chopin, manteniendo los niveles que le caracterizan y le tienen clasificado como uno de nuestros intérpretes más compenetrados con la obra del músico polaco.



## ASAMBLEA GENERAL DE LOS DIRECTORES DE AGENCIAS DE CONCIERTOS

Del 30 de abril al 2 de mayo próximo, está programada, en París, la XXXV reunión general de los miembros de la Asociación Europea de Directores de Agencias de Conciertos, en el curso de la

cual, aparte de los temas obligados de tipo profesional, se dedicará especial atención al estudio y análisis de aspectos referente a los problemas que hoy plantean a los músicos profesionales, y consecuentemente a sus agentes, las nuevas técnicas audiovisuales y los Derechos del Intérprete.

## ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO



La soprano catalana **Montserrat Caballé** protagonizó un enorme escándalo en la Scala de Milán a causa de la cancelación de su actuación en este teatro. Pero pocos días después, ya repuesta de la gastroenteritis que, según los médicos, le impidió actuar, mereció los aplausos del público en el segundo acto de **Ana Bolena**,

de Donizetti. El 14 de febrero pasado, y cinco minutos antes de comenzar la representación de la difícil obra de Donizetti, la dirección de la Scala de Milán anunció que la soprano española sería sustituida por la norte americana **Ruth Falcon**, a causa de una indisposición de **Caballé**. Muchos críticos y aficionados interpretaron esta indis-

posición como miedo de la **Caballé** a ser comparada con **María Callas**, que hace veinticinco años cantó en este mismo escenario una memorable **Ana Bolena**, bajo la dirección escénica del célebre **Luchino Visconti**. En esta ocasión, **Benois**, el escenógrafo de la versión de la **Callas**, había reproducido aquella puesta en escena, mientras que **Sequi** (director de escena) intentó «*ser fiel de la manera más afectuosa al estilo de Visconti*». Pero, cinco minutos antes de alzarse el telón, se anunció la sustitución de **Caballé** y el público formó tal escándalo que hubo de ser suspendida la función. Unos días después, **Caballé** realizó el papel y fue aplaudida durante cinco minutos después del «Aria» del segundo Acto. En el primero habían sido patentes algunos fallos de la cantante, subrayados con silbidos por el público.

**Luis de Pablo** ha sido nombrado consejero artístico del Festival de Lille, en Francia. El anterior consejero de este Festival era **Maurice Fleuret** y tuvo que dejar el cargo porque fue nombrado Director General por el gobierno socialista francés. El Festival se celebrará del 15 de octubre al 30 de noviembre próximos. En el país vecino, **Luis de Pablo** realizó una gira en la que estrenó su obra **Tornasol**.

**Jesús López Cobos** ha iniciado su contrato de cinco años como director titular de la Opera de Berlín, con la obra de **Alban Berg**, **Lulú**. **López Cobos** fue muy bien acogido por el público, que le ovacionó durante cinco minutos, aunque la crítica especializada se mostró algo reticente con su versión. La soprano **Karan Armstrong** protagonizó la ópera.

### EXPO-OCIO 82

Una nueva edición de esta feria del tiempo libre ha cubierto su programa de este año en el recinto ferial de IFEMA, en la Casa de Campo de Madrid, del 13 al 21 de marzo último.

Es destacable el interés de los organizadores por que la Música, importantísima alternativa para el tiempo de ocio, tenga protagonismo primario en el contexto de las manifestaciones que integran este heterogéneo salón que ya ha tomado carta de ciudadanía en la capital del Estado.

Sin embargo, y pese a la nutrida programación de actos musicales que fueron preparados por los diferentes organismos responsables de la feria para dar una mayor configuración al aspecto musical de la misma, y en la que tan brillante participación aportó la ISME, la parte comercial de la edición de este año no fue lo brillante que hubiera sido deseable, pues la presencia del mercado musical estuvo limitada solamente a la de las firmas Adagio, Hammond, Polimúsica y Rodés, titulares de espléndidos stands en el este año reducido pabellón de la Música.

Ello no obstante, y en



contraposición, como antes decimos, sí lo fue el nutrido programa musical ofrecido a lo largo de la Expo-Ocio 82, con la dedicación inclusive de su día a la Música —el jueves 18—, en competencia con los dedicados a la Náutica, el Bricolage, el Deporte, etcétera, destacando la actividad de su Aula-Piloto de Música, cuya programación, presentada por José Luis García del Busto y coordinada por Maruja Segovia, incluyó diversas obras de autores españoles.

Complemento interesante en el área puramente técnico y comercial, fueron las demostraciones de órganos realizada en dicho Aula-Piloto, realizadas por las fir-

mas presentes en el recinto de la feria. Adagio, S.A. presentó el nuevo modelo de órgano electrónico Lowrey, MX-1, con la más moderna técnica electrónica del microproceso y de los ordenadores, en uno de cuyos modelos ofreció un recital María del Carmen Herraiz, artista exclusiva de la firma. Por su parte, Polimúsica, S.A. hizo demostraciones en la Serie DX de sus órganos Kawai, dotados de la más avanzada tecnología digital. Finalmente, también Hammond y Rodés hicieron la presentación de sus modelos, corriendo a cargo de Antonio María Mayolas y de Luis Estrellas, respectivamente.

### LA CORAL CARMINA CUMPLE DIEZ AÑOS

La Coral Cármina, una de las más de trescientas corales que se unen en Cataluña para formar la Federació Catalana d'Entitats Corals, cumple los diez años de su existencia. Con este motivo esta coral de aficionados realizó en el Palau de la Música catalana un concierto. Durante el mes de abril interpreta un ciclo de recitales de música de cámara y grabará próximamente un disco. Fundada por Jordi Casas, el músico que actualmente la dirige, está compuesta por cincuenta y tres voces mixtas y la mayoría de sus componentes oscilan entre los veinte y los treinta años de edad. Carece de subvención o ayuda y se mantiene a duras penas con los escasos honorarios fruto de sus conciertos. Como tantos otros grupos corales de aficionados, el entusiasmo de sus componentes ha sido el único y principal mantenedor de esta agrupación a la que felicitamos desde RITMO por estos diez años de existencia.



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

La casa más surtida en discos  
microsurco de toda Andalucía

## Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

# Músicos del siglo XX

## HEITOR VILLA-LOBOS



Villa-Lobos por el dibujante ruso Bilis.

## VIDA Y OBRA

Por Daniel Stéfani

Sin lugar a dudas, el caso de Heitor Villa-Lobos es hasta hoy día único en Latinoamérica. Al espíritu avasallador, inmerso en lo más profundo de la naturaleza tropical, de un poder creador y una riqueza imaginativa que no ha reconocido límites, unió Villa-Lobos el conocimiento acabado de las técnicas musicales europeas.

Nadie ha estado tan capacitado como él para llevar a las formas del arte la visión tumultuosa de la vida del trópico, la subyugante pujanza de la existencia del nuevo continente, de la heterogeneidad de sus razas, de la propia naturaleza de su suelo. Ese incontrolable desorden, a veces exagerado, es propio de su pueblo y en él se exteriorizaba con una incontenible energía y en un instinto creador tan poderoso que le costaba trabajo poner freno a sus ideas. «*La creación musical constituye una necesidad para mí, una verdadera necesidad biológica*», dijo en una ocasión. «*Compongo porque no puedo evitarlo*». Y así su producción surgió vasta y variada como su país natal: Brasil.

Pero Heitor Villa-Lobos, ese brasileño esencial que se nos presentaba cuando menos se lo proponía poseído por esa «entelequia anímica»,

como lo llamaba Spengler, hablando en su lenguaje materno, con un acento inconfundible, se agigantó cuando se esforzó por salir del regionalismo y abordó temas universales y realizó su obra más seria y la que, sin lugar a dudas, perdurará. A las influencias inmediatas del ambiente ningún artista americano debe renunciar; pero claro está que no puede encerrarse en su «*nacionalismo*» dentro de fronteras políticas, y esto es justamente lo que logró Villa-Lobos con gran parte de su obra: abarcar mayores sectores de la humanidad, al hablar un lenguaje que sea inteligible a todos los hombres del mismo ámbito cultural, y hasta más allá.

Villa-Lobos nació en Río de Janeiro (Brasil) el 5 de marzo de 1887. Comenzó sus estudios de música a la edad de seis años, bajo la dirección de su padre. Más tarde intentó asistir a los cursos en el Instituto Nacional de Música, pero su temperamento visionario, acostumbrado a la más amplia libertad, no le permitió amoldarse a la disciplina escolástica y pronto se retiró de las clases. Se puede decir que, como músico, Villa-Lobos fue un autodidacta. Es en esta misma época cuando viaja hacia el norte de su país, donde se familiariza con el folklore de los estados menos metropolitanos del Brasil, donde aún permanecían inalterables las tradiciones indígenas, africanas y de la época colonial. De 1905 a 1912 Villa-Lobos se convierte en un verdadero colector de material folklórico.

Ya de regreso a Río estudia con Francisco Braga, alumno de Massenet, y con Enrique Oswald. Ambos maestros trataban la música desde el punto de vista europeo y así Villa-Lobos queda fascinado por la orquestación wagneriana, por Puccini y el verismo lírico. Otro compositor que influyó notablemente en él fue Alberto Nepomuceno, quien había estudiado en París, Roma y Berlín y quien, aunque admirador de Wagner, sentía

profundamente el estímulo de la música autóctona. Pero fue quizá en 1918 cuando se amplió la perspectiva de Villa-Lobos con la llegada a Brasil de Darius Milhaud. Quizá por su influencia, el joven compositor comenzó a componer con mayor maestría. Sin embargo, por haber sido Villa-Lobos quien fue, tuvo el valor de experimentar por sí mismo, y así, de esta forma ser su propio y único maestro, emanando su técnica de su propia imaginación.

En 1922 recibió una beca para estudiar en Francia e inmediatamente París se dio cuenta de la presencia de un nuevo creador; Villa-Lobos se convierte por sus propios méritos en figura representativa del decenio y en una de las estrellas de la vida musical parisiense. Durante este período escribió algunas de sus composiciones de mayor sabor folklórico, entre ellas las **16 Cirandas** para piano, los **16 Choros** para varios conjuntos, las **10 Canções Típicas Brasileiras**, el **Momo precoce** y el **Noneto**.

En 1931 el Gobierno de Brasil le pidió que organizara un sistema de educación musical nacional y durante 10 años Villa-Lobos abandonó por completo la composición y se dedicó a la inspección y dirección del programa. Revolucionó los métodos de enseñanza, formó grupos corales en las ciudades principales y fundó escuelas en todo el país; y, gracias a su iniciativa, se estableció la Academia Brasileña de Música. La aportación al sistema educativo realizada por Villa-Lobos en su país fue realmente de un gran significado. El compositor brasileño falleció en 1959.

En lo que a estilo se refiere Villa-Lobos comenzó como post-romántico, luego pasó al impresionismo y al folklore, más tarde experimentó con el clasicismo al estilo de Bach y luego logró una especial síntesis de todos estos estilos.

Evidentemente fue un compositor nada ortodoxo, lo que se aplica también a su condición humana. Si

bien ha producido sinfonías, cuartetos, etc., se le conoce más como inventor de nuevas formas musicales, como el creador de los novedosos **Choros** y **Bachianas**. En los primeros, expresando el espíritu bullicioso de la ciudad de Río y ampliando el término (ya utilizado en el siglo pasado para identificar cierto tipo de serenata) para incluir melodías indias, neo-africanas y «cualquier melodía típica de carácter popular». El término **Bachianas** lo inventó para designar un tipo neoclásico de composición musical, la cual, si bien tiene en parte su



inspiración en Bach, es netamente brasileña en espíritu. Las largas líneas melódicas y las intensas cantilenas las han hecho populares al extremo. Otra de las características de Villa-Lobos ha sido el emplear toda clase de instrumentos típicos del Brasil en sus composiciones nacionalistas, pero nunca los ha utilizado con el único propósito de crear efectos, sino de integrar plenamente a sus composiciones el clima adecuado, lo que justifica plenamente el empleo de estos instrumentos.

## OBRAS

El catálogo de Heitor Villa-Lobos tiene en su haber más de 700 obras, entre las que figuran 18 **Poemas Sinfónicos**, 16 **Cuartetos de cuerda**, 12 **Sinfonías**, 5 **Conciertos para piano**, 2 **Conciertos para violoncello y orquesta**, 1 **Concierto para arpa** y otro para guitarra y 9 **Bachianas Brasileñas**. De la gran cantidad de obras destacaremos:

### ORQUESTAL:

**Concierto para piano y orquesta** núm. 2 (1946).

**Concierto para arpa y orquesta** (1953).

**Sinfonía núm. 10** (Solistas, coro y orquesta) (1952).

**Bachiana Brasileña núm. 8.**

### PIANO:

**Prole do bebé núm. 1** (Suite) (1918).

**Prole do bebé núm. 2** (*Os bichinhos*) (1921).

**Carnaval das crianças brasileiras** (1919-20).

### GUIARRA:

**Choro núm. 1** (1920).

**Preludios** (1940).

### MUSICA DE CAMARA:

**Noneto** (para flauta, oboe, clarinete, saxofón, fagot, celesta, arpa, percusión y coro mixto) (1923).

### CANTO:

**Canção do Carreiro** (*Canción del Carretero*).

**Bachiana núm. 5** para soprano y ocho violoncellos (1938).

### ESTUDIOS FOLKLORICOS:

**Guía Práctica** (1932). El primer volumen comprende 137 canciones y el segundo, 10 álbumes para piano, siendo esta **Guía** uno de los grandes acontecimientos en el campo de la pedagogía musical práctica.

## BIBLIOGRAFIA

No existe en España ninguna monografía —ni original ni traducida— sobre Villa-Lobos. En Brasil hay un Museu Villa-Lobos que se ocupa de editar sobre el compositor. Algunos de estos trabajos son:

**COLECTIVO: Villa-Lobos, su obra**, 2ª ed., Rio de Janeiro, 1972. 332 págs. Lista completa de obras con datos de cada obra; comentario de las más importantes; discografía monumental.

**COLECTIVO: Presença de Villa-Lobos**, 2ª ed., Rio de Janeiro, 1977. 237 págs. Amplia colección de testimonios sobre el compositor brasileño, procedentes de compositores, intérpretes, críticos, escritores.

**ESTRELLA, Arnaldo: Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos**, 2ª ed., Rio de Janeiro, 1978. 142 págs.

**NOGUEIRA FRANÇA: Evolução de Villa-Lobos na música de cámara**, 2ª ed., Rio de Janeiro, 1979. 100 págs.



## DISCOGRAFIA

Algunas obras breves de Villa-Lobos para guitarra son muy populares y forman parte habitual de recitales y repertorios. Así, encontramos grabaciones de **Preludios** y **Choros** en discos misceláneos de E. Bitetti (Hispanvox), Pepe Romero (Philips), R. Sainz de la Maza (Movieplay) y N. Yepes (Columbia y Deutsche Grammophon). En escala más reducida, ocu-

re algo similar con piezas breves para piano, como **Polichinela** o **Prole do bebé**, en A. Rubinstein (RCA).

Fuera de eso, en el mercado español sólo hay tres grabaciones, y ya no fáciles de encontrar las citadas en primero y segundo lugar (se trata del mismo disco):

**Bachianas brasileiras núm. 3**, piano y orquesta, Orquesta Filarmonia, Ortiz-Ashkenazy (EMI).

**Momo precoce** (Fantasía piano y orquesta), Filarmonia, Ortiz-Ashkenazy (EMI).

**Concierto para guitarra y orquesta**, Orquesta Inglesa, Barenboim-Williams. (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 PIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.  
Proveedores del Palau de la Música,  
Conservatorios y Entidades  
de Concierto.  
Avda. Francesc Cambó  
(Avda. Catedral), núm. 10.  
Teléfonos 319 60 96-310 69 12.  
BARCELONA-3.

**Corredera**

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.

**Corredera**

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.

**Quiroga**

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.  
Gruce, 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**

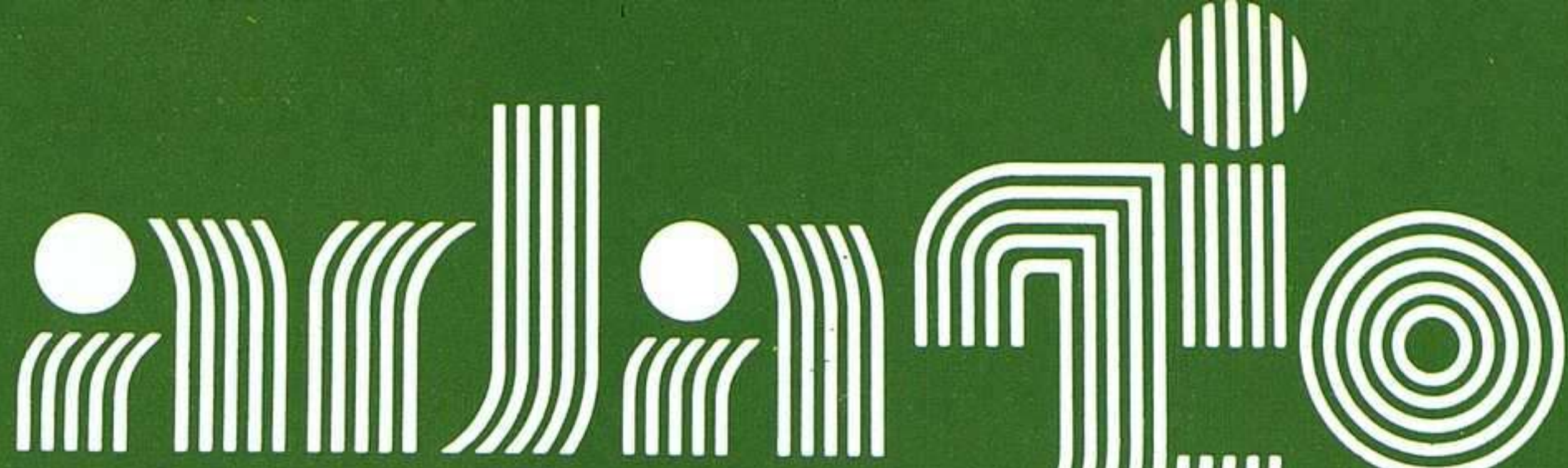
Plaza de las Salesas, 3.  
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.  
MADRID-4.

**POLIMUSICA, S. A.**

Caracas, 6.  
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

**INDICE DE  
ANUNCIANTES  
EN ESTE NUMERO**

ADAGIO .....	69
ALFA-YEBENES .....	25
BANCO DE SANTANDER .....	62
BILBAO TRADING .....	59, 100
CASA DAMAS .....	94
CASA WAGNER .....	56
CBS .....	42
ESCRIDISCOS .....	51
FERYSA .....	4, 13
GERMAN INDUSTRIAL ...	32
HAZEN .....	19
HI-FI ESTUDIO .....	82
HISPAVOX .....	22
OMEGA .....	39
REVISTA MUSICA .....	46
TANGO .....	84
VINILO .....	28



La mayor  
organización  
al servicio de la música

## PIANOS

**Bechstein**  
**Dietmann**

***DOINA***

**HORUGEL**

***Kemble***

**OTTO BACH**

**SAUTER**

**TOYO**

## ORGANOS

**Domus**

**GRANADA**

 **JEN**

 **LOWREY®**

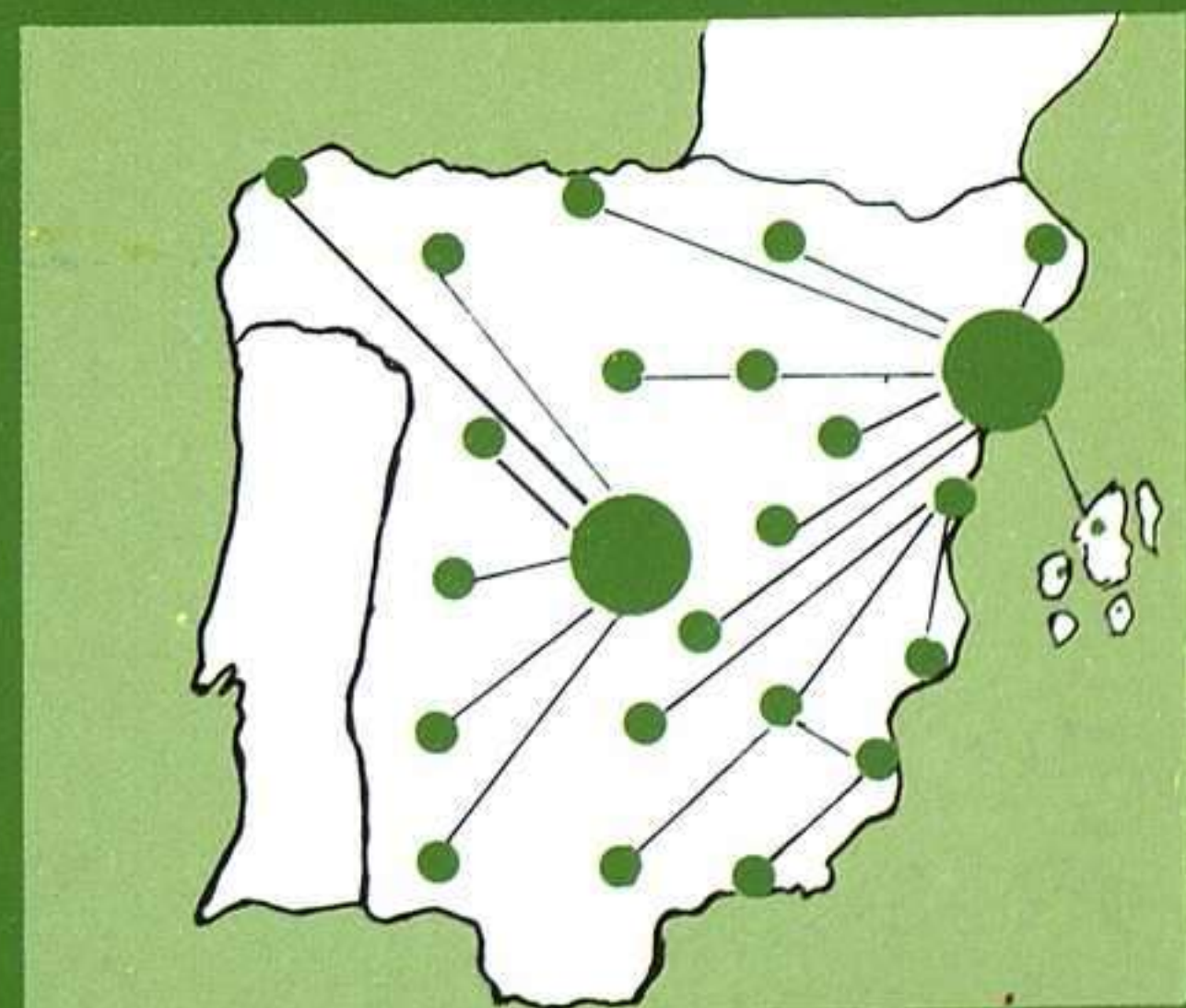
**viscount®**

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

BECHSTEIN  
ERARD  
FUCHS & MÖHR  
GAVEAU  
GÖRS & KALLMANN  
IBACH  
KAWAI  
PLEYEL  
SCHIMMEL



PIANOS

**BILBAO TRADING, S.A.**

Caracas, 6 - telf. 419 94 50 - MADRID 4