

# RITMO

AÑO LII • NUM. 522 • MAYO 1982 • PRECIO: 275 PTAS.

En discos «CLAVES»

**RICARDO REQUEJO:  
«LA MUSICA ES UNA ESPERANZA  
DE SUPERVIVENCIA»**



**Entrevista con Claudio Abbado  
Todas las versiones discográficas  
de Canto Gregoriano  
La música de Leonardo Da Vinci  
Albéniz en Madrid**

# YAMAHA

prestigio y calidad  
en la más amplia gama  
de instrumentos musicales



Importador:

# HAZEN

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

# RITMO

AÑO LII • NUM. 522  
MAYO 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, Llorenç Barber, José Manuel Berea, Pablo Cano, Pedro Carboné, Francisco Chacón y Marín, Luca Chierici, Luis Carlos Gago, Pedro González Mira, Gerardo Queipo de Llano, Francisco Lara Lara, Francisco José León Tello, José López-Calo, José de Manlleu, Enrique Martínez Miura, S. Mir, Javier Monjas, Manuel Moreno, Javier Navarrete, Juan Ignacio de la Peña, Enrique Prats, Arturo Reverter, Esclavitud Rodríguez, Silvia Sanz y Colectivo «Tartessos».

#### Diagramación

Antonio Roca.

#### Fotografías

Pedro Guardón, Agustín Muñoz y Paco Tur.

#### Corresponsales:

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

#### Director Comercial

Fernando Rodríguez Polo.

#### Publicidad

José María Ketterer

#### Delegado Comercial para Cataluña

Jordi Padrol.

#### Distribuye

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

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

#### Redacción y Administración:

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

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

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

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

## Sumario

### EDITORIAL

Algunas consideraciones sobre la «cultura popular»

5

### CARTAS

6

### ENTREVISTAS

Claudio Abbado

7

Ricardo Requejo: «La Música, una esperanza de supervivencia»

9

### MUSICA CONTEMPORANEA

José Ramón Encinar, ganador del trofeo «Arpa de Oro»

12

### DANZA

Primer Concurso Nacional de Danza

14

### INSTRUMENTOS

El clave

15

### INTERPRETES

Dos corales santanderinas

18

### REPORTAJE

Posible desaparición del cuerpo nacional de Directores de Bandas

20

### HISTORIA

Comentario sociológico a dos conciertos de Albéniz en Madrid

23

### TERCER FESTIVAL DE LA LIBRE EXPRESION SONORA

La madurez de la postmodernidad española

26

### ENSAYO

Leonardo Da Vinci y la Música

30

### DISCOTECA BASICA

El canto gregoriano

37

### CRITICA

### DISCOGRAFICA

43

### DISCOS CRITICADOS

57

### CONSULTA

### DISCOGRAFICA

58

### REPORTAJE

La «Orquesta Arbós», con problemas

60

### DON TADDEO IN BARCELONA

Promúsica: el difícil equilibrio

63

### DE MADRID AL CIELO

Kurt Sanderling, un director «serio»

67

### INTERNACIONAL

72

### PAIS MUSICAL

75

### LIBROS Y PARTITURAS

83

### DISCOS EDITADOS

86

### CURSOS, BECAS Y CONCURSOS

87

### NOTICIAS

90

### MUSICOS DEL SIGLO XX

Enrique Granados

95

## NUESTRO PROXIMO NUMERO

ESPECIAL HI-FI

OFERTA ESPECIAL LIMITADA

# PLACIDO DOMINGO

## EN CBS-MASTERWORKS

Del 17 de Mayo al 30 de Junio de 1982, estos 7 álbumes de ópera disponibles a un precio especial de oferta.

Además, durante este período, la oportunidad de conseguirlos en unas condiciones excepcionales.

Infórmese de esta OFERTA PLACIDO DOMINGO en los establecimientos especializados.



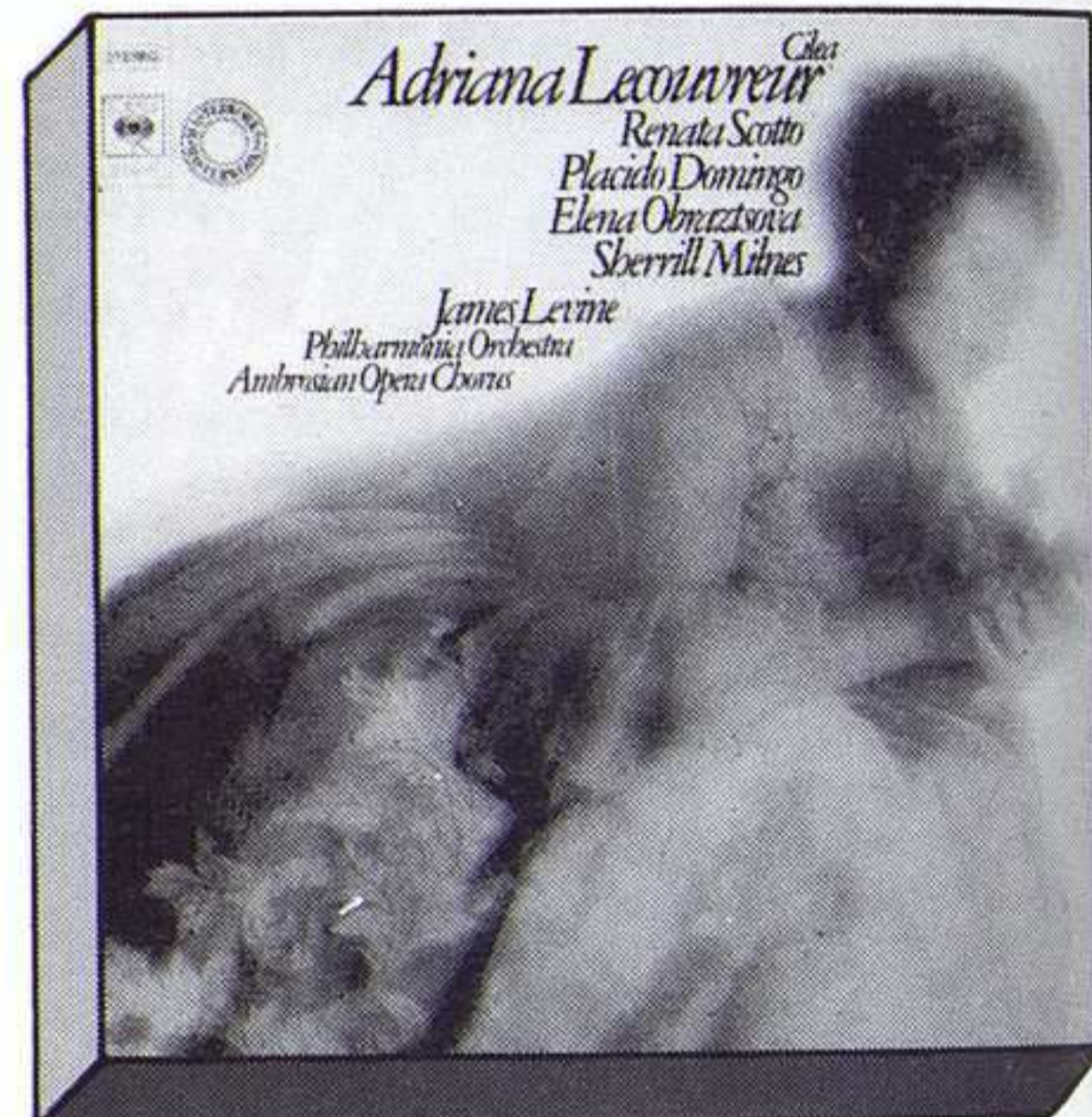
**DONIZETTI:**  
**L'ELISIR D'AMORE**  
**I. Cotrubas, P. Domingo**  
Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden  
John Pritchard  
S 79210 - 2 LPs



**MASSENET:**  
**EL CID**  
**G. Bumbry, P. Domingo**  
Coral de Byrne Camp  
Opera de la Orquesta de N. York  
Eve Queler  
S 79300 - 3 LPs



**CHARPENTIER:**  
**LOUISE**  
**I. Cotrubas, P. Domingo**  
Ambrosian Opera Chorus  
Orquesta Nueva Filarmonía  
Georges Prêtre  
S 79302 - 3 LPs



**CILEA:**  
**ADRIANA LECOUVREUR**  
**R. Scotto, E. Obraztsova,**  
**P. Domingo, S. Milnes**  
Ambrosian Opera Chorus  
Orquesta Filarmonía  
James Levine  
S 79310 - 3 LPs



**PUCCINI: IL TRITTICO**  
(Il Tabarro, Suor Angelica, Gianni Schicchi)  
**R. Scotto, P. Domingo, M. Horne,**  
**I. Cotrubas, T. Gobbi**  
Ambrosian Opera Chorus  
Orquesta Nueva Filarmonía  
Orquesta Sinfónica de Londres  
Lorin Maazel  
S 79312 - 3 LPs



**PUCCINI:**  
**MADAME BUTTERFLY**  
**R. Scotto, P. Domingo**  
Ambrosian Opera Chorus  
Orquesta Filarmonía  
Lorin Maazel  
S 79313 - 3 LPs



**R. STRAUSS:**  
**EL CABALLERO DE LA ROSA**  
**Ch. Ludwig, G. Jones,**  
**P. Domingo, W. Berry**  
Coros de la Opera de Viena  
Orquesta Filarmonía de Viena  
Leonard Bernstein  
S 77416 - 4 LPs

EJEMPLARES LIMITADOS

## ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA «CULTURA POPULAR»

Nos salimos esta vez del terreno estrictamente musical, pero por una razón muy justificada: porque los fenómenos que vamos a describir se reproducen exactamente, a su escala correspondiente, en el mundo de la música. Pero no pueden entenderse correctamente sin analizarlos antes en el terreno general de la cultura. Nos referimos a los extraños y heterogéneos fenómenos que se agrupan bajo la confusa rúbrica de «cultura popular».

Hay quien define la cultura popular simplemente como «popularización de la cultura» en el sentido de darla a grandes públicos y en condiciones muy asequibles económicamente (o incluso gratis). Se entiende dar cultura sin modificarla ni rebajarla. Por poner un ejemplo musical: organizar conciertos públicos gratuitos con gran publicidad, con alto nivel artístico y en locales muy grandes. En este sentido, la cultura popular es una necesidad absoluta, y todo lo que se haga en este aspecto debe considerarse como verdaderamente importante.

Desgraciadamente hay una variedad de esta actitud que es ciertamente reprobable: considerar la cultura popular como un remedo, un reflejo de la cultura, encaminado a provocar en las gentes el espejismo de que están asimilando algo de valor. Los arreglos de obras musicales «para facilitar su audición» son un ejemplo de esta actitud.

Pero hay una manera mucho más negativa y perjudicial de enfrentarse con la noción de cultura popular: la de quien piensa que la

cultura es, como dicen, «un producto elitista», y que a la gente hay que darle una «cultura viva» consistente en un amasijo de consumismo ornamental, decoración en serie, evasión fácil y halago más o menos disimulado. Mucha gente ingiere esa pócima y después se sienten seguros de sí porque creen —o fingen creer— que aquella satisfacción elemental de sus necesidades primarias cinéticas o emocionales tiene de verdad algo que ver con la cultura.

Quienes así manejan o tratan de manejar al prójimo son, en el fondo, sus enemigos. Porque, naturalmente, se trata de un burdo engaño. La verdad —podríamos decir: la dolorosa verdad— es que a la cultura sólo se llega por el esfuerzo, ya que todo producto cultural es de por sí complejo. Complejo —que no es lo mismo que complicado— porque posee muchas connotaciones, porque permite muchas interpretaciones, porque incluye un verdadero código de desciframiento que no puede aprenderse en un día ni en un mes ni en un año; complejo porque presupone forzosamente toda una historia anterior, toda una larga estela de antecedentes, años y siglos atrás que han de tenerse en cuenta y asumirse como parta viva de nuestra propia existencia y de nuestro propio pensar y sentir. El producto cultural es complejo porque es profundo, y, desgraciadamente, no admite ningún tipo de simplificación. En este sentido no hay tal «cultura popular»: hay —o no hay— sencillamente cultura.

# Cartas

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 en 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 RTVE, 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)**.

No hay que ser patriotero, pero tampoco hay que ser imbécil. Esta frase no la dijo ni Ortega ni Lerroux ni siquiera José Antonio, la digo yo, el autor de esta carta; un oyente de músicas y un espectador de óperas y demás zarzuelas, y, además, un consumidor irredento de plexiglás discográfico. Consumo si es necesario «*todo lo que me echan*» y noto que me echan poco repertorio español, muy poco, poquísimo. El refrán ese de que nadie es profeta en su tierra, en España se hace más trágico, y en el campo musical vamos parejos a las ciencias: aquí, el que no se fuga, se exila, y el que no se exila, se muere de hambre o de aburrimiento.

Hace algún tiempo que los críticos musicales se han puesto de acuerdo para desear fervientemente que el público pida la programación de obras españolas, —a lo mejor así surte efecto—, por otra parte, el público —entre el que me cuento—, está esperando que esto llegue. Algo falla....

Aquí, en Valencia, la cosa es de catástrofe, trece programas de la Orquesta Municipal se han programado únicamente cuatro obras españolas, dos de ellas páara *relleno*. Luego se dedican dos conciertos más para los músicos valencianos, al final, todos juntitos para no contaminar a Beethoven o a Bartók.

Todo esto, creo yo, lleva al desconocimiento de nuestra música, que si bien no tiene la tradición de la germánica, la francesa o la italiana, es nuestra y debemos llevar a

cabo su difusión en el extranjero y promover su interpretación y grabación.

¿Es justo que los españoles conozcamos las piezas más banales de Centroeuropa (*Hansel y Gretel, El Murciélagos*) y que, por ejemplo, los alemanes desconozcan *El Retablo de Maese Pedro* o *Las Golondrinas*?

A mí me gustaría encontrar grabaciones decentes de *Así cantan los niños, Sinfonía Sevillana, «La nochebuena del Diablo»* etc., y, sin embargo, me es fácil comprar en la tienda de la esquina la última chupinada del desguace del postromanticismo francés. Y si Montserrat Caballé o Teresa Berganza no son animados (pagando bien) a cantar *Doña Francisquita* o *La Gran Vía*, no haremos nada de nada. Poderoso caballero es don Dinero, pero el empresario español, que es quien lo tiene, no es dado a la promoción artística ni se siente patriarca de la cultura. Mientras tanto, el proletariado está sentadito en su casa, esperando que le pongan una zarzuela por la televisión (vana ilusión que, de realizarse, constituiría un milagro), pero le pasan el *Parsifal*, de Wagner. ¡Si aún no hemos digerido *La Vida Breve*!...! —**JOAN MIQUEL OLIVERT PICO (Valencia)**.

Creo que somos bastantes los lectores de «RITMO» que no nos conformamos, en muchas ocasiones, con una sola interpretación de una determinada composición musical. Y me atrevo a pensar que no disminuye tampoco el número de quienes, por nuestras ocupaciones profesionales, no pueden disponer de todo el tiempo que gustarían tener, para una búsqueda de versiones que, al juicio de cada cual, pudieran resultar de alto interés, comprobándolas y eligiéndolas.

El sistema seguido en la sección de **Crítica discográfica** de RITMO resulta encomiable por numerosas circunstancias. Para mí (y ruego disculpas por la personalización), una de ellas —y repito que son numerosas— es la honestidad observada en las personas que la confeccionan, personas mucho más competentes que yo en tal materia

(y, posiblemente, en muchas otras). Y, en ocasiones, no muchas, aunque no pocas, el crítico *remata* sus apreciaciones con una última opinión dedicada a otras alternativas discográficas más recomendables o, sencillamente, tan recomendables como la que es objeto de comentario en cada caso. Tal remate viene de perlas para esos aficionados a quienes aludía al principio. Por otra parte, aunque no se tratare de personas que reunieran tal circunstancia, ese toque dedicado a la comparación resulta, además de ilustrativo de la erudición del comentarista, un elemento más de juicio para quien persigue un interés por el documento sonoro en sí mismo, al margen, por tanto, de proyectos adquisitivos, lo cual también, creo, se da entre personas como a las que me refería. Personalmente, también me encuentro entre las de este otro segundo grupo. Y es que todos sabemos el gusto especial del melómano sincero por cuanto a los intérpretes musicales se refiere.

Todo este preámbulo tiene por objeto lo que ya habrá adivinado, esto es, solicitar un esfuerzo de los críticos discográficos de RITMO, en ese sentido de dejar planteadas otras alternativas, como algo normal (o más o menos como «statu quo»).

Añado, finalmente, que hoy, cuando vamos disponiendo cada vez más de esa modalidad hasta hace poco tan desconocida en el intrincado mercado nacional del disco, los registros *en vivo*, es muy posible que esa opinión que solicito de los críticos se haga una necesidad más palpable para con tales documentos. Y es que, en ocasiones, se padecen desalentadoras sorpresas con ellos, las cuáles, de atenderse a lo solicitado, podrían ser evitadas. Dado que las capacidades inversoras son muy variadas, una ayuda en materia de registros *en vivo* —aunque soy consciente de que en ellos es posible que resulte más difícil especificar alternativas y, desde cierto prisma, contradictorio— resultaría doblemente de agradecer. —**MANUEL PRIETO HERNANDEZ (Valladolid)**.



## CLAUDIO ABBADO

Foto: Agustín Muñoz

Por Nicos Velissiotis y Luca Chierici

Encontramos a Claudio Abbado en su casa de Milán. Tuvimos un encuentro bastante largo en el que se nos reveló un Abbado atento, conocedor de la historia de la interpretación musical y de la discografía de las obras que él ha estudiado. Un músico completo, en suma, que además de aplicarse con una meticulosidad admirable a su trabajo, atesora las experiencias de los grandes directores del pasado. La discusión se inicia, naturalmente, sobre el tema de la interpretación.

**NICOS VELISIOTI y LUCA CHIERICI.**—¿Cómo ha resultado la representación de *Lohengrin* en la Scala?

**CLAUDIO ABBADO.**—Me parece innegable que existe un hilo conductor entre la música de Wagner y la de Mahler hasta llegar al siglo XX y a la escuela de Viena: en particular, el segundo acto de *Lohengrin* tiene para mí notables anticipaciones de lo que será en el futuro cierta música de Schönberg; tanto es así que lo demostraré en un concierto en el próximo festival de Edimburgo. Por

lo que se refiere a mi trabajo, no encuentro tanto que exista una afinidad con la tradición melódico-musical italiana: el *Lohengrin* está más cerca de la poética schumanniana, es una ópera llena de poesía, de luz y de amor. Bajo el punto de vista instrumental, el más logrado es, sin duda, el segundo acto y, en general, el tratamiento de las secciones de arco es el que presenta mayores problemas a la hora de la preparación con la orquesta. Hemos probado secciones separadas en los ensayos en los lugares que había, incluso, un problema de escenografía; por ejemplo cuando se quería dar la impresión de trombas internas que vienen acercándose.

**N.V. y L.CH.**—¿Cuál es su opinión sobre las grandes interpretaciones del pasado de esta ópera?

**C.A.**—Admiro mucho la interpretación de Fürtwangler, tan luminosa y llena de vida. La grabación más bella, sostengo que es la de Kempe, también con la colaboración de dos grandes voces como la de Ludwig y la de Fischer-Dieskau.

**N.V. y L.CH.**—Su versión ha sido comparada con la de Toscanini. ¿Reconoce esta paternidad?

**C.A.**—Niego absolutamente cualquier relación entre mi concepción directorial y la de Toscanini, por el cual tengo, naturalmente, una gran admiración: quiero decir que en la música no es necesario hacer un problema sobre la velocidad con la que se toca cada fragmento, sino que lo importante es la intensidad con que se afronta la interpretación del trozo. En este sentido, puede que haya ejecuciones metronómicamente muy lentas, pero sostenidas por una gran intensidad de sonido, que dicen mucho más que una ejecución acelerada, pero no sostenida por tanta intensidad.

**N.V. y L.CH.**—Esta novedad wagneriana prelude una participación suya en el Festival de Bayreuth. ¿Con *Lohengrin* o con *Tristán*?

**C.A.**—Iré a Bayreuth sólo en 1985, y probablemente no con *Lohengrin*. Por lo que se refiere a *Tristán*, pienso que hoy día no hay un solo gran tenor adaptado a este papel.

**N.V. y L.CH.**—¿Haría *Tristán* como Carlos Kleiber?

**C.A.**—No. Admiro mucho la lectura de Kleiber pero es totalmente opuesta a mi concepción personal de la ópera.

**N.V. y L.CH.—Volvamos al Lohengrin y a su problema de escenografía. ¿Han tenido distintos puntos de vista usted y Strenler?**

C.A.—Digamos que a mí me hubiera gustado un primer acto más luminoso, mientras que estoy de acuerdo con el carácter oscuro del segundo acto. No excluimos que se puedan aportar cambios escenográficos en las próximas representaciones de la ópera. En general, aprecio, de todas maneras, el hecho de poder trabajar con un gran escenógrafo: grandes han sido seguramente Visconti y Ronconi, aparte de, naturalmente, Strehler.

**N.V. y L.CH.—Esto nos lleva a hablar de otra reciente interpretación de Abbado: Simón Bocanegra. En esta representación hemos escuchado un Simón cada vez más cercano al último Verdi. ¿Está de acuerdo con esta impresión?**

C.A.—Tengo que decir que siempre me han atraído aquellas que se pueden llamar «*óperas respensadas*» de Verdi. Operas como **Don Carlos, Simón, Macbeth**, que han vivido muchas correcciones y cambios de planteamiento por parte de su autor. En particular, amo muchísimo **Simón**, y quiero resaltar la paz instrumental, reconsiderada por Verdi a una edad muy avanzada.

**N.V. y L.CH.—Hablemos de la Orquesta Filarmónica de la Scala. ¿Cuáles son los motivos que le han llevado a**

**sostener la idea de los conciertos, ahora finalmente concretada?**

C.A.—Simplemente he seguido el ejemplo de tantas ciudades europeas, como por ejemplo, Viena: la Filarmónica de Viena participa en la Opera del Estado pero presenta también casi un concierto al mes, en una formación que le ha llevado a ser considerada como una de las mejores orquestadas del mundo. Me hubiera gustado adaptar este modelo a la Orquesta de la Scala, habituada durante muchos años al trabajo solamente operístico, que, en cierto sentido, amenaza con arruinar las mejores características de una orquesta. La presencia en la Filarmónica de la Scala de solistas italianos de nivel internacional como Accardo, Giuranna, Filippini, Caramia y muchos otros, ha dado a esta Orquesta una nota de garantía que quizás la llevará muy pronto a ocupar un sitio entre las orquestas internacionales.

**N.V. y L.CH.—¿Cuáles son sus próximos proyectos musicales?**

C.A.—Lo primero de todo es continuar con **Simón** y con el concierto de la Filarmónica, aquí en la Scala. Después iré a París, donde, entre otras cosas, dirigiré el **Primer Concierto** de Brahms, con Brendel; en Nueva York, repondré la **Tercera** de Mahler, que ahora toco con la Filarmónica. Después, iré a Londres para una inauguración oficial, con Serkin, para los **Conciertos** de Mozart. Yo considero

a Serkin como un gran músico, un gran hombre y artista, aparte de ser amigo personal mío. Después, vuelvo a Milán, para la **Italiana en Argel** y para el segundo concierto con la Filarmónica. Por lo que se refiere a grabaciones, iré a Viena, para grabar las **Danzas Húngaras**, de Brahms, con la Filarmónica de esta ciudad, con la cual grabaré también la **Primera Sinfonía** de Mahler; la **Tercera**, al contrario, la haré con la Sinfónica de Chicago. Con la de Berlín, grabaré la **Serenata**, de Brahms, mientras que **Los cuadros de una exposición** y **La Valse** las haré con la Sinfónica de Londres. Más adelante, le llegará el turno a **Aida**, con la Orquesta de la Scala. Otras **Sinfonías** de Mahler las grabaré también con la Orquesta de Chicago (la **Séptima** y la **Octava**), y con la de Viena, la **Novena**.

**N.V. y L.CH.—¿Hay alguna novedad sobre la Orquesta de Jóvenes de la Comunidad Europea?**

C.A.—Es una Orquesta maravillosa, que está haciendo grandes progresos; incluso está programada la salida de la grabación «en vivo» del **Te Deum**, de Berlioz, por esta Orquesta.

**N.V. y L.CH.—¿Cómo se encuentra en una sala de grabación?**

C.A.—¡Mal!

**N.V. y L.CH.—¿Cuáles son, para usted, los discos más bellos?**

C.A.—Sin duda, los de Fürtwangler en sus conciertos «en vivo».





# RICARDO REQUEJO:

«LA MUSICA, UNA ESPERANZA DE SUPERVIVENCIA»



*«París me mostró la magnitud de mi ignorancia. Yo tenía una idea muy precaria y elemental de lo que era la Música».*

Ricardo Requejo nació en Irún y estudió en la Academia Municipal de la ciudad y en el Conservatorio de San Sebastián. Perfeccionó sus estudios en París y Ginebra y, más tarde, pasó cinco años en Alemania.

Por José de Manlleu

**JOSE DE MANLLEU.**—Para mi primera pregunta quisiera permitirme un breve preámbulo: Vivimos en el ámbito de lo que ha dado en llamarse civilización occidental; la cuna de esta civilización —Grecia consideró siempre la Música como parte integrante del conjunto de elementos indispensables en la formación del ciudadano, principalmente por todo cuanto la música connota de armonía. Hoy en día, ¿cómo es posible que alguien sienta la necesidad de acercarse al mundo de la música, siendo así que se encuentra prácticamente relegada de los sistemas educativos?

**RICARDO REQUEJO.**—No creo que nadie pueda dar a esta pregunta una respuesta suficientemente razonada y lógica. El atractivo que ejerce la Música es algo visceral que pertenece al mundo del sentimiento, de las emociones que invaden el espíritu cuando la criatura humana se confronta con el ministerio

de la belleza. Siendo yo un niño de cinco años, vivía en Irún en un barrio donde había una pequeña capilla de un convento de monjas, y recuerdo perfectamente cómo iba siempre a acurrucarme en un rincón, porque la música y los cantos que allí escuchaba, en un ambiente de verdadero misterio, me infundían una sensación de plenitud que ahora mismo no sabría describir. Recuerdo también el día en el que por primera vez en mi vida vi un piano: aquel instrumento maravilloso que con la caricia del dedo de un niño devolvía con un sonido una caricia más dulce todavía. Surgió así una inclinación que en mi mundo familiar llamó con fuerza la atención.

**J.M.**—¿Cómo enjuiciaron sus padres las primeras señales de ese atractivo o, mejor, dicho, del diálogo que se había iniciado entre el niño y el mundo de la música?

**R.R.**—Maravillosamente. Hicieron todo lo que podían y sabían, a pesar de las limitaciones incontables de todo género.

Me llevaron a la Academia Municipal de Irún; más tarde, al Conservatorio de San Sebastián; tuve incluso clases particulares... y yo me entregué en cuerpo y alma a la música. Pero debo decir que, aunque en aquella época yo ni tenía ni podía tener una experiencia contrastada de cómo se aprendía o se hacía música en otras partes, tenía, a pesar de todo, una cierta intuición o conciencia de que *aquello* era malo, huero, mediocre, inauténtico. Lo que sucedía es que el mundo de la calle, de la vida social y nacional —estamos en los años 50— era algo todavía mucho peor, y entonces yo vivía evadido en ese otro mundo de la música, donde la armonía era posible y real, o parecía posible y real.

**J.M.**—Terminó los estudios en el Conservatorio de San Sebastián con las mejores notas, con premios, con reconocimiento general de su valía profesional. Un día se marcha a París. ¿Por qué?

**R.R.**—Pues por una razón muy sencilla: porque mis deseos, mis posibilidades reales, mis intuiciones personales no encontraban una adecuación suficiente en el ser de la vida musical española.

**J.M.**—¿Qué le dio París?

**R.R.**— Me mostró y me demostró la magnitud casi inconmensurable de mi ignorancia. Yo tenía una idea realmente muy precaria de lo que era la música, una idea muy elemental de lo que era una melodía, de lo que podía ser un ritmo, de lo que era forma. Desconocía la música de orquesta, la ópera, el «lied», la música de cámara... Empecé entonces a trabajar con una disciplina férrea y muy programada, con el fin de hacerme o de apropiarme el «métier» de esta profesión: enfrentarse a una obra, desmenuzarla pianísticamente, analizarla, retenerla con la nemotecnia adecuada, abordar con los conocimientos debidos las dificultades técnicas, etc., etc. París me enseñó a provocar el nacimiento de la armonía en el dominio de un teclado. Tuve, sin embargo, muchísimos problemas a nivel de creatividad, porque, a pesar

*«Ni todos los verdaderos artistas están consagrados, ni todos los consagrados son verdaderos artistas».*

de todo lo bueno y excelente que te he enumerado, con todo, nunca me abandonaba la sensación de que lo único que hacía era recitar lecciones aprendidas. Y es que llega un momento en el que el peso de todo el inmenso caudal de conocimientos adquiridos ha de romper — por decirlo de algún modo — la losa de la materia que recubre el espíritu, y hacer que ese espíritu señoree con actividad creadora en el propio mundo de la Música. Con otras palabras: educar no es lo mismo que educir. Educar es entregar un caudal informativo de normas y de conocimientos. Educir, en cambio, es hacer que el educando libere por sí mismo su fuerza creadora, libere su personalidad.

**J.M.—En ese momento conoció en Ginebra a Louis Hiltbrand.**

R.R.—Sí, un maestro extraordinario que me enseñó a saberme escuchar, a saber expresar mi potencia espiritual, saber expresar con el sonido todas las formas y ritmos y melodías que están en el yo, en el alma, en el espíritu. Pasé en Ginebra tres años inolvidables, tres años de acumulación de riqueza y de uso y ejercicio de todo cuanto esa riqueza abría en mí de horizonte interpretativo en extensión y en profundidad.

**J.M.—¿Por qué consideró todavía necesaria una estancia en Alemania?**

R.R.—Decir Alemania es como decir o pronunciar los nombres de los más grandes genios que Europa ha dado al mundo y a la Historia de la Música. Siempre creí que era indispensable el contacto con ese pueblo de poetas, pensadores y músicos. Y sí, fui a Alemania; estuve en Hannover, en Düsseldorf, y en Hamburgo. Nada menos que cinco años. Pero debo decir que en su conjunto fue una estancia decepcionante, porque — a mi entender — en el mundo germano actual falta un suplemento de humanismo. Y yo no concibo la música sin ese suplemento de profunda palpitación humana. La técnica, sólo la técnica es aborrecible. Esta apreciación mía con respecto a Alemania será sin duda discutible o rebatible, pero eso fue lo que percibí y sentí. Tal vez sean circunstancias históricas concretas las que en la actualidad condicionan a



esa nación. Una nación que, por otra parte, no existía como tal cuando en esos territorios surgían esas gigantescas figuras de la Música.

**J.M.—¿Sus contactos con los artistas consagrados?**

R.R.—Bueno, ni todos los verdaderos artistas están consagrados, ni todos los consagrados son verdaderos artistas. En especial, porque las consagraciones no son precisamente sacramentales, sino comerciales, y casi es impensable un antagonismo mayor que el que se da entre esos dos campos. Sí; he conocido y tratado a muchos, pero, tristemente, la mayoría de ellos o no sabían o no querían o simplemente no tenían tiempo para revelar de sí mismos ese lado humano del que hablábamos antes. Y entonces los consagrados no me interesan en absoluto. Pero con justicia debo poner y subrayar dos excepciones a esta regla, dos nombres: Ingo Gorintzky y Teresa Berganza. Para mí son dos ejemplos claros de lo que debe ser un artista, un auténtico artista. Habrá otros, yo no los conozco.

**J.M.—Ricardo Requejo ha ofrecido conciertos por toda Europa, ha participado en tournées importantísimas, ha acompañado durante varios años los recitales de Teresa Berganza, ha grabado discos. ¿Qué piensa aquí y ahora de estas diversas formas de hacer música?**

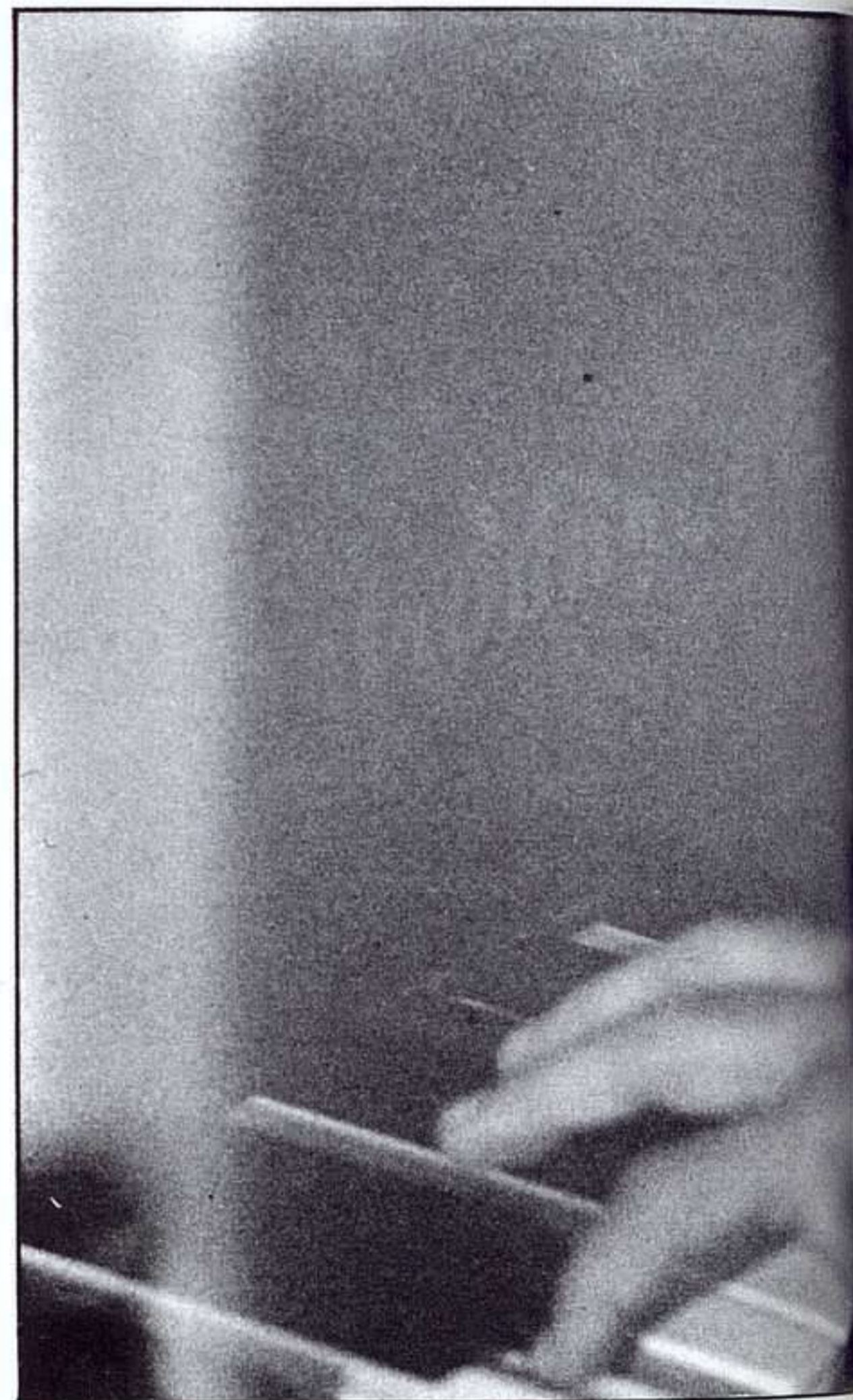
R.R.—Importantísimas todas, porque todas constituyen una incitación ininterrumpida hacia la superación. El público es un poco como la conquista de la be-

*«Una educación sólo musical es un error. La música es una de las manifestaciones de una civilización».*

lleza que el artista ha logrado con su esfuerzo.

**J.M.—Ha grabado, entre otras, una de las obras para piano más difíciles que se puede grabar. La Suite «Iberia», de Albéniz, premiada en Francia con el «Díapason de Oro». ¿Qué es un disco?**

R.R.—Aquí podríamos argumentar, argüir y rebatir durante horas y horas. El disco es un momento de belleza que la técnica ha sido capaz de recoger. O, si quieres, un momento bello, una forma bella de interpretación en un momento dado. Algunos discos son verdaderos momentos históricos. Lo que el disco no debiera ser nunca es el alimento, que



algunos pseudoeruditos transforman en ponzoña para comparar, para criticar mal criticando, para ensalzar inmerecidamente — porque todos sabemos cómo se hace un disco — o para denigrar injustamente.

**J.M.—¿Proyectos de nuevos discos?**

R.R.—Sí, varios. El primero de ellos, en el mes de junio, justamente con Teresa Berganza. Vamos a grabar el *Amor y vida de mujer*, de Schumann, y *El rincón de los niños*, de Modesto Musorgsky. Más adelante, grabaré, también para Claves — Suiza —, la *Suite Española*, de Albéniz.

**J.M.—¿Conciertos?**

R.R.—Tengo muchos en perspectiva. Programas con obras de Chopin, Liszt, Albéniz, naturalmente...

**J.M.—¿Todos en el extranjero, por insistir en el sino fatal de tantos de nuestros artistas?**

R.R.—No, no. Yo creo, y además me consta, que en España las cosas están cambiando. De hecho cada vez recibo más invitaciones para actuar en España.

J.M.—Pues esta es una gran noticia y nos lleva como de la mano a hablar un poco de sus alumnos; porque las cosas, los cambios, se producen normalmente en las generaciones nuevas. Requejo es pedagogo —faceta tal vez ignorada—, pero de hecho no ejerce su pedagogía o su magisterio en ninguna institución oficial española. ¿Por qué?

R.R.—Bueno, yo regresé definitivamente a España hará unos diez años y, en aquel entonces, el régimen de clases y



*«Me he sentido siempre solo frente a la ingente tarea que supone realizar una vocación».*

encontrado quién auténticamente le estuviera cercano y le ayudara con eficacia?

R.R.—En esencia, me he sentido siempre solo, solo frente a la ingente tarea que supone realizar una vocación. Pero, desde luego, sí que he tenido siempre junto a mí personas que de una u otra manera me han ayudado. No puedo olvidar a mis padres, a mis profesores y maestros —dejando en mi interior la distinción entre una y otra faceta—, diversas instituciones que me concedieron becas de estudio. Las dos personas que antes te he citado: Teresa Berganza y Ingo Goritzky. Y, sobre todo, Marguerite Dütschler, que es la persona que más se acercó a mí siendo yo todavía del todo desconocido, me animó, me estimuló y fue más tarde la productora de casi todos mis discos, poniendo a mi disposición todo lo que un artista puede desear para su comodidad, su paz, su tranquilidad, su concentración en el momento de lanzarse a hacer una grabación, en la que quedará para siempre comprometido su nombre

y su prestigio. Ella siempre tuvo confianza total en mí.

J.M.—Esta entrevista pareció conveniente precisamente porque su nombre y su persona están ya asociados a la música de una manera seria y solvente. Podemos todavía hacerle la pregunta más difícil. ¿Qué es la Música?

R.R.—Como todo el arte en general, yo encuentro que La Música nos permite vivencias de unas dimensiones superiores a las normales. La Música es un lenguaje muchísimo más rico que el hablado o que el lenguaje de la mínima y los gestos. La Música es un lazo de unión o, mejor dicho, de comunión con otros seres humanos, de comunión, de humanidad en aquellos niveles del vivir del espíritu, donde la inefabilidad de la vivencia hace que no sea descriptible, ni definible, ni expresable con el lenguaje o con los códigos comunes de comunicación. Por otro lado, y tal vez por todo lo que acabo de decir, la Música es para mí la síntesis de la belleza y la máxima expresión de mí mismo.

J.M.—¿Puede, entonces, la Música, a nivel social, redimir a la humanidad de su creciente e irrefrenable tendencia a la materialización, pérdida de los valores más elementales del espíritu y consiguiente deshumanización?

R.R.—Sin duda, absolutamente. A través de la Música, del Arte en general, la Humanidad puede interiorizarse y encontrar valores profundos dentro de sí misma. La Música es un principio de redención y una esperanza de supervivencia en el desarrollo de una historia y una evolución dignas de la criatura humana.

J.M.—Ricardo Requejo, un artista maduro, un artista expertísimo, un maestro solicitado y buscado por alumnos que acuden a él desde toda Europa, ¿qué opina Ricardo Requejo del periodismo musical y de la crítica musical?

R.R.—Pues opino lo único que se puede opinar cuando el periodismo es veraz y cuando la crítica es imparcial y objetiva. El periodismo es necesario para la información y la divulgación; la crítica es necesaria para el discernimiento, la selección y la verdad.



de trabajo que se observaba en esos centros no se correspondía para nada con la idea que yo tengo de lo que debe ser una pedagogía musical. Pero, repito, aquí también sé que las cosas están cambiando. Entonces, hace diez años, yo empecé poco a poco a reunir en torno a mí, utilizando mis propios criterios, un pequeño número de alumnos, con los cuales trabajo en mi casa, aplico mis ideas, oriento según ellas y exijo, claro, según ellas también. Porque una educación sólo musical es un error; la Música es una sola de las manifestaciones de una civilización, de una cultura, y no puede ser considerada de una manera aislada sino que hay que saber enmarcarla en un contexto suficientemente amplio, pero claro y determinado.

J.M.—Hemos recorrido rápidamente la trayectoria de su pasado y presente. ¿A lo largo de ella, se ha sentido solo o ha



# Música contemporánea

Por José Manuel Berea

En el Teatro Real, el mismo escenario de anteriores convocatorias, ha tenido lugar la fase final del VIII Concurso de Composición musical, Trofeo «Arpa de Oro», que organiza anualmente, desde 1974, la Confederación Española de Cajas de Ahorros. Junto a las obras de los cuatro finalistas, el acto ya tradicional de rendir homenaje a la memoria de nuestros músicos del pasado, en esta ocasión a Joaquín Turina, al celebrarse este año el primer centenario de su nacimiento. Cuarenta y cinco partituras han respondido una vez más a la llamada de un concurso que añade al fuerte incentivo económico unos estímulos de proyección artística nada desdeñables: estreno público en las mejores condiciones, edición de la partitura, retransmisión radiofónica y posterior grabación discográfica

de las obras premiadas. Una iniciativa, la del Trofeo «Arpa de Oro», que ocupa ya un lugar de privilegio entre las escasísimas posibilidades que hoy se le ofrecen al compositor español de lograr una digna difusión pública de su producción. Sólo pensar en el número total de partituras nacidas con este motivo a lo largo de los últimos ocho años, nos ahorraría cualquier otro comentario, pues ese conjunto de trabajos constituye ya un interesante patrimonio en el que, muy probablemente, lo anecdótico sea su clasificación final, sin olvidar los indiscutibles éxitos nacionales e internacionales de algunos de los títulos premiados.

Cuatro músicos de las últimas generaciones, de diferente filiación estética y bien conocidas del aficionado madrileño, llegaban a esta final en medio de un lógico interés, motivado, a nuestro juicio, más por lo que en sí tenía de acon-



IZQUIERDA Encinar, preocupado por la «arquitectura» de la labor compositiva. DERECHA Pablo Rivière quedó en segundo lugar en el Concurso «Arpa de Oro». Su obra «Suerte de varas» iba dedicada a sus maestros y a la memoria de Joaquín Turina. De estas dedicatorias nacen algunos de los elementos sustanciales de la composición.

## José Ramón Encinar, ganador del Trofeo «ARPA DE ORO».

tecimiento puramente musical el encuentro con sus últimas creaciones que por razones de índole competitiva. No fue defraudada esa expectativa y la opinión general entre los asistentes era, al término del concierto, muy positiva.

Gabriel Fernández Alvez (Madrid, 1943), finalista en dos ocasiones anteriores, presentaba **Tridimensional**, título del que ofrecía como explicación un fragmento de un artículo de Ramón Barce, publicado en RITMO, sobre la naturaleza de los diversos parámetros de la música. Con una orquesta dividida en tres grupos, de tesitura aguda, media y grave respectivamente, más un cuarteto de cuerda, Fernández Alvez consigue una de sus obras más importantes, resumiendo algunos de los rasgos más acusados de su carrera, al tiempo que les imprime una nueva fuerza expresiva, que hace estos pentagramas mucho más asimilables.

Un trazo firme y una válida concepción formal ayudan en **Tridimensional** a la ordenación de un lenguaje nada simple, en el que los contrastes de densidades y la complejidad contrapuntística de algunas secciones están fuertemente controladas, desde la grafía, que admite, sin embargo, cierta libertad rítmica, dentro de una

métrica uniforme. Aunque el esquema formal podría sintetizarse en un extenso regulador que, partiendo de un solo de contrafagot, se abre y vuelve finalmente a su origen, hay en estas páginas un acentuado deseo de obtener un mayor rigor formal para sus desarrollos. **Tridimensional** supone la confirmación de un compositor que empieza a tener claro lo que quiere, y que cada vez sabe mejor cómo conseguirlo.

**Suerte de varas** era la obra con la que concurría Pablo Rivière (Madrid, 1951), dedicada como las demás «in memoriam» Joaquín Turina y también a los maestros del propio Rivière. De ambas dedicatorias nacen algunos de los elementos sustanciales de la composición: el solo de viola inicial (el autor es intérprete de este instrumento), el uso de una serie interválica, de resonancias armónicas, de cánones estrictos, etc. El aire taurino que se desprende del título alcanza igualmente a las sonoridades de algunos compases, siempre como evocación vaporosa y sutil: «luz, fuerza, dolor, peligro, sombra, apariencias que se fueron organizando según sus propios mecanismos sin atender a ningún sistema establecido», como podía leerse en la presentación. Escrita

para un conjunto de catorce instrumentistas, con presencia de arpa y órgano, **Suerte de varas** continúa en la línea de las **Cartas de amor a Colombina**, con una expresividad más cualificada y un mayor cuidado de las proporciones.

Aunque esta música sería impensable sin la existencia de un sentido formal personalísimo, se olvida en ella cualquier criterio ortodoxo que pudiera maniar su libre discurrir sonoro. Es quizá en su despreocupación por «cubrir huecos», por agotar los medios instrumentales de que dispone, en donde residen algunos de sus mejores valores. Ello no significa, en modo alguno, desequilibrios formales o falta de elaboración. Desde la articulación de las más pequeñas células, de una frase o de un grupo instrumental con otro a la disposición de las grandes estructuras, todo está realizado con una gran elegancia sonora, fruto de ese distanciamiento querido por el autor y de un gran perfeccionismo de escritura...

José Ramón Encinar (Madrid, 1954) concurría a este final con **Opus 22**, para piano solista y once instrumentistas. El material sonoro básico está contenido, al menos parcialmente, en la exposición pianística al comienzo de la obra. Consta de todas las posibles lecturas a diez voces de los doce acordes existentes de once sonidos. A partir de ahí, aparecen con frecuencia resonancias de número once y sus múltiplos. El título mismo de la composición responde a razonamientos similares (once más once), aparte de que el 22 es, en efecto, el lugar que ocupa en el catálogo de Encinar. En alguna ocasión, este músico ha confesado que le preocupaba más en el trabajo compositivo su papel como *arquitecto* del sonido o *ingeniero* de las formas que lo que, en última instancia, iba a constituir su fiso-

nomía acústica. **Opus 22** avala esa postura, pero hay que reconocer que su desarrollo reclama enteramente la atención del oyente, a través de una escritura centrada en torno al piano, con texturas de ardua construcción y un refinamiento instrumental propio de la escuela italiana (anotemos la dedicatoria a Franco Donatoni). Por otro lado, el hecho de que la belleza física no sea por sí misma un objetivo perseguido por Encinar, no impide que el auditor conecte enseguida con el mundo sonoro que crece ante él, no obstante ser ésta una música que exige una escucha pormenorizada y detallista. No podía ser menos ante un trabajo de tan poderosa invención formal. Ni siquiera es preciso admirar el lenguaje de **Opus 22** para intuir que ésta puede ser una de las obras de cámara más importantes de estos últimos tiempos.

Finalmente, **Contra esto y aquello**, el unanímamente título de José García Román (Granada, 1945), que forma parte de un proceso de renovación del pensamiento musical de este compositor, en el camino de encontrar un lenguaje propio, caracterizado primordialmente por la fluidez en la materia sonora como elemento formal de primer orden. Se une a ello una idea amplia de la estereofonía y un juego de planos asociado cada uno de ellos a un instrumento o bloque instrumental. Es ésta una composición de carácter netamente orquestal, tanto por la plantilla utilizada como un desarrollo vivo, impetuoso, pletórico de una fuerza que da a veces la impresión de desbordar los propios planteamientos del autor. Bien construida, **Contra esto y aquello** saca un extraordinario provecho de los medios empleados, tratados con inteligencia y el mismo tono impulsivo de otros compositores andaluces. Con un discurso ágil, donde nada se deja a la improvisación y en el que imperan las dinámicas altas, es seguro que esta obra marcará un momento decisivo en la evolución estética de García Román.

Tras la audición de estas obras, se repuso una página infrecuente de Turina, **La adúltera penitente**, que podría ser muy apreciada de los grandes públicos si, de una vez por todas, se descentralizase a nivel interpretativo la obra de nuestros maestros. El jurado anunció posteriormente su decisión de premiar con el «Arpa de Oro» a José Ramón Encinar y, en segundo lugar, a Pablo Rivière, fallo que no fue en absoluto contestado y que, con alteración del orden de una u otra parte, estaba en el ánimo de muchos de los presentes. Insistamos en que los premios, aun siendo la meta del compositor, no son a la postre lo más importante de la convocatoria, con lo discutible que siempre pueda resultar cualquier decisión de este tipo. Alegra más comprobar cómo la nueva música, siempre marginada o maltratada, puede ser interpretada con dedicación y profesionalidad, ganarse un público fiel, respetuoso y nada homogéneo, y crearse una cierta estabilidad gracias a la radio, el disco o la edición. Aunque sólo fuera por eso, bien merece la pena continuar en el empeño.



José Ramón Encinar, autor de «Opus 22».

# Danza

## PRIMER CONCURSO NACIONAL DE DANZA

Por S. Mir

La Asociación de Profesores de Danza Académica de la provincia de Barcelona organizó el Primer Concurso Nacional de Danza, patrocinado por la firma Danskin, celebrado en la Ciudad Condal los días 27 y 28 del pasado febrero.

El concurso ha abarcado una categoría «Junior» (de 14 a 16 años) y una categoría «Senior» (de 17 a 21 años), ambas para chicos y chicas.

A través de dos fases eliminatorias, que han comprendido diferentes pruebas, el Jurado eligió once candidatos, entre ellos un solo varón, para que entraran en la fase final, de la que quedaron cuatro ganadores, dos por categoría. Esta fase final tuvo lugar en un teatro, en presencia de público y del Jurado, y durante su celebración cada uno de los aspirantes ejecutó dos variaciones, una de repertorio clásico y otra de libre elección, siendo cada una de ellas de una duración máxima de noventa segundos.

La Asociación designó el siguiente Jurado: Juan Magriñá (que no pudo asistir por enfermedad, ocupando su lugar Asunción Aguadé), María de Avila, Ana Lázaro y Víctor Ullate, que, al no poder desplazarse a Barcelona por compromisos de trabajo, fue sustituido por Eduardo Akamine.

A lo largo de la última fase, con una asistencia de público masiva, pudimos apreciar un buen nivel técnico en todos los candidatos, estando muy igualadas en posibilidades las cuatro aspirantes de la categoría «Junior».

Notamos, en general, una carencia de expresión en las diferentes intervenciones de los candidatos, no siendo éste el caso de Roser Montlló, que fue la ganadora del grupo «Senior» y triunfadora absoluta de esta gala de clausura, dando muestra en sus dos interpretaciones de unas aptitudes artísticas indiscutibles e imprescindibles para quien quiera obtener el beneplácito del público, cuyo acercamiento es más positivo (y allí quedó demostrado) cuando se le ofrece técnica envuelta en cálida emotividad que cuando se le muestra únicamente una técnica perfecta, pero fría y nula en personalidad.

En segundo lugar, del grupo «Senior» quedó calificada Anna Novas. Las dos finalistas son alumnas del último curso del Instituto del Teatro de Barcelona.

En el grupo «Junior», el Jurado eligió a Alicia Olleda, de Madrid, y en segundo lugar, a Elena Ruiz, de Barcelona. Dichas ganadoras participarán en el Concurso Internacional de Arcachon (Francia), as-



Grupo de participantes de la categoría «Junior». La ganadora de este grupo fue Alicia Olleda.

pirando al Premio Francés de la Danza.

En esta gala de clausura, última fase del concurso, participaron, para rellenar el vacío que se producía durante la deliberación de Jurado, dos grupos de danza profesionales. La primera actuación corrió a cargo del Ballet Concierto de Ana Lázaro, interpretando **Grand Pas de Quatre**, música de Pugni, y coreografiado por Sir Anton Dolin para dicho Ballet Concierto en el año 1975, y la variación de **Don Quijote**, música de Minkus y coreografía de Petipá. En ambas intervenciones, fueron merecidamente aplaudidas las jóvenes intérpretes Julia Estévez, Gloria Milón, Angeles Mogana y Virginia Valero.



Roser Montlló.

Foto: Roberto Aguilar.

La actuación del Trío de Danza Moderna, dirigido por Arnaldo Patterson, y con coreografías del mismo y músicas de Gluck, Steve Wonder, Vivaldi, Albinoni, etc., fue verdaderamente lamentable. Un homenaje al mal gusto y una falta de respeto hacia un público necesitado de buen ballet; imperdonables. Esperemos que los concursantes, cuyos esfuerzos para mostrar un trabajo digno fueron patentes, que los jóvenes estudiantes y los bailarines en potencia allí presentes, no sigan los pasos de este grupo tomándolo como muestra de lo que es la danza en nuestro país. Garantizamos que entre nosotros tenemos muchos y mejores grupos de danza para traer como muestra en una final de un concurso nacional, en el que hay que estimular a los futuros bailarines en lugar de hacerles creer que sin criterio, sin sentido musical ni plástico, sin un mínimo de técnica y con una absoluta falta de imaginación, se puede subir al escenario para demostrar que se carece de todas estas facultades. El público aplaudió, silbó y pateó. No nos place en absoluto hacer críticas negativas, pero la veracidad del deber informativo requiere no ocultar la realidad, ni siquiera ignorarla.

Nuestras felicitaciones van, pues, para el Ballet Concierto, para los cuatro finalistas y para todos los participantes, que en definitiva, junto a la Organización y Patrocinio, son los que han hecho que se llevara a buen término este Primer Concurso Nacional, cuya importancia para el mundo de la danza en nuestro país es indiscutible. Sirva este acontecimiento de trampolín para nuestros jóvenes bailarines, profesores, coreógrafos y para las esperanzas de los amantes de este arte en lo que a potenciarlo se refiere.

Por Pablo Cano

Al referirnos al clave, son necesarias unas cuantas precisiones. La primera sería de orden terminológico, ya que se trata de un instrumento de diferentes denominaciones en los distintos idiomas; precisión que, por supuesto, se refiere únicamente a los tiempos actuales. Los principales nombres que recibe son: *Harpsichord* en inglés, *clavicémbalo* en italiano, *Cémbalo* en alemán, *Clavecín* en francés, *Clavecimbel* en holandés, *Clave* en español.

La segunda precisión, quizás más necesaria que la anterior, consiste en negar algo que muchos creen e incluso se recoge en alguna publicación de tipo didáctico, lo que resulta especialmente lamentable. El error estriba en considerar al clave como antecesor del piano. Ello es totalmente inexacto y se demuestra facilísimamente examinando el mecanismo de ambos instrumentos: si en el piano el sonido se obtiene mediante la *percusión* de unos macillos de fieltro sobre las cuerdas, en el clave el sonido resulta de la *pulsación* de unos plectros en las cuerdas. Por consiguiente, hay que concluir en que, mientras el piano es un instrumento de *cuerda percutida*, el clave lo es de *cuerda pulsada*. El verdadero antecesor del piano es el clavicordio (confundido a menudo con el clave), instrumento asimismo de *cuerda percutida*, pero en el que, a diferencia del piano, la percusión sobre las cuerdas se efectúa mediante pequeñas láminas metálicas denominadas «tangentes».

Puede decirse que el clave tiene su origen en el salterio. Simplificando un poco la cuestión, diríamos que el clave no es sino un salterio al que se le ha adaptado un teclado. La tercera precisión consiste en examinar la diferencia existente entre el clave, la espineta y el virginal. Sucintamente cabe afirmar que virginal y espineta poseen unas dimensiones más reducidas que el clave. Igualmente habría que decir que espineta y virginal tienen un solo teclado (aun cuando existen casos de «dobles virginales», llamados así por poseer dos teclados, situados paralelamente, siendo necesario el acoplamiento de uno de ellos encima del otro). Por otra parte, la extensión del teclado en el virginal y la espineta nunca sobrepasa las cuatro octavas y media. En ambos instrumentos, las cuerdas están tendidas oblicua o paralelamente al teclado, mientras que en el clave el tendido de las cuerdas se efectúa en línea recta con las teclas. Espineta y virginal poseen un único «registro de 8 pies» (más adelante se aclarará esta terminología), aunque existen casos de instrumentos de reducido tamaño en los que ese «registro es de 4 pies». En un tipo de virginal que Praetorius denomina «Arpichordum», puede lograrse un característico sonido, mediante un «registro» que adosa a las cuerdas unas piezas metálicas. Para acabar con el tema, diremos que, mientras el virginal tiene siempre forma rectangular, la espineta puede adoptar diversas formas poligonales, aunque predomine la triangular.



Detalle frontal de un clave construido por Robert Davies, en Inglaterra, en 1980.

## El clave

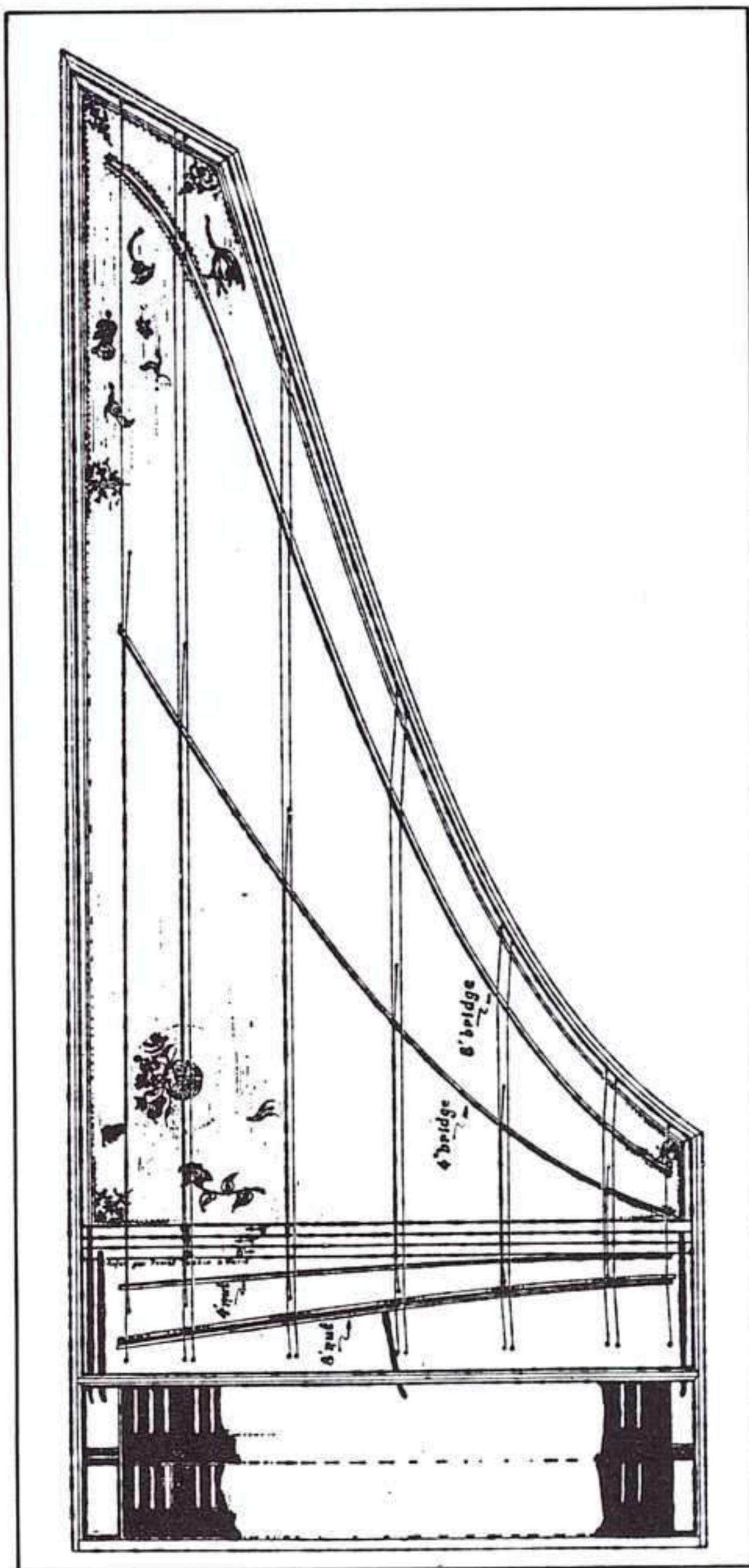
### LA APARIENCIA DEL CLAVE

Externamente, su aspecto es semejante al de un piano de cola, aunque de tamaño más reducido. Una variante del clave es el claviciterio: un clave vertical. La única particularidad digna de ser mencionada al respecto la presentan, a menudo, los claves italianos: al contrario de lo que sucede en los demás casos, el instrumento va introducido en una caja, constituyendo dos elementos diferenciados. De esta forma, el clave no tiene tapa, perteneciendo ésta a la caja. El instrumento propiamente dicho carece de toda decoración, estando la caja ricamente ornamentada. Es obvio que el clave puede ser extraído perfectamente de la misma, y muchas veces así se hace cuando interesa variar su sonoridad, pues la existencia o no de la caja tiene consecuencias acústicas.

Mediante el teclado se accionan las piezas donde van insertados los «plectros» que pulsan las cuerdas. En los primeros claves ese teclado era único; gradualmente llegaron a tener dos e incluso, solamente en algunos casos, tres. Sin embargo, hay que decir que en los instrumentos italianos, o de tipo italiano, que son los que menos evolucionaron, la presencia de un único teclado es casi constante.

### LOS «REGISTROS»

En cuanto a las cuerdas, diremos que en sus orígenes tenía el clave un juego, correspondiente casi siempre al «registro de 8 pies». En este caso, la evolución consiste en añadir juegos de



Perspectiva de un clave típico francés del siglo XVIII, visto desde arriba.

cuerdas, que afectan a otros tantos «registros».

Históricamente las combinaciones más normales de registros eran: dos de «8 pies», o dos de «8 pies» y uno de «4 pies». Excepcionalmente algunos instrumentos poseían además un registro de «2 pies» (como alguno de los fabricados por el alemán Hass en el siglo XVIII). Algo posterior es el «registro de 16 pies», al que también hay que considerar como poco frecuente, si bien está presente en muchos de los claves fabricados hoy en día, en los modelos que podríamos llamar «standard» por oposición a los denominados «copias», por estar basados en instrumentos antiguos.

Llegado es el momento de aclarar la terminología usada al referirse a los registros. Un ejemplo bastará: llamamos «registro de 8 pies» a aquél cuyo sonido coincida con el producido por un tubo de órgano de 8 pies de altura. Es decir que la denominación de los registros del clave se toma, por aproximación, de las dimensiones de los tubos del órgano. En cuanto a la altura sonora de esos registros, diremos que el «4 pies» suena una octava alta con respecto al «8 pies»; el «2 pies», una octava alta con respecto al «4 pies»; y el «16 pies», una octava baja con respecto al «8 pies».

Muy frecuente es también la existencia del llamado, en castellano, «registro de laúd», consistente en la adaptación a uno de los juegos del «8 pies» de un pequeño fieltro a cada cuerda, resultando un sonido semejante al «pizzicato». La denominación es poco correcta, ya que dicho sonido tiene poco que ver con el del laúd. Menos frecuente es el llamado «lute stop» (registro de laúd, aunque no tiene nada que ver con el que acabamos de describir). Consiste en una serie adicional de «martinetes», colocada generalmente de modo que se accione desde el teclado superior, y dispuesta para atacar las cuerdas muy cerca del puente, produciendo un sonido muy nasal.

En cuanto a la disposición de los registros, cuando el clave tiene dos teclados, la más frecuente es la siguiente: en el teclado inferior, un «registro de 8 pies» y el de «4 pies»; en el teclado superior, el otro registro de «8 pies», de menor sonoridad que el existente en el teclado inferior. El registro «de laúd» afecta al «8 pies» inferior, mientras que el «lute stop», cuando lo hay, va referido al «8 pies» superior. Si el clave tiene registro de «16 pies», suele ir en el teclado inferior, y, en tal caso, el «4 pies» corresponderá al teclado superior.

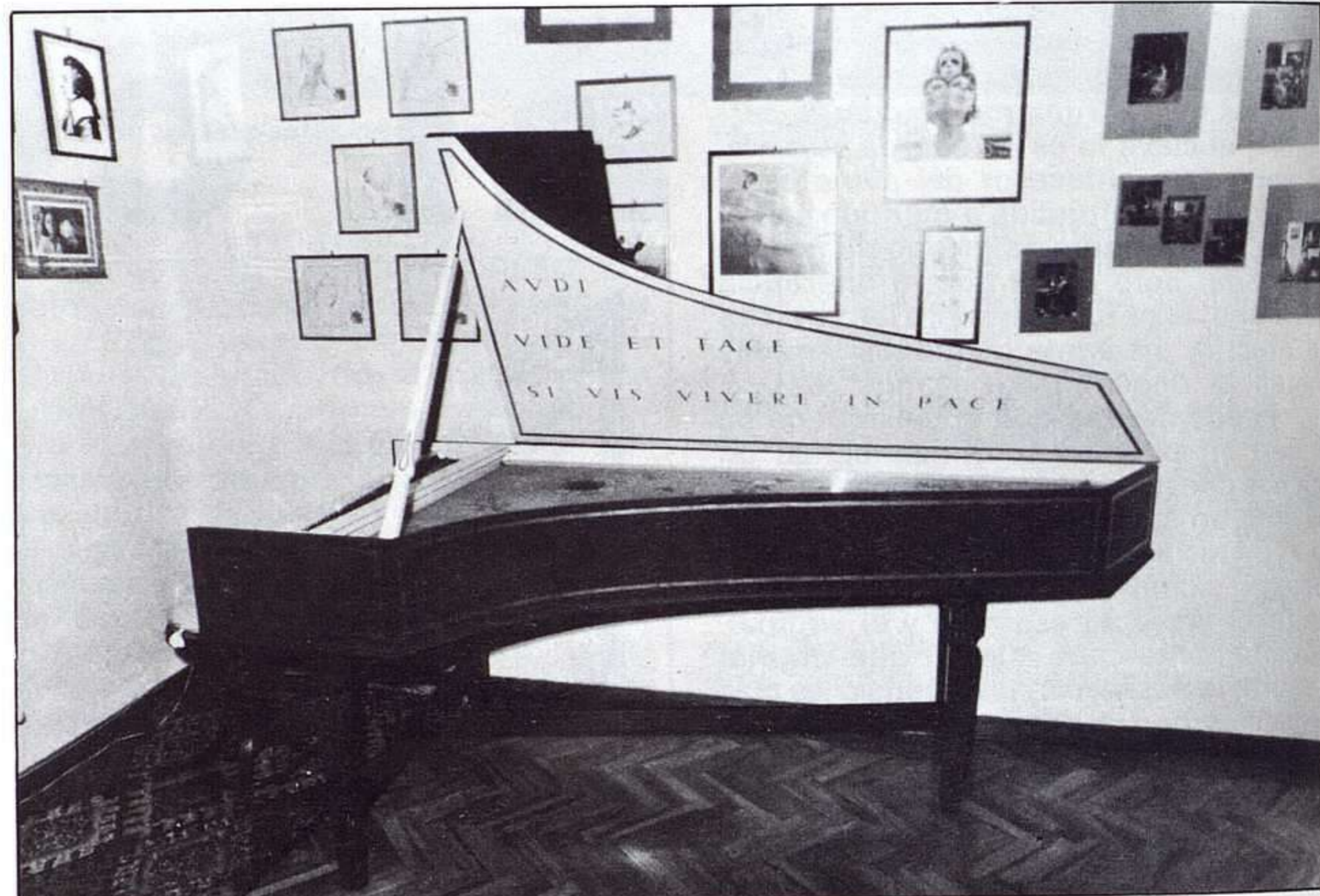
En los instrumentos históricos, los registros eran accionados manualmente, mediante tiradores colocados junto al teclado frente al intérprete, o bien sobresaliendo a los lados del instrumento, de modo que, a veces, el clavecinista necesitaba de un ayudante que manejase dichos tiradores. El acoplamiento de los teclados tiene por objeto poder tocar ambos a la vez desde el teclado inferior. Dicho acoplamiento se realizaba tirando de uno de ellos hacia afuera, o empujándolo hacia adentro.

Algunos instrumentos franceses e ingleses de finales del siglo XVIII poseían rodilleras o pedales para accionar los registros. Y los claves «standard» normalmente siguen el sistema de los pedales.

Incluso algunos instrumentos ingleses de finales del siglo XVIII poseían una



El «plectro» está colocado en una «lengüeta» situada en el extremo superior del «martinete».



Este clavicémbalo está basado en un instrumento italiano del siglo XVIII.

especie de tapa que se abría y cerraba mediante un pedal, lo que permitía obtener efectos de «crescendo» y «diminuyendo».

Algunos claves modernos permiten dejar el pedal en posición intermedia, con lo que puede obtenerse el contraste forte-piano.

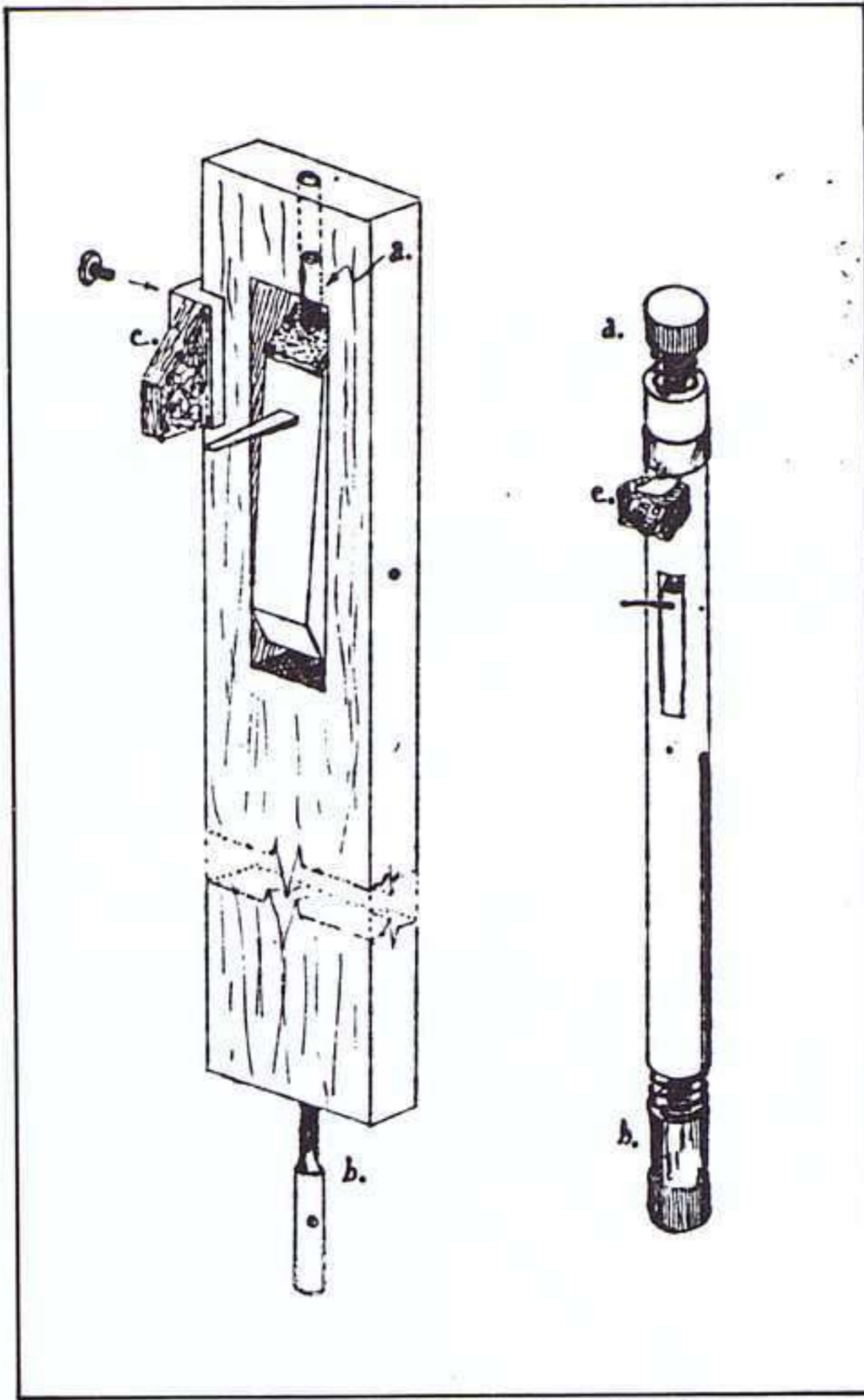
## COMO FUNCIONA

El mecanismo del clave puede describirse como sigue: las cuerdas son pulsadas mediante unos llamados «martinetes», delgadas láminas de madera colocadas verticalmente, que ascienden cuando se aprieta una tecla. Unos «plectros» hechos de pluma o, a veces, de cuero, pulsan la cuerda cuando el «martinete» sube. Los «plectros» están colo-

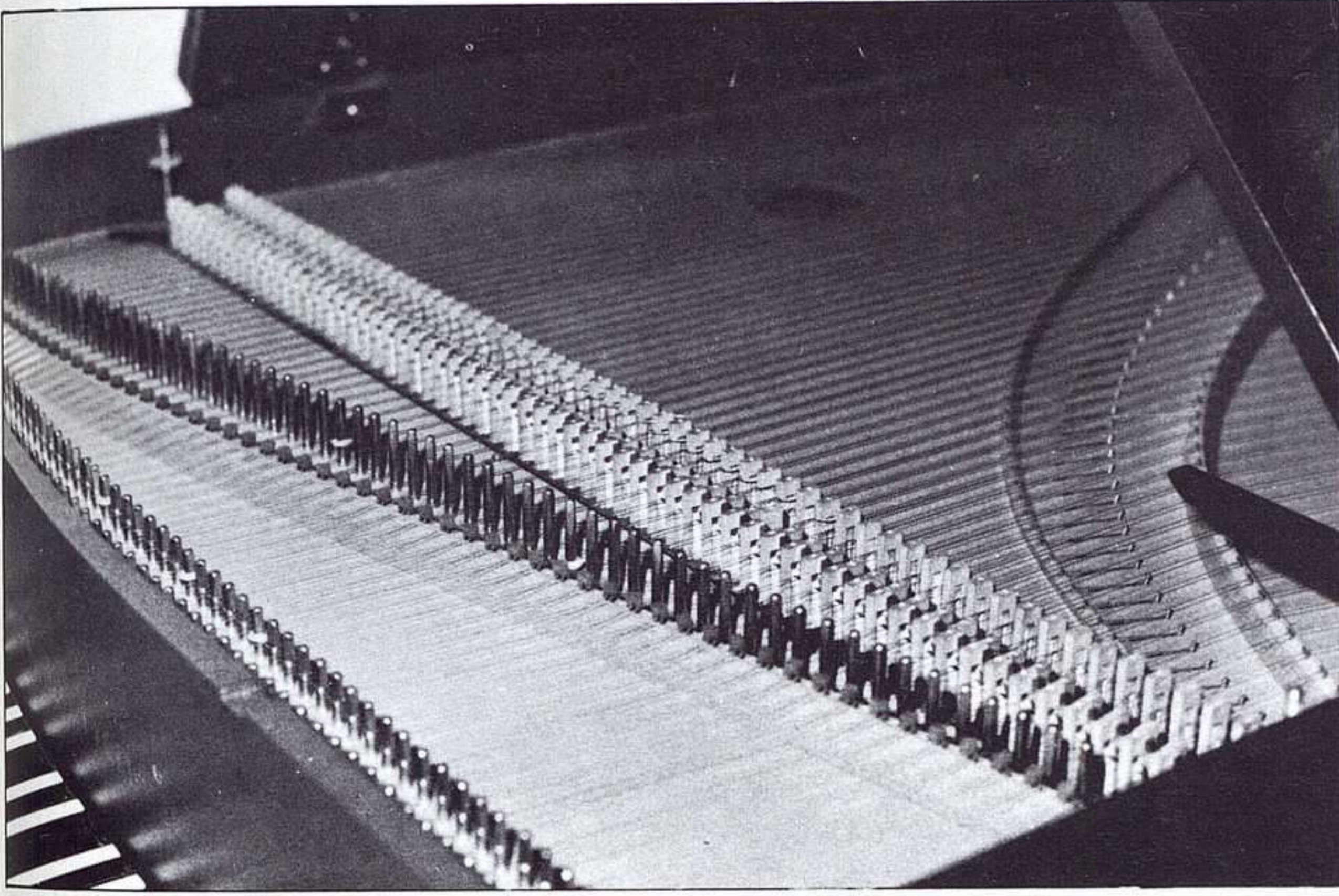
cados en unas «lengüetas», pequeñas piezas de madera que se balancean, situadas en una abertura existente en el extremo superior del «martinete». La «lengüeta» permanece fija cuando asciende el «martinete», y el «plectro», al pasar por la cuerda, la pulsa. Para evitar una nueva pulsación cuando desciende el «martinete» (lo que sucede al dejar libre la tecla), es por lo que existe ese balanceo de la «lengüeta», que hace que el «plectro» se separe de la cuerda. Una vez que el «martinete» ha regresado a su estado inicial, un muelle devuelve la «lengüeta» a su posición vertical. Los «martinetes» están alineados en barras de madera, una por cada serie de ellos. Modernamente el material preferido por los constructores (incluso para los instrumentos «copia») para «plectros», «martinetes» y «lengüetas» es el plástico, debido



Clave, obra de Georg Zuhl (Alemania, 1977).



Dos «martinetes». El de la izquierda corresponde a un clave de tipo «histórico», y el de la derecha a uno moderno.



Detalle del clave Zuhl, en el que aparecen las tres filas de «martinetes», las tres series de «clavijas» y los «apagadores» de uno de los registros de «8 pies».

a su mayor resistencia comparado con los frágiles materiales utilizados antiguamente.

Asimismo suelen colocar un pequeño tornillo en la parte superior del «martinete», para controlar la longitud del «plectro» y así variar la intensidad de la pulsación. Igualmente disponen otro tornillo en la parte baja del «martinete» para variar el peso del mismo y, por ende, el tiempo que dura la pulsación. Como puede comprenderse, tanto la intensidad como al tiempo de la pulsación son factores que inciden sobre el sonido.

También llevan los «martinetes» en su parte alta pequeños trozos de fieltro, que actúan como apagadores cuando el «martinete» desciende.

En cuanto al material de que están hechas las cuerdas, normalmente las correspondientes a los bajos son de cobre

y latón, siendo de hierro o acero las demás.

La extensión del teclado varía entre cuatro y cinco octavas, aunque algunos claves italianos y españoles del siglo XVIII llegaron a tener cinco octavas y dos notas (de Fa a Sol). De hecho, parece que los autores que mayor extensión de teclado precisan son Domenico Scarlatti y el Padre Antonio Soler.

## LOS CONSTRUCTORES

Histórico y cronológicamente, las principales escuelas de fabricantes de claves son las siguientes: italiana, flamenca, francesa, alemana, en inglesa. De toda la pléyade de constructores pueden citarse, a modo de ejemplo, los

italianos Faby de Bologna y Celestini, los flamencos Rückers y Dulcken, los alemanes Hass y Zell, los franceses Goujón y Taskin, el inglés Kirckmann, etc. Actualmente existen dos tendencias en la producción de claves: Una, que podríamos llamar *historicista*, caracterizada por la fabricación de instrumentos basados en los antiguos, imitándolos en todo lo posible, aunque, como más arriba se ha dicho, utilicen algunos materiales modernos como el plástico. Esta labor tiene bastante de artesanal.

La otra tendencia sería la dedicada a la producción de claves más o menos standarizados, que no se sujetan a los esquemas antiguos. Puede decirse que este tipo de instrumentos son muy apropiados para la interpretación de obras contemporáneas, ya que la mayor parte de estas composiciones está concebida pensando en frecuentes cambios de registración, y ya se ha visto antes cómo ello es prácticamente imposible de conseguir en los claves «copias». Aparte de que en la música de siglos anteriores la cuestión de los cambios de registros tiene mucha menor importancia. Se trata de una labor en serie.

La tendencia historicista es, sin duda, la preferida desde hace ya algunos años por los profesionales del instrumento. Sin duda porque, evidentemente, y entre otras razones, el sonido es mucho mejor que el de los instrumentos standard. A ello no es ajeno el hecho de que mientras los claves «copias» se fabrican a base de madera, en los «standard» se utiliza en un altísimo porcentaje el contrachapado, lo que hace que el sonido sea mucho menor y de peor calidad que el de los instrumentos historicistas. Quienes tachan al clave de inexpressivo, sin duda conocen poco (o no conocen) algunos de los soberbios instrumentos de constructores como Skovroneck, Schütze, Zuhl, Rubio, Johnson, Davies, Dowd, etc. Se dice en favor de los instrumentos «standard» que son más resistentes que los «copias», pero la afirmación es ciertamente discutible, siendo, en cambio, totalmente cierto que la calidad de los segundos siempre será mucho mayor que la de los primeros. En cuanto a los instrumentos «standard», pueden citarse firmas como Neupert, Spermakke, Whitmayer, De Blaise, etc.

Durante mucho tiempo se ha considerado al clave como un instrumento de pocas posibilidades expresivas, pensándose que ello podía y debía suplirse con un constante cambio de registros.

Actualmente una pléyade de grandes clavecinistas se ha encargado de desmentir tal idea. De la descripción que se ha hecho de los mecanismos y sistemas de registración en los claves antiguos se deduce que no era posible ese cambio constante. Puede concluirse que los recursos del clave no estriban en un abuso de los registros sino en una buena técnica clavecinística; técnica que se basa en la agilidad de los dedos, pero también (y sobre todo) en un buen fraseo y una mejor articulación.

Entre los grandes clavecinistas actuales hay que citar a los holandeses Gustav Leonhardt, Bob van Asperen y Ton Koopman; los británicos Colin Tilney y Trevor Pinnock; el canadiense Kenneth Gilbert; los americanos Alan Curtis y Scott Ross; y a la francesa Blandine Verlet.



# Intérpretes



## DOS CORALES SANTANDERINAS

La Coral Salvé, de Laredo, durante una actuación en el Teatro Colón, de Buenos Aires.

### Por Ricardo Hontañón

Creada en 1975 por quien es su actual Director, José Luis Ocejo, la Coral Salvé, de Laredo, viene realizando una interesante labor, bien hecha en pro de la música popular, tanto en su expresión más genuina, como en las elevadas a música culta por distintos compositores. En cuanto a la primera modalidad, el elenco ha recuperado y depurado todo el legado folklórico laredano: es la música pejina. Se trata de temas entonados por la mujer marinera, plebeya, ribereña, en los puertos, con su carácter peculiar. Fue el escritor santanderino, Amós de Escalante, quien la definió como vehementemente, ardorosa, enfática. Cuando siente su corazón herido, para bien o para mal, es ella el tipo enérgico con fuerte y sorprendente sentimiento marinerero. En lo pejino se da lo jocoso, lo galante; se refleja el talante habanero, la protesta, que el músico vizcaíno Antón Larrauri, impresionado por estos temas, los transformó en los esquemas de la música culta, creando para esta agrupación las **Cantigas de Laredo**, página en la que existe una simbiosis bellísima entre lo histórico y lo popular de esta villa, cantarina siempre, que dio un músico de fuste como Alfonso Ruiz Martínez (1915-1979).

Pero, además, la Salvé ha recuperado al compositor más importante que ha dado esta región: Arturo Dúo Vital. Nacido en 1901 en Castro Urdiales, y muerto en Madrid en 1964. Con él lo montañés o lo cántabro adquiere dimensiones universal. Su producción, sinfónica, de cámara o vocal, empieza a conocerse. En este aspecto, ha sido valiosa la aportación de este grupo al montar, interpretar y, posteriormente, grabar en disco su música coral. Al decir de Enrique Franco, el tratamiento de las **Canciones montañesas** se ciñe al dato, previo estudio de su identidad, dando un mundo armónico siempre e interesante, refinado y de gran poder evocativo.

Junto a la grabación del disco citado, han efectuado otras dedicadas a la Música Pejina, mundo de la habanera, y las realizadas «en vivo» desde el Teatro Real de Madrid, y en el Colón de Buenos Aires, donde —como ya se informaba en el número de enero de RITMO— obtuvieron exitosos resultados.

Repasando sus actuaciones más recientes, se encuentran las de los dos teatros citados, las de Viena y Bratislava, así como su presencia en distintas ciudades españolas.

Por su parte, la Coral de Santander ha encontrado su campo de acción en otro aspecto, sin duda, también de inte-

rés. El barroco español, no muy conocido, y cuyo progresivo redescubrimiento nos está dando gratas respuestas.

He dicho que esta agrupación, creada en 1978, ha encontrado su camino guiada por su directora, la estadounidense Lynne Kurceknabe. Y esto, porque en un principio se volcaron ilusionadamente, qué duda cabe, por partituras de los grandes maestros. Así, en sus principios montaron la **Oda a la muerte de la reina Carolina**, de Haendel, páginas de los Monteverdi, Schütz, Bach, Haydn, o las firmadas por los románticos alemanes. Claro, con esta línea ambiciosa, pero de no excesivo realismo, su proyección podía ser muy limitada. En cambio, vieron al tiempo que en la música barroca española las perspectivas de búsqueda eran mayores. Los resultados hasta ahora obtenidos así lo demuestran. En su repertorio hay obras de Egues, Vaquedano, Villaverde, Carrión y el «Españoleto», además de las de Juan Antonio García de Carrasquedo, que fue primer maestro de capilla de la Catedral de Santander. Nació en Zaragoza, en 1734, y murió en nuestra ciudad en 1812. Su obra, recuperada por la Coral de Santander, refleja la combinación de un lirismo de clara filiación italiana, con la profundidad religiosa propia de lo español. La Coral de Santander prepara ahora la grabación de un disco.

# ORGANOS YAMAHA

Veá 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

## POSIBLE DESAPARICION DEL CUERPO NACIONAL DE DIRECTORES DE BANDAS

Por Manuel Moreno  
Y Esclavitud Rodríguez

En este país los músicos no tienen demasiadas salidas profesionales: algunas orquestas, los conservatorios, las bandas civiles y militares... o tocar en las escaleras del metro. Ahora, uno de estos caminos se ve amenazado por un Proyecto de Ley que pretende suprimir, tras cincuenta años de existencia, el Cuerpo Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles. Y si no hay directores, ¿quién se hará cargo de las Bandas?

*un Cuerpo que no responde a las características típicas de los Cuerpos Nacionales.*

Moisés Davia no encuentra satisfactorios los pretextos legales: «Debe ser que los otros Cuerpos Nacionales tienen una importancia política y económica, y éste no la tiene, no tiene más que importancia artística».

Según el Proyecto de Ley de Bases de la Administración Local, presentado en mayo de 1981, los Cuerpos Nacionales adscritos a las corporaciones locales serán dos: el de Secretarios y el de Interventores y Depositarios. Se suprime así el Cuerpo Nacional de Directores de Banda, vigente desde diciembre de 1932. La creación de este cuerpo había sido impulsada un año antes, en la primera Asamblea Nacional de Directores de Banda (ver RITMO, número 516, noviembre de 1981).

La eliminación de este Cuerpo ha provocado indignación entre los directores de banda. «Creo que es un fallo político y un fallo para el desarrollo de la cultura musical del pueblo español», opina Moisés Davia, presidente del Colegio Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles y director de la Banda Municipal de Madrid.

Los representantes estatales aducen motivos jurídicos. Javier Soto, Director General de Administración Local, afirma que este Cuerpo Nacional no es equivalente a los cuerpos de Secretarios, Interventores y Depositarios. Administración Local se limita a expedir el título de directores, a elaborar los escalafones y a convocar las pruebas selectivas por los procedimientos de oposición o concurso. «Los demás aspectos —explica Javier Soto— y especialmente el nombramiento, la regulación de las situaciones administrativas, los expedientes disciplinarios, corresponden a cada corporación. De ahí el criterio de no mantener

Fotos: P. Tur.



## ¿BANDAS SIN DIRECTORES?

Cuando una Corporación Municipal organiza una banda de música, es obligatorio que su director pertenezca al Cuerpo Nacional. «Lo que desaparecerá es el Cuerpo de Directores como tal Cuerpo Nacional —afirma Javier Soto— pero no la banda ni la plaza de director, que debe existir en todas aquellas corporaciones donde se cree una banda de música».

Pero, según Moisés Davia, el hecho de que los directores pertenezcan a un cuerpo nacional significa una mayor cualificación porque han tenido que pasar unas durísimas oposiciones: hacer en 48 horas un cuerpo de sinfonía, a partir de un tema, y una fuga en 24 horas, cuando para lo primero se necesitan normalmente tres meses y para lo segundo una semana o diez días. «Al ir de un pueblo a otro —dice Davia— no se puede estar siempre de oposiciones; también nosotros somos seres humanos, y las oposiciones para directores de primera categoría son tan duras como para cualquier otro cuerpo de la Administración». Un ejemplo de esta posibilidad de cambiar de destino es el propio Moisés Davia, que ha estado, como director de primera categoría, en Santiago de Compostela, Jerez de la Frontera, en Alicante y ahora en Madrid.

Los directores de banda se quejan también de que hace veinte años que no se convocan oposiciones de ingreso libre (las últimas, de carácter restringido, se convocaron hace año y medio). La Administración alega que dichas oposiciones no son necesarias por el momento, ya

que hay ochenta directores de banda titulados (que, por tanto, han pasado las oposiciones) en espera de colocación, y sólo están vacantes diez plazas (de un total de ciento setenta creadas en todo el país). Mientras tanto, «hay cientos de muchachos que han estudiado la carrera de composición para ingresar en el cuerpo de directores —explica Davia—; pero se han ido eliminando bandas de una forma artificial, y digo de forma artificial porque se aduce que falta presupuesto». Así, quitar la banda es el primer medio para suprimir gastos en un Ayuntamiento, aunque en realidad no se resuelve nada. Y en muchas ocasiones sucede lo contrario: la banda municipal es un atractivo turístico y una fuente de ingresos. Para Davia «el motivo económico no existe, nunca hemos distorsionado la administración de fondos; tocaremos más o menos afinados, pero en ningún pueblo se ha deshecho un Ayuntamiento a causa de la banda».

El Director General de Administración Local afirma que las corporaciones no solicitan nuevos directores porque «están amortizando las plazas existentes». Pero según Davia «muchísimos municipios están reponiendo sus bandas, y aún harían más si se les prestara una mínima atención». De acuerdo con los datos recogidos por Moisés Davia hay numerosas solicitudes: «por ejemplo —comenta— el Alcalde de Villanueva de la Serena me ha escrito seis o siete veces solicitando un director, aunque sea un interino, porque el actual se jubila y su plaza queda libre. Ocurre que hay mucho intrusismo: se nos ha abandonado; el día que en los otros Cuerpos Nacionales —Secretarios o Interventores— se empiecen a repartir los cargos por amistad, se acabarán los Cuerpos Nacionales». Los directores no titulados tienen menos sueldo, menos derecho y, teóricamente, menos preparación, ya que no han sido contrastados por medio de unas oposiciones.

## LAS BANDAS, ESCUELA ELEMENTAL

Las bandas de música son un vehículo de cultura para esos 37 millones de españoles que no tienen una Orquesta Nacional (no puede estar en todas partes). «Si tuviéramos en España —comenta Moisés Davia— mil quinientas o dos mil bandas municipales, ochenta o noventa orquestas, dos mil o tres mil coros... el pueblo lo está deseando; a pesar de lo que digan, si no se siembran músicos no se puede recoger música».

La juventud española muestra gran interés por la cultura musical. Los conservatorios están a rebosar. «Yo creo —sigue diciendo Davia— que la cultura musical tiene un grado elemental, uno

medio y otro superior; el elemental está representado por las bandas de los pueblos». Según nuestro interlocutor, las bandas permiten que la música llegue a todo el país; se crea así una afición, una cantera, de la que pueden salir grandes músicos. Recordemos cómo representantes de la Orquesta Sinfónica de Madrid se quejaban de la falta de instrumentistas de categoría para completar la plantilla que hoy día actúa en el Teatro de la Zarzuela (ver RITMO, número 516, noviembre de 1981). Con más bandas municipales, los músicos tendrían más posibilidades de formación. Actualmente hay menos de doscientas bandas, cuando, por ejemplo, antes de 1936 ya existían unas setecientas.

«El día que se supriman las bandas de música... las de Valencia no, porque son sociedades privadas que se unen para formar una banda; ¿por qué la Administración tiene fobia a la música? —se pregunta Moisés Davia—. Este Cuerpo de Directores podría completarse con directores de masas corales o de orquestas».

## APOYOS PARLAMENTARIOS

La disposición transitoria tercera del Proyecto de Ley de Bases de la Administración Local reconoce los derechos adquiridos de los actuales miembros del Cuerpo Nacional de Directores de Música Civiles, que quedan catalogados como funcionarios de las corporaciones municipales. Pero el Cuerpo desaparecerá de ser aprobado este Proyecto tal y como está redactado. «Existen posibilidades teóricas —explica Javier Soto— de que se mantenga el Cuerpo Nacional de Directores, porque se han presentado varias enmiendas; en este sentido las Cortes Generales serán las que tengan la última palabra».

Según Moisés Davia, el apoyo parlamentario ha sido «formidable: todos los grupos, incluso el de UCD, se han mostrado totalmente asombrados de que cuando tanto se habla de hacer una labor cultural, salga alguien que intente eliminar uno de los pocos medios que hay en este país para conocer la música».

Entretando, según Javier Soto, «a nivel estatal sería ociosa la elaboración de cualquier proyecto de reorganización o previsión para el futuro hasta que el Poder Legislativo no apruebe el Proyecto de Ley remitido por el Gobierno».

La supresión del Cuerpo de Directores puede no producirse, dado el gran número de enmiendas presentadas. Ya en aquella primera asamblea de 1931, Fernando Rodríguez del Río, fundador de la revista RITMO, se dirigía a los directores de banda para apoyarles en su deseo de integración en los cuerpos estatales: «...quien como vosotros tanto contribuís a elevar el nivel cultural del pueblo, merecéis, por lo menos, un trato de igualdad con los demás funcionarios civiles».

«Sería una lástima —se lamenta Moisés Davia— que la obra iniciada por el maestro Villa en el año 32, con la firma de Azaña, se deshiciera ahora sin otras perspectivas. Sería un día de luto, uno más, en la historia de la Música Española».

Moisés Davia, presidente del Colegio Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles, dirige la Banda Municipal de Madrid. La futura Ley de Bases de la Administración Local puede acabar con las bandas de música.



# Todo es excepcional en Plácido Domingo: su carrera, su voz, su Rolex.

Excepcional. Esta es la palabra que acompaña a Plácido Domingo y a todo lo que le rodea.

Excepcional es ser como él es. Excepcional es conseguir lo que él ha conseguido. Excepcional es el fervor de sus seguidores.

Y es que Plácido Domingo se ha convertido en un mito. Un mito por el que se forman largas colas delante de los teatros de Hamburgo, París, Londres o Nueva York.

“Sólo puedo cantar cinco o seis obras al mes —dice— para poder dar, en cada representación, todo lo que el público espera de mí”.

Plácido Domingo es un nombre conocido por todo el mundo, incluso por aquellas personas que nunca han pisado un teatro de ópera. Para sus admiradores es simplemente “El Tenor”.



Pero Plácido Domingo es bastante más que “El Tenor”. Es un músico completo. Virtuoso del piano y director de orquesta.

“Para comprender realmente cada una de mis interpretaciones comienzo por estudiar a fondo la partitura y el texto. Esta es para mí la única forma de transmitir lo que el autor ha querido expresar. ¡Qué suerte tengo de poder hacerlo!”

El reloj que Plácido Domingo ha escogido es un Rolex Oyster GMT-Master en oro de 18 quilates.

“Es el reloj perfecto para mí. Me indica simultáneamente la hora en dos países distintos, lo cual, teniendo en cuenta lo que yo viajo, me es de una gran utilidad. Además es infatigable. Ojalá pudiera yo decir lo mismo”.

Para el músico completo, el reloj completo. Rolex.

  
**ROLEX**  
of Geneva



*Rolex GMT-Master en oro de 18 quilates o acero, con brazalete a juego.  
Relojes Rolex de España, S.A. Serrano, 45 - Apartado 859 - Madrid-1*

## COMENTARIO SOCIOLOGICO A DOS CONCIERTOS DE ALBENIZ EN MADRID (1886).

Por Francisco José León Tello

La adscripción del músico a una capilla catedralicia, parroquial o nobiliaria, le permitía una cierta seguridad económica para el ejercicio de su arte. La generosa dotación de plazas procuraba alguna estabilidad a sus beneficiarios. La previsión de las mismas solía verificarse a través de oposiciones. Disponemos de varias fuentes para el estudio de la realización de las mismas. Dos de ellas tienen singular valor porque se trata no ya de documentos sino de obras escritas con intención literaria: Iriarte dedica parte de su poema **A la Música** al desarrollo de los ejercicios de una plaza de la Capilla Real; Eximeno realizó nada menos que una larga novela (**Don Lazarillo Vizcardi**), sobre la celebración de un concurso para el cargo de organista de una Catedral; lo importante en ambos casos es la significación del interés con que se seguían las pruebas: su realización constituía motivo de comentario ciudadano; un público numeroso asistía a las sesiones.

Las Casas Reales y Nobiliarias organizaban conciertos para un público privilegiado. La audición de música religiosa era fácil para todos por su participación en los actos del culto. Advertimos también en el siglo XVIII la creación de Academias públicas de conciertos, que son las precursoras de las Sociedades Filarmónicas o Culturales; en un artículo reciente, publicado en colaboración con María Virginia Sanz, estudiábamos la petición de permiso para establecer una de estas Asociaciones (**La música en la sociedad madrileña del siglo XVIII: Documentos sobre una frustrada Academia**, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, núm. 51, Madrid, 1980): conviene notar que entre los que suscribían la solicitud figuraban a la vez aristócratas y personas desprovistas de título nobiliario. La ruptura de Mozart con el Arzobispado puede servir de símbolo de la tendencia del músico de su siglo a la separación de la capilla tradicional. Con el romanticismo, este fenómeno se agudizó; la liberación del arte tuvo importantes consecuencias sociológicas; a este respecto conviene destacar la importancia adquirida por el recital; se intensifica y se extiende el principio de la fundación de sociedades de conciertos: no cesan las veladas organizadas por particulares, nobles o familias de la alta burguesía, pero se difunde el concierto asociativo y el recital con taquilla abierta al público; las Orquestas organizan también series

de conciertos de abono. Las casas de pianos disponían de salones en los que ofrecían actuaciones pianísticas o de cámara.

Parece que con este sistema el músico quedaba libre de las imposiciones que comportaba el régimen de capilla: su libertad le permitiría componer según sus propias convicciones, al margen del gusto del señor a quien servía. Sin embargo, esta independencia no era total: la relación, tanto del compositor como del intérprete, se establecía ahora con el empresario, el editor y el público. No es extraño que el artista hubiese de fundamentar su economía en otras actividades: la docente, en ejercicio oficial o privado, parecía la más adecuada. Por otra parte, lo mismo que el autor literario se aseguraba la posibilidad de la edición con inefables anuncios de suscripciones, la organización del concierto estaba a veces precedida de invitación personal de asistencia y reparto de entradas. En nuestro tiempo, han variado las circunstancias por la aparición de nuevos factores: el Estado, que contrata o subvenciona, y las emisoras de Radio y Televisión, que han supuesto la creación de puestos inéditos de trabajo.

Vamos a referirnos en este artículo a un episodio de la vida de Albéniz que permite hacer algunas reflexiones en relación con este tema de sociología musical. El maestro de Camprodón vino a Madrid cuando tenía ocho años; en la capital estudió con Mendizábal; en esta época se produjo su gira infantil a El Escorial, Avila, Salamanca y Zamora, ampliada luego a Barcelona, Valencia y Andalucía. Pasma considerar su precoz vitalidad y energía. Con increíble audacia, impropia de su edad infantil, embarcó de polizón en vapor con ruta al Nuevo Mundo, recorriendo América del Sur, las Antillas y América del Norte hasta San Francisco. A su regreso a Europa, tras de una breve estancia en España, se trasladó a Londres y a Leipzig, donde recibió lecciones de Jadassohn (maestro con el que también trabajaría más tarde López Chávarri) y del pianista Reinecke. En 1875, es decir, a los quince años, se relaciona en Madrid con el conde de Morphy, autor de una importante monografía sobre nuestros vihuelistas, criticada, quizás injustamente, por Pedrell. Gracias a la intervención de Morphy, obtuvo ayudas para estudiar en Bruselas con diversos maestros, entre los que figuraban el fa-



Allegro

2.

*p sempre legato*

«Impromptu» en Mi bemol, de Schubert, que tocó Albéniz en Madrid.



Si la entrada era cara, aparte de la calidad y del prestigio del intérprete, la música ofrecida era copiosa. La reducción de los programas de tres a dos partes se ha efectuado en tiempos relativamente recientes y, por supuesto, posteriores a nuestra guerra; para su realización no puede aducirse el posible cansancio del público, porque recuerdo bien la complacencia con que se oían las tres partes. El programa de Albéniz fue muy generoso. Creo que debo copiarlo, porque tiene valor histórico y constituye una importante fuente para el conocimiento de los gustos de los intérpretes y del público de la época. Ejecutó en la primera parte el **Gran (sic) concierto, estilo italiano** («Allegro», «Andante», «Gavota» y «Presto»), de J.S. Bach; **Gavota con variaciones**, de Haendel; **Pastoral, Sonata, Tocata y Capricho**, de Scarlatti, y **Sonata núm. 14 («Claro de Luna»)**, de Beethoven; en la segunda, **Impromptu en Mi bemol**, de Schubert; **Romanzas en La bemol y en Do**, de Mendelssohn; **Minuetto**, de Weber; **Polonesa en La bemol, Impromptu, Berceuse, Vals, Estudio núm. 12** (no especifica Opus, pero es de suponer que fuera Op. 10) y **Sonata en Do sostenido menor** (en todos sus movimientos), de Chopin; en la tercera, la **Barcarola núm. 3** y el **Estudio de Concierto**, de Rubinstein; la **Suite española** («Serenata», «Sevillana» y «Pavana») del propio intérprete, **Tarantella**, de Heller; **Estudio de Concierto**, de Mayer; **Murmillos en el bosque**, de Liszt, y fragmento del prelude de **Mefistófeles**, transcrito por el mismo Albéniz. Dejo al lector el cálculo del número de horas que supone este programa: cada parte constituye un concierto. Es inexplicable la fortaleza que su interpretación exige, no ya física sino psíquica, para poder mantener viva la tensión artística.

En cuanto a su confección, no se puede poner ninguna objeción: una primera parte de autores del barroco y rococó, una segunda dedicada a compositores románticos y la tercera integrada por obras de músicos de curso vital algo posterior, algunos de ellos bastante olvidados. Mayer nació antes que Chopin, pero falleció en 1862: ejerció la docencia en San Petesburgo y Dresde y escribió varios centenares de obras; de Heller (1813-1888) tocaban los alumnos de los Conservatorios españoles algunos **Estudios** que se incluían en sus métodos didácticos: sus composiciones responden a la estética romántica; el célebre Antón Rubinstein (1829-1894) fue figura fundamental del florecimiento de la música rusa que se opera en la segunda mitad del siglo XIX: es autor de óperas, oratorios, sinfonías, conciertos, música de cámara y numerosas obras de piano.

Albéniz volvió a actuar en Madrid el 21 de marzo. Barbieri recibió de nuevo invitación personal; está escrita también con buena caligrafía, pero posiblemente por distinto amanuense; esta vez se adjuntaba la entrada:

«Excmo. Sr. D. Francisco A. Barbieri. Mi respetado maestro: tengo el gusto de

remitir a V. un billete para el Concierto que se ha de celebrar el 21 del corriente en el Salón Romero por si se digna honrarme con su presencia.

Anticipadamente, las gracias más expresivas por el señalado favor que me dispensará concurriendo a dicho acto, reitera a V. los sentimientos de su consideración más distinguida ante su devotísimo admirador y amigo q.b.s.m.,

Isaac Albéniz».

Notamos que la rúbrica es parecida a la de la carta anterior, pero no exactamente igual: quizás fuese imitada. Se conserva el billete, que, por cierto, tiene la entrada sin cortar: ignoramos si a Barbieri le dejaron pasar sin este requisito o si no pudo asistir al acto.

La sesión comenzó esta vez a las nueve. Como el anterior, el programa fue extenso, pero ofrecía la novedad de estar integrado sólo por obras de Albéniz: además de su intervención personal, el compositor contó «con el valioso concurso de la Srta. Doña Luisa Chevallier y el Sr. Guervós y una brillante orquesta, dirigida por el maestro D. Tomás Bretón». A pesar del considerable aumento del número de intérpretes, la entrada costó también diez pesetas.

En la primera parte, Albéniz tocó la segunda **Suite ancienne, Op. 62** («Zarabanda y chacona»), **Gavota, Op. 14**, y **Minuetto, Op. 54**, y María Luisa Chevallier la **Cuarta Sonata, Op. 72**; en la segunda, Guervós interpretó la **Barcarola, Op. 53**, y la **Tercera Sonata, Op. 68**, y el autor el primer **Concierto, Op. 78**, para piano y orquesta («Allegro», «Andante», «Reverie», «Scherzo» y «Allegro final»; en la tercera, María Luisa Chevallier ejecutó **En el mar (Barcarola, Op. 58)**, las **Mazurcas, Op. 66: Casilda y Christa** y el **Estudio Impromptu, Op. 30**, y Albéniz la **Rapsodia española, Op. 70** para piano y orquesta.

Como puede observarse, se trata de un ambicioso programa, de gran compromiso para Albéniz en su doble faceta de compositor e intérprete: superadas estas obras en el gusto del público por su producción posterior, pienso que sería conveniente sacar del olvido a algunas de ellas. María Luisa Chevallier fue pianista de origen francés que se estableció en Madrid; perteneció al escalafón de Profesores de grado elemental del Conservatorio; casó con D. Eduardo del Palacio, prestigioso catedrático de Francés del Instituto Cardenal Cisneros. Guervós fue catedrático de Acompañamiento al Piano del Conservatorio y compuso un Método de esta especialidad no exento de originalidad por el carácter de las lecciones y el sistema de claves propuesto.

La personalidad de Albéniz bien merece el comentario a estos dos conciertos de su presentación en Madrid como intérprete y como compositor. Ambos programas ofrecen a la vez interés histórico, artístico y sociológico.

moso musicólogo Gevaert y Brassin; en 1878 pasó a Weimar y Budapest, trabajando bajo la dirección de Liszt. Después de haber logrado el primer premio del Conservatorio de Bruselas, en 1880, realizó un nuevo viaje a América.

Albéniz se hizo, por tanto, artista en contacto con el público, a través de actuaciones y de la composición de obras: cuando asiste a clases regulares, había ya recorrido muchos miles de kilómetros. Si de muchos artistas se puede decir que desarrollan su talento artístico durante toda su vida, quizás de Albéniz se pueda afirmar con mayor rigor: permeable a influencias, las funde en el crisol de su vigorosa personalidad. Al volver a Europa, hacia 1883 establece relaciones con Pedrell; vive durante un período en Barcelona, pero efectúa desplazamientos a Madrid, donde consigue nuevas pensiones gracias al apoyo de Morphy. A esta etapa hay que referir los conciertos que comentamos: ambos se ofrecen como fuentes para estudio de estos actos en su tiempo.

El primero de ellos se anuncia como recital de presentación: se conservan dos tipos de programa, uno consta de hoja doble; el otro, de hoja sencilla. La velada se celebró «en los Salones de D. Antonio Romero»; constituye, por tanto, un ejemplo representativo de la vida musical de la época: ciertas empresas o casas de música fabricaban y vendían instrumentos, realizaban y expedían libros y partituras y organizaban conciertos. Todavía queda en Madrid el local de uno de estos establecimientos, dedicados hoy a almacén de muebles; se trata del perteneciente a la antigua fábrica de pianos Montanos: el Real Conservatorio de Música poseía buen número en las aulas del último piso de su sede de San Bernardo; situada la tienda en la calle de San Bernardino, cuando era niño pasaba diariamente por delante de ella en mi camino hacia el Instituto del Cardenal Cisneros; estudiante entonces de los primeros años de Piano y habiendo actuado en los conciertos de alumnos organizados por el Conservatorio, no oculto que me asomaba con interés y emoción a través de la puerta de cristal para ver su interior: recuerdo que tenía una decoración coquetona, muy de época; todavía conserva dos pequeños salones perpendiculares entre sí con valiosos techos pintados, según la costumbre del siglo XIX, con temas alegóricos y amorcillos: el intérprete actuaría en la intercesión de las dos alas; estimo que este local debería ser rescatado: podría convertirse en una preciosa sala para conciertos de cámara, que a la vez ofrecería su interés testimonial y evocativo de la cultura de la pasada centuria. Cabe pensar que el establecimiento Romero sería semejante; situado al costado de la Gran Vía y próximo al Teatro Real, gozó de gran prestigio.

Supongo que se realizaría una propaganda periodística y de carteles. Pero se solicitaba también la asistencia mediante carta personal manuscrita. He podido leer la enviada al maestro Barbieri; ocupa el



A la derecha de estas líneas, Francisco Barbieri, a quien Albéniz envió una carta personal, pidiéndole que acudiera a su concierto.

A la izquierda, partitura de la «Polonesa» en La bemol, de Chopin, que Albéniz ejecutó en el concierto del 24 de enero de 1886, en Madrid.

recto completo y parte del verso de la primera de una doble página, de la cual la segunda está en blanco. La letra es cursiva y elegante: no parece coincidir con la firma de Isaac Albéniz, por lo que pudo ser escrita por algún amanuense que Romero tuviera a su servicio. Ofrecemos a continuación su transcripción literal:

«Excmo. Sr. D. Francisco A. Barbieri. Muy Sr. mío y maestro: adjunta tengo el honor de remitirle a V. la invitación y programa para el concierto que el día 24 del corriente he decidido dar en los salones de D. Antonio Romero.

Creo que V. con la benevolencia que le caracteriza no dejará de honrarme con su presencia en dicha fiesta musical, primera que organizo para ser juzgado por el público madrileño.

Sabe lo mucho que le admira y respeta s.s.q.b.s.m.

Isaac Albéniz».

Es posible que Albéniz se dirigiera personalmente a Barbieri en atención a sus circunstancias, pero cabe que escribiera igualmente a otras personalidades. En todo caso, se hacía también una notificación general a imprenta que incluía el programa; la impresión es muy cuidada y el texto es el siguiente:

«Sr. D. ... Muy Sr. mío y de mi consideración más distinguida: cediendo gustosísimo a los deseos que de oírme en (sic tachadura) público han manifestado varios inteligentes aficionados de esta Cor-

te, he procurado reunir en el programa del Concierto que tengo el honor de acompañarle, lo más selecto del repertorio clásico, y confiando en que sea de su agrado, me permito la libertad de remitirle... localidades, rogándole se digne honrarme con su asistencia a dicho concierto.

Dando a V. gracias anticipadas aprovechando con gusto esta ocasión para reiterarle el testimonio de su más alta consideración, s.s.

Isaac Albéniz».

Como puede observarse, esta propaganda era en cierta manera coactiva, puesto que implicaba el envío de localidades, cuya devolución es siempre embarazosa. La comunicación de la fecha y del local venía a continuación: «Programa de la audición que tendrá lugar el día 24 de enero del corriente año en los salones de D. Antonio Romero (Capellanes, 10) por el concertista español Isaac Albéniz».

Barbieri apunta, a lápiz, el año: 1886. Hemos podido ver además otro ejemplar del programa en hoja suelta. Se seguía entonces en Madrid un horario bastante europeo, que los adelantos oficiales de la hora han contribuido a dislocar. Otro aspecto de interés sociológico conviene también consignar: el precio de la «tarjeta personal» era de diez pesetas, muy elevado en relación con los que regían en otros espectáculos; no necesitamos encarecer las consecuencias sociológicas de este hecho.



## TERCER FESTIVAL DE LA LIBRE EXPRESION SONORA

Por Llorenç Barber

Y, sin embargo, Hoy es ya el Futuro. Vivimos un mundo, un momento histórico sin estilo único: murió el UNI-verso, nació el MULTI-verso.

Quien, atónito, pregunte qué toca hacer hoy: no es de este mundo, no es nuestro coetáneo.

Vivimos un mundo, como predijo Meyer, de éxtasis estético, de coexistencia fluctuante y dinámica, de multiplicidad coetánea de poéticas. Y ello se nota incluso en nuestro país, con un pasado sin vanguardias históricas, donde se asfixia a los pocos francotiradores (excepciones en un páramo de acomodo). Un país que se prepara para liceniar con retiro académico a la «generación moderna», y donde lo oficiosamente oficial es, cada vez más, contrapunteado hoy por iniciativas que escarban en los márgenes de estéticas extrañas.

De entre las iniciativas que en España nacen con vocación de potenciar la música otra, y que Daniel Charles ha dado en llamar post-moderna, es el Festival de la Libre Expresión Sonora el esfuerzo más coherente y maduro, tanto por las propuestas que en él se ofrecen, como por el amplio eco que ha logrado despertar entre un público joven, entusiasta y sensible ante lo diverso.

Las características más destacadas, a la hora de enjuiciar, a nivel pragmático, los quince eventos que, a lo largo de cinco días han constituido la tercera edición de este singular Festival son: A) el F.L.E.S. no aparece como algo aislado, sino como un eslabón más de una larga serie de actividades: ENSEMS, en Valencia; Cursos de Creación Musical, Viernes, Elefante, en los locales de JJMM de Madrid; ciclo **Una música para los 80**, en el Instituto Francés; Semanas de «nueva música», en Alacant, Alcalá, Avilés; Música en ARCO-82, etc., y B) el carácter decididamente internacional de este Festival: un país como este con tentaciones endogámicas y claustrofílicas está necesitado de espacios donde se encuentren y crucen músicas de aquí y de allá.

Así, el Festival de este año ha contado con la presencia de la alemana Spitz Ronnenfeld, el americano Barre Phillips, quien nos ha sorprendido con el masaje tónico-sonoro de una música que, contrabaja en ristre, podemos calificar de «after-jazz». Y, por último, con la presencia del inglés Michael Nyman, que practica un minimalismo de características muy especiales, donde pesa por igual la historia y el pop. Heredero, a su manera, de todo lo que generó en Inglaterra, desde los felices 60, la actividad del recién fallecido Cornelius Cardew y su heterodoxa Scratch Orchestra.

La participación española tuvo como prólogo el recital-espectáculo de Carles Santos, colofón a la vez, del ciclo **Perspectivas artísticas en los 80**.

Abrió fuego el Grupo Olea, un cuarteto de guitarras que nace con el Festival y practica una música repetitiva con cierto perfume hispánico sin concesiones.



El concierto a dos teclados ofrecido por el dúo Este-Iglesias.

El Taller de Música Mundana, con sus reclamos, bocinas, conchas, ocarinas, cuernos y demás, ofreció un trabajo de músicas espontáneas, improvisadas, al que se sumó, invitado especial, el contrabajista, móvil y dialogante como ninguno de Barre Phillips.

Un ACTUM veterano y siempre joven dio a conocer un nuevo talento: Joan Cerveró. Quién recoge y continúa el tradicional minimalismo valenciano, diatónico, sensual y estático.

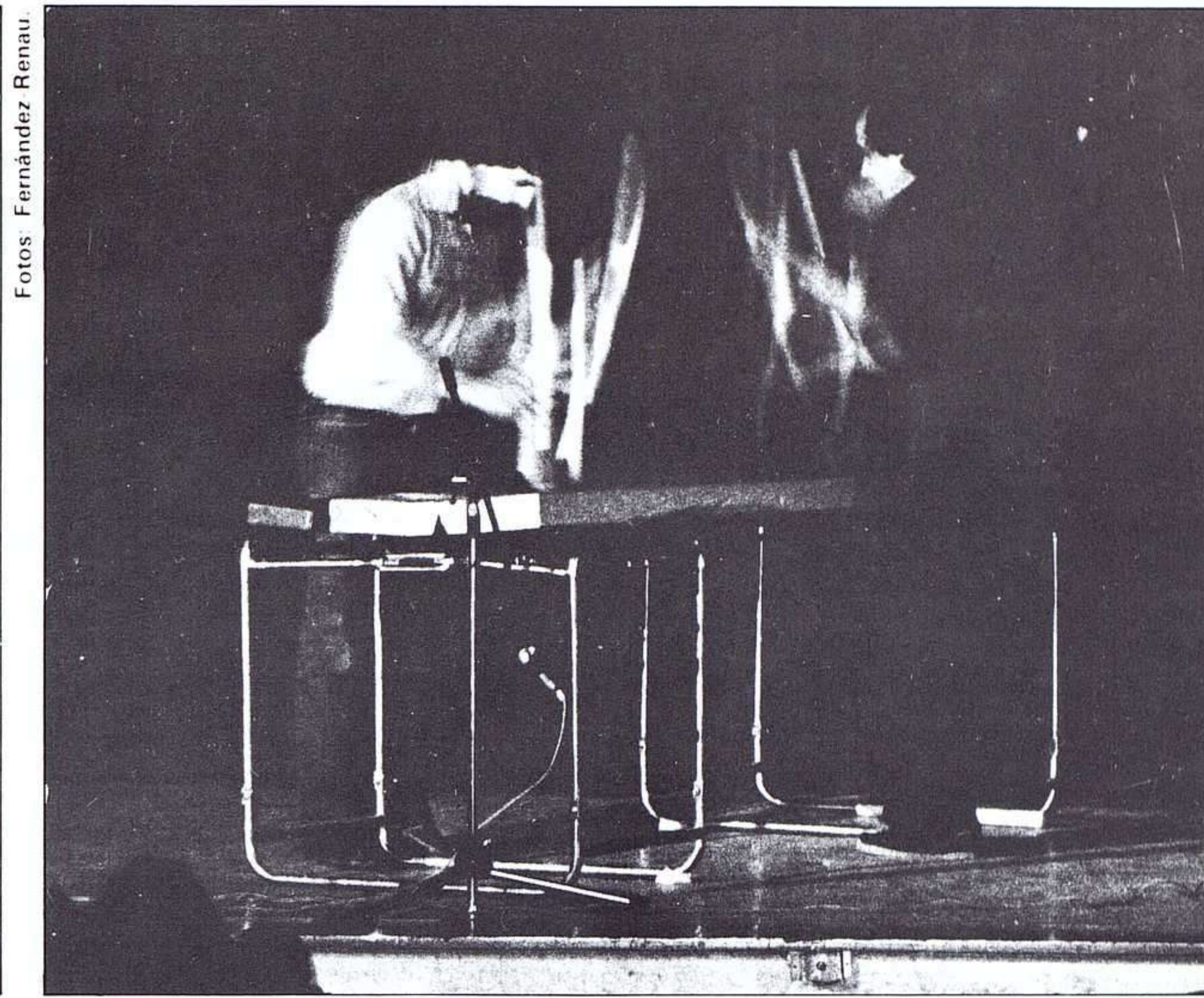
ORGON, con el entrañable Alfredo Carda a su frente, cumplió su décimo aniversario con un exigente y cada vez más claro discurso musical, que se quiere a la vez, difícil paradoja, «totalmente libre y totalmente controlado».

Se afirma el ECO-Grupo Instrumental con la interpretación de música para grupo indeterminado: ¡Qué difícil es lo fácil! **Ensemble separé** (Peter Hoch), **Geometrías** (José Iges) y **Música Nuda** (Llorenç Barber) tuvieron recreaciones algo más que excelentes. Sólo el Deseo, y no la Necesidad son capaces de fecundar y engendrar.

Nuestra Orquesta de las Nubes sorprendió con un concierto magistral, donde las luces, los ecos, las voces y demás instrumentos (guitarra incluida) eran medios para moldear un mensaje amable, de mil ensoñaciones y que fatalmente tenía que provocar una lluvia de aplausos («clapping music»).

Dejando para mejor ocasión la polémica (quizás irrelevante) entre música joven oficial y marginal, surgida en la

## TERCER FESTIVAL DE LA LIBRE EXPRESION SONORA



Los hermanos Arce, tocando la txalaparta.

Mesa redonda: **La música, su problemática y perspectivas para los 80**, que se celebró en la Fonoteca de la Complutense; el concierto a dos teclados ofrecido por el dúo Navarrete-Iglesias nos mostró la madurez de una música que, morfológica y sintácticamente repetitiva, ahonda con rigor máximo en el espíritu de nuestros teclistas (órgano/clavecín) de siglos pasados.

Abundando en lo que yo llamo reterritorialización de la música minimalista española, mi **Concierto de Campanas** mostró la virtualidad de un instrumento tan cargado de autobiografía y, sin em-

bargo, capaz de nuevas utilizaciones.

La fantástica improvisación poético-sonora del dúo Escribano/Ronnenfeld (piano-flauta) tuvo contrastada continuación con los txalaparteros Hermanos Arce: las músicas pre y post-modernas se hermanan y complementan.

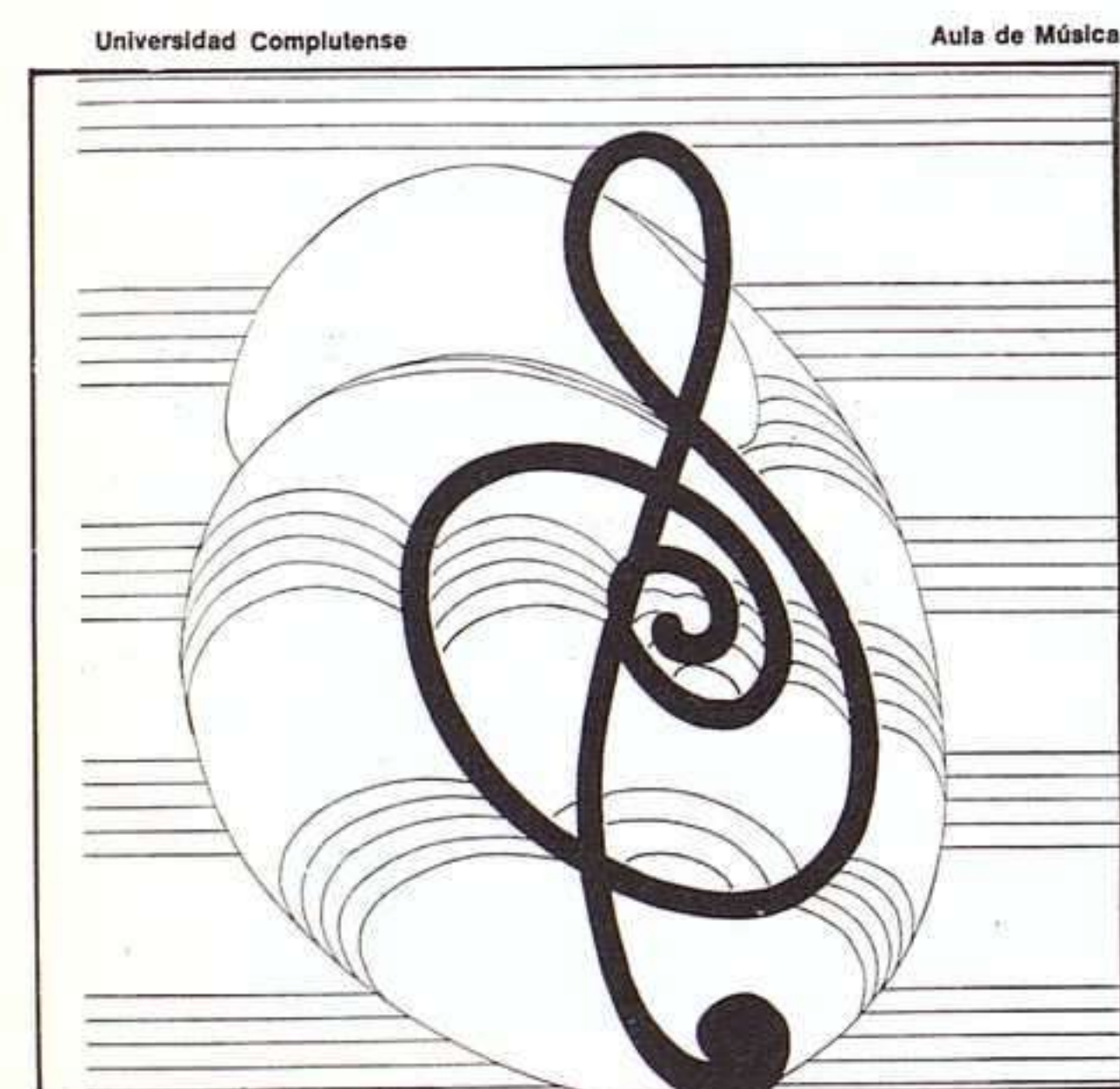
El conceptual estuvo presente en la silenciosa obra para director de Nicolás Daza, y en el «environment» sonoro/espacial (**¿Es la memoria una estrategia del tiempo?**) que prepararon Nacho Criado y Javier Darías.

Cerró el FLES-82 una interesantísima

audición comentada (quizás la primera vez que algo así tiene lugar en España) de «producciones discográficas alternativas» españolas y extranjeras.

Es justo cerrar esta crónica con el reconocimiento al esfuerzo de José Iges, quien ha coordinado este año el F.L.E.S., que además ha contado con la ayuda de JJMM, de Madrid, y la colaboración imprescindible de El Corte Inglés. Los limitados recursos con que cuenta el Aula de Música de la Complutense resultan insuficientes cuando crece un festival de estas características.

## LA MADUREZ DE LA POST-MODERNIDAD MUSICAL ESPAÑOLA



### 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

# TERCER FESTIVAL DE LA LIBRE EXPRESION SONORA

## Entrevista con **MICHAEL NYMAN**

Por Javier Navarrete

**Javier Navarrete.—En sus composiciones aparecen siempre elementos tonales, incluso temas y figuras de compositores clásicos.**

**MICHAEL NYMAN.—**Por mi formación y mis gustos, me siento muy cercano a la música tonal. Cuando terminé mis estudios, hice lo que hacían los compositores en Londres y en toda Europa: el serialismo. Debo decir que intenté persuadirme de que tenía que componer música serial, pero que fui rápidamente defraudado; estuve, como consecuencia de ello, diez años sin componer nada. Tiempo después, en la época en que conocí la música de Cornelius Cardew, vi que era posible para mí trabajar sin renunciar a la melodía, la armonía tonal, la figuración y todo aquello de lo que había intentado apartarme. Desde aproximadamente el año 1968, vengo insistiendo en que lo más parecido a la música moderna, y al rock, es la música de los siglos XVII y XVIII, con su idea de la variación y de las progresiones armónicas. Me interesa la presencia de la tonalidad en mi música, porque los acordes y todo lo que la constituyen son elementos de tensión, de contradicción, y me parece que la contradicción es necesaria a la música.

**J.N.—En aquella época a la que usted se refería, los compositores americanos trabajaban también en composiciones modales, repetitivas. ¿Qué relación había entre lo que ocurría en Londres y en Nueva York?**

**M.N.—**La música de Cardew y otros compositores ingleses era más abierta en sus procesos y dejaba un margen mayor de intervención sobre ellos. Desde el principio, fue una obsesión para mí romper con esa idea de proceso que habían racionalizado algunos compositores norteamericanos, como Steve Reich o Phil Glas. Por otra parte, cuando viajé por vez primera a Nueva York, vi que la música americana que me interesaba no era sólo la de estos compositores, sino que estaban también Robert Ashley o Peter Gordon. En comparación con la música inglesa, los americanos buscaban un mayor acabado de sus obras, un brillo que nosotros no perseguíamos; había además una actitud muy diferente, de promoción y profesionalización en ellos, mientras nosotros solamente nos reuníamos una vez por semana para mostrarnos el trabajo y comentarlo. Esta situación no es nada ventajosa, y mi opinión es que si se tiene la suficiente fe en la propia producción, deben emplearse los medios disponibles para hacerla conocida.

**J.N.—La primera de las composiciones que ha tocado en su concierto tiene ahora diez años. ¿Podría hablarnos de ella?**

**M.N.—**100 era originalmente una música para una película, que consistía en la sucesión de cien acordes tocados



por un solo pianista, pero su versión definitiva es doblemente accidental. Ocurrió que mientras se grababa otra de mis composiciones para un disco, estábamos esperando en un estudio de grabación el productor de éste y yo. Para entretenernos, le mostré la música y comenzamos a grabarla. Hicimos cuatro versiones diferentes y, al final, las superpusimos. El efecto nos cautivó enseguida y decidimos incluirla en el disco. Pero aún ocurrió, días después, que llevé esta música a casa y comencé a escucharla en mi magnetofón. Sorprendido por la música que oía, tardé en comprender que estaba escuchándola a una velocidad inferior a aquella en que se había grabado, y, por tanto, ralentizaba en su tiempo. Inmediatamente decidí que era ésta la forma en que debía sonar en el disco. Es en tanto que producto de dos accidentes, una música experimental, por lo menos en su resultado, aunque el proceso de la música esté muy específicamente definido.

**J.N.—En la otra de las piezas que ha interpretado, mucho más reciente, hemos apreciado un mayor número de elementos de sorpresa, elementos dramáticos y referencias a música clásica. ¿Cómo es la música que le interesa ahora?**

**M.N.—**Esa pieza refiere bastante bien el trabajo que hago ahora con la Michael Nyman Band, por ejemplo, en mi último disco grabado. Es una pieza que se establece sobre un cierto serialismo armónico, pues son siempre los mismos ocho acordes los que están en la base de la música. Cuando interpreto esto con el piano, yo solo, puedo alargar acortar determinadas partes, pero en la versión con el conjunto todo está estrictamente determinado. Ya dije que lo que me interesa de la música de Mozart o Purcell, y de la música rock, es las variaciones sobre una misma sucesión armónica; otra de mis composiciones recientes está basada en el desarrollo de un pequeño fragmento, dieciséis compases, de **Don Giovanni**...

**J.N.—¿Un tipo de trabajo similar al que realizó Stravinsky en Pulcinella?**

**M.N.—**No, aunque aprecio esa música, porque Stravinsky trabajaba sobre un conjunto de piezas y temas muy amplio, mientras que, de toda la partitura de **Don Giovanni** que he estado estudiando los últimos años, sólo esos dieciséis compases precisos servían a mis

propósitos. Lo que me interesa de esos compases, utilizados como un material histórico, es la reconstrucción que puedo hacer con ellos, todo el trabajo de variaciones, de adiciones y de sustituciones, como si el mismo trabajo de componer fuera similar al de la grabación de una música. Otra cosa que me interesa de todo esto es el establecimiento de planos en mi música, del mismo modo que en la música clásica, es decir lo que se puede llamar fondo, plano medio y primer plano. La música repetitiva americana no distingue estos planos, sino que crea una especie de campo uniforme. Mi interés por el rock, menos inmediato que el de esos compositores, Peter Gordon por ejemplo, se deriva de este reconocimiento de los planos del sonido, tan similar al de la música del pasado.

**J.N.—Michael Nyman es, además de compositor de música de concierto e intérprete, crítico, compositor de música para el cine, para danza o de música realizada en colaboración con artistas plásticos. ¿Qué diferencia hay para usted en las músicas realizadas para medios tan distintos?**

**M.N.—**La diferencia estriba en el intercambio que se realiza con artistas o profesionales diferentes, pero no en la música; al contrario, me gusta que se produzcan desplazamientos entre lo que hago para el cine, por ejemplo, y lo que toco en los conciertos, o lo que toco en conciertos de piano y lo que escribo para la banda. En cambio, al trabajar con cineastas o bailarines, impones al trabajo limitaciones distintas que las que te impondrías trabajando solo, y eso es precisamente lo que considero más interesante de trabajar en medios diferentes y también la razón por la que no me interesa la improvisación. Si uno no se impone limitaciones, o se impone las mismas siempre, el resultado es inferior al que se obtiene de trabajar con otros. Todo eso me gusta, además, porque yo estoy a favor del entrenamiento en música, y de la música para entrenamiento. Lo ideal es que lo que uno hace pueda ser silbado por la gente a la salida de un concierto o de un cine.

**J.N.—Finalmente, como único asistente extranjero a un Festival de música en que participaban varios músicos españoles, debemos preguntarle su opinión sobre las manifestaciones de estos músicos.**

**M.N.—**Lo que he podido escuchar en este Festival me ha demostrado que la actividad musical en España es totalmente desconocida fuera de ella. Hay un aislamiento de los músicos en España y, pese a ello, su música no tiene un carácter local. Lo ideal para remediar esta situación sería que pudieran producirse intercambios que hicieran venir a músicos ingleses que son aquí desconocidos y, a la vez, que pudiera hacerse conocer fuera el trabajo de los de aquí. En cambio, en el interior de cada país, me parece que los músicos de aquí teneis más contacto unos con otros, en comparación con el que mantenemos los compositores en mi país.



## UN CLUB CREADO PARA CUBRIR TODAS LAS NECESIDADES DEL DISCOFILO ESPAÑOL

### ESTOS SON LOS SERVICIOS DE NUESTRO CLUB

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

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

#### DATOS TECNICOS:

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

El domicilio social del Club es:

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

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

#### OFERTA ESPECIAL LIMITADA DE ASOCIACION

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

Forma de realizar su inscripción en el CLUB:

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



# LEONARDO DA VINCI Y LA MUSICA

Por Enrique Martínez Miura

Leonardo da Vinci es reconocido como el más claro exponente del «uomo universale» del Renacimiento. Ello no garantiza, sin embargo, que su descomunal obra sea conocida y verdaderamente comprendida en toda su extensión. Con frecuencia hay más una genérica alabanza que una auténtica y profunda asimilación. Llegando al campo musical, el desconocimiento de su labor se agudiza singularmente. De un lado, los tratados generales de Historia de la Música lo ignoran casi sistemáticamente; del otro, una monografía definitiva sobre el tema esta aún por escribirse. Esta carencia viene justificada, al menos en parte, por la evidente dificultad que supone abordar el estudio de una materia que se encuentra dispersa en los miles de páginas manuscritas por Leonardo.

El interés por la Música tomó en Leonardo una multitud de manifestaciones: sabemos que cantaba —a solo y en formaciones corales—, que tocaba varios instrumentos, que realizó estudios de naturaleza acústica, que mejoró algunos instrumentos y diseñó otros completamente nuevos. Intentamos sistematizar un tanto para adentrarnos en este complejo entramado.

Para acercarnos, en primer lugar, al pensamiento musical de Leonardo, y comprender qué lugar asignaba a la Música entre sus intereses prácticamente ilimitados, disponemos de las opiniones, que a este respecto, desarrolla en el **Paragone**. Este texto, que ha quedado como introducción al **Tratado de la Pintura**, tiene un valor especial para nosotros. Los manuscritos que conservó Francesco Melzi fueron, de todos los de Leonardo, los que más cerca estuvieron de ser publicados en vida de su autor. Este mismo hecho ha de alertarnos acerca del carácter casi *oficial* de estas ideas sobre Música y Pintura. No parece irrelevante recordar que la Pintura seguía aún incluida entre las artes manuales, mientras que la Música venía siendo considerada como arte liberal desde Boethius.

El **Paragón** está construido en la característica forma dialogada renacentista. Leonardo razona y rebate las opiniones de un supuesto contrincante. El objetivo perseguido es dilucidar qué forma de arte es más elevado si la Pintura, la Poesía, la Música, o la Escultura: Leonardo jerarquiza las artes en base a la nobleza del sentido al que se dirigen. La Pintura, destinada al ojo, —«*ventana del alma*» y «*conocedor del mundo*»— es el arte más apreciado. Leonardo afirma, al mismo tiempo, que ha de ser más elevado el arte cuyas producciones alcancen mayor perdurabilidad. Estima que lo pin-

tado tiende a durar más que lo escrito o lo esculpido, y al encontrarse con la manifestación musical, destaca un inmediato carácter perecedero. La posibilidad de que una misma obra pueda reproducirse indefinidamente es, en el pensamiento leonardiano, más una seria desventaja conducente al tedio que una forma de manifestarse la perdurabilidad en una obra musical. En el sistema de las artes que traza, Leonardo coloca a la Música inmediatamente después de la Pintura, y aún a su lado: «No debemos llamar a la Música con otro nombre que el de hermana de la Pintura»; y en un grado superior al de la Poesía, puesto que «...de su fluido armonioso produce las dulces melodías nacidas de sus varias voces, mientras que el poeta se ve privado de su específica acción armónica. Y aunque la Poesía actúa por medio del sentido del oído, no puede crear armonía musical, ya que no es capaz de decir cosas diferentes al mismo tiempo, como puede hacer la Pintura por la armoniosa proporción creada entre las varias partes del todo». Leonardo reconoce en las dos artes superiores, Música y Pintura, un mismo fundamento común: la armonía regulada por normas de tipo matemático. Esta idea no es única de Da Vinci, y ya la habían expresado con anterioridad Leo Battista Alberti (1) y Luca Pacioli (2). En esquema el paralelismo leonardesco entre Música y Pintura sería el siguiente: la Música es una armonía de la simultaneidad, caduca en el tiempo. La Pintura es una armonía de las distancias, duradera en el tiempo. En la mente de Leonardo se gestó la idea de estructurar una perspectiva sonora, basada en la pictórica. Para ello se equipararían las varias distancias a que son representados los objetos, en la perspectiva visual, con los diferentes grados de la escala musical.

Otros testimonios no procedentes del **Parangón**, ni de los otros textos de Leonardo, reafirman la importancia que la Música tenía para el genial artista. En el Anónimo Gaddiano, la más antigua y, probablemente, la más veraz de las biografías de nuestro pintor, puede leerse: «Colocó a la Música en el más alto lugar entre las artes, tras la Pintura, llamándola representación de las cosas invisibles». Giorgio Vasari, en los capítulos que dedica a Leonardo de su **Vidas de artistas**, nos habla de la dedicación y esfuerzos que consagraba al arte de los sonidos. Y, en un plano más anecdótico, nos cuenta que gustaba de pintar mientras varios músicos tocaban para él. Vasari asegura que la Música acompañó la gestación de la **Gioconda**.

El hecho sonoro interesa a Leonardo en toda su extensión, también en sus componentes físicos. Es sus textos y dibujos, los hay destinados a estudiar el

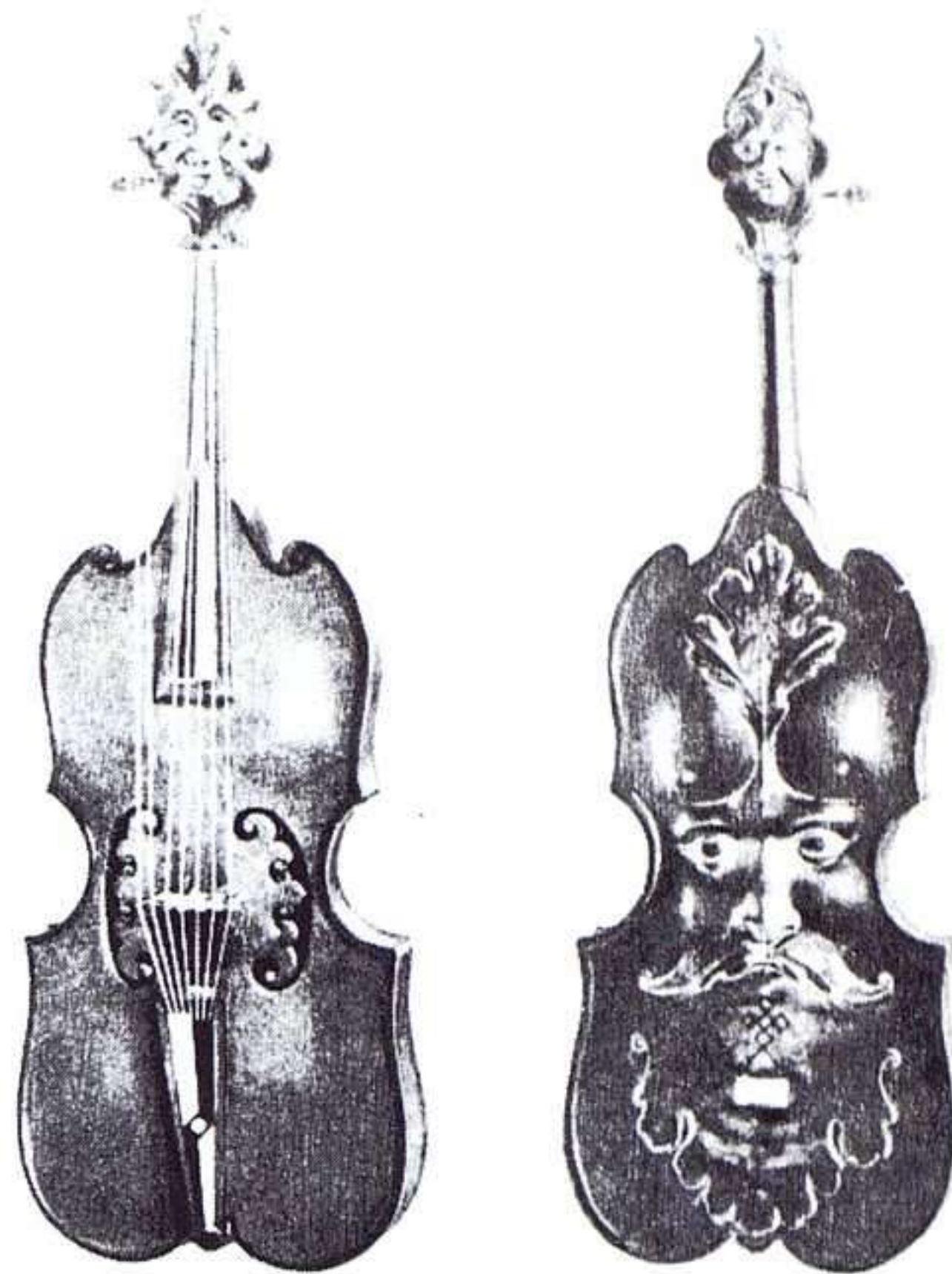
origen y naturaleza del sonido. Así, cómo se produce el sonido causado por el golpe. La naturaleza de las ondas sonoras y su forma de propagarse. Se sabe, en esta línea, que intentó valorar la velocidad a que el sonido se desplaza. En uno de los manuscritos más conocidos (**Códice Atlántico 126r-a**) el genio toscano lleva a cabo una descripción gráfica, exacta y detallada, de los varios sistemas de desplazamiento de la luz, el sonido, el olor, un golpe y el eco. Admitió en todos estos fenómenos una gran similitud, su *comportamiento* por ondas. De las ondas sonoras señaló su refracción y reflexión, distinguiendo estos fenómenos de los semejantes de las ondas de la luz. Otras investigaciones de Leonardo se dirigieron a sentar la influencia entre la cantidad de sonido que llega a quien escucha según la distancia que le separe de la fuente sonora. Otro terreno que le atrajo, éste con más aplicaciones puramente musicales, fue la determinación de las posibilidades y características acústicas de edificios, sobre todo Iglesias. Tenemos noticia, para acabar con el tema acústico, de los experimentos que realizó, en orden a conocer el fenómeno de la vibración simpática, trabajando sobre laúdes y campanas.

#### EJECUTANTE DE «LIRA DA BRACCIO»

De Leonardo músico tenemos informaciones de sus biógrafos más cercanos: Anónimo Gaddiano y Vasari. De ellos se desprende que la formación musical de Leonardo, sin descartar un considerable grado de autodidactismo, hubo de producirse en el taller del pintor Andrea del Verrocchio. El propio Vasari es el encargado de avisarnos que Verrocchio, otra criatura del Renacimiento, era también escultor, matemático y, lo que más nos interesa ahora, un músico refinado y experto. Se apuntan otros posibles mentores en los primeros pasos musicales de Vinci: Antonio Squarcialupi (3) y el semilegendario Peladan.

Los biógrafos cercanos a Leonardo nos hacen saber sus cualidades como cantante y como ejecutante de la «lira da braccio». Su canto fue estimadísimo y la belleza del timbre de su voz tenida por única. Como intérprete de la «lira da braccio» (4), todos los coetáneos lo valoraban como un maestro del instrumento, y Giovanni Lomazzo, ya a finales del siglo XVI, lo sitúa en el primer lugar de la lista de los que dominaron la lira.

Numerosos testimonios nos aseguran que Leonardo cantaba poemas propios acompañándose de la lira. Tanto el texto como el acompañamiento musical eran improvisados durante la ejecución. Este dato nos da una idea más avanzada de los conocimientos musicales de Da Vinci. En su tiempo se practicaba un acompañamiento contrapuntístico de la línea de canto, que precisaba, como es obvio, un amplio dominio no sólo del



«Lira da braccio», de Giovanni d'Andrea. Verona, 1511.

instrumento, sino de un extenso campo teórico. Otra mención, para nada anecdótica, de las aptitudes musicales de Leonardo nos la brinda Vasari cuando nos relata el concurso celebrado en la corte de Ludovico Sforza. En efecto, poco después de la llegada de nuestro artista a Milán (1482), tuvo lugar una competición musical de la que salió victorioso Leonardo. No es ocioso recordar, para calibrar este hecho, que Ludovico Sforza, «el moro», amaba la Música y se rodeaba de intérpretes y compositores de valía.

En el Milán de los Sforza permanece Leonardo hasta 1500. Durante este periodo muchas de sus actividades *cortesanas* van a tener una estrecha relación con la Música. Aparte de la mencionada faceta como intérprete, está la actividad de profesor en materias musicales. Hay indicios suficientes para sostener que Leonardo fundó una Academia, en la que los estudios musicales encontraron un importante lugar. Lo que es indubitable es la capacidad de Leonardo como *maestro de música* para transmitir sus conocimientos en este terreno. Hay un ejemplo bien comprobado: Atalante Migliorotti, uno de los más renombrados intérpretes de la «lira da braccio» del momento, siguió las enseñanzas vincianas. Migliorotti cobró fama extraordinaria cuando incorporó el personaje principal del **Orfeo** de Poliziano en su estreno mantuano de 1499.

#### ¿LEONARDO COMPOSITOR?

Según vamos completando nuestra visión de lo que la Música significaba para Leonardo, una pregunta se hace inevitable: ¿fue Leonardo un compositor? La respuesta, al estado actual de la cuestión, ha de ser negativa. Entre los miles de páginas manuscritas del florentino que nos han llegado, no hay una

sola obra musical. Ciertamente se dan por perdidos una parte considerable de los papeles del pintor, por la desidia o la ignorancia de sus poseedores; pero, a estas alturas, es más que difícil que vuelva a producirse un milagro como el hallazgo de los **Códices de la Biblioteca Nacional de Madrid**. Entonces, si encontrar nuevos manuscritos del pintor toscano es difícilísimo, casi hay que desecharlo que en alguno de esos hipotéticos manuscritos se encontrase una obra musical. Pero volvamos al comienzo: si bien Leonardo no nos ha legado ninguna obra musical como tal, no ha dejado de utilizar la notación, aunque con una finalidad bastante pintoresca. En sus manuscritos hay 160 jeroglíficos, puros «divertimientos»; de ellos 18 se sirven, en todo o en parte, de la notación musical para formar frases. Aparte de esta habilidosa y chocante utilización de la escritura musical, Leonardo nos propone un canon a cuatro voces, bien que sin desarrollarlo, en uno de los folios del **Código Forster**. Entonces, si como cabe deducir de lo expuesto, Leonardo poseía la suficiente técnica como para llevar al papel sus ideas musicales, ¿por qué no se decidió a ello? Habría que apuntar que quizá la falta de tiempo se lo impidió, como le dificultó para acabar tantos proyectos, por su incansable dedicación a tan diversos campos. Esta causa, no desdénandola por completo, no hay que sobrevalorarla. De hecho, Leonardo actuó en la forma más coherente con su propio pensamiento. Si la posibilidad de repetir indefinidamente una pieza lleva inevitablemente al aburrimiento, solamente cabe una verdadera forma de componer que salve este obstáculo: la improvisación. Este género tenía una importancia y difusión durante la época renacentista que apenas podemos captar ahora, después de cerca de doscientos años, durante los cuales, la obra rígidamente fijada casi lo ha desterrado totalmente. Las últimas vanguardias han retomado algo de su espíritu, con la creciente incorporación de lo aleatorio a la obra. Hay que lamentar, volviendo a Leonardo, la ausencia de datos más concretos acerca de la manera en que desarrollaba las improvisaciones nuestro pintor y músico.

En la corte milanesa de «el moro», Leonardo tomó contacto con varios músicos, entre ellos el teórico y compositor Franchino Gafori (5), con el que más tarde tendría una estrecha amistad. Gafori se estableció en Milán en 1484, siendo maestro de música de la Catedral, hasta su muerte, en 1522, y profesor del «Gymnasium Mediolanense», que fundara Ludovico Sforza. Leonardo y el músico de Lodi mantenían posiciones muy cercanas sobre muchos asuntos artísticos, especialmente musicales. La ideología de ambos es positivista, valga la expresión para esta época; sus criterios se basan siempre en la experiencia de la realidad. Se ha identificado como de Gafori el rostro que figura en el **Retrato de un músico**, de Leonardo (Milán, Pinacoteca Ambrosiana). Durante mucho tiempo se pensó que la coincidencia de ideas



«El músico», al parecer, Gafori.

de los dos artistas eran las dos ediciones de **Música práctica**, de Gafori, de los años 1490 y 1496, cuyos grabados se atribuían a Leonardo. No puede ser éste el ejemplo de tal colaboración. Los grabados están lejos del estilo vicenciano y desde luego no alcanzan el mínimo nivel estético para adjudicarlos al genio de Leonardo. Gafori representaba, en estos años finales del siglo XV y los primeros del XVI, la tradición italiana, bien que con un fuerte impulso renovador, frente a la dominante influencia flamenca.

Entre las múltiples funciones del Leonardo cortesano se contaba la de organizador de fiestas, procesiones y todo tipo de celebraciones, la mayoría de las cuales con música. No nos han llegado referencias de casi ninguna de estas fiestas. Si tenemos datos, en cambio, sobre una celebración de características muy especiales, que revisten un interés musical extraordinario. Sin duda, debemos al rango social de los personajes, en cuyo honor se celebró, el que nos hayan llegado noticias del acto. Se trata de la conmemoración de la boda de Giovanni Galeazzo Sforza, sobrino de «el moro», con Isabelle de Aragón, princesa de Nápoles, en 1480.

La fiesta, denominada «Paradiso», se adscribe dentro de las coordenadas de lo que ahora llamamos teatro musical. Dentro de una esfera enorme representando al firmamento, cada actor, encarnando a un dios-planeta, daba una vuelta completa y llegaba delante de los novios, para allí cantar su parte en honor de los desposados. La dirección del conjunto y los decorados fueron responsabilidad de Leonardo, perteneciendo el texto al poeta Bellincioni. La música, de Josquin Des Prés (6), ha sido identificada por Lowinsky como su **Fama Malum**.

Es razonable suponer que, en los cerca de veinte años que permaneció

Leonardo en la corte de Ludovico Sforza, creara más espectáculos de este tipo. Lamentablemente no nos han llegado referencias de ellos. En lo que no caben dudas es en que, al menos con **Paradiso**, Leonardo contribuyó al oscuro proceso de germinación de lo que, al madurar, sería, poco más de un siglo después, el género de la ópera.

**INSTRUMENTOS DE PERCUSION**

Un aspecto que nos da una visión exacta de la profundidad de los conocimientos musicales leonardianos es la gran cantidad de diseños de instrumentos que encontramos en sus manuscritos. Leonardo deseaba ampliar la gama de posibilidades de los instrumentos existentes, y facilitar la labor interpretativa con una mayor mecanización. Para alcanzar los resultados a que aspiraba, no dudó en idear nuevos instrumentos. La aportación del toscano en este terreno es una de sus actividades menos conocidas y apreciadas; sin duda debido al aparente carácter teórico de muchos de estos estudios y, de nuevo, a la inevitable dispersión de los manuscritos que versan sobre esta materia. Se pueden encontrar dibujos de instrumentos musi-

cales en los **Códices Atlántico, Arundel y de Madrid**. Revisémoslos por familias.

Los instrumentos de percusión son los que más abundan. Razones de esta proliferación pueden ser, de un lado, las funciones de ingeniero militar que ejerciera nuestro artista a las órdenes de Ludovico Sforza, primero, y de César Borgia, más tarde. Evidentemente los instrumentos de percusión son los que tienen más relaciones con un ejército. Otro motivo de los apuntados es el sabido interés del florentino por el estudio, desde una óptica física, de la naturaleza y efectos de un golpe sobre una superficie. Es el instrumento de percusión, yéndonos al campo musical, el que mejor puede ejemplificar el fenómeno.

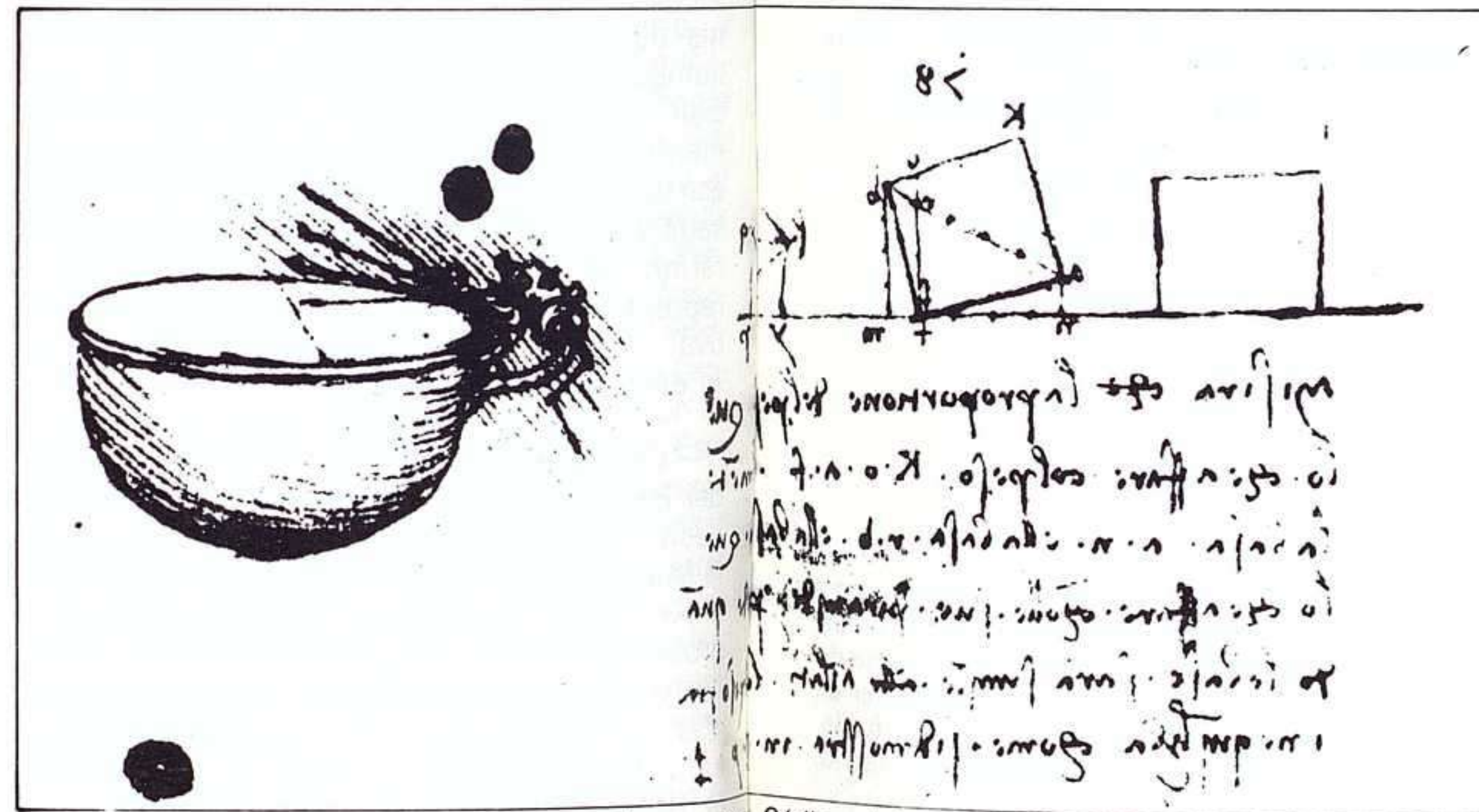
Un instrumento puede mostrarnos, bien a las claras, que ha surgido de la unión con la maquinaria guerrera. Es el que aparece en un dibujo del **Código Atlántico** (folio 306v-a); se trata de un tambor enorme, dispuesto horizontalmente y paralelo al eje de las ruedas de un carro de clarísimo aspecto militar. En el eje del carro hay una rueda dentada que pone en marcha una compleja maquinaria de ruedas con piñones; el mecanismo activa, de forma automática, cinco baquetas sobre cada cara del tambor. El interés vinciano por mecanizar la

ejecución de la música tiene aquí una aplicación sumamente práctica. Los ritmos más complejos, pueden tocarse en este tambor, obedeciendo a la marcha del carro.

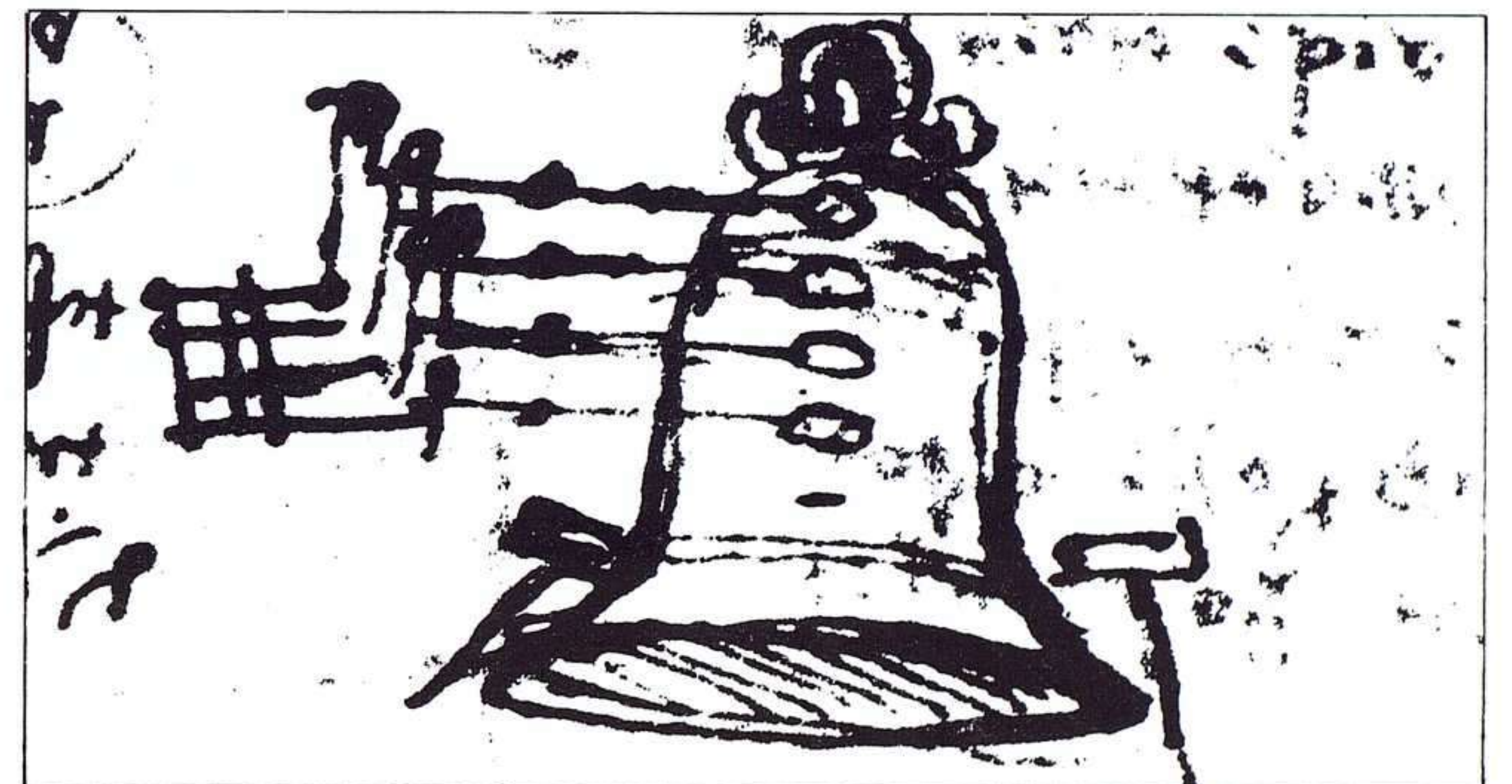
Buscando extender las posibilidades de las percusiones, Leonardo pretende que sean capaces de tocar una escala completa; para ello dispone siete tambores de tamaños graduados —el dibujante ha dado la indicación: «*tambores para ser tocados como el monocordio o el dulcemel*», esto es, a la manera de los actuales xilofón o marimba—. En un estudio más avanzado, Vinci intentará alcanzar los mismos objetivos con un solo instrumento. Para obtener cambios de tono durante la ejecución y con la máxima rapidez posible, idea una serie de variados e ingeniosos sistemas. En un difundido folio del **Código Arundel** (175r), ha abordado el problema en varias formas y obteniendo distintas soluciones. Hay, en primer lugar, un tambor cilíndrico con orificios en su cuerpo; el instrumento es de madera con membranas en los extremos. Los orificios señalados, en los laterales del tambor, tienen una función similar a los de una flauta o cualquier otro instrumento de viento. Emanuel Winteritz, del Metropolitan Museum de New York, construyó un modelo que funcionó a la perfección. Siguiendo con el folio mencionado, nos encontramos otro tambor cilíndrico, enriquecido con otro procedimiento para cambiar el tono. Esta vez es la aplicación de una sección corrediza, que deja al aire una u

instrumento que resulta de una importancia capital; se trata de un timbal reposando sobre un soporte, al que se ha unido un tornillo que mueve una manivela. Las vueltas del tornillo controlan la tensión de todas las cuerdas que sujetan el parche. Una idea de Leonardo, cuyo objetivo no se alcanzará completamente más que después de cuatrocientos años con el timbal cromático de pedal, sustituto del limitado timbal de llaves. La invención leonardiana no tendría sitio, con toda probabilidad, en nuestra época; y aún en la suya habrían de introducirse ciertas mejoras para obtener un resultado óptimo. El timbal del dibujo es, seguramente, un ejemplar pequeño, para que un mismo músico controle la manivela al salir éste de la parte baja, y golpee la membrana. El mecanismo podría corregirse, lo que para el propio Leonardo no hubiera representado mayor problema: colocando la manivela al alcance de la mano y disponiendo verticalmente el timbal, así llegarían a liberarse ambas manos del ejecutante. Dejando a un lado la viabilidad del instrumento en concreto, lo que es indudable es la genialidad de Leonardo al intuir el procedimiento.

Siguiendo con el análisis del método vinciano, nos encontramos con un dibujo donde se puede constatar claramente el proceso que apuntábamos más arriba: de buscar la obtención de una escala en toda una serie de tambores, a conseguir el mismo resultado en un solo instrumento. Este propósito guía a Leonardo



Timbal con mecanismo para ser tocado con un carro. Códices de la Biblioteca Nacional de Madrid, I, 160 r.



Campana con apagadores. Códices de la Biblioteca Nacional de Madrid II, 76 v.

**NOTAS**

- (1) Alberti (h1404-1472), auténtico pre-Leonardo por la amplitud de sus actividades y la inmensidad de su obra escrita, era también teórico musical y compositor.
- (2) El matemático Luca Pacioli (1445-h 1517) fue amigo de Leonardo. El pintor ilustró la edición de 1509 de **De Divina Proportione** del científico.
- (3) Organista y compositor florentino (1460-1496), fue organista de Santa María dei Fiori, en Florencia, de 1467 a su muerte. Se dice que las que se encuentran al aire suelen ser pellizcadas.
- (4) La lira dabraccio no tiene nada que ver con la Lyra de la Grecia y la Roma clásicas. Es un instrumento cercano a la familia de las violas. Se cree que procede de las violas con bordones de la Baja Edad Media. Tiene cinco cuerdas sobre el mástil afinadas: Sol (4), Sol (3), Re (3), La (3), Mi (4) y dos cuerdas al aire afinadas Re (2) y Re (3). Las cuerdas sobre el mástil son frotadas con un arco, mientras que las que se encuentran al aire suelen ser pellizcadas.

otra porción del cuerpo del instrumento, según el tono que se desee obtener. Otra elaboración, algo más compleja, se encuentra en el siguiente tambor; tiene el cuerpo cúbico y en su parte posterior se han unido una palanca de apertura y otra de cierre, como unas tijeras, para estirar o aflojar la membrana. De esta forma una mano del percusionista puede manejar las palancas mientras la otra permanece libre para golpear el parche. En este punto llegamos al dibujo de un

cuando dibuja una caja cúbica, presumiblemente de madera, envuelta por varias tiras de piel a diferentes tensiones; de esta manera podrían obtenerse escalas y acordes sobre tan curioso instrumento. Otro dibujo nos muestra un tambor militar al que se han unido, a una de sus caras, tres pequeños tambores cónicos. Leonardo ha escrito junto al diseño: p<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, significando que los tres tambores dan las tres notas de un acorde en triada.

La otra finalidad que movía a Leonardo era, como ya indicamos, facilitar la ejecución introduciendo una progresiva mecanización. Continuando con los instrumentos de percusión, coloca un mecanismo golpeador, consistente en varias pequeñas baquetas unidas, controladas por una manivela, sobre un tambor (Código Arundel), con la intención de lograr un redoble continuo. Un mecanismo similar, de tres baquetas movidas por una dentada, es acoplado a un timbal, esta vez en posición vertical, (Código Atlántico, folio 355r-c). Un sistema triple de lengüetas golpeadoras es unido a tres cajas rectangulares, lo que llama «carraca de armonía»; cada caja de madera da un tono, con lo que tenemos otro intento leonardesco de conseguir acordes con un solo instrumento de percusión.

Llegamos ahora a un instrumento que reúne las dos intenciones de Leonardo al diseñar instrumentos musicales: mecanización y rápidos cambios del tono durante la interpretación. A una caja rectangular se ha unido, a uno de sus extremos, el mecanismo golpeador, que ya conocemos, de lengüetas manipuladas por una manivela. En el extremo opuesto nos hallamos, de nuevo, ante una sección de corredera, semejante a la que ya vimos en un tambor cilíndrico, para controlar, con la graduación de su abertura, el tono del instrumento. Del dibujo se deduce con claridad que el ingenio ha de construirse en madera y que carece de membranas. Fue de nuevo Emanuel Winternitz quien se encargó de construir un modelo experimental, con el que alcanzó los resultados que se esperaban.

Para concluir el repaso de los tambores en los dibujos de Leonardo, hemos de mencionar dos extrañísimos ejemplares que pueden verse al final de la página que venimos tratando del Código Arundel. Son dos tambores cuyas membranas están colocadas sobre las bocas de dos vasijas de barro. Junto a uno de los tambores-ollas, valga el término, se observa uno de los peculiares y a la vez incomprensibles mecanismos leonardescos. La forma de actuar la maquinaria y su función no pueden ser extraídas de dibujo; quizá Leonardo daba demasiadas cosas por supuestas; o bien los dibujos de que hablamos tenían una intención meramente recordatoria. Una interpretación de las que caben sería que Leonardo entró en contacto con alguno de los instrumentos de raíz popular, con cuerpo de barro (primero de los dibujos); e intentó conseguir ciertas mejoras añadiendo un sistema que automatizase, y, por tanto, mejorase la ejecución (segundo dibujo).

Aún otro instrumento de percusión. Se trata del interesante dibujo de una campana, que figura en los Códigos de la Biblioteca Nacional de Madrid (II, 75v). La campana en cuestión carece de badajo y se halla fija; es, por ello, un ejemplo bien infrecuente entre los instrumentos de su familia. Para hacerla sonar hay un sistema de macillos y tam-

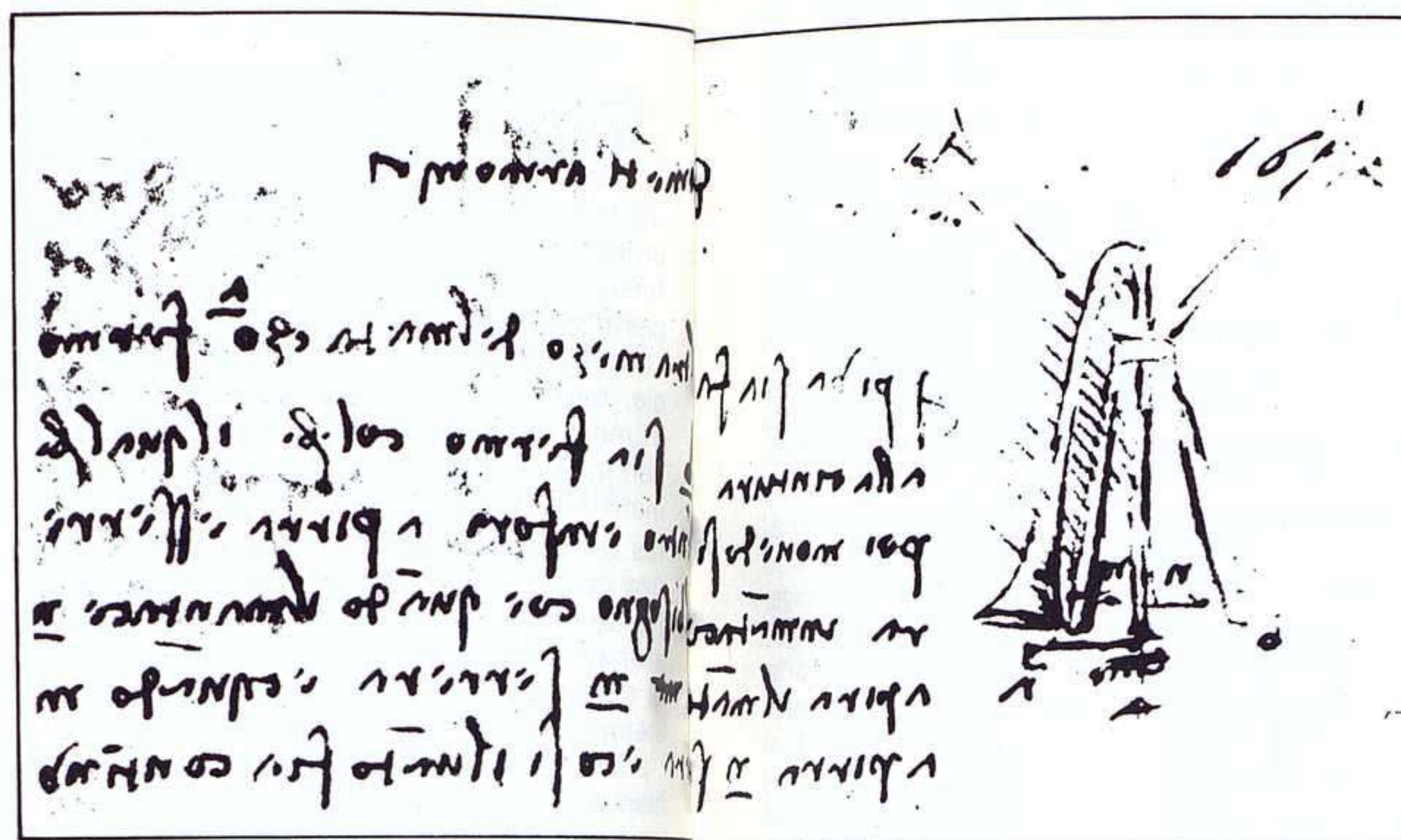
bién un juego de cuatro llaves que sirven de apagadores. Se lee en el texto adjunto al dibujo: «La misma campana aparentará ser cuatro campanas», y sobre el funcionamiento de lo que hemos calificado de apagadores: «...teclas de órgano en una campana estable que cuando se golpee por dos martillos tendrá cambios de tono como en un órgano». Se perfila un nuevo intento de la serie que pretende enriquecer el único instrumento hasta cubrir el campo que, normalmente, pertenece a varios ejemplares.

### INSTRUMENTOS DE VIENTO

Los instrumentos de viento se encuentran reflejados menor número de veces en los manuscritos de Leonardo. Los diseños que dedica a esta rama son, sin embargo, de una gran importancia. Al repasar los problemas que trata y las soluciones que ofrece, tenemos otra oportunidad para adelantar la profundidad del pensamiento musical vinciano y la genialidad de sus intuiciones.

En el folio 397r-b del Código Atlántico, Leonardo ha dibujado dos flautas, en nada convencionales, en las que los orificios para los dedos de la mano del intérprete han sido sustituidos, en una, por dos anchos agujeros rectangulares, y en la otra por una fina y prolongada bendidura. Podemos leer en la siempre bella escritura Leonardiana: «Estas dos flautas no cambian su tono por los labios, como la mayoría de los instrumentos de viento, sino a la manera de la voz humana...». En otras palabras, lo que Leonardo pretende es alcanzar divisiones inferiores a la mitad de un tono. En la segunda flauta descrita, la que muestra una ranura larga y estrecha, el lento desplazamiento de los dedos del intérprete conseguiría un glissando. Estos dos instrumentos son muy interesantes por otro concepto: nos permiten captar algo del método de Leonardo, de cómo relacionaba las cosas más diversas. Su pensamiento analógico le permite aplicar los conocimientos de una rama del saber, a otra completamente distinta. En esta ocasión comprobaciones de tipo anatómico y fisiológico van a encontrar un desarrollo infrecuente en una concreción musical. Leonardo parte del gran parecido entre la embocadura de una flauta y la parte superior de la laringe. Es a este órgano al que, en sus estudios anatómicos, responsabiliza de los cambios de tono de la voz humana, bien es verdad que pasando por alto la participación de las cuerdas vocales. Con esta idea, no equivocada, pero incompleta, desea conseguir las mismas posibilidades en un instrumento musical.

Hay un curiosísimo dibujo de los manuscritos madrileños (II, 76r) en el que se ven tres tubos que por su forma no pueden ser más que de trompeta, partiendo de un fuelle que los alimenta de aire. El fuelle es, asimismo, invención del infatigable maestro toscano. Consta de dos secciones, casi dos fuelles tradicionales unidos, de modo que a la máxi-



Trompeta con tres tubos y con un fuelle, invención de Leonardo, formado por dos fuelles unidos, para reducir la falta de suministros de aire en un momento determinado. Códices de la Biblioteca Nacional de Madrid, II, 76 r.



Posible figurin para una de las fiestas teatrales que organizaba Leonardo en la corte del Ducado de Milán. Abajo se puede ver un pequeño órgano de cámara con un fuelle. Códices de la Biblioteca Nacional de Madrid, II, 76 r.

(5) Frachino Gafori (Lodi, 14 de enero de 1490 - Milán, 24 de junio de 1522) también conocido por latinización que hizo de su nombre: Franchinus Gafurius. Tomó órdenes religiosos poco antes de 1510. Sus obras más relevantes son: *Theoricum Musice* (1480), *Practica Musice* (1496). De él se menciona en el texto aparece en *Musical Instrumentation* (1600-1610).  
 (6) Se base que Des Prés llevaba en Milán desde 1459, y en la capilla musical de uno de los Sforza, Galeazzo María, desde 1473. El músico flamenco mantuvo sus relaciones con la familia, al menos durante los años 1490-93 al cardenal Ascanio Sforza.  
 (7) Hans Haiden perteneció a una dinastía musical y vivió entre 1536 y 1613. Fue organista, ingeniero y constructor de instrumentos, el que se menciona en el texto aparece en *Musical Instrumentation* (1600-1610).  
 (8) Hay dos versiones con este tema. La de la Galería Borghese, de Roma, y la del Museo del Louvre, considerada esta última de mayor autenticidad. En esta tela es donde aparece la caracola, símbolo leonardiano, cerca del ángulo inferior derecho.

ma expansión de una corresponde la mínima de la otra. La intención de Leonardo es reducir, e incluso eliminar, los puntos muertos en el suministro del aire que producían los fuelles tradicionales. Volviendo al instrumento, las posibilidades de esta extraña trompeta triple son, como bien se comprende, muy limitadas. De esto mismo podemos deducir su función: el acorde fijo que es capaz de emitir debía servir de fanfarria o de toque de atención en los espectáculos teatrales que acostumbraba a organizar Leonardo en la corte del Ducado de Milán. El instrumento, del que cabe pensar llegarán a existir ejemplares, se haría sonar como aviso de la aparición de personajes o figuras alegóricas.

La idea más singular de Leonardo, en el terreno de los instrumentos de viento, no es, a pesar de todo, el diseño de alguno de ellos, sino el importantísimo proyecto de aplicar llaves a estos instrumentos para hacer más exacta la afinación y más sencilla la ejecución. En un folio del Código Arundel (175r), Leonardo dispone el tubo de un instrumento de viento, al parecer una trompeta recta, sobre el que dibuja orificios que siguen rigurosas leyes acústicas en su disposición. En un esbozo posterior, adosa un tubo paralelo, del que parten las palancas que, por medio de los cojinetes, van a obtener cada orificio. En el mismo folio hay varios estudios sobre la disposición y funcionamiento de los cojinetes. De nuevo podemos afirmar que en este entramado hay una base de tipo anatómico. La perfecta adaptabilidad del sistema de llaves a la mano humana tiene un origen, con toda probabilidad, en los minuciosos estudios de los tendones de la mano (sirva un ejemplo: Ms A 10v), realizados por el artista. La idea leonardiana de aplicar llaves a los instrumentos de viento se adelanta en cientos de años a los logros efectivos de la flauta de seis llaves, debida a Johann Georg Tromlitz (1774), y a la posterior estabilización del sistema con la flauta de ocho llaves de Theobald Boehm, de finales del siglo XVIII.

Un instrumento apreciado especialmente por Leonardo era el órgano. Se dispone de los indicios suficientes como para afirmar que sabía tocarlo. El autor de la Última Cena mantuvo continuas relaciones con el afamado maestro de este instrumento Antonio Squarcialupi, quien ya salió a relucir como uno de los probables iniciadores musicales de Leonardo. El conocido interés del pintor toscano por el llamado rey de los instrumentos se refleja escasamente en los manuscritos que nos han llegado. No hay, en esta ocasión, innovaciones revolucionarias, sino ciertas mejoras de intención práctica. En el par de diseños dedicados al tema que estamos tratando, Leonardo utiliza el fuelle de su invención para el suministro de aire; primero, en un positivo, y luego, en un órgano de cámara. En el dibujo del positivo no se ve para la registración, nada fácil supongamos, se debe por entero a Leonardo. No sabemos si en los días de Leo-

dibuja está flanqueado por dos fuelles leonardescos, pero también tiene caja de viento. En el texto de este folio Leonardo hace una afirmación curiosa: «los tubos de este órgano pueden ser de madera o de cartón».

### LA «VIOLA ORGANISTA»

Si hay un instrumento totalmente nuevo al que Leonardo dedicara una atención constante, es el que él mismo llamaba la «viola organista». En este ingenio pensaba reunir las posibilidades de los instrumentos de cuerda y de teclado. El instrumento va sufriendo distintos cambios con el paso del tiempo. Un probable orden de los manuscritos sería este: Código Atlántico, folio 318 recto c.

En un instrumento parecido a un clave se ha dispuesto un arco, sujeto en sus extremos, sobre las cuerdas. El mecanismo, un motor a base de resortes junto a la caja de resonancia, mueve el arco de atrás adelante sobre las cuerdas. Unos botones, que actúan como registros, seleccionan las cuerdas que han de ser frotadas en cada momento. Siguiendo con los hasta seis diseños existentes de la «viola organista», el arco ha sido sustituido, en un momento posterior, por una rueda giratoria de fricción. Este sistema no debió satisfacer a Leonardo, pronto lo abandonaría por el procedimiento que acabará perfilándose como definitivo. El arco y la rueda de fricción han desaparecido y son reemplazados por una larga y estrecha cinta de pelo de caballo, que actuará a modo de «arco sin fin» —Leonardo lo llama «archetto»—. Leonardo tiene una función musical independiente, la selección de las cuerdas sobre las que ha de influir el «archetto» se realiza por medio de los conocidos botones de registración. (Ms H, folio 45 v).

En los Códices madrileños (II, folio 75r) podemos ver diversos estudios sobre el mecanismo conductor del «arco sin fin». A ambos extremos de las cuerdas hay dos pequeños cilindros que permanecen constantemente en movimiento, haciendo que el «archetto» se comporte como una cinta transportadora de nuestros días. En la página mencionada hay, por otra parte, una versión de tamaño más reducido de la «viola organista», con la evidente intención de hacerla transportable. Aquí podemos ver también cómo funciona el mecanismo de selección de las cuerdas. Cada una está rodeada por una anilla; cuando ha de ser frotada, un cable tira de la anilla, de la cuerda en suma, atrayéndola hasta el «archetto». En el modelo del que hablamos de la «viola organista», el sistema de registración, por llamarlo de alguna manera, consiste en una palanca que tiene una serie de posiciones. La palanca se encuentra situada al alcance del codo del intérprete, dejando así, en todo momento, sus dos manos libres para el teclado. Esta técnica de utilizar el codo para la registración, nada fácil supongamos, se debe por entero a Leonardo.

No sabemos si en los días de Leo-



nardo se llegó a construir algún modelo de la «viola organista»; comprobarlo, a estas alturas, parece bastante problemático. Desde luego cabe aventurar la hipótesis de que ciertas mejoras: cambiar la rueda de fricción por un arco sin fin, introducción de la técnica que se sirve del codo, etc, parecen más que especulaciones, teóricas consecuencias de una experiencia con base real. Pero volviendo a lo puramente constatable, sí podemos intentar describir los caracteres del instrumento que buscaba Leonardo. La «Viola organista» hubiera reunido la capacidad polifónica de los teclados con el calor y la línea cantable de los arcos. La creación leonardina sería un instrumento que produciría «crescendi» o «descrescendi» según la intensidad de la presión del dedo sobre la tecla. Acaso Leonardo perseguía un instrumento análogo al órgano, si bien con un timbre propio y diferenciado.

Instrumentos paralelos a la «viola organista» de Leonardo vieron la luz bastantes años más tarde, uno de ellos fue el Geigenwerck, de Hans Haiden (7). El ingenio del constructor alemán encontró amplia difusión por medio del **Syntagma Musicum** (1618), de Michael Praetorius.

El español Raimundo Truchado ideó y construyó, en 1625, un instrumento provisto de teclado y de cuatro ruedas de fricción. Se ha dado por supuesto que Truchado se basó en Haiden, teniendo en cuenta la gran respuesta que alcanzaron sus novedades instrumentales en toda Europa. Sin embargo, no parece totalmente descartable la posibilidad de que al constructor español le vinieran las ideas por otro camino. No hay que olvidar que una gran cantidad de los manuscritos de Leonardo pasaron por España, quedándose algunos (**Códices de la Biblioteca Nacional**), yendo a parar a otros países muchos otros (**Dibujos de Anatomía**, hoy en Windsor Castle). Si tenemos esto presente, no es descabellado apuntar que Truchado pudo entrar en contacto con algún dibujo de la «viola

organistas» vinciana, incluso con alguno que no hubiera llegado hasta nosotros.

Las posibles relaciones de Leonardo con el nacimiento del violín es un terreno nada seguro, que linda, con demasiada frecuencia, con lo legendario. Hay autores, desde luego, que sitúan los primeros violines, como tales, en la Toscana de los años iniciales del siglo XVI. También los hay que dan por segura la intervención del genial hombre universal en el proceso. Las argumentaciones en favor de esta tesis se cimentan en algún hecho comprobable y varias suposiciones. Un hecho cierto es que Leonardo construyó una «lira da braccio» en plata, que tenía la forma de un cráneo de caballo, para regalársela a Ludovico, «el moro», a su llegada a Milán. Sabemos que la forma dada y el material empleado, más que una extravagancia o un lujo, buscaban un nuevo tipo de timbre. La «lira da braccio», por otro lado, no está tan lejos del violín, forma parte de las innumerables líneas paralelas de las violas, que terminaron por extinguirse, o por evolucionar... También sabemos que Leonardo se relacionó estrechamente con varias familias de constructores de instrumentos de cuerda, entre ellas la muy conocida de los Dieufoprugar. Y ahora damos paso a la suposición: si en estos años hubiera nacido el violín en el entorno que rodeaba a Leonardo, ¿hubiere éste permanecido al margen de un proceso que caía de lleno en el campo de sus intereses? Aún no puede darse una

respuesta definitiva; puede que nunca se esté en disposición de darla. Las pruebas fehacientes en este asunto hay que darlas prácticamente por perdidas, si es que existieron alguna vez. Intentando presentar algunas de estas pruebas, se ha hablado de la existencia de un violín, regalado al emperador Maximiliano I de Habsburgo en 1506, del que se afirmaba tenía esculpida la cabeza de Leonardo en el clavijero y figuraba una caracola en la caja de resonancia. La caracola sería toda una firma, una semejante puede verse en el cuadro titulado **Leda** (8). Si apareciese ese violín se tendría un punto de partida para alejarse, de una vez por todas, de vaporosas conjeturas en el tratamiento de este espinoso tema.

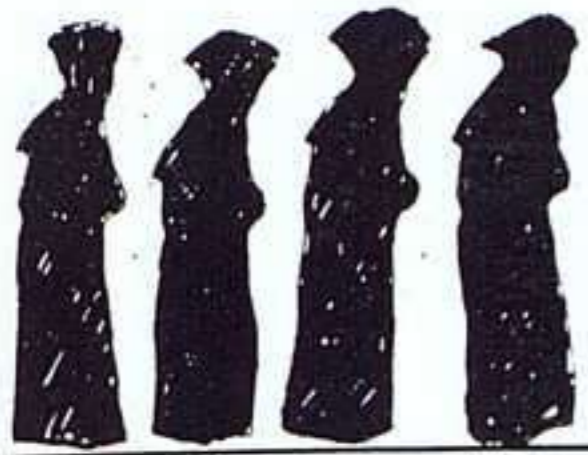
De este ligero acercamiento a las relaciones que unían a Leonardo con el arte de los sonidos que hemos trazado podemos extraer algunas consecuencias. La más inmediata, y no sin importancia, es que a Leonardo podemos llamarlo músico en toda la extensión de la palabra. Que la constancia y continuidad, si no la abundancia al comparar con los estudios anatómicos, por ejemplo, de sus escritos y dibujos, nos enseñan que la Música fue una de las temáticas que ocuparon a nuestro artista durante toda su vida. Si llegaran a cubrirse las lagunas que aún hay en el estudio de este tema, podríamos llevarnos varias sorpresas sobre la oculta participación del genio vinciano en la evolución de los instrumentos, el influjo sobre la estética y la forma de improvisar, y, por último, el nacimiento de un teatro musical que habrá de desembocar en la Opera. Volviendo a los instrumentos leonardianos, parte sustancial de su actividad musical, éstos no tienen nada de teóricos y si se hubieran llevado a la práctica en su momento, con la suficiente continuidad, pues hay indicios bastantes para mantener que hubo experiencias reales, la Historia de la Música hubiese sido muy otra. Pero ya sabemos que es patrimonio del genio no pertenecer a su tiempo.



Estudio de mecanismo para poder lograr un «arco sin fin» con el que tocar la «viola organista». El «archetto» se comporta como una cinta transportadora, permaneciendo siempre en movimiento. Códices de la Biblioteca Nacional de Madrid, II, 75 r.



# Discoteca básica



Por Francisco Lara Lara

## EL CANTO GREGORIANO EL CANTO GREGORIANO

El canto gregoriano hoy está conociendo un nuevo resurgir. Por doquier surgen cursos, audiciones, grabaciones, centros de estudios. Después de un largo período de olvido y de indiferencia hacia él, por no decir menosprecio, volvemos a escucharlo casi con nostalgia, con cariño al menos. Y es que se lo merece. Es el antepasado directo de toda nuestra música occidental. En él han bebido los generos musicales de la Edad Media y en él siguen inspirándose aún hoy nuestros compositores de vanguardia.

El canto gregoriano es un hecho cultural, sí, pero ante todo es oración cantada. Es el canto oficial de la liturgia de la Iglesia romana. El canto gregoriano es una música vocal monódica que va unida esencialmente a un texto: un texto latino. Por eso el oyente que desee comprender esta música ha de conocer el sentido del texto sagrado que la acompaña, e identificarse con los sentimientos que quiere expresar el autor. Ha de conocer también los distintos géneros musicales utilizados en este inmenso repertorio (más de 3.000 piezas). No es lo mismo cantar una antífona de entrada (Intróito), que una respuesta a la palabra sagrada (Gradual, Tracto, Responsorio), o una antífona de Comunión, un Aleluya, un Himno, una Secuencia, o un Kyrie,

etc. Cada pieza, por otra parte, hay que saber situarla en su contexto litúrgico (Adviento, Cuaresma, Pascua, etc.); no todas tienen la misma motivación. Todos estos factores hay que tenerlos en cuenta antes de interpretar una obra gregoriana; no se puede coger sin más el libro en la primera pieza que salga y ponerse a cantar. Esa es la impresión que da a veces al oír algunos coros.

La interpretación gregoriana, hay que reconocerlo, es muy difícil. No en vano, en pleno apogeo del canto gregoriano (siglos VI al IX), los cantores tenían que estar nueve años estudiando para poder

llevado a la práctica (v. gr. escuelas mensuralistas). Hasta hoy podemos decir que no ha existido más que una gran escuela: la escuela de Solesmes con pequeñas variantes, debidas principalmente al carácter temperamental de los distintos países (escuela alemana, escuela española...). Existen, no obstante, grupos diversos con técnicas distintas, pero no se puede decir que formen una escuela aparte (Deller Consort, por ejemplo).

La escuela de Solesmes es la que ha marcado la línea interpretativa gregoriana general, debido, sin duda, a su gran preparación y competencia. Hubo una



ejercer ese cargo. Hoy el problema se agrava por el hecho de disponer de unas transcripciones que no son fieles a los manuscritos primitivos; sobre todo en lo que se refiere al ritmo. Por eso, la cuestión rítmica ha sido siempre el campo de batalla más difícil de conquistar. Actualmente, después de los estudios semiológicos llevados a cabo por Dom Eugène Cardine y sus discípulos, y la edición del **Graduale Triplex**, esta cuestión parece estar más clara teóricamente, pero su ejecución práctica sigue siendo difícil de realizar. No nos extraña, pues, que haya tan pocos coros que interpreten este repertorio.

¿Se puede hablar de distintas escuelas de interpretación? Teóricamente, sí. En la práctica es más difícil, porque muchos de los que han creado esas escuelas interpretativas en la teoría no las han



época en que se la criticó mucho, pero nadie proponía ninguna otra como ejemplo, por la sencilla razón de que no existía.

Hoy podemos hablar de otra escuela distinta, ya que sus formas de interpretación varían bastante: escuela de Dom Eugène Cardine. Dom Cardine, monje de Solesmes y profesor del Instituto Pontificio de Música Sacra de Roma, ha sido el gran investigador de la *Semiología gregoriana*, como decíamos antes. Ello le ha permitido sacar una serie de conclusiones prácticas de cara a la interpretación: ejecución del «Salicus», «Quilisma», «repercusión», «corte neumático», etc. Ha costado aceptar estas nuevas formas de interpretación, pero actualmente podemos decir que todo el mundo las admite y buena parte de los coros empiezan



a ponerlas en práctica.

A pesar de no haber más que estas dos escuelas, cabe hablar de distintos estilos. Casi me atrevería a decir que cada coro tiene su estilo propio; más aún, dentro del mismo coro, cada director le impone un estilo peculiar.

### ANÁLISIS DISCOGRÁFICO

La discografía gregoriana en el mercado español es más bien escasa en la

zas en ambos directores es casi la misma: la misa completa, con la Secuencia **Dies Irae** en el de D. Gajard, y algunos responsorios y antifonas del Oficio. En el disco dirigido por Dom Gajard, de 1967, encontramos una grabación bastante regular. En cuanto a la interpretación, hemos de reconocer que es francamente buena: hay vida, sentimiento, acento, musicalidad, ligado, etc. Lástima que las voces no acompañen esta calidad interpretativa; son voces sin timbre, sin armónicos. Algo que, a mi juicio, no es correcto en la interpretación es el aire romántico que le da a veces; hay momentos

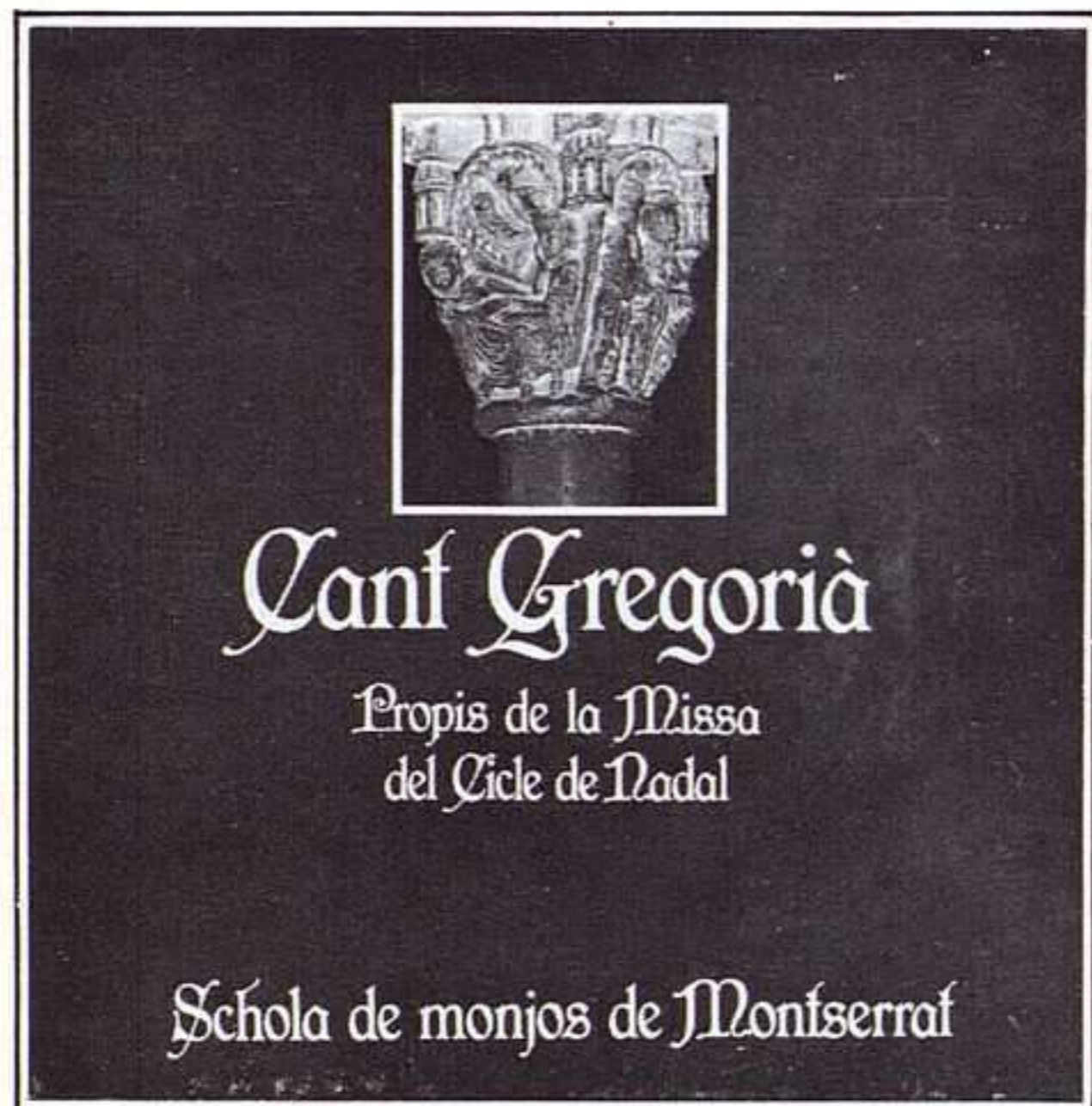
más nutrido, voces ligeramente mejores, ritmo más lento, finales mejor preparadas, mayor vida y sentimiento, pero menos objetividad en cuanto a los manuscritos. En la versión de Dom Claire (1980), notamos la introducción de la escuela de Dom Cardine: los «episemas» de las «clivis» y «podatus» afectan a las dos notas, los distintos valores de las notas se respetan mejor y se practica el fenómeno del «corte neumático». La voz del solista suena casi afeminada.

Finalmente, un tercer disco que podemos comparar entre ambos directores es el de **Pascua**. La versión de Dom Gajard está presentada en España el año 1973, pero su grabación es bastante anterior; el de Dom Claire es de 1980 y aún no ha llegado al mercado español, lo mismo que los otros dos que acabamos de comentar. La elección de las piezas, en ambos casos, está muy bien hecha. Dom Gajard personifica la escuela de Solesmes; Dom Claire introduce en esta misma escuela la de su compañero Cardine. Quizá a quien no conozca muy bien el gregoriano le agrade más Dom Gajard: tiene, efectivamente, más musicalidad y mayor atracción en cuanto a expresividad coral. Y esto porque, curiosamente, no sigue las normas que da en los libros; es decir, que él dice una cosa en sus publicaciones y después interpreta otra. Es el caso de los famosos «ictus». Dom Claire, en cambio, es mucho más científico y objetivo.

Los seis discos comentados merece la pena adquirirlos por su gran calidad interpretativa y vivencia personal.

El año 1972, Archiv Produktion empezaba una colección titulada **La tradición del Canto Gregoriano**. Consta de seis volúmenes, publicados primeramente sueltos y, más tarde, reunidos en álbum. Digamos que, en general, tienen un sonido extraordinario. Lo que, a mi juicio se le puede achacar a Archiv es que no refleja en la grabación toda la realidad expresada: manejan un poco las grabaciones, son algo cuadradas, les falta espontaneidad. Todo esto lo encontramos en esta colección, cuyo contenido detallamos;

1. **Monasterio de Einsiedeln: Misa de la noche de Navidad, de Epifanía, de Pascua y de la Ascensión.** Director, Roman Banwart. Aquí nos encontramos con



actualidad. Prácticamente no tenemos más que el Album de Archiv (**La tradición del Canto Gregoriano**), seis discos de Hispavox, la serie Deller Consort, de Edigsa, y alguno que otro suelto. Es una pena que los discos de Solesmes ya no se encuentren en nuestro mercado; esperemos que pronto los reedite Polydor.

La referencia a Solesmes es totalmente obligada, ya que, sin duda, son los mejores discos y los que pueden servir de punto de comparación con los demás.

No podemos entrar en el análisis de cada uno de los discos en un artículo como éste. Por lo que respecta a Solesmes, nos limitaremos a señalar y comparar las dos épocas que marcan sus dos directores: Dom Joseph Gajard y Dom Jean Claire.

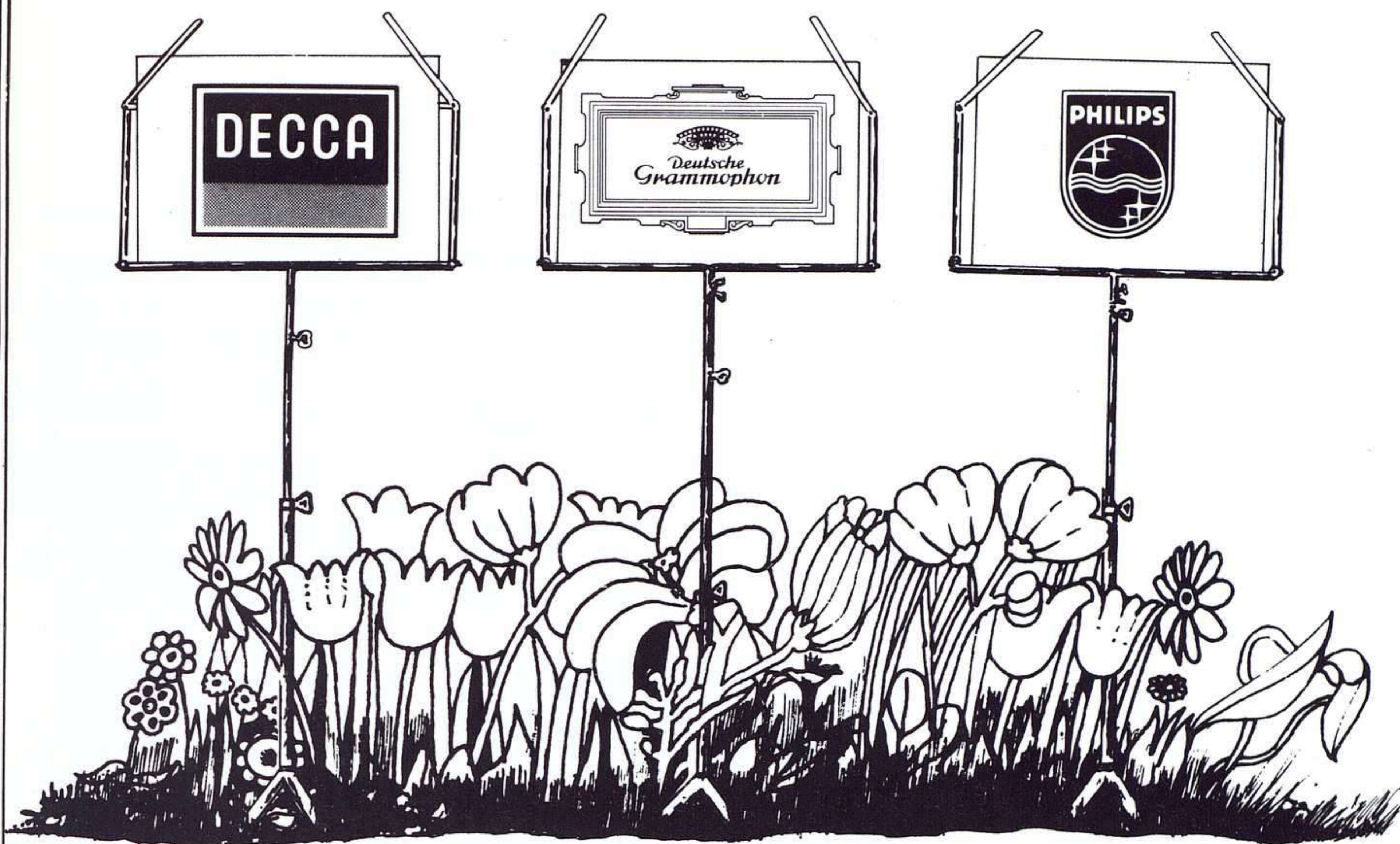
Empezamos por el disco de la **Misa y Oficio de Difuntos**. La selección de pie-

que resulta un poco rebuscado. El movimiento es más bien un poco lento. Si lo comparamos con el dirigido por Dom Claire, año 1981, encontramos que en éste ha decaído el ambiente de masa que se notaba en el anterior; las voces son aún peores, incluso en algunos momentos afectadas. En contrapartida, el movimiento es más ligero; se nota una mayor flexibilidad y agilidad. Aquí se han introducido ya algunas de las nuevas formas de interpretación de la escuela de Dom Cardine. Pero se ve que son los comienzos, y no siempre se notan bien. Por ejemplo, las repercusiones se notan en la schola, pero no siempre; los casos del «Salicus» son más claros.

Otro disco con el mismo tema en los dos directores es el de **Navidad: misa del día y misa de la noche**. En la versión de Dom Gajard notamos un coro mucho

# Primavera Musical

la música florece con



**La más completa edición discográfica de los grandes compositores a un PRECIO ESPECIAL DE OFERTA**

**Decca, Deutsche Grammophon - Archiv y Philips, en un esfuerzo editorial conjunto, le ofrecen HASTA EL 30 DE JUNIO:**

- Cerca de 200 ALBUMES, con su reconocida calidad técnica, que incluyen 18 NOVEDADES, entre las cuales se encuentran registros DIGITALES.
- Lanzamiento especial de 28 nuevos LPs. DECCA, entre ellos 12 grabaciones DIGITALES.
- Esperada reedición de las colecciones monográficas:
  - «EL MUNDO DE LA SINFONIA» (D.G.)
  - «EDICION MOZART» (Philips)(El comprador de cualquier álbum de estas Colecciones será obsequiado con un LP exclusivo de los sellos D.G. o Philips, respectivamente).
- Los más prestigiosos nombres del panorama interpretativo mundial: desde T Musici y la Academy of St. Martin a la Filarmónica de Viena y la Sinfónica de Chicago; desde Karl Richter y R. Leppard a Herbert von Karajan y Sir Georg Solti; desde Pau Casals y Henryk Szeryng a Alfred Brendel y Daniel Barenboim...

Solicite información y catálogo en su establecimiento especializado o a los apartados de correos 35.018 y 35.019

la escuela interpretativa de Cardine, pero sólo en su materialidad, falta hacerla vida. En cambio, en la técnica vocal, es un buen coro. La interpretación resulta un poco fría, falta unción.

2. **Montserrat: Responsorios de la noche de Navidad.** Director, Gregori Estrada (1973). Sigue la escuela de Dom Cardine, aunque de una forma bastante material, como los anteriores. Las repercusiones son demasiado fuertes, casi golpes. Las entradas resultan muy duras. Falta, en conjunto, una vivencia interior. En cuanto a las voces, son muy buenas y con técnica vocal, cosa que falta en muchos coros de monjes: aunque esto quizá les lleve a cantar el gregoriano a estilo ópera.

3. **Santo Domingo de Silos: Canto mozárabe.** Director, Ismael Fernández de la Cuesta. La interpretación es de la escuela de Solesmes. Las voces, aunque no tienen la técnica vocal de Montserrat o Einsiedeln, resultan bastante agradables. En algún solista se nota la voz de nariz y un poco engolada. Creemos que es un disco interesante, no sólo por la interpretación, sino también por el contenido. Está grabado el año 1969 para la serie «Hispaniae Musica»; en el año 1974 lo pusieron en esta otra colección.

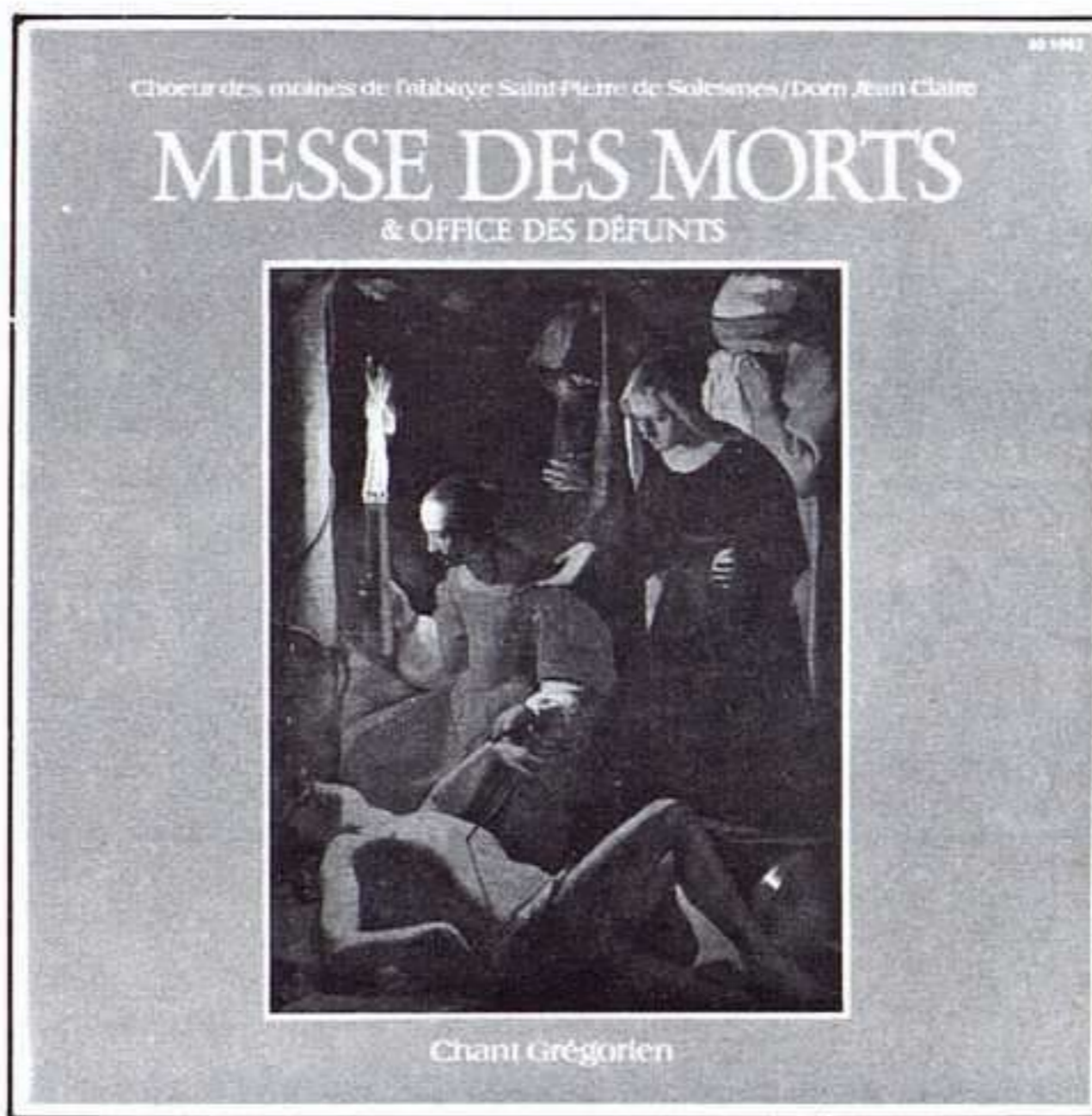
4. **Duomo di Milano: Canto ambrosiano.** Director, Luciano Migliavacca. El coro es de voces graves y voces blancas. Las voces graves son bastante buenas, quizá un poco ásperas; pero las voces del coro de niños resultan francamente flojas. Cantan sin vida; en algunos momentos llegan a hacer hasta sensibles. Los dos coros no se funden bien. La interpretación, en general, al faltarle vida, se hace monótona. Aquí resulta interesante el contenido.

5. **Münsterschwarzach: Domingo de Ramos.** Director, Godehard Joppich. El director es alumno de Cardine y, por lo tanto, sigue su escuela. El ritmo, a mi parecer, es muy lento; las finales resultan fuertes y cortadas. Es un estilo típicamente alemán. Por el contrario, las articulaciones silábicas y la dicción, en general, son mucho más claras que en el estilo francés o español. Las voces son buenas. A mi juicio, es un disco interesante, aunque le falta flexibilidad y agilidad. La grabación es de 1976.

6. **Fontgombault: Misa y Oficio de la Dedicación de la Iglesia.** Director, G. Du-

chene. La interpretación es de la escuela de Solesmes, por tanto, tradicional, a pesar de ser del año 1977. Resulta, a mi modo de ver, muy sosa, sin relieve, sin vida, monótona, en una palabra. Es una interpretación gregoriana demasiado piadosa, romántica. Creo que el gregoriano es mucho más alegre, más natural. Las voces suenan como rasgadas, muy abiertas, sin timbre.

Fuera de esta colección, pero también de Archiv, hay que destacar otros dos discos. El primero, de 1959, reeditado en 1981 en la serie «Privilège»: **Misa de Navidad, Coro de la Abadía de Beau-**



ron (Alemania), Director, Maurus Pfaff. Creo que ha sido un acierto el volver a editar este disco, muy bueno en general. Sigue la escuela de Solesmes. Las entradas resultan un poco fuertes; se nota alguna corridilla en los pasajes silábicos. Por lo demás, las voces son buenas y articulan muy bien; resulta menos artificial que el coro de Solesmes.

El segundo, **Cantos para las fiestas de la Virgen: Schola Francesco Coradini,** Director, Fosco Corti (1975). Es un coro seglar; el mejor que he oído interpretar gregoriano. Sigue parte de la escuela de Solesmes y parte de la escuela de Cardine. Hay ritmo, vivencia, sonoridad (no estilo ópera, que suele ser normal en coros seculares), unión. Quizá le falte un poco de flexibilidad. Un disco que merece la pena conseguir.

## EL GREGORIANO EN ESPAÑA

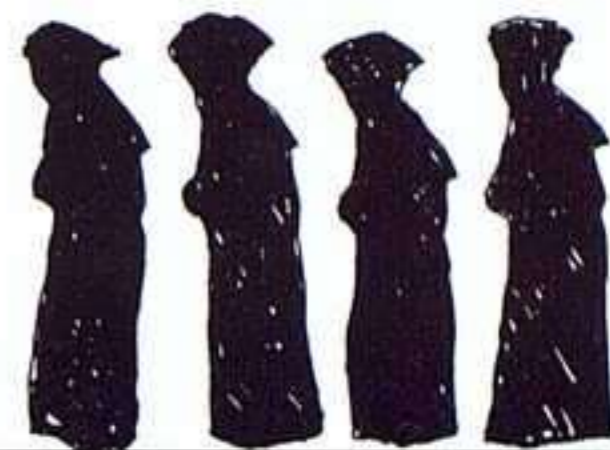
En cuanto a la producción exclusivamente española existente en nuestro mercado, cabe destacar el Coro de Silos, el del Valle de los Caídos y el de Montserrat.

En el coro del Monasterio de Silos hay que distinguir dos etapas, correspondientes a sus dos directores: Ismael Fernández de la Cuesta y Francisco Lara. Del primero son el disco ya comentado de Archiv y **Obras Maestras del Canto Gregoriano** (Hispavox, 1973). En este disco se incluye una selección de obras del primitivo fondo gregoriano. La interpretación es de la escuela de Solesmes. El estilo es más natural, menos romántico que Solesmes. El ritmo, no obstante, sobre todo en la salmodia, es un poco lento. Las voces están bien fusionadas, pero adolecen de vocalización. Es un disco interesante, ya que nos da una idea clara del repertorio gregoriano en cuanto a sus distintos géneros de composición.

Del segundo director existen dos discos. El primero, cuyo título es: **Canto Gregoriano en el Monasterio de Silos**, es una antología. La interpretación es de la escuela de Solesmes, pero con algunas formas nuevas de la escuela de Dom Cardine, de quien es alumno el director. El ritmo es más ágil que en el disco anterior. Notamos poco contraste entre la Schola y el Coro.

El segundo disco está dedicado enteramente al tema navideño. El año pasado consiguió el premio Nacional del Ministerio de Cultura. Se incluyen en él la **Misa del día de Navidad** y algunos responsorios del **Oficio de las Vigilias**. La interpretación es mejor que en el disco anterior y sigue más la escuela de Cardine que la de Solesmes. No consigue la vida y musicalidad de Solesmes.

Del Coro del Valle de los Caídos tenemos dos discos, dirigidos por Laurentino Sáenz de Buruaga: **Semana Santa y Pascua** y **Misa de Angelis, de la Virgen y Kyrial hispano**. La selección del primero me parece más acertada; el segundo no es ni antología, ni un tema concreto. De éste son interesantes las piezas del Kyrial hispano, publicado por el P. Germán Prado, monje de Silos. En cuanto a la interpretación: alternan los monjes con los niños escolanes; las voces de los monjes



son un poco oscuras, casi engoladas, y el contraste con los escolanes es muy marcado; siguen la escuela de Solesmes; los niños hacen una interpretación buena, cosa poco común en coros de niños.

Del Monasterio de Montserrat, aparte del de Archiv, que ya hemos comentado, existen otros dos. El que está dirigido por Odilón Cunill (solamente la primera cara) es de 1972. No me gusta la interpretación, aunque siga más o menos la escuela de Solesmes. Es un estilo brusco, material, sin flexibilidad, sin vida. En cambio, en cuanto a la técnica vocal, es muy bueno.

El otro disco está dirigido por Gregori Estrada y es de 1980. Este me parece mucho más aceptable que el anterior. Sigue la escuela de Cardine, si bien exagera un poco las «bivirgas» y las notas largas en general y las repercusiones resultan pesadas. El ritmo un poco lento. En cambio, tiene más vida que el anterior. Me parece mejor que el de Archiv, dirigido también por Gregori Estrada.

Finalmente, vamos a referirnos a un nuevo estilo (o a una nueva escuela, si se quiere), bastante distinto de lo que hemos visto hasta ahora: es el estilo Deller Consort. Tiene publicados siete discos, cuya referencia damos al final, distribuidos por Edigsa.

Confieso que es un estilo bastante extraño el de su interpretación. No sé en qué se ha basado para hacer tal ejecución, pues no se dice nada en los guiones de las carpetas. Por supuesto que no es éste el testimonio de los manuscritos primitivos de los siglos IX al XI. Considero que es una interpretación plana, fría, seca, material; el relieve lo da con la utilización de distintas voces: tenor, contratenor, y, en algunos casos, soprano. Falta una vivencia interior de las piezas total. En cuanto al ritmo, uno es el de los pasajes melismáticos y otro el de los silábicos. Trata los distintos incisos casi como entidades autónomas, es decir, falta una síntesis de la pieza. Las voces son buenas, pero se diría que están cantando ópera. En resumen, no aconsejo estos discos, por mucha fama que tuviera el desaparecido Alfred Deller, que es el director. El gregoriano es mucho más profundo que como es presentado aquí.

## DISCOS COMENTADOS

**Canto Gregoriano: Misa de Difuntos. Funerales.** Coro de la Abadía de San Pedro de Solesmes. Director, Joseph Gajard. Decca, SXL 20528.

**Canto Gregoriano: Navidad. Misas de Media-noche y de Día.** Coro de la Abadía de San Pedro de Solesmes. Director, Joseph Gajard. Decca, SXL 20527.

**Canto Gregoriano: Pascua. Misa y piezas del Oficio.** Coro de la Abadía de S. Pedro de Solesmes. Director, Joseph Gajard. Decca, SXL 20514.



**Messe des morts et office des défunts.**

Coro de la Abadía de Solesmes. Director, Jean Claire. Studio SM, 43/301063.

**Noel: messe de minuit et messe du jour.**

Coro de la Abadía de San Pedro de Solesmes. Director, Jean Claire. Studio SM, 43/301019.

**Paques: messe du jour, messe de Quasimodo.**

Coro de la Abadía de San Pedro de Solesmes. Director, Jean Claire. Studio SM, 43/301021.

**La tradición del canto gregoriano.** Coro de María Einsiedeln, Montserrat, Santo Domingo de Silos, Catedral de Milán, Münsterschwarzach y Fontgombault. Archiv, 27 23 071, 6 discos.

**Canto Gregoriano: Misa de Navidad.** Coro de la Abadía de San Martín, Beuron. Director, Maurus Pfaff. Archiv, Privilege, 25 47 001.

**Canto Gregoriano: Cantos para las fiestas de la Virgen.** Coro Francesco Coradini Arezzo. Director, Fosco Corti. Archi, 2533 310.

**Canto Gregoriano: Obras Maestras.** Coro del Monasterio de Silos. Director, Ismael Fernández de la Cuesta. Hispavox, CH 311. HHS 10-421.

**Canto Gregoriano en el Monasterio de Silos.** Coro del Monasterio de Silos. Director, Francisco Lara Lara. Hispavox, C 60.397 - S 60.397.

**Canto Gregoriano: Navidad.** Coro del Monasterio de Silos. Director, Francisco Lara Lara. Hispavox, C 60.648 - S 60.648.

**Canto Gregoriano: Semana Santa y Pascua.** Escolanía y Schola del Valle de los Caídos. Director, Laurentino Saenz de Buruaga. Hispavox, CH 313. 10-424.

**Canto Gregoriano: Misas «de Angelis» y de la Virgen, Kyrial hispano, Antífonas Mariales.** Escolanía y Schola del Valle de los caídos. Director, Laurentino Saenz de Buruaga. Hispavox, 10-411.

**Cantos gregorianos de la misa para los fieles. Misa Orbis factor.** Coro de Montserrat. Director, Odilón Cunill e Irene Segarra. Columbia, CP 9158.

**Canto Gregoriano: Propia de la Misa del ciclo de Navidad.** Coro de Montserrat. Director, Gregorio Estrada. Edigsa, 01 L 088 5.

**Canto Gregoriano: Responsarios y monodias galicanas.** Deller Consort. Director, Alfred Deller. Edigsa, EHM 234.

**Canto Gregoriano: Jeu Pascal de Praga.** Deller Consort. Director, Alfred Deller. Edigsa, EHM, 235.

**Canto Gregoriano: Procesiones Pascuales.** Deller Consort. Director, Alfred Deller. Edigsa EHM 236.

**Canto Gregoriano: Elegías Fúnebres.** Deller Consort. Director, Alfred Deller. Edigsa, EHM 237.

**Canto Gregoriano: Las Bodas de Caná.** Deller Consort. Director, Alfred Deller. Edigsa, EHM 238.

**Canto Gregoriano: Misa de Difuntos, Misa de Pascua.** Deller Consort. Director, Alfred Deller. Edigsa, 05 L 0102 5.

**Canto Gregoriano: Cantos a la Virgen.** Deller Consort. Director, Alfred Deller. Deller Consort. Director, Alfred Deller. Edigsa, EHM 248.

# TOYO

*el piano de artesanía  
japonés, con  
sonoridad europea*



# Crítica discográfica

**J.S. BACH: Concierto en Sol mayor, BWV 973 (transcripción de un concierto de Vivaldi); Concierto Italiano, en Fa mayor, BWV 971; Aria variata en la «maniera» italiana, en la menor (BWV 536).** Cristina Bruno, pianista. RCA, RL-35309.

Interpretación: ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■

Tras varios años de prolongado silencio discográfico, motivados por un grave accidente, felizmente recuperada, reaparece la pianista Cristina Bruno con un recital dedicado a J.S. Bach, conteniendo una obra de las más populares de su autor (el **Concierto Italiano**) y otras dos de más rara audición (el **Concierto Bach-Vivaldi**, y el **Aria Variata alla maniera italiana**).

No es momento de plantear por enésima vez la vieja cuestión: Bach ¿en piano o en clave? Uno prefiere, personalmente, el clave. Pero la música de Bach es de unas características tales (si no sonase demasiado pedante o vulgar la calificaría como *música total*) que admite casi todos los tipos de instrumentación, y, por supuesto, que el piano es un instrumento perfectamente legitimado para interpretarla, especialmente si se hace tan bien como en el caso presente. Todo ello, claro, dejando aparte las cuestiones historicistas.

El Bach de Cristina Bruno es un Bach intimista y delicado, como contenido. A ello contribuye el, en todo momento, preciosísimo sonido de la pianista coruñesa. Su técnica es asimismo espléndida y especialmente apropiada para interpretar este tipo de música, con una articulación muy suelta.

Refiriéndose al programa de este disco, creo que lo mejor es el **Aria Variata**, para mí, perfecta. En cuanto al **Concierto Italiano**, quizás se pudiese pedir algo más de fuerza en el primer tiempo.

Al hablar de la técnica de Cristina Bruno, hay que destacar la extraordinaria limpieza que llevan todos los adornos. Adornos que a veces pueden resultar excesivos, sobre todo pensando en el piano, donde dicho exceso puede hacer aparecer la obra demasiado recargada.

Pero lo cierto es que la versión que Cristina Bruno nos da de estas obras es de gran calidad y perfectamente válida.

Mención expresa merecen las extraordinarias notas al programa, obra de Alvaro Marías. Marías, intérprete él mismo especializado en música barroca, sitúa perfectamente al oyente ante las obras contenidas en el disco. No solamente se trata de unas notas estupendamente escritas, desde el punto de vista formal, sino que además son el reflejo de la profunda erudición de su autor; erudición, por cierto, mostrada sin el menor atisbo de pedantería. ¡Qué pocos discos van acompañados de un texto de tanta altura!

El sonido es bueno, aunque pienso que el instrumento podría oírse aún con más claridad.



Cristina Bruno.

A resaltar, el error de la contraportada, que sitúa las obras exactamente en las caras y orden inverso a como están contenidas en el disco.

Y hay que decir también que se trata de un disco bastante mal aprovechado, ya que una de las caras dura 17 minutos con 17 segundos. ¿No podría haberse completado, por ejemplo, con cualquier otro de los 16 **Conciertos** que Bach transcribió de otros autores? Entre ellos hay varios más de Vivaldi, y uno de Marcello, con lo que, además, se hubiera mantenido el común denominador del disco: obras italianas de Bach. Lo cierto es que, al precio que están los discos, una cara de 17 minutos y 17 segundos puede inducir a algún comprador a sentirse víctima de un pequeño timo. Aunque se trate de un disco con la categoría que tiene éste.—P.C.C.

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

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

Nuevo disco de The English Concert, uno de los grupos estrellas de la compañía Archiv en el momento actual. Y como en los anteriores, nuevo acierto. Quien haya leído otros comentarios míos sobre la citada agrupación sabe del alto concepto que me merecen; de modo que mis consideraciones anteriores referidas a precioso sonido, «tempi» adecuadísimos, perfectos fraseo y articulación, etc. son aplicables a este disco, dedicado a dos conciertos para travesero de C.P.E. Bach, obras bellísimas, especialmente el **Wq. 166**, existente también en versión para clave y orquesta.

Grandes elogios merece asimismo el solista Stephen Preston, poseedor de un virtuosismo fuera de lo corriente, amén de un bellissimo sonido. Pueden existir en algunos momentos ligerísimos problemas de afinación, pero se dan en pasajes verdaderamente endiablados, y creo que no empañan la labor del intérprete británico.

Sin llegar a las altísimas cotas alcanzadas en el disco de **Oberturas** de C.P.E. Bach, o en los de los **Conciertos para claves y orquesta** de J.S. Bach, la presente realización de The English Concert, es de absoluta recomendabilidad.

Grabación y presentación, excelentes, con el único lunar de no especificar ni siquiera la flauta que utiliza Preston.—P.C.C.

**C.P.E. BACH: Sonatas para flauta y bajo continuo, en Sol mayor y en La menor. Sonata para flauta en La menor. Fantasías para clave, en La mayor y en Do mayor.** Vladimir Fedotov, flauta. Lev Böldyzev, clave. Valeri Brill, violoncello. Zafiro, ZL-379.

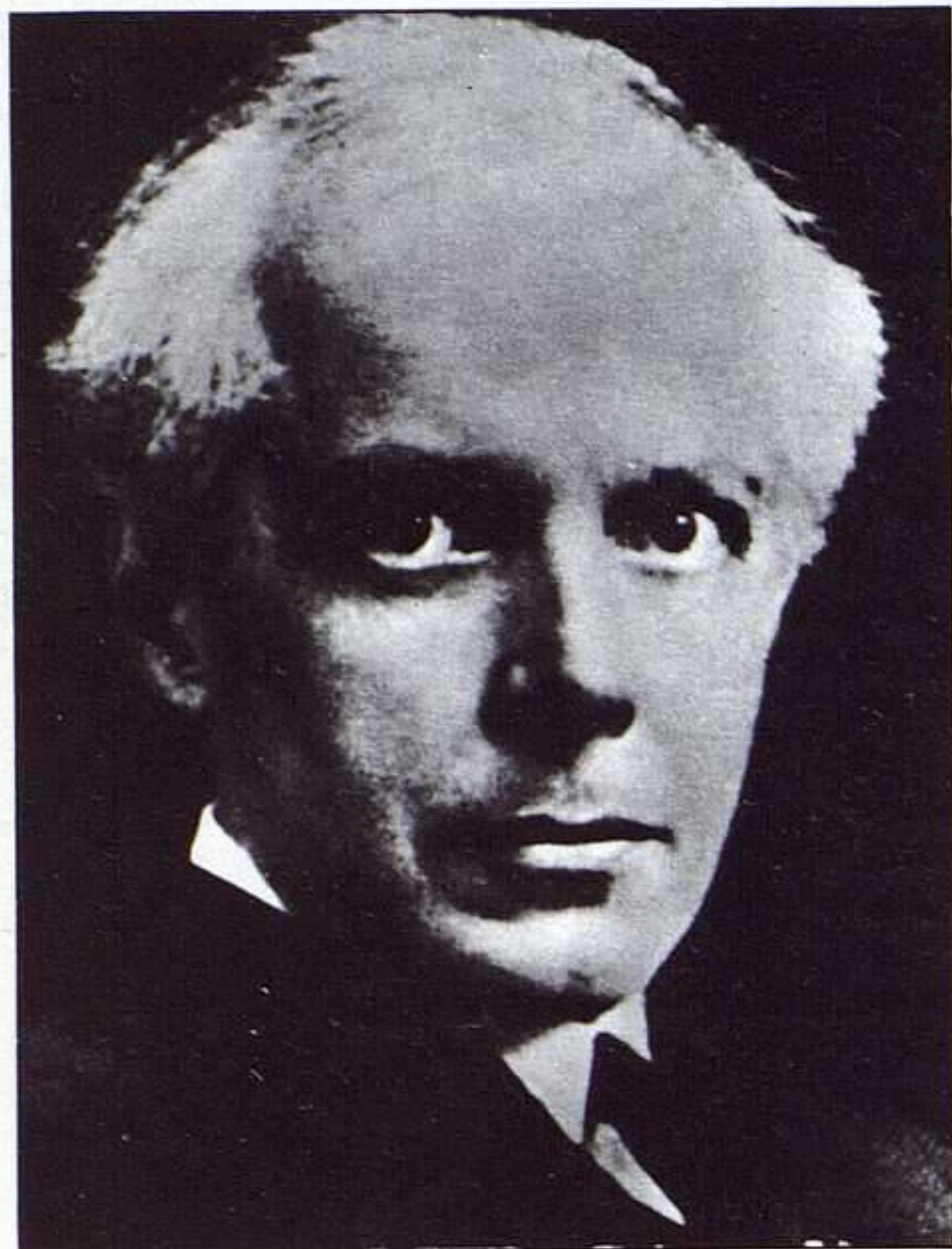
Interpretación: ■ ■  
Sonido: ■ ■

Nos hallamos ante un disco carente del más mínimo interés. Lo único a destacar en el mismo es el programa, pero los intérpretes no le hacen el merecido honor. Se trata de tres músicos completamente desconocidos, soviéticos, a juzgar por los apellidos, que no parecen tener la más remota idea de los modos de interpretar esta música, si bien técnicamente son correctos. Rusia, vivero de geniales intérpretes y compositores en otros campos musicales, nunca se ha distinguido por sus aportaciones en el campo de la música barroca. La interpretación contenida en este disco es absolutamente tediosa y aburrida. Para que nada falte, la grabación deja mucho que desear. Lo dicho, lo único salvable es el programa.—P.C.C.

**BARTOK: Concierto para Orquesta.** Orquesta de Filadelfia. Director, Eugene Ormandy. R C A, RL-13421. Grabación digital.

Interpretación: ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■

Dicho con todo el respeto que merece cualquier trabajo artístico, la visión que Ormandy ofrece del **Concierto para Orquesta** de Béla Bartók en esta grabación es, a mi juicio, equivocada. Con toda la humildad que el caso requiere, diré que me parece increíble que en el año 1979 —fecha de la grabación de este disco— todavía se vea esta obra desde una perspectiva neorromántica. El grado de *amabilidad* con que Ormandy trata a Bartók sólo puede ser el resultado de dos cosas: o se está completamente ciego o



Béla Bartók (1881-1945).

no se entiende que a un músico que tanto ha dicho sobre el humanismo perdido del hombre del siglo XX es preciso interpretarlo desde una postura radicalmente comprometida. O de ambas al mismo tiempo.

Ormandy, qué duda cabe, es un excelente director; lo demuestra continuamente a través de unas ejecuciones correctísimas, clarísimas y cuidadísimas de casi todo lo que hace. Esta que ahora se comenta no lo es menos: todo está en su sitio, todo se escucha (y a veces muchas más cosas que de costumbre), pero donde falla estrepitosamente es en el terreno de las ideas. Su Bartók está exento de vida interna, de aliento espiritual, de tensión emocional; es trivial, falto de intencionalidad y triunfalista en el sentido peyorativo del término. Como ejemplo, y para no extenderme demasiado, remito al lector a la audición del cuarto movimiento, el controvertido «Intermezzo interrotto»; y le pregunto: ¿A qué le suena más, a una agria y paródica reflexión sobre la corrupción del poder o a las alegres **Travesuras de Till**? ¿Al simpático **Aprendiz de Brujo** o a un desgarrado y tragicómico grito en favor de todo un pueblo? No tengo más que decir. Bueno, sí; la grabación es excelente, pero el prensado español la convierte en una merienda de roedores que, sin ningún pudor, ejercen de forma magistral el verbo que les da nombre.—**P.G.M.**

**BEETHOVEN: Oberturas: Egmont, Prometeo, Leonora III, Coriolano, El Rey Esteban, Fidelio.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Leonard Bernstein. Deutsche Grammophon, 2531 347.

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

Nueva producción de obras de Beethoven, dirigidas por Bernstein, lo que

de por sí debe suscitar un gran interés previo, si nos atenemos a sus anteriores realizaciones. Y nuevamente ese interés no se ve defraudado al escuchar el presente registro, pues se trata de una de las interpretaciones más señeras de las oberturas incluidas en él; sólo cabe lamentar que no se trate de una edición integral o no se incluya un título tan significativo como la **Obertura para la Consagración del Hogar, Op. 124** —a mi entender, más importante que **El Rey Esteban** o **Prometeo**—. Nuevamente pienso que ha sido decisiva la colaboración de la Orquesta Filarmónica de Viena, la cual, si bien siempre admirable, parece atravesar un momento esplendoroso en cuanto a belleza y dulzura sonoras, capacidad de matización y brillantez y virtuosismo de ejecución.

Bernstein sigue proponiendo un Beethoven vital, audaz dinámica y agógicamente, viril en la acentuación, de gran robustez tímbrica y armónica y romántico en la expresión (bien entendido que todo ello dentro de un gran respeto por la letra y un impecable desarrollo estructural). De todo ello he hablado ya en mi comentario a la **Missa Solemnis** dirigida por el gran director norteamericano (aparecido en RITMO, núm. 516, noviembre de 1981), y pienso que las líneas maestras que yo vi en aquella ocasión son también perfectamente aplicables a estas interpretaciones. Creo que incluso cabe hablar de una aún mayor profundización, de un juego de tensiones y una dialéctica todavía más extremada: esto se puede comprobar si comparamos, por ejemplo, las oberturas **Egmont** y **Coriolano** (a mi juicio, los puntos culminantes del registro) con **Leonora III** y **Fidelio**; estas últimas, producidas a la vez que su ciclo sinfónico, el **Cuarteto Op. 131** y la **Missa** ya mencionada, en los años 78-79; las citadas en primer lugar, producidas hace meses solamente. Pues bien, habiendo una gran unidad de enfoque y de procedimiento (lo que constituye una virtud), se aprecia, como he dicho antes, una madurez y una trascendencia más acentuadas en **Egmont** y **Coriolano**, lo que no hace sino aumentar la carga dramática y emocional de ambas.

Versión, pues, de gran *modernidad*, partiendo de un gran respeto por lo escrito, de admirable adecuación al mundo sonoro del autor; sonido orquestal fastuoso y ejecución inmejorable. La calidad técnica es paralela al resto.—**J.I.P.**

**BERLIOZ: La Muerte de Cleopatra. Los Troyanos en Cartago: fragmentos sinfónicos.** Nadine Denize, soprano. Nueva Orquesta Filarmónica de Radio Francia. Director, Gilbert Amy. Hispavox, S 90.527.

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

Compuesta en 1829, cuando Berlioz contaba sólo 26 años, para concursar

por cuarta vez al «Premio de Roma», aunque sin éxito injustamente, la cantata **La Muerte de Cleopatra** es ya un claro exponente del estilo más característico de Berlioz. Obra de gran coherencia estructural, aunque sin alcanzar la perfección de las obras de madurez, contiene fragmentos de singular belleza como la admirable «Meditación» y es, además, obra de lucimiento para la soprano. Nadine Denize, no siendo una voz de calidad espectacular, sorprende sin embargo por su buena línea de canto, claridad y fluidez en la emisión, especialmente atractiva en la zona central y en los pianísimos, con agudos bien timbrados, aunque un punto estridentes, viniendo con firmeza los pasajes más comprometidos, si bien con algunas estrecheces en notas de paso, a lo que une expresividad y correcta musicalidad. A pesar de todo ello, queda lejos de la magistral versión de Janet Baker con la Orquesta Sinfónica de Londres, dirigiendo Alexander Gibson (EMI, ya descatalogado).

Treinta años después, Berlioz compuso su ópera **Los Troyanos**, que consideraba su obra maestra, aunque su éxito fue muy relativo. Los fragmentos sinfónicos aquí recogidos son de una calidad musical realmente extraordinaria, merecedora de mayor renombre. «La Cacería», por ejemplo, constituye una prodigiosa lección de orquestación. La labor de Gilbert y al frente de la Nueva Orquesta Filarmónica de Radio Francia, de buen sonido y cohesión, es muy meritoria, y la interpretación, brillante y acertada.—**F.Ch.M.**

**BOCCHERINI: Conciertos para violoncelo núms. 2 y 3.** Frederic Lodeón, cello. Orquesta de Cámara de Lausana. Director, Armin Jordan. Erato-Hispavox, S 90.508.

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

La principal característica de la presente grabación es el maravilloso sonido del cello del francés Frederic Lodeón, que en determinados momentos alcanza un nivel irreal, es decir, algo imposible de escuchar en una interpretación en directo. La toma de sonido peca de exceso de proximidad en detrimento del conjunto orquestal, aunque, como digo, es una auténtica delicia escuchar la pureza de sonido y la elegancia de su fraseo, bellamente controlado y expuesto con toda intensidad en el «Adagio» del **Concierto núm. 3 en Sol mayor**, cuya cadencia esta firmada por el virtuoso francés Maurice Gendron, y que cuadra muy dentro del estilo general de la obra. Lodeón lo interpreta con un dinamismo increíble y una bravura de verdadero divo.

La cara B nos presenta el **Concierto núm. 2 en Re mayor**, que arranca el «Allegro» de manera absolutamente pomposa y que, como bien aclaran las



notas que acompañan la grabación, se desenvuelve en su mayor parte en un registro verdaderamente agudo, pero que el solista soluciona con una técnica que le permite ofrecer un sonido muy pulcro. Al igual que en el anterior trabajo de Boccherini, estas versiones dan la impresión de caminar en cada uno de sus movimientos: la música fluye en cada movimiento y no existe la pesadez que, a veces, caracteriza este tipo de grabaciones.

La Orquesta de Cámara de Lausanne es un conjunto muy seguro y de amplio colorido general. Armin Jordan acompaña casi de la mano, y en todo momento con especial cuidado y atención, estos pentagramas, que recomiendo a los profesionales y aficionados de uno de los instrumentos de más bello sonido creado por el hombre.—J.D.P.

**BRAHMS: Sinfonía núm. 4.** Orquesta Filarmónica Estatal de Hamburgo. Director, Joseph Keilberth. Telefunken 6.41841.

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

Dentro de la serie de publicaciones que Telefunken está dedicando a la figura de Joseph Keilberth, puede el aficionado encontrar una **Cuarta Sinfonía** de Brahms nada desdeñable. Desde las conocidas primeras frases de la obra, que-



Johannes Brahms (1833-1897).

da bien patente que el gran director alemán —quien navegaba a gusto por las aguas del Romanticismo— nos va a ofrecer una versión apasionada e intensa, inflexible en el «tempo» y transparente en la estructura. Una versión sin contemplaciones, un poco en la línea de las antiguas grabaciones de Klemperer. Bien es verdad que esta regularidad métrica otorga a la música una tensión vital implacable, pero también ciertamente la

priva del necesario remanso lírico en el «Andante», o de la oportuna pausa meditativa en la variación del solo de flauta, en el final, dando como resultado una **Cuarta** de carácter juvenil, más ardorosa que lírica. Con todo, técnicamente asistimos a la lección de un gran maestro, que sabe perfilarnos con una claridad polifónica todas las líneas básicas de la **Sinfonía**.

La Orquesta de Hamburgo sigue sin dificultad el dictado de esta vehemente y exigente batuta y, aunque el sonido pálido y descolorido de la grabación no le hace justicia, se nos revela como un formidable conjunto. El disco incluye en la contraportada un comentario breve, elemental y muy mal escrito o traducido. En conclusión, versión importante, aunque inferior a Furtwängler (EMI) Giulini (EMI), Solti (DECCA), Böhm (DG) y, sobre todo, Bruno Walter (CBS).—L.S.

**BRAHMS: Cuartetos de cuerda núms. 1 y 2.** Cuarteto LaSalle. Deutsche Grammophon, 25 31 255.

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

La grabación que de los últimos **Cuartetos** de Beethoven realizó el Cuarteto LaSalle entusiasmó a propios y extraños. Y me imagino que otro tanto ocurrirá con el disco que ahora nos ocupa, y que es complementario de un segundo, en el que, junto al **Tercer Cuarteto** del propio Brahms, se incluye el **Quinteto con piano** de Schumann.

Quien crea conocer bien los tres **Cuartetos** de Brahms, se dará cuenta que no era así en cuanto empiece a escuchar cualquiera de ellos en la versión del Cuarteto LaSalle. ¿Por qué? El que conozca su álbum Beethoven ya citado lo entenderá, ya que con aquellos **Cuartetos** pasaba un poco lo mismo. Pues bien, el enfoque adoptado por el LaSalle para interpretar estas tres obras brahmianas es muy similar al utilizado en aquella ocasión. Aquí no hay rastro de ese Brahms supuestamente antiguo, desfasado, nostálgico, y lo que se nos aparece es un Brahms moderno, angustiado «quasi» *expresionista, progresivo* (utilizando el acertado término que empleó Schönberg en su famoso ensayo recogido en **El estilo y la idea**). Este Brahms nos recuerda al Beethoven de los últimos **Cuartetos** y, apurando algo más al primer Schönberg, al Schönberg del **Cuarteto en Re mayor** (compuesto en 1897, fecha de la muerte de Brahms).

¿Cómo puede lograr estos resultados el LaSalle en unas obras que conocíamos siempre en unas versiones cálidas, románticas, clásicas incluso? Tras varias audiciones partitura en mano, he creído averiguar cómo surge aquí este Brahms atormentado, problemático: precisión implacable en los ataques (óiganse los ataques del segundo violín, viola y cello al comienzo del último movimiento

del **Op. 51, núm. 2**); análisis exhaustivo de la estructura de la obra, dotando así a ésta de una coherencia a veces ausente en otras versiones (por ejemplo, la perfecta audición del tema principal en el cello en el compás 165 del primer tiempo del mismo **Cuarteto**); gran intensidad interpretativa en los momentos más tensivos de la obra (compás 198 ss. del cuarto tiempo del **Op. 51, núm. 1**); y lo que es más importante: una clara intencionalidad por parte de los intérpretes de salirse de la clásica visión de las obras y de hacer algo nuevo, diferente, lo cual se traduce necesariamente en los resultados obtenidos (el segundo movimiento del **Op. 51, núm. 2**, tan lúcida-mente analizado por Schönberg, es un inmejorable ejemplo; su audición, tan relajante otras veces, se torna aquí casi opresiva).

La grabación —magnífica— no trata de embellecer el resultado final, lo cual, en este caso, es muy de agradecer.

En suma, este disco y la lectura del **Brahms, el progresivo**, de Schönberg (Edit. Taurus), pueden hacerle cambiar en una tarde su concepto de Brahms. Vale la pena.—L.C.G.

**BRAHMS: Cuarteto de cuerda núm. 3, Op. 67. SCHUMANN: Quinteto para piano y cuerda, Op. 44.** James Levine, piano. Cuarteto LaSalle. Deutsche Grammophon, 25 31 343.

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

Este comentario se complementa con el que yo mismo he escrito reseñando la aparición de un disco que contiene los dos **Cuartetos Op. 51** de Brahms, también interpretados por el Cuarteto LaSalle, por lo que lo dicho allí es aplicable sin reservas a su interpretación de este **Tercer Cuarteto, Op. 67**.

Esta obra siempre se ha tenido por la más haydniana de las tres que compuso Brahms para cuarteto de cuerda, afirmación que no habría que aceptar sino con muchas reservas, y más aún tras escuchar la versión que nos ofrece la agrupación americana, que, aun sin lograr unos resultados tan novedosos como en los **Op. 51** (la obra tampoco lo permite), sí hay frecuentes atisbos de ese Brahms *progresivo*, sobre todo si aplicamos este calificativo a la construcción armónica.

En cuanto al **Quinteto**, creo que no se puede hablar en términos tan elogiosos. El resultado global es inferior al obtenido en el **Cuarteto**, y creo que a este descenso *contribuye* James Levine, músico de indudables facultades, pero me temo que no demasiado bien aprovechadas. Como pianista, demuestra tener unas magníficas dotes, pero su interpretación es demasiado mecánica, fría, cerebral. Y esto es incompatible con una obra como el **Quinteto, Op. 44** de Schumann. Los «tempi» son en exceso

rápidos, y salvo en algunos momentos de innegable belleza, la interpretación es sosa y lineal. Dada la fundamental importancia del piano en la obra, los componentes del Cuarteto LaSalle poco pueden hacer para elevar ese mediocre nivel. A pesar de todo, estos vuelven a poner de manifiesto su extraordinaria calidad, tanto técnica como artística.

Conclusión: recomendable, sin reservas, el **Cuarteto** (cinco de interpretación). Algunas reservas para el **Quinteto** (tres). Usted verá.—L.C.G.

**CHARPENTIER: Missa Assumpta est Maria. Dialogus inter Christus et peccatores.** Judith Nelson, Colette Alliot-Lugaz, Lynda Russel, (sopranos), John York Skinner (contratenor), Michael Goldthorpe (tenor), Richard Jackson, Erian Rayner Cook (bajos). Coro y Orquesta Barroca del English Bach Festival. Hispavox, S 90.507

Interpretación: ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■

Se une este disco al proceso de recuperación de la música religiosa de Marc-Antoine Charpentier. El programa y los intérpretes de este registro de la colección «Música infrecuente» son muy similares al del álbum (Hispavox S 66.403) que apareció en el otoño de 1980. Ya señalamos en aquella ocasión (RITMO núm. 506, págs. 37-38), que la página —**Judit**— servida por los miembros del English Bach Festival era la abordada con unos presupuestos más adecuadamente barrocos.

En el disco que ahora reseñamos nos encontramos con versiones —tanto de la **Missa**, como del **Dialogus**— de una visión estilística suficiente, pero que puede llegar a pecar de algo corta por falta de una mayor profundización investigadora. La **Missa Assumpta est Maria** queda planteada de forma un tanto lineal. Llega a haber un notorio desequilibrio entre voces e instrumentos, en favor de las primeras. Se persigue una grandiosidad —que queda en grandilocuencia— para nada fiel al auténtico mundo de esta música. Hay que hacer justicia, en todo caso, a la muy alta calidad del Coro y la Orquesta. Los solistas son, en general, de valía y cumplen con sus partes estimablemente. Los puntos más bajos, dentro de este apartado, son la descolorida voz de contratenor de York Skinner y el tenor Goldthorpe, de actuación poco convincente.

La otra obra que completa el disco —**Dialogus inter Christus et peccatores**— es traducida de forma que es aún más palpable la linealidad ya indicada. Aquí cuatro solistas se enfrentan a un continuo desnudo. El acompañamiento es bien trabajado, mientras que las partes vocales omiten por completo todo tipo de ornamentación y articulan, de forma muy poco barroca, con períodos demasiado largos.

Un disco interesante por las bellas obras que contiene, con interpretaciones no desdeñables pero no del todo logradas.—E.M.M.



Dietrich Fischer-Dieskau.

**DEBUSSY: La Doncella Elegida. Tres Baladas de François Villon. Salut Printemps. Invocation.** Barbara Hendricks, Dietrich Fischer-Dieskau. Coro y Orquesta de París. Director, Daniel Barenboim. Deutsche Grammophon, 2531 263.

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

Este disco con obras vocales de Debussy, muy poco conocidas (**La doncella elegida**) y desconocidas, por lo menos «chez nous» (**Tres Baladas de Villon, Invocation, Salut Printemps!**), constituye una sorpresa muy agradable. Pertenecen a distintas etapas. **Salut Printemps!** e **Invocation** corresponden a su primera época, fueron compuestas para el Premio «Roma», de ahí su academicismo, y no revelan aún la personalidad de Debussy; **La Doncella Elegida** —de la que existía una antiquísima versión debida a Victoria de los Angeles y Charles Münch— es inmediatamente posterior y ya inconfundible. En cuanto a las **Tres Baladas de Villon**, una auténtica obra maestra, pertenece a la última época de Debussy y mira más al futuro (Grupo de los Seis).

La interpretación no puede ser mejor, tanto por parte de Barenboim —que dirige en todo momento con la debida sutileza— como de la Orquesta y el Coro de París y de los solistas. Barbara Hendricks, con su bello timbre, su buena escuela y su correcta pronunciación del francés, da al personaje de «La doncella Elegida» el candor y la simplicidad precisos. Fischer-Dieskau, con un francés y un estilo perfectos, está a la misma altura de siempre, pese a haber perdido brillo en los agudos. Estupenda Jocelyne Taillon. Correctos los solistas del Coro de París. Extraordinaria grabación y muy buena presentación: artículo de carpeta y traducción de los textos.—T.

**M.R. DELALANDE: Miserere.** Solistas, Grupo Vocal Arpege de Bourdeaux. La Grand Ecurie et la Chambre du Roy. Director, Jean Claude Malgoire. CBS, 74042.

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

Integrado por ocho recitativos, un trío para dos bajos y viola, un cuarteto para dos bajos, contralto y bajo; cuatro grandes coros y una pieza a dos coros, nos llega este **Miserere** del compositor francés Michel-Richard Delalande (1657-1726).

Este autor representa el clasicismo en el motete a gran coro. Sus numerosas composiciones en el género, cuarenta y dos de las cuales se publicaron después de su muerte a expensas del rey Luis XV, tuvieron una considerable resonancia en el siglo XVIII. Su ejecución en los conciertos espirituales llegará a ser un rito.

Escrito sobre el texto latino del Salmo 50 en el año 1704, esta obra es un claro ejemplo de unidad a través de las diferentes formas de expresión que el autor utiliza, siempre dentro del marco de sus predecesores en esta materia, como Dumont, Campra y especialmente M.A. Charpentier. En cualquier caso, es evidente el esfuerzo de Delalande por alcanzar cotas de claridad y simplicación no alcanzadas por los autores citados.

Consigue así Delalande ofrecernos un **Miserere** contenido y emocionante unas veces, grandioso, espectacular otras, teatral casi siempre, pero ceñido al sentimiento religioso de la muerte.

J.C. Malgoire y su conjunto, con la colaboración del Coro Arpege, de Bourdeaux, y unos solistas no especialmente brillantes, pero que no desentonan, consigue darnos una versión muy acertada de la obra. Los instrumentos utilizados (de la época o copias) se adaptan a la sonoridad requerida, de tal forma que la partitura se nos presenta en la manera que imaginamos pudo escucharla el propio Delalande.

Es de destacar el final de la primera parte de este gran motete, que acaba con un cuarteto en estilo polifónico, en su inicio, y se transforma en homofónico al terminar. Espléndido también el dúo de las dos sopranos que entonan el «quoniam inquietatem». En resumen, una bella obra, algo convencional, magníficamente interpretada, y que nos trae un aspecto desconocido de este compositor casi ignorado para el público español, salvo sus famosas **Músicas para las Cenas del Rey**.

La grabación es aceptable, con una ligera reberveración procedente, casi con seguridad, de la propia Iglesia de Nuestra Señora del Líbano, de París, donde se efectuó la grabación en abril de 1981.—G.Q.L.L.O.

**DVORAK: Concierto para violín en La menor Op. 53. Mazurek Op. 49.** Vaclav Hudecek, violín. Musici de Praga. Director, Vaclav Smetacek. Edigsa, A 9347.

Interpretación: ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■

Interesante programa el ofrecido por el joven violinista checo Hudecek, en el que el conocido **Concierto** de Dvorak se ve acompañado de la **Mazurek** del mismo compositor.

La interpretación, sin ser extraordinaria, sí es de un buen nivel general, mejorado en ocasiones con algunos momentos de gran altura. El violinista checo está en posesión de una técnica espléndida que le basta para afrontar la no muy difícil partitura de Dvorak. Mayores dificultades encuentra en la breve pieza que acompaña al **Concierto**, una **Mazurca** que, al estar escrita en su mayor parte en dobles cuerdas, requiere un notable virtuosismo por parte del solista.

El acompañamiento de Smetacek es también correcto, si bien son patentes algunos desajustes, apreciándose, asimismo, cierta falta de entendimiento entre solista y director.

Existe ahora en nuestro mercado una versión más recomendable del **Concierto** de Dvorak, y que, además, se encuentra en serie económica Milstein/Pittsburgh/Steinberg (Emi Acorde). No obstante, ya ha quedado reseñado el buen nivel general del disco aquí comentado.—L.C.G.

**DUKAS: El Aprendiz de Brujo. Obertura Poliuto. Fanfarria y La Péri.** Orquesta Filarmónica de Rotterdam. Director, David Zinman. Philips, 95 00 533.

Interpretación: ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■

La cara de la moneda: excelentes versiones de dos importantes obras or-

questales de Paul Dukas, la **Obertura de Poliuto** y **La Péri** (con la **Fanfarria** que le precede). La primera es una bella obrita escrita en cinco partes bien diferenciadas. Comienza con una introducción serena y reposada que sirve de antesala a la descripción del dilema en que se debate el mártir cristiano Poliuto (el texto de la tragedia se debe a Corneille): morir en defensa de su causa o vivir para amar; una segunda sección, espléndidamente orquestada, nos relata las contradicciones del personaje en una clave musical que recuerda bastante a Berlioz; la tercera está un poco a mitad de camino entre **Sigfrido y Tristán**, con algunas salpicaduras de **Muerte y Transfiguración** y no pocos toques, tan personales como genuinamente franceses, en la mejor tradición impresionista; el cuarto trozo es una repetición casi exacta del segundo, y, en el quinto, Dukas introduce un hermoso tema que, aunque vuelve a recordar a Wagner, es, en su desarrollo, francés hasta la médula. David Zinman dirige todo ello con cuidado, definiendo con precisión la atmósfera de la obra y desentrañando con buena técnica el entresijo temático; además, crea un clima teatral muy adecuado para esta pieza. Otro tanto le sucede con la **Fanfarria** y **La Péri**. Es ésta una obra interesantísima que viene a recordar que hay otro impresionismo además del de Debussy y Ravel. Basada en una sugestiva leyenda oriental, este *poema bailable* posee una orquestación exquisita, y aunque su desarrollo musical no es nada excepcional, las texturas orquestales y el color tímbrico le confieren un atractivo ciertamente especial. Zinman, como ya dejé ver antes, entiende que estos son sus valores fundamentales y planifica su versión resaltándolos con maestría y refinamiento.

Y la cruz: una ridícula versión de **El Aprendiz de Brujo**. Más que la descripción de un travieso pero intencionado geniecillo, escuchándola, vemos más bien a Caperucita Roja que va de compras. No oímos al inquieto que quiere aprender rápido, sino a una especie de damisela estúpida que todavía no sabe qué hacer con sus tarros de maquillaje.

No se trata de esa loca aventura —bárbara e irresponsable, pero divertidísima— que alguna vez en la vida hay que realizar, sino de un juego absolutamente tonto que acaba con un arrepentimiento sin una pizca de autocrítica. Sólo una bajada de cabeza y ya está. Lamentable.

Grabación y prensado son irreprochables.

Conclusión: disco interesante si nos olvidamos por completo de **El Aprendiz de Brujo**, de la que, por otra parte, D.G. publicó hace poco una extraordinaria versión debida al director argentino Daniel Barenboim.—P.G.M.

**GERSHWIN: Un Americano en París. BERNSTEIN: Danzas sinfónicas de West Side Story.** Orquesta Sinfónica de San Francisco. Director, Seiji Ozawa. Deutsche Grammophon 25 31 355.

Interpretación: ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■

Nos encontramos ante un disco que inserta dos páginas de interés: **Un Americano en París**, de George Gershwin (1899-1937), y con las **Danzas Sinfónicas de «West Side Story»**, de Leonard Bernstein.

Recibida cuando se estrenó en 1928, como torpe, deshulvanada y vulgar, **Un Americano en París** se convirtió pronto en una partitura de éxito y popularidad tanto entre intérpretes como entre el público norteamericano. Es un ejemplo bello de incorporar lo jazzístico a lo sinfónico, y se convierte en definición cultural, al decir de Sopeña, cuando se aplica a una película.

Su espléndida orquestación, su riqueza melódica, sus temas, quedan muy bien resueltos en esta grabación. Desde su introducción, con el tema del Cancán, hasta su conclusión, pasando por los ensoñadores timbres de la trompeta, o el característico blue que encabeza el scherzo.

**West Side Story** es la versión moderna del drama de Romeo y Julieta.

# 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



# 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 ENCONTRAR LOS GIRADISCOS, THORENS

BARCELONA  
FASE 4  
FIDELCOLOR  
METRO RADIO  
PONT REYES  
RADIO MARTIN  
RIFE  
SUMINISTROS  
ELECTRONICOS SOLE  
VIDOSA

MADRID  
ESTUDIO 22  
HIFI ESTUDIO  
SOCIEDAD DEL HOGAR  
SONEX, S.A.  
SONICAR 2, S.A.  
TECNOVISION  
TELE REYNA  
TELYSON

TARRASA  
RADIO ELECTRONICA  
ELECTRICIDAD GROS  
AUDIO VIDEO  
AUDIO SELECCION

PALMA DE MALLORCA  
RADIO SON  
RADIO CONTROL  
ZENEIZ

JATIVA  
SONIDISC

MURCIA  
TELESON

LA CORUÑA  
MOZART  
SAN LUSA, S.L.

Aquí, Capuletos y Montescos son sucedidos por Sharks y Jets, dos bandas rivales: puertorriqueña una y americana pura la segunda. Se trata de un gran musical estadounidense de 1961.

Su música es de Leonard Bernstein, cuyas **Danzas Sinfónicas** se estrenaron con éxito fenomenal en 1957, y que ahora se nos presenta con una ordenación de lógica total, articulada en tres bloques: exposición, sección central y recapitulación, siguiendo intencionadamente la forma sonata.

El clima brillante, el descriptivismo y la maestría con que están tratadas estas **Danzas** son tales que demuestran una versión de rango.

Le tiene, a mi juicio, Seiji Ozawa, que ha sabido conducir estas dos páginas con concepto claro, expresivo y fresco.

Si la interpretación es muy buena, la grabación no es inferior.—R.H.A.

**HAENDEL: Sonata, Op. 1, núm. 1, en La Mayor.** Josef Hála, clave. Frantisek Sláma, violoncelo. **RAVEL: Tzigane.** Josef Hála, piano. **PAGANINI: Concierto para violín núm. 1 en Re Mayor: primer movimiento.** Vaclav Hudecek, violín. Orquesta Sinfónica de Praga. Director, Jaromir Nohejil. Edigsa, A 9230.

Interpretación: ■  
Sonido: ■ ■

Sí, aunque parezca cosa de chiste, esto de aquí arriba es el programa de este disco. Difícilmente se puede pensar en unas obras más inconexas y en una agrupación tan disparatada.

Este desastre quedaría subsanado si la interpretación de estas tres obras fuese de «*quitarse el sombrero*», pero un breve recorrido por el disco nos llevará a concluir todo lo contrario: la **Sonata** de Haendel es interpretada por Hudecek en un discutible estilo, y el clave suena más a lata que a otra cosa; la **Tzigane** es una obra que le viene grande al violinista checo, que se ve apurado en muchos momentos, al igual que Josef Hála, pianista en esta obra y clavecinista en la **Sonata** de Haendel (¿?).

Lo del **Concierto** de Paganini es aún mejor, pues, a pesar de no indicarse nada en la carpeta del disco, sólo se toca el primer tiempo, desapareciendo los otros dos como por encanto. Para mayor *inri*, el primer tiempo que tocan tampoco es el primer tiempo habitual, sino que, de vez en cuando, se oyen fragmentos para mí desconocidos. La cadencia final es larga y aburrida, y, para colmo, el acompañamiento orquestal es pretencioso y grandilocuente (los dos peores defectos a la hora de dirigir esta obra).

La foto de la contraportada se sitúa —al igual que el sonido— en el nivel general del disco.

Conclusión: Sin comentarios.—L.C.G.

**HAENDEL: Concerti grossi, Op. 6 núms. 11 y 12.** Orquesta de Cámara Eslovaca. Director, Bohdan Warchal. Zafiro, ZL-374.

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

Finaliza con este disco la integral de los **Concerti grossi, Op. 6**, de Haendel, publicados por Zafiro en la versión de la Orquesta de Cámara Eslovaca.

En el número 516 de RITMO apareció el comentario sobre la interpretación de los **Conciertos núms. 4, 5 y 6** de esta misma serie. Debemos señalar por lo que se refiere a la interpretación que, sin poner en tela de juicio la calidad de esta Orquesta de Cámara, el mercado español e internacional registra unas lecturas de tan elevadísimo nivel que no se entiende bien el interés artístico y ni siquiera el económico de esta edición.

La notable calidad sonora de la Orquesta de Cámara Eslovaca, la fuerza técnica de sus integrantes, la mano maestra del director Bohdan Warchal, producen unos buenos resultados, un Haendel muy clásico, con cierta finura interpretativa, pero que, insistimos, queda muy por debajo de la tersa versión de Raymond Leppard y la Orquesta Inglesa de Cámara, o de la elegancia e impresionante vivacidad rítmica de Neville Marriner y la Academy of St. Martin-in-the-Fields, o de la nobleza y densidad del Collegium Aureum.

El sonido del disco tampoco ayuda, puesto que presenta ligeros defectos de prensado y un ambiente excesivamente metalizado.

Esta interpretación, que no supera a las citadas anteriormente, no hace aconsejable su adquisición, habida cuenta del precio, que nos parece excesivo. Sería un disco muy recomendable, si hubiera salido al mercado en una edición económica. Cualquiera de las tres opciones más arriba señaladas reúne cualidades que la presente no posee.—G.O.LI.O.

**HAYDN: Cuartetos de cuerda de madurez.** Cuarteto Amadeus. Deutsche Grammophon, 27 40 450, 14 discos.

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

Joseph Haydn es, sin duda alguna, el más desconocido de entre todos los grandes compositores. De su vastísima producción se conoce sólo una mínima parte, compuesta por un pequeño número de obras que se interpretan o graban reiteradamente, mientras que el resto, o no se interpretan, o sólo se tocan muy esporádicamente.

Este fenómeno del conservadurismo musical (la inclusión en los programas de concierto de un determinado número de composiciones —que no suelen ser, ni mucho menos, las de mayor valía



Cuarteto Amadeus.

musical— y el olvido casi sistemático de otras muchas —entre las que se encuentran verdaderas obras maestras, aunque no siempre— es especialmente doloroso en el caso de Haydn. De sus **Sinfonías**, se tocan las **Londres**, las **París** —no todas— y algunas otras de las anteriores, lo cual no quiere decir —como es obvio— que sean ni mejores ni peores que las otras. De sus **Operas**, se conocen sólo las que Dorati —en un esfuerzo digno de todos los elogios— está grabando poco a poco. De sus **Tríos**, aparte del **núm. 25** («Gitano»), poco más. De sus **Cuartetos**, el **Emperador**, el **Jinete** y la **Serenata** del **Op. 3** **núm. 5** —que, además, parece que no es suyo— y para de contar. De sus **Misas**, mejor no hablar. Y así con todos los géneros que tocó Haydn, que fueron precisamente todos.

Y ahora, en 1982, cuando se cumple el 250 aniversario de su nacimiento, está todavía por ver que éste se conmemore dignamente. A ver si sucede lo mismo en 1983, con Brahms y Wagner, o en 1985, con Bach.

Tras tan tristes reflexiones, me centraré en lo que ha de ser el objeto central de este comentario: la aparición de un álbum de 14 discos de cuartetos de Haydn interpretados por el Cuarteto Amadeus. En él se recogen los **Op. 54** (grabados en 1973-4), los **Op. 55** (1974), **Op. 64** (1974), **Op. 71** (1979), **Op. 74** (1979), **Op. 76** (1964-6; 1971), **Op. 77** (1965), las **Siete Palabras** (1972) y los dos movimientos centrales del inconcluso y cuasibeethoveniano **Cuarteto, Op. 103** (1981). Haydn compuso todos ellos entre 1787 (**Op. 54**) y 1803 (**Op. 103**), en una época de plena madurez; también 16 años han sido los que le han llevado al Cuarteto Amadeus su grabación en disco, por lo que, tanto en la propia música interpretada como en su interpretación, se puede apreciar una constante y

lógica evolución. Así, el Amadeus toca los **Op. 71** y **74** con una total identificación con el lenguaje haydniano, no tan presente en los **Op. 76** y **77**, los primeros en ser grabados.

Hacer aquí un análisis detallado, tanto de las obras —muchas desconocidas— como de la interpretación, es —dado el espacio asignado— totalmente imposible. Por ello, y partiendo de la base de que el nivel global de la ejecución del Amadeus es altísimo, me limitaré a reseñar telegráficamente ciertos rasgos generales de aquélla.

Técnicamente: aun sin lograr los increíbles resultados del Italiano, el Amadeus sortea con aparente facilidad las muchas dificultades que presentan estos cuartetos. A destacar aquí las excelencias de Norbert Brainin —primer violín—, artista como pocos y auténtico líder del grupo; en contrapartida, Martín Lovett —cello— sigue sin convencerme plenamente (en el segundo movimiento del **Op. 54** **núm. 3**, por ejemplo, está muy por debajo de sus compañeros).

La mejor virtud del Amadeus a la hora de tocar Haydn es ese toque *vieneses* en el que los tres vieneses son —lógicamente— auténticos maestros (escúchese el «Finale» del **Op. 74** **núm. 3**), mientras que Lovett —inglés— a veces logra contagiarse de sus compañeros y a veces no. Por el contrario, lo que más se echa en falta es su mayor contraste entre los diversos matices (ff, f, pp, etc.) escritos por Haydn en la partitura; por otra parte, la articulación es siempre magnífica (óigase a Brainin en el «Finale» del **Op. 76** **núm. 5**).

Musicalmente: en general, el Amadeus nos ofrece versiones arquetípicas, en las que no parece buscarse la originalidad, sino la más fiel traducción de la partitura, aunque aquélla a veces se logra (trío del **Op. 76** **núm. 1**).

Están especialmente bien tocados los minuetos (**Op. 76** **núm. 2**, por ejem-

plo) y los tiempos rápidos, sobre todo los «finale» (**Op. 74** **núm. 3**), mientras que es en los movimientos lentos donde se aprecia una mayor falta de idioma (**Op. 77** **núm. 1**), aunque no faltan las excepciones (**Op. 64** **núm. 2**).

Extramusicalmente: referencia obligada a las **Siete Palabras**. El Amadeus lleva a cabo una excelente traducción de la partitura, conjugando desesperanza y resignación, hábilmente combinadas por el autor de **La Creación**. El momento menos logrado es el «Consummatum est», algo rápido y superficial.

Conclusión: a partir de la **Op. 71**, auténticas obras maestras del género, aunque no faltan entre las anteriores otras que merezcan tal calificativo (**Op. 54** **núm. 2**, **Op. 64** **núms. 2** y **3**). Interpretación clásica, de gran nivel, cuyo punto más alto se encuentra en los **Op. 74** y el más bajo en los **Op. 77**. Recomendabilidad —a pesar del elevado precio— más que absoluta. Ahora, a esperar la aparición de otros catorce discos, pero con las **Misas**.—L.C.G.

**LISZT: Lieder.** Dietrich Fischer-Dieskau, barítono. Daniel Barenboim, piano. Deutsche Grammophon, 27 40 254, 4 discos.

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

He aquí una publicación de extraordinario interés. Según el propio Fischer-Dieskau, en este álbum se recogen prácticamente todas las canciones de Liszt para voz masculina (salvo algunas *de circunstancias*), tan injustamente olvidadas desde la muerte de su autor.

En términos generales, lo que más sorprende de la casi totalidad de ellas es la absoluta subordinación del piano al significado y a la forma del texto que acompaña. Teniendo en cuenta, igualmente, que de la mayoría de ellas existe más de una versión, se podría pensar que para Liszt este género constituiría más un ejercicio —una experimentación, como afirma Dieskau— sobre el sonido y sus posibilidades descriptivas, que un resultado definitivo en sí mismo. Puede ser que así sea y muchos de sus rasgos sintácticos así lo confirman, pero no cabe duda —por lo menos esa es mi opinión— de que algunas de estas obras son verdaderas, absolutas obras maestras de su género.

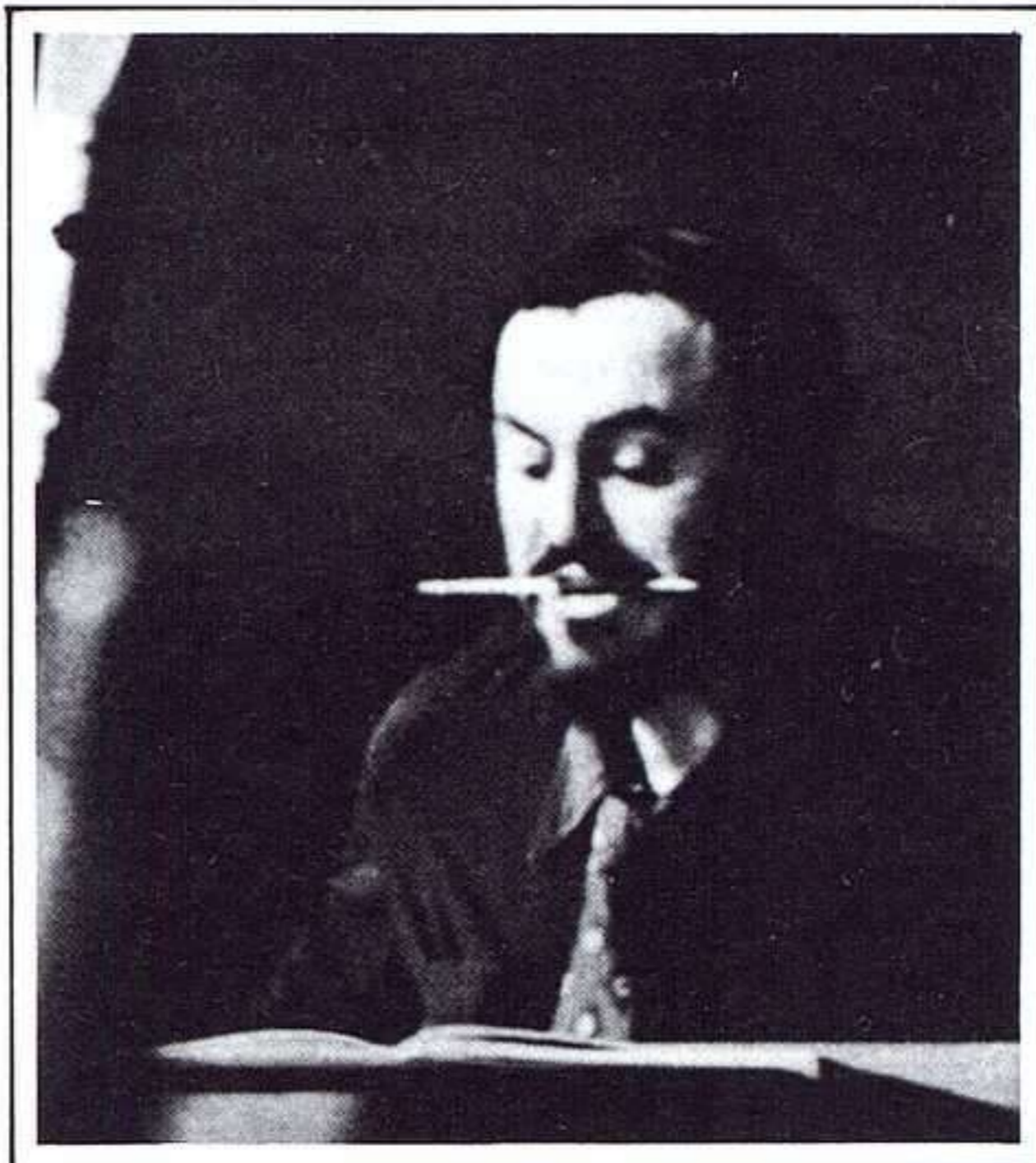
Hay, por otro lado, —típico, además, de la enorme versatilidad técnica y expresiva de Liszt— una riquísima variedad de modelos en todas ellas: nos encontramos con una doliente «Es mus ein Wunderbares sein», aguda expresión del *sufrimiento amoroso* tan querido por los románticos; «Die Loreley», una canción con texto de Heine, famosísima en su época, que rezuma melancolía y alejamiento de la realidad y una complicidad con la naturaleza verdaderamente enfermiza, como también sucede en «Im Rhein, im schönen Strome», con texto

del mismo autor, y aquí ya de una forma más *impresionante*, menos *grande* que la homónima de Schumann; baladas de una forma estrófica, de un penetrante carácter dramático, como «Le vieux vagabond»; sencillísimas, «Hohe Liebe» o «Gestorben war ich», con textos de Uhland; muy bella, llena de ensoñación e ingravidez, «Kling leise, mein Lied»; ese solitario y casi trágico poema —genial— de Heine «Ein Fichtenbaum steht einsam», el pino cubierto de nieve que añora a la palmera, sufriendo al otro lado del mundo (¿buscando el ardor mediterráneo?), y que Liszt musica de forma mordiente y desgarrada; placer y dolor —otro binomio romántico— íntimamente fundidos en «Lasst mich ruhen», también reposo; sublime «Ich möchte hingehen», donde Liszt se manifiesta más lisztiano que nunca al hablar de la muerte; o esos ejemplos de la mejor música profana grave (utilizando un término acuñado por Federico Sopeña), «Wer nie sein Brot mit Tränen ass», «Über allen Gipfeln Ruh» y «Der du dem Himmel bist», con textos de Goethe; la schubertiana —si se me permite— «Die stille Wasserrose»; la muy pianística —ejemplo excepcional de música gitana— «Die drei Zigeuner»; increíble, como Liszt se despide de la vida en «J'ai perdu ma force et ma vie», ¡cómo anuncia aquí esos finales *diluidos*, esa *nada* de algunas músicas mahlerianas!, y el cansancio, la vejez, el reposo de «Des Tages laute Stimmen schweigen», por no hablar de las, si no más, por lo menos tan interesantes versiones para voz de «Los Sonetos del Petrarca». En fin, como se puede apreciar este comentarista ha quedado fascinado con este, para él, *nuevo Liszt*.

De manera que, sólo por el valor de las obras, ya recomendaría su compra inmediata, pero, ¿y la interpretación? Dietrich Fischer-Dieskau dice que eligió a Barenboim como acompañante en la grabación para dejar atado el problema del *sonido*. Y bien atado. Efectivamente, a mi juicio, Daniel Barenboim consigue lo más difícil: ser protagonista sin que se note; lo que, además de ser muy problemático, humaniza la figura de un músico —he dicho *músico*— bastante maltratado en ciertos círculos de élite —miopes los hay en todas partes y por todas las razones imaginables— por su, a lo mejor cierta, acaparación de repertorios y, sobre todo, su enorme poder de asimilación musical. ¿Y Fischer-Dieskau? Bueno, lo que se dice cantar *lied*, no creo que se pueda hacer mejor; la voz es ya otra cosa. Sí, hay canciones (por ejemplo, «Le vieux vagabond» o la muy operística «Gastibelza») que le resultan, por tesitura y potencia de emisión en las zonas extremas, de una gran dificultad. Pero no importa, ya que la grandeza de Dieskau consiste en su prodigiosa inteligencia para cantar: cada nota, un significado diferente, un problema vocal distinto, y siempre resuelto con maestría, habilidad y sentido común. Para mí —y parece que no para un gran número de cantantes, por desgracia— esto es can-

tar. Así que, desde mi punto de vista, irreprochable a todos los niveles.

Conclusión: con esta publicación, el panorama discográfico nacional (y, en este caso, aunque sólo sea por una vez, el mundial) pierde una de sus muchas vergüenzas. Al fin, una música que, perdida desde hace mucho para el gran público, va a poder ganar un puesto de honor en las discotecas de todo buen aficionado. Enhorabuena a la D.G. española por decidir su publicación en nuestro país, pasando esta vez por alto la cicatería comercial de que últimamente, en algunas ocasiones, ha hecho gala. La presentación, con todos los textos en su lengua original y en traducción castellana, con artículos y entrevistas, es *modélica*.—P.G.M.



Luciano Pavarotti.

**O** ROSSINI: *Guillermo Tell* (versión italiana). Sherrill Milnes, Elizabeth Connell, Della Jones, Luciano Pavarotti, John Tomlinson, Ferruccio Mazzoli, Mirella Freni, Piero de Palma, Nicolai Ghiaurov, Richard van Allan, César Antonio Suárez, John Noble. Coro Ambrosian Opera Orquesta nacional Filarmónica. Director, Riccardo Chailly. Decca, 67 99 081, 4 discos.

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

*Guillermo Tell* es la última ópera compuesta por Rossini. Este pasó los siguientes treinta años de su vida observando desde su retiro voluntario cómo los compositores de moda trataban de dar respuesta a aquello que él había comenzado y, no se sabe muy bien por qué, había abandonado en plena juventud física y madurez artística. Unos opinan que su alejamiento de los escenarios se debió a un amor desorbitado por la buena vida; otros, al deficitario mercado de cantantes, y algunos, en fin, a las rivalidades producidas por el triunfo de

algunos compositores mediocres— por lo menos es opinión de Rossini—. Lo cierto es que, de cualquiera de las maneras, *Guillermo Tell* fue un excelente broche para su carrera de operista (deslumbrante y rapidísima carrera), y oída hoy, desde la perspectiva que da el paso de los años, su obra maestra entre las óperas serias.

El libreto, adaptación de Etienne de Jouy de la obra homónima de Schiller, es una extraordinaria pieza teatral desde todos los puntos de vista. No hay ningún personaje gratuito ni siquiera por exigencias musicales; al contrario, Rossini entiende bien que debe subordinarse a él y la música que compone está perfectamente encadenada a las exigencias escénicas del mismo: presentación de personajes, drama propiamente dicho y conclusión. Por consiguiente, desde mi punto de vista, no dan lugar las acusaciones que esta ópera ha recibido por su extensión (alrededor de cuatro horas) ya que, paso a paso, todo se va produciendo con una lógica absoluta, sin que nada deje de estar relacionado con todo.

En otro orden de cosas, se puede afirmar que la versión que ahora nos presenta Decca es de una grandísima altura. Milnes como «Guillermo» construye su personaje de forma envidiable: orgulloso y vengativo, pero humano; vocalmente está extraordinario en la zona central, muy bien en la alta y con problemas ostensibles por abajo, cuyas notas más graves resultan algo huecas, sin cuerpo. Pavarotti define su personaje —«Arnoldo»— a la perfección, en el dúo, con «Guillermo», del primer acto: su indecisión y su culpabilidad provienen de una pasión amorosa que le debe de estar prohibida por razones políticas y patrióticas; en la famosa aria «O muto asil del pianto», del acto cuarto, echa el resto, vocalmente hablando. John Tomlinson —«Melchthal»— cuyo personaje es presentado en la obra a través de una aparentemente anecdótico fiesta pastoral (que no lo es, precisamente porque sirve para que el personaje se defina), expresa con convicción y buena voz esa extraña mezcla de conservadurismo nacionalista y nacionalismo revolucionario que caracteriza su difícil rol dramático. La Freni —«Matilde»— está muy bien de voz en su aria de presentación, «Selva opaca», excelente en el primer dúo con «Arnoldo» y algo más forzada en el segundo; desde el punto de vista dramático, intensa, fogosa y perfectamente progresiva en el proceso de transformación que desarrolla su personaje. El «Gualtiero» de Ghiaurov está estupendamente cantado, y el resto del reparto raya igualmente a gran altura si exceptuamos a Ferruccio Mazzoli, cuyo «Gessler» es una verdadera desgracia. Claro, teniendo en cuenta que el peso de la escena definitiva de la ópera (aquella en la que Jemmy, hijo de «Guillermo», acepta estoicamente el colocarse debajo de la famosa manzana) recae casi sólo en él, hay motivos más que de sobra para pensar que de no ser por esto estaríamos ante una versión prácticamente ideal. La dirección musi-

cal de Chailly se caracteriza fundamentalmente por su brillantez y por el buen gusto en el acompañamiento de las respectivas arias, alguna de ellas (véase, por ejemplo, «Selva opaca») dirigida de forma magistral. El Coro exhibe condición dramática, estilo y una forma vocal de primera clase; téngase en cuenta el importante papel que juega en el desarrollo de la parte más épica de la obra. Bien, las razones expuestas hacen de esta versión una buena alternativa de compra.—P.G.M.

**A. SCARLATTI: 6 Concerti. I Musici.** Philips, 95 00 603.

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

Resulta ciertamente incompresible cómo un músico de la importancia de Alessandro Scarlatti está tan pobremente representado en nuestro catálogo discográfico. En la edición del **Polcar** vigente (año 1981) encontramos únicamente tres discos: **Concerti grossi** y **Sinfonías** (Hispanavox, S 60.222), **Endimione e Cintia** (Archiv, 25 33 061) y los **Madrigales** completos (Archiv 25 33 300). Y es curioso resaltar que entre esta escasa discografía, figuran, con la aparición del presente disco, cuatro **Concerti** repetidos, los números 1, 2, 3 y 6, en las lecturas de I Musici y del Conjunto La Follia. Pero así son las cosas.

Nacido en Palermo el año 1660, padre de Domenico, este gran compositor, de temperamento intuitivo y emprendedor, desarrolló una enorme actividad a lo largo de sus cuarenta y cinco años, dando a la luz una copiosa producción de muy diversos géneros vocales e instrumentales. Fue la suya una grandiosa apertura hacia todas las orientaciones y todos los estilos de la tradición recuperada del Renacimiento italiano, y al mismo tiempo hacia rumbos desconocidos hasta entonces.

A pesar de lo que se ha dicho, Scarlatti no fue en realidad el fundador de la escuela napolitana del siglo XVIII, ya que tiene con ella notables diferencias de concepción, comportamiento y sensibilidad.

Ciñéndose a la presente grabación, diremos que estos **Concerti grossi** son notables ejemplos de la escritura fugada, y en los que, por otra parte, el diseño formal está libre de todo tratamiento esquemático. Ninguno de ellos es igual entre sí. Los hay en tres tiempos, en cuatro o en cinco. La variedad formal se corresponde con la diversidad melódica y la belleza de los temas. Obras, en definitiva, de gran calidad.

La interpretación, a cargo de el conjunto I Musici, se ajusta a los patrones de su visión del mundo barroco. Utilización de técnicas instrumentales actuales, un cierto refinamiento sonoro y un gran dominio técnico. Para los numerosos seguidores de este grupo, quizás sea una interpretación modélica. Para quien esto firma, sin discutir los valores de esta lectura, encuentra más validas otras

líneas de interpretación barroca. Es más, creo que la interpretación de cuatro de estos conciertos por el más bisoño conjunto La Follia, bajo la dirección de Miguel de la Fuente, resulta más adecuada.

La grabación es excelente, aunque acaso hubiera sido preferible una mayor presencia sonora del clave.

En cualquier caso, un disco que debe ser recibido con alegría, y que nos inclina a solicitar la aparición en el mercado de otras obras del maestro napolitano.—G.Q.L.I.O.

**O SCHUMANN: las 4 Sinfonías.** Orquesta de Filadelfia. Director, James Levine. RCA RL-03907, 3 discos.

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

No cabe duda de que existen razones suficientes para pensar que sólo directores en posesión de una gran madurez deberían (o mejor, podrían) enfrentarse al ciclo sinfónico schumaniano: un mundo expresivo complejísimo por su enorme riqueza, una gramática de difícil aprehensión, un tratamiento orquestal tan original como, a veces, intraducible a sonido de forma digna, una atmósfera sonora amplísima, una estructura celular muy difícil de determinar, etc., etc... Bien, no es el caso de James Levine, un director que, a mi juicio, ha planteado su carrera de forma un tanto atropellada y, sobre todo, con la rapidez que caracteriza a ciertos fenómenos de mercado, por otro lado muy poco válidos desde el punto de vista artístico.



James Levine.

De su versión de la Cuarta **Sinfonía** sólo diré que es una aberración de principio a fin. El mal gusto y el mal hacer campean a lo largo y a lo ancho de esta insufrible versión. Las otras tres tienen como característica común la irregularidad. Al lado de momentos muy dignos

por su excelente realización (nada más), nos encontramos con licencias de un gusto dudoso y con imperfecciones sintácticas dignas de un principiante. Sí, a veces hay vitalismo, energía y una cierta conciencia de lo que se hace, pero todas las buenas intenciones quedan empañadas una y otra vez por errores de bulto graves. En ocasiones, las voces no se distinguen con la nitidez que sería deseable y, en general, el sonido es grueso y bastante duro. La grabación, muy efectiva, influye también lo suyo. En definitiva, versiones éstas a olvidar. La mejor alternativa para las **Cuatro Sinfonías** de Schumann en el mercado sigue siendo la de Daniel Barenboim con la Orquesta Sinfónica de Chicago.—P.G.M.

**SCHUMANN: Amor de Poeta, Op. 48. Ciclo de Lieder Op. 39.** Dietrich Fischer-Dieskau, barítono. Christoph Eschenbach, piano. Deutsche Grammophon, 2531 290.

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

La presente versión de ambos ciclos, que datan de 1840 y constituyen con toda probabilidad lo más significativo de la obra liederística de Schumann, ha sido extraída del primer y segundo álbumes de los tres publicados por D.G., y que fueron comentados en su día en esta Revista. «**Dichterliebe**», Opus 48, comprende 16 canciones sobre poemas de Heinrich Heine y es el más conocido, y justamente apreciado, de los ciclos del compositor. El **Ciclo Opus 39** está constituido por 12 piezas basadas en poemas de Joseph von Eichendorff, y es de una belleza musical realmente sorprendente.

Fischer-Dieskau, indiscutible maestro en este campo, muestra su gran madurez interpretativa junto con facultades vocales aún en plenitud. Los sentimientos más diversos que encierran las estrofas cobran vida al ser expresadas por el cantante con admirable contraste, sin el menor atisbo de monotonía, haciendo acopio, con un profundo sentido musical, de los más variados recursos; partiendo de una clarísima dicción, base fundamental de la expresión, la voz siempre apoyada, serena y homogénea; pianísimos prácticamente etéreos, pero siempre resonantes, como en el tierno lirismo y sencillez de «Im wunderschönen Monat Mai», en «In der Fremde», el final de «Auf einen Burg», etc.; vibrantes fortísimos, como en la intensidad dramática de «Im Rhein», «Die alten bösen Lieder», etc., susurros casi declamados en «In der Fremde», vivacidad y precisión rítmica para expresar la alegría de «Die Rose, die Lilie», espontaneidad en los adornos como en «Mondnacht», climax espiritual del **Ciclo Opus 39**, del que hace una verdadera creación, y brillantez en el registro agudo como en el «La natural» de «Ich grolle nicht», para citar sólo unos ejemplos. Admirable, la labor de Christoph Eschenbach, pianista de primerísima línea, magníficamente com-



penetrado con el cantante; ofrece toda la elegancia, lirismo, precisión, firmeza de tono, justeza de matiz y sensibilidad, que redondean esta incomparable versión. La traducción, muy cuidadosa y acertada con buen sentido poético, es de Angel Carrascosa. Totalmente recomendable.—**F.Ch.M.**

**SCHÜTZ: Historia de la Resurrección de Jesucristo.** Widmer, Caas, Devos, Degelin, Jansen. Música Polyphonica. Director, Luis Devos. Hispavox S 90.534.

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

He aquí un disco extraordinariamente importante desde diversos puntos de vista. El primero de ellos por darnos a conocer a un compositor de exquisita sensibilidad, predecesor de Bach en muchos aspectos y escasamente conocido por estos pagos.

En segundo término, por la obra que contiene, cuyo título original era «**La historia de la gozosa y victoriosa resurrección de nuestro único Salvador y benefactor Jesucristo**».

Y en tercer lugar, por la interpretación modélica y ejemplar. Heinrich Schütz, cuya larga carrera musical cubre más de medio siglo, domina en su tiempo al resto de los autores en el terreno de la música religiosa. Fue el Monteverdi alemán, el genio tutelar hacia el que todo ha convergido y por quien todo ha comenzado. Su obra es enteramente vocal y de inspiración religiosa, a excepción de una colección de madrigales italianos publicada en Venecia en 1611. En palabras de Roland de Candé, su obra «*es una síntesis magistral de las tradiciones de la música polifónica alemana y del nuevo canto expresivo italiano, del canto llano y del coral luterano, del gran estilo polícoral heredado de Gabrieli y del nuevo estilo concertante*».

Schütz es un hombre reflexivo, continuamente en estudio. Sus obras son relativamente poco numerosas y sus publicaciones muy espaciadas, pero cada una de ellas es un fruto maduro, profundamente estudiado, modelos en los diferentes géneros.

Su **Historia de la Resurrección**, aparecida en el año 1623, participa de estas características. El texto de la obra es del mismo Schütz, basado en los Evangelios. La composición es para seis solistas, dos coros, seis instrumentos y órgano. Sorprendente para aquellos tiempos. El bajo continuo se lleva a efecto con un conjunto de violas da gamba — en la grabación violas discanto— lo que le da un especial carácter sonoro. La obra parece más destinada a una ejecución de corte que al uso litúrgico en la Iglesia. La pieza es un compendio de belleza y expresividad, de similares características y calidad que la que podemos encontrar en sus **Pasiones**.

Luis Devos plantea la obra con un

conocimiento profundo del estilo; las disminuciones improvisadas sobre la viola discanto, a cargo de Ros, increíblemente ajustadas; los coros, idóneos, y las intervenciones de los solistas, incluido el propio Devos, sin tacha.

La grabación es buena, con profundidad y estereofonía adecuadas, pero el prensado da lugar a ciertos ruidos molestos. Un pequeño fallo ante tanto acierto. Mucho más serio me parece que no se hayan incluidos los textos, que sin duda faltarían la escucha. En cualquier caso, lo dicho no empaña el sumo interés de esta grabación, que recomiendo vivamente.—**G.O.L.I.O.**

**TCHAIKOVSKY: Obertura Solemne 1812. Capricho Italiano. Marcha Eslava.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Daniel Barenboim. Deutsche Grammophon, 32 022 (Digital).

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

A mi juicio, producir hoy discos como éste —son obras archiconocidas, archigrabadas, y de una dudosa calidad— sólo tiene sentido si su intérprete puede decir algo nuevo o si la calidad de la grabación supera rotundamente a las muchas que ya se han realizado en los últimos tiempos. Bien, es el caso en los dos sentidos.

Existen excelentes trabajos sobre la **Obertura Solemne «1812»**; unos, por su sincero y auténtico nacionalismo; otros, por su apatante espectacularidad; algunos incluso por su efectismo sonoro, pero éste que aquí se incluye lo es por



Daniel Barenboim.

razones distintas a las habituales. Se trata de una versión que, sin renunciar a la componente más *rusa* de la obra ni tampoco a su delirio patriótico —campañas al vuelo y cañonazos incluidos—, posee, sin embargo, un factor de concép-

ción más abstracto, más puramente musical, que la hace más tremendamente expresionista. Barenboim consigue esto gracias a una soberbia técnica de dirección orquestal que le permite desgranar minuciosamente el discurso musical, produciendo una acumulación de tensión sonora verdaderamente espeluznante. Puede no agrandar esta visión; se puede, por supuesto, preferir la melancolía esteparia de un Markevitch o las explosiones físicas —a mi entender, superficiales— de un Stokowski (por poner dos ejemplos muy representativos), pero no cabe duda que esta manera de ver las cosas tiene, por lo menos, más interés, porque, además, en el fondo, creo que no renuncia a ninguno de los ingredientes básicos de la obra.

Con el **Capricho Italiano**, Barenboim realiza un gran esfuerzo para sincerarse con la obra; lo que, evidentemente, es una tarea bastante ingrata, pues, como es sabido, no da para mucho. Pero he dicho *para mucho, no para nada*, como algunos se empeñan en repetir. Y a los resultados me remito. Sí, con un poco de buen gusto, una pizca de ironía, algo de elegancia y, sobre todo, una buena dosis de humildad profesional —desde luego apetece más dirigir a Bruckner o Brahms—, se le puede convertir, por lo menos, en audible. La versión de la **Marcha Eslava** es igualmente extraordinaria. Además, ésta sí la concibe de forma más puramente nacionalista, lo cual es un acierto pues, en sí misma, es bastante más sincera que la **Obertura Solemne**.

La Orquesta, ni mejor ni peor que habitualmente, increíble. La grabación, como ya he dicho, impresionante. Un disco, por consiguiente, adecuadísimo para revisar y actualizar viejos conceptos.—**P.G.M.**

**VERDI: Macbeth, selección** (cantada en alemán). Mathieu Ahlersmeyer, Herbert, Alsen, Elisabeth Höngen. Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Viena. Director, Karl Böhm. Edigsa, 11 L0252.

Interpretación: ■  
Sonido: ■

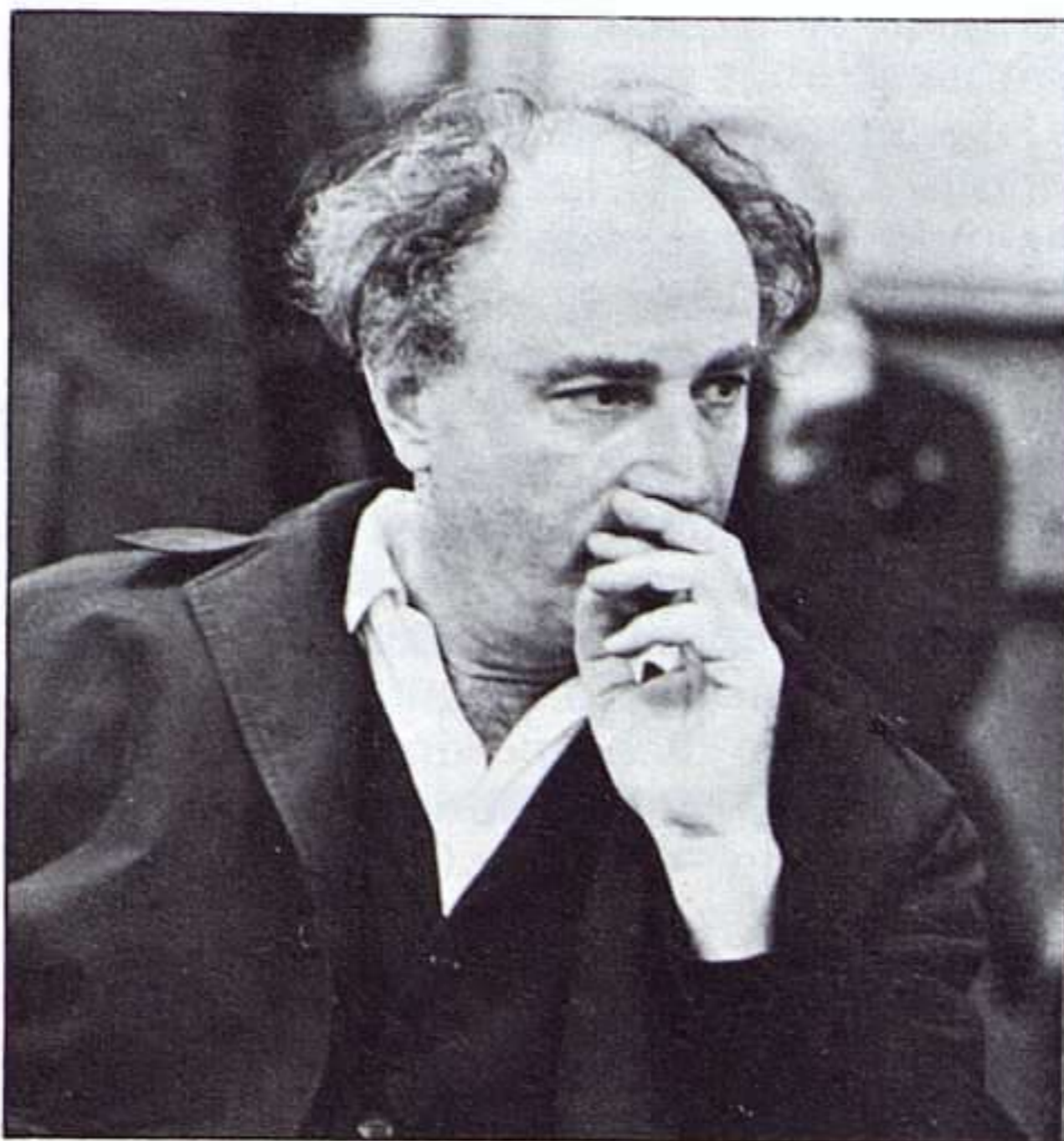
Este disco de selecciones se halla prácticamente centrado en la parte de «Lady Macbeth», personaje interpretado por Elisabeth Höngen de forma correcta, pero irrelevante, como en general resulta la publicación.

Su único y limitado interés es la presencia de Böhm, pero este hecho se da también en otras versiones que no tienen el fallo de estar cantadas en alemán, y una ópera de Verdi en alemán resulta insufrible.—**G.A.R.**

**O** WEBER: *El Cazador Furtivo*. Behrens, Donath, Kollo, Meven, Moll, Brendel, Grumbach. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, Rafael Kubelik. Decca, 67 99 083, 3 discos.

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

Hay que considerar como muy oportuna la edición de este álbum Decca dentro de su nueva línea bajo la tutela de Fonogram. A la calidad global e intrínseca de estos pentagramas weberianos hay que unir su importancia capital en el devenir de la ópera romántica genuinamente alemana, y a todo ello se suma el hecho de constituir una gran versión de la obra, muy especialmente por parte de la batuta rectora. Por lo demás, esta obra, muy mal servida en general por el catálogo español, carecía actualmente de versión alguna, si bien estuvo excelentemente representada hace pocos años por dos notables interpretaciones: C. Kleiber (D.G.) y R. Heger (EMI). El lector informado conocerá que la primera de ellas se convirtió en su día en un clásico del disco, tal vez por el *moderno* enfoque de Kleiber, de gran objetividad, despojando a la obra de elementos expresivos no afines que provenían de estéticas y gustos discutibles; a ello añádase una ejecución portentosa desde un punto de vista técnico. Desde esta perspectiva, seguimos siendo deudores del trabajo de Carlos Kleiber; sin embargo, y sin ánimo de iconoclasta, entiendo que la versión reciente de Kubelik supera en muchos aspectos la mítica de Kleiber precisamente en su punto más fuerte: en la dirección (y conviene no olvidar la importancia radical de este hecho, pues se trata fundamentalmente de una *opera de director*). El trabajo del gran director checo integra muchas de las cualidades que adornaban la interpretación de Kleiber (control expresivo, deslumbrante perfección técnica, claridad y diafanidad de las texturas orquestales, vigorosa acentuación y atención a los cambios dinámicos, rítmicos y agógicos, dignos del mejor estilo teatral), pero sus resultados se me antojan más sutiles e imaginativos en lo expresivo, más refinados y redondos en lo sonoro. Su dirección es también más clásica, sus «tempi» más lentos, su estilo menos agresivo y nervioso; paralelamente Kubelik enfatiza especialmente las sugerentes melodías weberianas, las recrea y las *canta*, y pienso que es notoria la complacencia que en ello experimenta el director. Estas cualidades, por otra parte, no restan ni mitigan un ápice el tono sombrío y demoníaco de la obra, como el de la sobrecogedora escena de la Garganta del Lobo. Es, pues, una interpretación típica de director romántico (en la acepción más laudatoria del término), muy sugerente, pero, como decía antes, deudora de un enfoque objetivo del hecho musical. Debo decir también que dramáticamente la dirección es muy afín al comentado pre-wagnerismo de la



Rafael Kubelik.

obra, siendo la orquesta quien sugiere permanentemente el acontecer escénico a través de una constante variación de los medios expresivos.

Brevemente, en cuanto a los cantantes, he de decir que el nivel es alto, si bien, como en todas las óperas, hay altibajos. Hildegard Behrens es una «Agatha» impregnada de cierto fatalismo, más dramática que lírica y de admirables medios vocales. La Donath es insuperable como «Annchen», por frescura vocal e inmejorable escuela. Kollo es muy adecuado al papel de «Max», y, aunque en su primera intervención al final del primer cuadro está inseguro, mejora notablemente y canta su aria del primer acto con gran soltura y magnífica prestación vocal, amén de resultar muy convincente. Peter Meven, bajo-barítono de no excesiva calidad, hace un buen «Kaspar», si bien algo plano en papel que exige grandes dotes dramáticas; en su aria del final del primer acto se nota cierta falta de agilidad vocal. Moll es impresionante como el «Ermitaño», y cumplen bien Grumbach como «Kuno» y Wolfgang Brendel como «Ottokar», especialmente éste último, un barítono lírico muy prometedor, cuyas cualidades no llegan a disfrutarse en tan corto cometido. En cuanto al trabajo coral, es extraordinario, especialmente las voces masculinas, de una calidad individual y colectiva excelentes.

El sonido es asimismo muy bueno, quizá algo falto de mayor claridad y definición.

En suma, gran obra, admirable servida; recomiendo su adquisición a todos aquellos que no la conozcan o no la tengan en su discoteca. También a los que, teniendo otras versiones, estén especialmente interesados en este título primordial del teatro cantado.—J.I.P.

**WOLF: *El Corregidor***. Karl Erb (tenor), M. Teschemacher (soprano), Josef Herrmann (barítono), Martha Fuchs (soprano), Georg Hann (bajo), Gottlob Frick (bajo), Kurt Böhme (bajo). Coro de la Opera y Orquesta Estatal de Dresde. Director, Karl Elmendorff.

Edigsa, 11 A 0253; 3 Lp (Grabación histórica del año 1944).

Interpretación: ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■

Resulta incomprensible que una obra de indudable belleza como *El Corregidor* no se haya grabado con más frecuencia. Dramáticamente podrá ser discutida, pero musicalmente me parece obligada en cualquier discoteca de ópera. Que yo sepa, no existe otra grabación completa, normalmente accesible, desde esta grabación de 1944. Hugo Wolf, nacido en 1860 —como Mahler— forma parte de toda la interesante constelación postwagneriana: Nessler, Humperdinck, R. Strauss, Pfitzner, etc. Influidos por Wagner en muy distinta medida, cada uno desarrolla de una manera personal la ópera alemana hasta Hindemith. La figura de Wolf es fundamental en la historia del «lied». Continuator de Schumann, en algunos aspectos recreador original de canciones italianas y españolas, compuso *El Corregidor*, su única ópera, basada en un libreto sobre *El sombrero de tres picos*, de Alarcón. En ella se dan cita todas sus virtudes liederísticas y su fino sentido de la comicidad. La estructura musical oscila entre la sencillez y el dulce lirismo y un complejo tejido de «leitmotivs», así como un tratamiento orquestal, a menudo denso, y de importantes texturas polifónicas. Algunos pasajes y su orquestación indican una clara influencia wagneriana. Basta escuchar el desarrollo de las cuerdas en el «Preludio» y el uso del metal. La obra es mucho más que una simple e inspirada sucesión de «lieder», aunque es verdad que el equilibrio dramático no está siempre conseguido. Los «leitmotivs», que con gran profusión anuncian personajes, sostienen pasajes, recapitulan situaciones y se dan cita en otros momentos, consiguen fijar teatralmente a los distintos personajes; por otra parte, la *serie* de «lieder» utilizada para cada personaje tiene su propia personalidad. Sin embargo, el desarrollo orquestal y la morosidad de algún pasaje perjudican el trazo vivaz y directamente dramático que el argumento de la obra exigiría. Es muy bello el prelude (tema del dúo del Acto II). Todo el primer acto transcurre con fluidez. Hay fragmentos de música seductora, como el comienzo del Acto II, todo el inspirado dúo entre Frasquita y el molinero de gran pureza lírica, la escena contrastada del acto III, en la que interviene el Molinero. La obra está salpicada de canciones frescas y llenas de gracia, como la que canta el Corregidor, muestra del *Spanisches Liederbuch*, con el estribillo «weil die Weiber sind», y que Karl Erb todavía canta con gracia e intención. O la referencia a la canción popular española «Auf Zamora geht der Fedzug», o la «Canción del vino» al final del Acto II..., hasta el radiante final en Do mayor, contagioso y lleno de fuerza.

El reparto vocal es excepcional, con un rotundo conjunto de voces graves (Herrmann, Hann, Frick y Böhme), la interesante soprano dramática wagneriana Martha Fuchs y el tenor Karl Erb,

gran cantante de «lieder» y oratorios, cuyo gran dominio del papel no queda empañado por una voz ciertamente fresca para su edad (67 años). El sonido de la Orquesta es rotundo y la dirección de Karl Elmendorff, aunque no dispongamos de otras grabaciones comparativas, me parece muy expresiva y bien contrastada, teniendo en cuenta los distintos niveles estilísticos de la obra y las no siempre fluidas transiciones dramáticas de la partitura. El sonido tiene una calidad más que suficiente, teniendo en cuenta la fecha de grabación. La acertada edición se ve fuertemente empañada por la falta del libreto y de su traducción correspondiente. Además de obligado, me parece imprescindible para la primera y única grabación de la ópera que se presenta en nuestro mercado. A la espera de otras grabaciones, recomiendo calurosamente esta versión histórica.—**B.C.**

## RECITALES

**MARIA CEBOTARI:** Arias de *Las Bodas de Fígaro*, *Luisa Miller*, *Rigoletto*, *La Traviata*, *La Bohème*, *Madama Butterfly*, *El Caballero de la Rosa* y *Salomé*. Grabaciones de 1938-1944. Edigsa, 11AO256/6, 2 discos.

Interpretación: ■ ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■

Contratada por Bruno Walter, en 1931, para cantar en Salzburgo el papel de «Amor» en *Orfeo y Euridice*, de Gluck. María Cebotari, de origen ruso y nacida en Besarabia, se convirtió en una habitual de los Festivales de esa ciudad, y en los primeros que se celebraron después de la guerra, en 1945, fue invitada por Karl Böhm para cantar «Constanza» en *El Rapto en el Serrallo*. Su carrera se extendió también al cine: rodó tres películas con Beniamino Gigli e interpretó *Madama Butterfly* por primera vez en celuloide. Dotada de excelente musicalidad y facultades interpretativas, dio muestras de gran versatilidad acometiendo los papeles más diversos, especialmente Mozart, Strauss, Puccini y Verdi, sin desdeñar la ópera moderna. Siendo su voz básicamente de soprano lírica, con posibilidades de coloratura, interpretó principalmente papeles como «Gilda» (*Rigoletto*), «Violetta» (*Traviata*) o «Constanza» (*Rapto*), pero al tener mucho mordente, hizo también papeles más dramáticos, como la *Salomé* y *Turandot*. El presente registro es una selección de sus mejores interpretaciones, siendo todas de gran calidad y expresividad. Canta todas las arias en alemán, lo cual le puede restar atractivo ante el público latino. Interviene junto a otros cantantes y directores de primerísima línea, como Helge Roswaenge entre los primeros, y Karl Böhm entre los segundos. El sonido es bastante bueno para su época, depu-

rado de ruidos, suficiente para apreciar las dotes de esta cantante insigne.—**F. Ch. M.**

«**MUSICA DE ORGANO EN LOS CONVENTOS DE SEVILLA**». Obras de *Mudarra*, *Bermudo*, *Peraza*, *De la Serna*, *Durón* y *Correa de Arauxo*. J.E. Ayarra, órgano. (Disco editado por la Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla).

Interpretación: ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■ ■

Bajo el patrocinio de la obra cultural de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, se publica un interesante disco que contiene grabaciones en los órganos de los conventos sevillanos de San Clemente, Santa Marta, Santa Paula, y Santa Inés.

Antes de nada, debemos resaltar el hecho nada frecuente de que una entidad financiera apoye y publique directamente una edición como la que comentamos, que, tomando en consideración el nivel cultural de nuestro país, ha de ser por fuerza minoritaria.

Sin embargo, entendemos que este empeño no debe resultar baldío, puesto que el disco que comentamos tiene varias facetas muy interesantes.

La primera de ellas es, sin duda, la posibilidad de escuchar el delicioso sonido de estos cuatro órganos de diferentes conventos sevillanos. En las notas que se incluyen en un encarte que acompaña el disco, el Canónigo organista de la Catedral de Sevilla, José Enrique Ayarra, nos explica cómo la depauperación progresiva de las comunidades religiosas de clausura y la arrasante simplificación general de la liturgia han hecho que muchos de los órganos de los monasterios y conventos de clausura hayan quedado mudos hace ya muchos años. El esfuerzo por recuperarlos es ya de por sí digno de elogio. Poder apreciar los registros del violón, octava o quincena,



José Enrique Ayarra.

del lleno o la címbala del órgano del Convento de San Clemente, o la violeta o el bajoncillo del órgano de Santa Inés es revelador.

Otro punto interesante que hemos de destacar es la notable interpretación que realiza Ayarra. Sus conocimientos técnicos, su ajustado mecanismo y la adecuación sonora a las obras interpretadas son muy notables. Para mi gusto personal, alcanza el mayor nivel en la *Gaitilla de mano izquierda*, de Sebastián Durón, y en las lecturas de las obras de Correa de Arauxo, que figuran en la cara B del disco.

La grabación y el prensado son aceptables, y el trabajo de mezclado en estudio pasa casi inadvertido, lo que, entiendo, es un elogio.

La presentación del disco, en cuyas portada y contraportada figuran fotografías de estos bellísimos órganos, especialmente el de Santa Inés, es muy acertada, como asimismo lo son los comentarios a cargo de Ayarra.—**G.Q.L.I.O.**

**DUOS DE «MANON LESCAUT», «BOHEME», «BUTTERFLY», «TRAVIATA» Y «OTELLO».** Mirella Freni y Franco Bonisolli. Orquesta Filarmónica de Hamburgo. Director, Leone Maggiera. Edigsa, 11LO250.

Interpretación: ■ ■  
Sonido: ■ ■

Publicación con dúos archiconocidos, que no aporta ninguna novedad respecto a otras anteriores, teniendo en cuenta además su duración total es escasa (unos 32 minutos).

Mirella Freni demuestra una vez más su gran clase por voz y línea de canto. Es admirable que próxima ya a los 50 años conserve tal frescura de voz. Sin duda, su estudiado y limitado repertorio no es ajeno a ello. En esta misma publicación todas las piezas encajan perfectamente en sus posibilidades, lo que no sucede plenamente con Bonisolli. Este tenor tiene una voz con facilidad en el agudo, pero su estilo es muy tosco: basta escuchar el dúo de «O soave fanciulla» para comprobarlo.

El registro es recomendable únicamente para los seguidores de la Freni.—**G.A.R.**

«**DIVA**». Selección de **escenas de ópera** y otras **obras vocales**. Frederica von Stade, Kiri Te Kanawa, Renata Scottò, Ilena Cotrubas, Montserrat Caballé y Marilyn Horne. CBS, 79343, 3 discos. Importado.

Interpretación: ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■ ■ ■

Con una portada como para espar-  
tar al más firme admirador de las *divas*



Kiri Te Kanawa.

seleccionadas, este álbum de inconfundible sabor americano en algunos detalles leves (título, frases publicitarias) y en otros graves (selección de partes de unas obras que forman un todo: **Cuatro últimas canciones, Shéhérazade**, etc.), con unas grabaciones que van de lo bueno a lo excelente, contiene una selección de óperas y otras obras vocales, casi todas publicadas en España, por las que se pueden apreciar, en general, las cualidades y defectos de estas cantantes de nuestros días... y nuestras noches, a saber:

Frederica von Stade: belleza de timbre, delicadeza, musicalidad (**Bodas de Fígaro, Cendrillon, Mignon**), cierta languidez (**Werther, Grande Duchesse de Gérolstein**), tirantez en los agudos (**Semiramide**).

Kiri Te Kanawa: voz de oro, que junto a sus cualidades interpretativas brilla especialmente en **Hansel Gretel** y en el **Requiem** de Duruflé. Buen estilo mozartiano, aunque en algunos momentos tiene una acentuación blanda, de lo que

será responsable la dirección de Lorin Maazel. Demasiado fogosa para Richard Strauss.

Renata Scotto, con la voz en decadencia, aunque no tanto como en sus recientes grabaciones, nos da en cada aria una lección de buen decir.

Ilena Cotrubas: voz con un timbre que tiene un encanto especial, pero corta de fiato y destemplada en agudos (**Rigoletto**), demuestra en el resto de la selección sus grandes cualidades: pureza de emisión, claridad en la vocalización, elegancia en el fraseo y expresividad.

Montserrat Caballé, que no grabó para CBS sus mejores momentos, empieza muy bien, a pesar de su vocalización no muy clara, en **Gemma di Vergy**, pero empieza a fallar en **Aroldo**, terminando fatal en la «cabaletta» «Ah, dal sen di quella tomba». Es la única cantante que no sale muy bien parada en la selección y también la única que está grabada en directo.

Marilyn Horne luce sus impresio-

nantes cualidades vocales (extensión, técnica) y expresivas en **Le Prophète** y **Mignon**, pero está inadecuada estilísticamente en **Shéhérazade** de Ravel y más aún en **El Amor Brujo**, donde llega a lo grotesco.—T.

«CONCIERTO DE AÑO NUEVO: 1 DE ENERO DE 1981». JOHANN STRAUSS II: **Marcha de El Barón Gitano. Rosas del Sur. Sin preocupaciones. Impetuoso en el amor y el baile. Poca Tris-tras. Voces de primavera. Marcha Egipcia. Aceleraciones. Polca Explosiones. Sangre alegre.** JOHANN STRAUSS I: **Marcha Radelzky.** JOSEF STRAUSS: **Transacciones. Corazón de mujer.** JOHANN I JOSEF STRAUSS: **Polca Pizzicato.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Lorin Maazel. Deutsche Grammophon, 25 32 018, Digital importado.

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

Las grabaciones de los «Conciertos de Año Nuevo» siempre tienen, al margen de la calidad de la toma o de las versiones en sí, un muy especial atractivo: su audición transmite la alegría y las ganas de hacer música de unos profesionales que muestran al mundo con orgullo sus más genuinas tradiciones musicales. A esta virtud repetida en todas ellas, hay que añadir en la que ahora comento otras dos mucho más relevantes: una ejecución técnica sorprendente y un sonido extraordinario. En efecto, Maazel demuestra que tiene todo lo que ha de poseer un director para enfrentarse a esta no fácil música: ímpetu controlado, sentido del ritmo, elegancia, estilo impecable, en suma, y, por supuesto, una técnica envidiable. Hace sonar a la orquesta —que por sí sola es ya un lujo— como en las mejores ocasiones: timbre bellísimo (es casi imposible que una sección de cuerda tenga un sonido más



**JOSE NAVARRO BOTELLA**

C/. Gran Avenida, 36 - T/. 38 38 76  
Juan Carlos I, 37  
ELDA

Concesionarios de las mejores marcas de pianos y organos, gran surtido en guitarras y discos. Hacemos presupuestos de instrumentos de viento para bandas y orquestas.

hermoso), ajuste máximo (una vez más, esta orquesta no es sino un solo instrumento!) y mecanismo perfecto (véanse todas las intervenciones de los instrumentos de metal).

Si a todo lo dicho se le añade que Maazel hace gala de una capacidad comunicativa portentosa, quedará plenamente justificado que el producto final es de una talla casi insuperable. Por ello, y a pesar de que el precio del disco es alto por tratarse de una grabación importada, mi recomendación es total.—  
P.G.M.

**JARO PROHASKA.** Lohengrin, El Holandés Errante, Tristán e Isolda, Los Maestros Cantores de Nuremberg, Los Cuentos de Hoffmann, La Dama de Pique. Con Erna Berger, Peter Anders, Josef Greindl, Max Lorenz y otros. Grabaciones históricas 1940-46. Edigsa, 11 A 0254/6.

Interpretación: ■ ■ ■  
Sonido: ■ ■

Jaro Prohaska, nacido en Viena en 1981, fue uno de los barítonos dramáticos especializados en ópera alemana, más importantes de los años 1920 a 1950. Sus intervenciones en el Festival de Bayreuth, de 1933 a 1944, fueron muy notorias. De voz recia y timbrada, aunque algo metálica, parece ser que no correspondía al ideal de belleza, noble y empastada, de otras voces contemporáneas suyas, pero su reputación fue de ser el más versátil de los cantantes de su repertorio, desarrollando un estilo interpretativo muy personal, flexible y matizado, que evitaba el abuso de la fuerza, a pesar de ser su voz vigorosa por naturaleza. Las presentes grabaciones, con toda seguridad, no hacen honor a las virtudes de este cantante, en primer lugar porque se realizaron cuando contaba ya entre 50 y 56 años de edad, y en segundo, por ser defectuoso el sonido. En **Lohengrin**, la voz fluye con mucha sonoridad, aunque parece perder timbre en el grave y en el dúo está muy abierta y algo empujada en los agudos, pero la interpretación es vehemente y apasionada; en **El Holandés** sucede lo contrario, pues los graves aparecen más timbrados y el centro más redondo, pero, al final del monólogo, parece desafinar durante varios compases, aunque bien podría ser por defecto de la grabación. Mejora el sonido en **Los Cuentos de Hoffman**, grabados en 1946, y la interpretación es inteligente, seguramente lo mejor del disco. Es destacable la magnífica labor de Max Lorenz en los cortos fragmentos del **Tristán**.—F.Ch.M.

## DISCOS CRITICADOS

<b>BACH: Conciertos</b> (Cristina Bruno) .....	43
<b>C.P.E. BACH: Conciertos para flauta</b> (Preston, Pinnock) .....	43
<b>C.P.E. BACH: Sonatas para flauta y clave</b> (Fedotov, Boldyzev, Brill) .....	43
<b>BARTOK: Concierto para Orquesta</b> (Ormandy) .....	43
<b>BEETHOVEN: Oberturas</b> (Bernstein) .....	44
<b>BERLIOZ: La Muerte de Cleopatra</b> (Dezine, Amy) ..	44
<b>BOCCHERINI: Conciertos para violoncelo</b> (Lodeón, Jordan) .....	44
<b>BRAHMS: Sinfonía núm. 4</b> (Keilberth) .....	45
<b>BRAHMS: Cuartetos de cuerda núms. 1 y 2</b> (Cuarteto LaSalle) .....	45
<b>BRAHMS: Cuarteto de cuerda núm. 3</b> .....	45
<b>SCHUMANN: Quinteto para piano y cuerda</b> (Levine Cuarteto LaSalle) .....	45
<b>CHARPENTIER: Missa Assumpta est Maria</b> (English Bach Festival) .....	46
<b>DEBUSSY: La Doncella Elegida</b> (Fischer-Dieskau, Barenboim) .....	46
<b>DELALANDE: Miserere</b> (Malgoire) .....	46
<b>DVORAK: Concierto para violín</b> (Hudecek, Smetacek)	47
<b>DUKAS: El Aprendiz de Brujo</b> (Zinman) .....	47
<b>GERSHWIN: Un americano en París</b> (Ozawa) .....	47
<b>HAENDEL: Sonata núm. 1. RAVEL: Tzigane.</b>	
<b>PAGANINI: Concierto para violín</b> (Hála, Sláma, Hudecek, Nohejil) .....	49
<b>HAENDEL: Concerti grossi</b> (Warchal) .....	49
<b>HAYDN: Cuartetos de cuerda</b> (Cuarteto Amadeus) .	49
<b>LISZT: Lieder.</b> (Fischer-Dieskau, Barenboim) .....	50
<b>ROSSINI: Guillermo Tell</b> (Chailly) .....	51
<b>SCARLATTI: Concerti</b> (Levine) .....	52
<b>SCHUMANN: Sinfonías</b> (Levine) .....	52
<b>SCHUMANN: Amor de Poeta</b> (Fischer-Dieskau, Eschenbach) .....	52
<b>SCHÜTZ: Historia de la Resurrección de Jesucristo</b> (Devos) .....	53
<b>TCHAIKOVSKY: Obertura Solemne</b> (Barenboim) ...	53
<b>VERDI: Macbeth</b> (Böhm) .....	53
<b>WEBER: El Cazador Furtivo</b> (Kubelik) .....	54
<b>WOLF: El Corregidor</b> (Elmendorf) .....	54

## RECITALES

<b>MARIA CEBOTARI: Arias</b> .....	55
<b>«MUSICA DE ORGANO EN LOS CONVENTOS DE SEVILLA»</b> (Ayarra) .....	55
<b>DUOS DE «MANON LESCAUT»: BOHEME, ETC.</b> (Freni, Bonisolli, Maggrera) .....	55
<b>«DIVA»</b> (Stade, Kanawa, Scotto, Cotrubas, Caballé, Horne), .....	55
<b>«CONCIERTO DE AÑO NUEVO» (Maazel)</b> .....	56
<b>«JARO PROHASKA»</b> (Berger, Anders, Greindl, Lorenz) .....	57

# Consulta discográfica

## ACLARACION A UNA CONSULTA

En el número 516 de RITMO, en la sección de **Consulta Discográfica**, se publicó una consulta mía, que se titulaba «Sinfonías clásicas». En la respuesta se me aconsejaba que utilizase una guía discográfica de calidad como la **Penguin Guide Records**, contrastándola con el catálogo **Polcar** para evitar encontrar grabaciones no existentes en el mercado español. El **Polcar** ya lo tengo, pero lo único que viene es la referencia de las grabaciones y no habla de ellas. Yo quisiera saber si la **Penguin** habla de la calidad de las versiones. Quería también información breve sobre la mejor o mejores interpretaciones de las **Sinfonías** de Beethoven.—**JESUS GONZALEZ LOPEZ (Vigo)**.

## RESPUESTA

LA Guía Penguin de que le hablamos en nuestra contestación a su primera carta trae explicaciones en inglés sobre la calidad de las interpretaciones, y además unos signos de puntuación.

En cuanto a las Sinfonías de Beethoven encontrables ahora en España, le podríamos recomendar sin reservas las dirigidas por Bernstein y Böhm (ambas D.G.: 27 40 216, 8 discos, y 27 20 045, 9 discos, respectivamente), que son las que más unanimidades concitan, pues las de Solti (Decca), Karajan (D.G.) y Szell (CBS) tienen partidarios y detractores dentro mismo de nuestra Redacción.

Y en versiones aisladas, las más convincentes son:

Quinta: Solti/Viena (Decca 65 94 371), C. Kleiber (D.G. 25 30 516), o una de las de Karajan (D.G. 25 31 105 y Privilege 25 35 304).

Sexta: Böhm (D.G. 25 30 142) o Bernstein (D.G. 25 31 312).

Octava: Giulini (EMI 165-002366/67, 2 discos, con la Novena) o Karajan (Privilege 25 35 315, con 3 Oberturas).

Novena: Böhm Digital (D.G. 27 41 009, 2 discos)—A.C.

## LIBROS SOBRE WAGNER

En el número 520 de RITMO, pág. 49, Angel Carrascosa (A.C.) me recuerda y alude a alguna actividad mía, al dar respuesta a preguntas de Don Juan Gil González sobre cuestiones wagnerianas.

Vaya por delante que agradezco franciscanamente que se me quiera considerar «el máximo especialista en la materia». Siempre puede haber sorpresas: a lo mejor el verdadero máximo especialista, de existir, se da por aludido y me tira de las orejas; y es seguro que más de un wagneriano español se sentirá un tanto molesto y disconforme con esta púrpura que se me asigna en un exceso de bondad. Quede claro, pues, con mi agradecimiento, que declino la precedencia en todo caso.

Pero vayamos al grano: lo que estoy preparando en firme en la actualidad es la traducción de una importante biografía de Ricardo Wagner, cuyo autor es Martin Gregor-Dellin, el coeditor de los **Diarios** de Cosima Wagner. Esta biografía ha aparecido en Alemania en 1980 y en Francia ha sido recientemente incorporada a la colección que edita Fayard. Destaca sobre todo por su germánica y apabullante aportación de datos puestos al día, y me atrevo a recomendar a Don Juan Gil González y a todo ciudadano interesado en el tema que aguarden a su publicación por Alianza a finales de este año o a comienzos de 1983, pues si no definitiva, se trata de una biografía amplia, documentadísima y con peso específico. Aparte de esto, preparo para la colección de libretos de ópera de Daimon los de **Maestros Cantores, Holandés errante, Lohengrin, Tannhäuser, Tristán e Isolda y Parsifal**, en este orden, a publicar entre 1982 y 1983. Nadie me ha ofrecido llevar a cabo una edición crítica de los escritos de Wagner—

¡Diez volúmenes, más de tres mil páginas de una prosa (o verso) siempre difícil y a veces agobiante—; y es más, siempre desaconsejaría tal empresa por inútil. Si hace falta una selección de los principales escritos teóricos de Wagner en versión castellana solvente —bastaría un volumen de unas 400 páginas—, sin que puedan considerarse tales la deleznable edición de Editorial Labor, **Escritos y confesiones**, que es una pésima y mutilada traducción (?) de una selección publicada por Dietrich Mack en la colección de bolsillo de Insel, ni la aún más magra realizada por Ediciones Bau en el volumen 1 de **Wagneriana**, revista fugaz que arremó hace pocos años el ascua de Wagner a la sardina de su neonacionalsocialismo.

En Austral puede hallarse desde hace muchos años una selección de la **Correspondencia entre Wagner y Liszt**, número 763; otra del **Epistolario con Mathilde Wesendonck**, número 785; y una traducción válida de **Opera y Drama** con el título de **La poesía y la música en el drama del futuro**, número 1.145. Tres clásicos que no han tenido continuidad ni revisión.

Para terminar, recuerdo cuando un querido amigo, ya no en este mundo, se dirigió a instancias mías a cierto famoso editor por ver si podíamos hacer algo, y éste contestó: «¿Wagner? Eso no da dinero». Y también recuerdo que hace un año presenté sin éxito un esbozo de plan editorial para remediar un poco la pavorosa carencia wagneriana en castellano, con la vista puesta en ese 1983 que marca el guarismo cien tras el tránsito del gran Ricardo. Quizá tenga más suerte la generación que en el 2013 consiga llegar a celebrar el bicentenario de su nacimiento.—**ANGEL-F. MAYO ANTOÑANZAS**

## «DON JUAN» LITERARIO Y MUSICAL

Voy a hacer un trabajo

sobre el personaje de «Don Juan» en **El Burlador** de Tirso de Molina y quisiera hacer una comparación entre el Don Juan literario y el Don Juan de Strauss. Si ustedes fuesen tan amables de enviarme información bibliográfica sobre el **Don Juan** de Strauss o de algún artículo aparecido en RITMO, o si supiesen de algún estudio que tratase este tema, les estaría muy agradecido.—**JACOBO MIR (Barcelona)**

## RESPUESTA

Mucho me temo que no haya una bibliografía exacta del tema del Don Juan de Strauss. Yo me atrevería a sugerirle que modificase la orientación de su trabajo ya que me parece harto difícil el cotejo entre una obra teatral y otra puramente musical, sin apoyo de la palabra. Tenga usted en cuenta, además, que Strauss se inspiró en el poema de Lendu, no en el Convidado de piedra o Burlador de Sevilla, español. Tal vez a través del literato austriaco pueda establecerse un mejor paralelo en sus distintas concepciones de la mítica figura de «Don Juan». Puedo decirle que una parte del poema de Nicolás Lendu está directamente inspirada por el drama español. De todos modos señalo alguna bibliografía, aun cuando supongo que tendrá usted alguna dificultad en encontrarla:

- T. ARMSTRONG: Strauss' Tone Poems. Londres, 1931.
- A. LORENZ: Neus Formerkenntnisse, angewandt auf Richard Straussens Don Juan. Archiv für Musikforschung, 1936.
- A. GOLEA: Richard Strauss. París, 1965.
- N. DEL MAR: Richard Strauss. Londres, 1978.
- M. KENNEDY: Richard Strauss. Londres 1976.

Naturalmente la bibliografía acerca de Tirso es inmensa, pero supongo que no tendrá dificultad en este aspecto.—**M.C.**

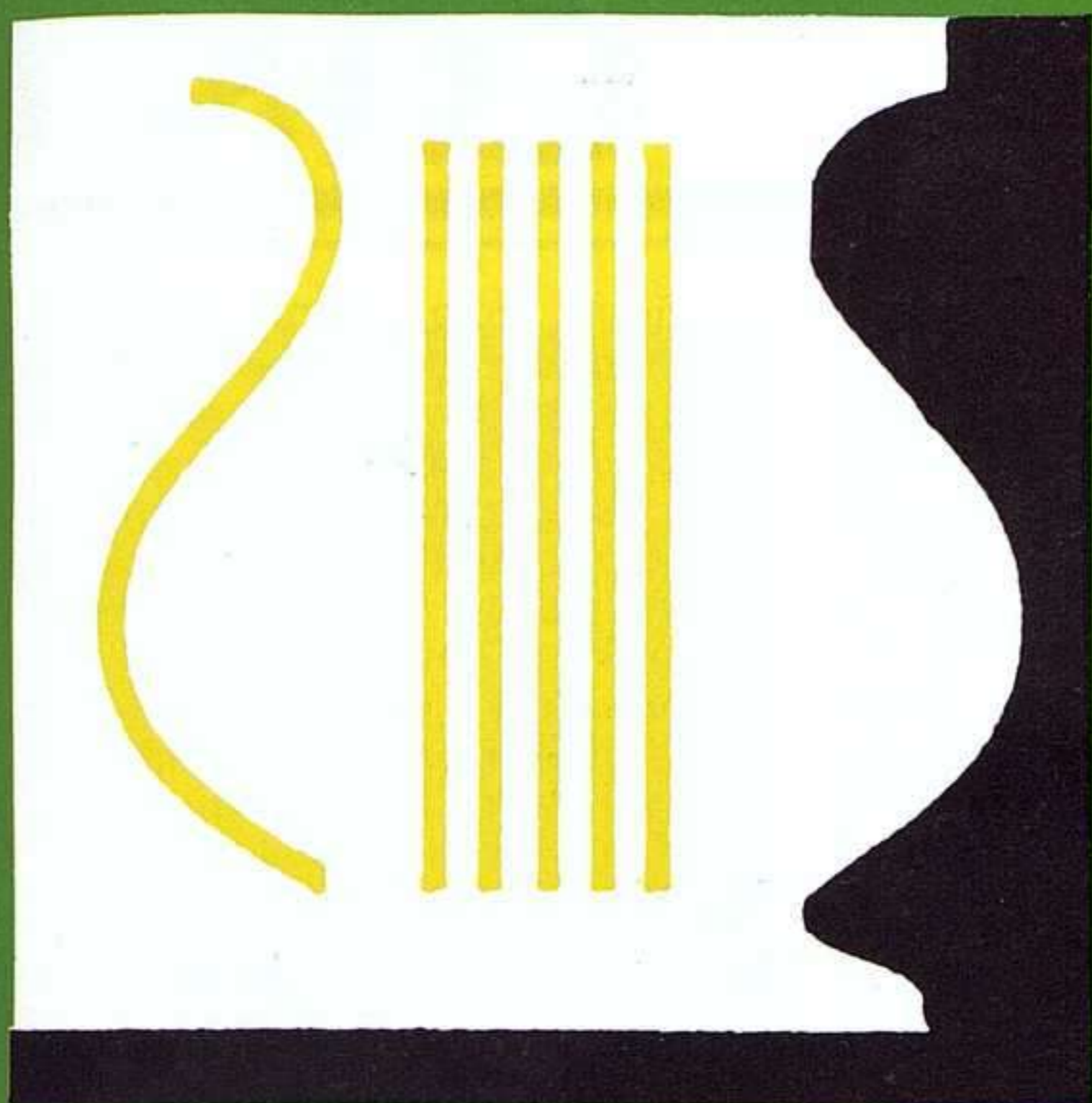


Guitarras - Música - Pianos - Instrumentos  
Armoniums - Transistores - Radio - Castañuelas

La casa más burlada en discos  
microsurco de toda Andalucía

## Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA



*Juan antxieta*

organiza: CENTRO DE ESTUDIOS MUSICALES  
JUAN ANT XIETA MUSIKALTEGIAK antolaturik

## CURSOS DE TECNICA E INTERPRETACION MUSICAL

— Canción de concierto española para cantantes y pianistas, por MIGUEL ZANETTI (No se harán otras cosas que canciones para voz y piano, y en ningún caso arias o romanzas de operas)

## CURSOS DE TECNICA E INTERPRETACION MUSICAL

- Canción de concierto española para cantantes y pianistas, por MIGUEL ZANETTI (No se harán otras cosas que canciones para voz y piano, y en ningún caso arias o romanzas de óperas y zarzuelas).
- Voz, por ESPERANZA ABAD (Por sus especiales características, este curso, en el que se incluyen estudios de foniatría, no está exclusivamente dedicado a cantantes, sino que también está indicado para todos aquellos profesionales que trabajen con la voz: actores, locutores, dobladores, enseñantes, etc.)
- Clave, por GENOVEVA GALVEZ
- Guitarra, por JOSE LUIS RODRIGO
- Piano, por RICARDO REQUEJO
- Violín, por VICTOR MARTIN

## CURSO ESPECIAL DE DANZA

— Tendrá lugar los días 8 y 9 de julio, en horario intensivo de mañana y tarde, impartido por VICTOR ULLATE, Director del Ballet Nacional, y CARMINA, OCAÑA, Maestra Titular del Ballet Clásico Nacional, los cuales efectuarán una selección previa entre los alumnos «activos» inscritos, cara a establecer los diferentes niveles en que se dividirá el Curso.

## OBSERVACION IMPORTANTE

Cada alumno solamente podrá matricularse y asistir a uno de los Cursos.

## CONDICIONES DE ADMISION DE ALUMNOS

En los Cursos de Técnica e Interpretación Musical, el alumnado consta de «becarios-activos» y «oyentes».

En el Curso especial de Danza, el alumnado consta de «activos» y «oyentes».

Todos los alumnos deberán presentar la siguiente documentación:

- Solicitud de admisión debidamente cumplimentada. (Debe solicitarse de la secretaria del curso.)
- «Curriculum Vitae» y todos aquellos documentos que acrediten su formación.
- Dos fotografías de tamaño carné.
- Recibo de abono de los derechos de inscripción en la cuenta nº: 419-80831 (Banco de Bilbao). (Los derechos de inscripción no serán reembolsados en caso de anulación).
- Los alumnos que opten a ser

becarios deberán adjuntar un Repertorio de obras para el Curso.

## PRESENTACION DE SOLICITUDES Y DOCUMENTACION

Antes del día 20 de junio de 1982, en la Secretaría del Curso Internacional «JUAN DE ANT XIETA»; Alda Recalde, 34, 1ª derecha, Bilbao 8.

Para todos los Cursos, tanto la condición de «becario» como la de «activo» u «oyente» será determinada por el Consejo Directivo del Curso Internacional «JUAN DE ANT XIETA», y notificada a los interesados, con antelación a la celebración del mismo.

## DERECHOS DE INSCRIPCION

Cursos de técnica e interpretación musical y Curso especial de Danza: 5.000 ptas. (obligatorio para todo el alumnado).

En esta tasa está incluida la entrada a los Conciertos y representaciones de danza que se realizarán diariamente, en los que intervendrán los profesores cursillistas, otros músicos del País Vasco, el Cuerpo de Baile de Antonio Gades y el Ballet Clásico Nacional.

Para la obtención de este derecho y diploma correspondiente (así como para el disfrute de la BECA) será requisito indispensable la asistencia a la totalidad de las clases impartidas en el Curso, en el que se halle a la totalidad de las clases impartidas en el Curso, en el que se halle matriculado, desde la inauguración del mismo hasta su clausura.

## LA BECA

Cubre los gastos de estancia en Bilbao, alojamiento y manutención (desde el día 4 de julio, a las 16 horas, hasta el día 12 de julio, a las 10 horas), siendo por cuenta de los «becarios» los gastos de desplazamiento.

Independientemente de la concesión inicial de una BECA, y con carácter ineludible, los alumnos «becarios», estarán dispuestos a realizar un examen de ingreso, como prueba última para su admisión definitiva. Si este ejercicio no fuera superado, se entenderá invalidada aquella concesión inicial, en cuyo caso podrá optar por permanecer en el Curso en condición de «oyente» (las obras que se interpretarán serán algunas de las mencionadas en el repertorio de obras para el Curso).

## RECEPCION DE ALUMNOS INSCRITOS

Tendrá lugar el día 4 de julio de 1982, de las 16 a las 20 horas, en el Hotel Carlon (sito en la Plaza Elíptica bilbaina), sede oficial del Curso Internacional «JUAN ANT XIETA».

Según formulan la sala de la secretaria del curso.

bilboko lehen nazioarteko musika eta dantza ikastaroa 1982. Uztailaren 4 tik 11 ra primer curso internacional de música y danza de bilbao del 4 al 11 de Julio de 1982

# «LA ORQUESTA ARBOS» CON PROBLEMAS

Por Silvia Sanz

El pasado otoño, la Dirección General de Música llegó a un acuerdo provisional con la Orquesta Sinfónica de Madrid, con el fin de que dicha entidad cubriera las necesidades de programación previstas para el Teatro de la Zarzuela durante el período octubre 81-diciembre 82.

Este acuerdo, que prometía ser una inteligente manera de evitar que la temporada al Ballet, Opera y Zarzuela se llevara a cabo con música *enlatada*, se ha convertido, con el paso del tiempo, en un quebradero de cabeza para algunos de los profesionales de la música en nuestro país.

Los problemas empezaron a plantearse cuando, como consecuencia de este convenio, fueron despedidos veintitrés profesores de la antigua orquesta titular de la Zarzuela, quienes presentaron una denuncia contra el Organismo Autónomo Teatros Nacionales y Festivales de España, del que dependían. Según una sentencia recaída en Madrid el 27 de enero de 1982, los despidos se declararon nulos y los demandantes recibieron una indemnización al no ser readmitidos en su antiguo puesto de trabajo.

Pero el conflicto no termina aquí, sino que más bien está por empezar, puesto que, desde la fecha de la firma del convenio hasta hoy, una serie de hechos han venido sucediéndose en el seno de la Asociación Orquesta Sinfónica de Madrid. Anomalías que, según don Jacinto Berzosa, Secretario General del Sindicato Profesional de Músicos Españoles (SPME), «han sido denunciadas a la ministra de Cultura y al Director General de Música, porque el SPME estima que se están falseando los principios y el espíritu del convenio al que se llegó con García Barquero, cuando era Director General de Música, para evitar que España se convirtiera en un país tercermundista, musicalmente hablando».

Estas anomalías se refieren tanto a la propia orquesta en cuanto Asociación, como a los músicos que la integran.

## UN CASO PARTICULAR

Para comprender mejor el porqué de estas anomalías es preciso que retrocedamos unos meses y comprobemos la historia de un músico perteneciente a la plantilla de la citada orquesta.

Dicho músico, Rafael González de Lara, fue llamado a formar parte de la Orquesta Sinfónica de Madrid como contrabajo solista, firmando un contrato que tendría un plazo de vigencia desde octubre del 81 hasta el 31 de diciembre del mismo año, pero que sería automáticamente prorrogado de producirse la aprobación económica de convenio entre la OSM y el Ministerio de Cultura para el año 1982.

En el mes de diciembre de 1981, acordada ya la continuidad del acuerdo con la Dirección General de Música, los músicos de la Orquesta Sinfónica de Madrid fueron informados de que iba a inscribirse una nueva cláusula en su contrato, la cual decía: «este contrato se prorroga por causa excepcional hasta el día 14 de febrero de 1982, en cuya fecha se considera resuelto definitivamente». Dicha cláusula era en realidad un finiquito de

todo lo que habían firmado anteriormente.

Al mismo tiempo, a los músicos se les dijo que se veían en la obligación de realizar un examen si querían seguir ocupando las plazas para las cuales habían sido contratados. Para estos exámenes se constituyó el tribunal siguiente: Adolfo Garcés Compans, Jesús Fernández, Jorge Rubio, Francisco Romo, Emilio Navidad, Rafael Ramos, Máximo Fariña Hernández, María del Carmen Alvira, como miembros del correspondiente tribunal. El señor González de Lara tampoco se presentó a este examen, por las razones anteriormente aducidas, por lo que verbalmente le comunicaron que su contrato terminaba el día 14 de febrero de 1982.

Rafael González de Lara siguió acudiendo a los ensayos de la Orquesta Sinfónica de Madrid, puesto que, al no haber firmado la cláusula del finiquito, su despido era ilegal. Ante la nueva negativa verbal de que el mencionado músico continuara formando parte de la plantilla de la orquesta, González de Lara presentó una demanda judicial por despido improcedente. Demanda que se vio saldada en el Instituto de Mediación, Arbitraje y Conciliación al recibir el citado contrabajista una indemnización de doscientas veinticinco mil pesetas en concepto de daños y perjuicios, que le fue entregada en nombre de la OSM.

## DOS CONTRATOS DIFERENTES PARA UNA SOLA TEMPORADA

Los músicos que pasaron las pruebas realizadas en febrero del 82, firmaron un nuevo contrato con la Orquesta Sinfónica de Madrid. Este segundo contrato muestra grandes diferencias con el que la orquesta y los músicos suscribieron a raíz del convenio con la Dirección General de Música.

En el primer contrato —que comprendía los meses de octubre, noviem-

bre y diciembre del 81, automáticamente prorrogables hasta diciembre del 82— se establecían, entre otros puntos, veinte horas semanales de ensayos, aparte de las actuaciones, y se fijaba un sueldo para los solistas de 83.158 ptas., y otro para el resto de los músicos de 73.685 ptas., con un descuento del 5 por ciento sobre ambos sueldos.

El segundo contrato —firmado en febrero del 82— tiene carácter temporal y expira el 31 de diciembre del presente año. En él se establece una jornada laboral de cuarenta horas semanales, distribuidas como la Orquesta estime necesario. Los músicos son considerados socios temporales de la agrupación y perciben un sueldo bases de 50.000 ptas. mensuales, al que se incrementan luego los pluses por dedicación exclusiva, plus de solista, plus por vestuario, etc., quedando el sueldo de un solista, por ejemplo, en 92.333 ptas. aproximadamente. Las dos pagas extraordinarias se dan sobre el sueldo base. Dentro del sueldo están comprendidos los derechos que la Orquesta Sinfónica de Madrid percibe por dejar grabar sus actuaciones a la radio y a la televisión. Por último, los músicos se comprometen a regirse por el Reglamento Interior de la Orquesta, aunque nadie sabe a ciencia cierta cuál es el Reglamento Interior ni en qué consiste. Puesto que, desde el mes de diciembre de 1981 —en que los músicos solicitaron una reunión con los directivos de la OSM, a fin de conocer sus derechos y deberes como miembros de esta Asociación—, sólo se ha llevado a cabo una



El contrabajista Rafael González de Lara.

asamblea que fue convocada en el tablón de anuncios del Teatro de la Zarzuela de Madrid en base a los siguientes puntos a tratar: 1) Lectura y aprobación del acta de la junta anterior, 2) Subsanción de una omisión producida al trasladar el libro de actas de la junta celebrada el día 18 de diciembre de 1977, 3) Ratificar y detallar el voto de confianza otorgado al Secretario General Técnico, Pedro González, en la asamblea anterior, concentrando y otorgándole amplias facultades, y 4) Ruegos y preguntas.

## EL FICHAJE DE EXTRANJEROS

Estas anomalías, surgidas en el seno de la Orquesta Sinfónica de Madrid, son resumidas por Jacinto Berzosa (SPME) en las siguientes frases: «se está procediendo al despido improcedente —a veces de forma verbal— de profesores de la OSM contratados y de nacionalidad española, al tiempo que se contratan profesores de orquesta de nacionalidad extranjera. Se da el caso de que muchos de ellos han llegado desde su país de origen al aeropuerto de Barajas, del aeropuerto de Barajas al foso de la orquesta y de ahí han empezado a tocar en actuaciones públicas, sin contar con el solista de turno de la orquesta para contristar, al menos, sus aptitudes musicales».

«Si dichos profesores extranjeros fueran concertinos o solistas en sus países de origen —continúa explicando don Jacinto Berzosa—, el SPME no tendría nada que alegar, puesto que su presencia en España significaría una mejora de las capacidades profesionales de nuestros instrumentistas. Pero, puesto que dichos músicos extranjeros no son, en modo alguno, solistas o concertinos en sus respectivos países de origen, el SPME se ve en la obligación de manifestar que se está infringiendo la Ordenanza Laboral de Profesionales de la Música del 2 de mayo de 1977, el Decreto del Ministerio de Trabajo de enero de 1970, que regula el trabajo de los extranjeros, y disposiciones de carácter laboral del 31 de octubre de 1979 y del 29 de marzo de 1980 del Ministerio de Trabajo».

Jacinto Berzosa considera que el Sindicato Profesional de Músicos Españoles «no tiene nada en concreto contra estos profesores extranjeros, pero, mientras haya profesores músicos españoles en paro, creo que deben de tener prioridad».

## EL REGIMEN DE INCOMPATIBILIDADES

Independientemente de los problemas surgidos como consecuencia de la presunta crisis de la cuerda en nuestro país y de los contratos suscritos entre

los profesionales extranjeros y la Sinfónica de Madrid, esta Asociación presenta otro tipo de anomalías referidas a la incorporación a su plantilla de miembros de la Banda Municipal de Madrid, Bandas Militares y hasta profesores de la Banda de Su Majestad el Rey.

Según Jacinto Berzosa, «al Director General de Música se le han dado los nombres y apellidos concretos y los instrumentos de los profesores de la Banda Municipal de Madrid, de la Banda de la Guardia Civil y de la Banda de Su Majestad el Rey que están sujetos al régimen de incompatibilidades».

«Yo creo que en la cuerda España todavía sigue siendo rica —prosigue el señor Berzosa—. Hay profesores cualificados esperando una oportunidad, y creo que si unos señores están cobrando unas retribuciones con cargo a los Presupuestos Generales del Estado, no pueden estar simultaneando estas retribuciones con las que reciben de la Orquesta Sinfónica de Madrid, cuando hay otros profesores de su misma categoría que viven única y exclusivamente de un sueldo, pero que están en paro».

Para el SPME, en la persona de su Secretario General, «los profesores de la OSM se encuentran en una situación de indefensión laboral, puesto que están sujetos a un régimen exhaustivo de ensayos, pueden ser sometidos en cualquier momento a una nueva prueba de selección —a pesar de haber suscrito contrato con la OSM—, y, por último, se ven obligados a ser socios, al firmar el contrato, de una Asociación que no tiene presidente ni vicepresidente y no ha dado ninguna información a sus socios —los propios músicos de la orquesta— sobre el estado general de sus cuentas».

Para don Jacinto Berzosa, «las obligaciones conllevan obligatoriamente unos derechos. Y los derechos de estos profesionales de la música están amparados por la Constitución Española, el Estatuto de los Trabajadores y la Ordenanza Laboral de Profesionales de la Música».

## AL HABLA CON LA SINFONICA DE MADRID

Puestos en contacto con don Pedro González, Secretario General Técnico de la OSM, con el fin de solicitar su versión oficial sobre los hechos que anteriormente han quedado expuestos, Pedro González ha declinado el facilitar hoy su opinión respecto a las declaraciones de Jacinto Berzosa y Rafael González de Lara. No obstante, el Secretario General Técnico de la Sinfónica de Madrid ha manifestado que expresaría su respuesta a estas afirmaciones una vez que este reportaje viera la luz en nuestras páginas.

Quedan a su disposición las que pueda necesitar la Orquesta Sinfónica de Madrid, la veterana agrupación que lleva por sobrenombre el de «Orquesta Arbós», en memoria y homenaje del que fuera su inolvidable maestro, para que la opinión de su actual máximo ejecutivo, su Secretario General, don Pedro González, ofrezca la versión de la otra parte a la opinión pública, y ya completo este informe, podamos contribuir con él a salir al paso de cualquier tipo de crisis que pueda afectar a nuestra frágil vida musical.



La Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Jorge Rubio.

Foto: P. Guardado



BECHSTEIN  
ERARD  
FUCHS & MÖHR  
GAVEAU  
GÖRS & KALLMANN  
IBACH  
KAWAI  
PLEYEL  
SCHIMMEL



**BILBAO TRADING, S.A.**

Caracas, 6 - telf. 419 94 50 - MADRID 4

# Don Taddeo in Barcellona

## PROMUSICA: EL DIFÍCIL EQUILIBRIO

Por I Taddei

### LA ORQUESTA DE CÁMARA POLACA

Siguiendo al punto el programa establecido por el Patronato Pro Música, el 25 y 26 de febrero pasados visitó el auditorio del Palau la Orquesta de Cámara Polaca, joven formación tanto por su relativamente corta vida, fundada en 1972, como por la edad de sus componentes. Dirigida por su titular, Jerzy Maksymiuk, ofreció el primer día de actuación un programa variado, a base de Lutoslawsky, Mendelssohn, Vivaldi, y Dvórák, y el segundo, la **Holberg suite, Op. 40**, de Grieg; la famosa **Sonata núm. 3 en Do mayor**, de Rossini; un **Divertimento** de Stachovski, y el **Divertimento para cuerda**, de Bartók.

Ciertamente no descubrimos nada nuevo si afirmamos que unos programas tan variados y dispares como los presentes no suelen ser centro de atracción del público, que como es lógico prefiere las grandes obras ya consagradas por la fama o programas más coherentes, dedicados a un sólo período. Programas así tienen demasiado el aspecto de relleno de diversas obras, en las que siempre hay una o dos que se han colocado para completar el conjunto. Tal fue la impresión que nos causó la primera, **Preludios y fuga**, de Witold Lutoslawski, obra de corte aleatorio que queda tan alejada de los patrones clásicos como de los esquemas contemporáneos de nuestra área geográfica. Puesto a profundizar en los esquemas musicales más rabiosamente actuales, creemos que hubiera sido más conveniente ofrecer alguna de las obras, que abundan y son de calidad suficiente, de nuestros compositores, que ir a buscar una partitura de Lutoslawski, a buen seguro más fácil de interpretar por un conjunto polaco, pero totalmente fuera de referencias para un público que, en más de una ocasión y en confidencia a su vecino, afirmó: «*si lo sé no vengo*». Continuó la **Sinfonía núm. 2** de Mendelssohn, sinfonía de las menos interpretadas por presentar todavía rasgos de una forma de componer del músico alemán que más tarde superaría. Fue ofrecida con cierta homogeneidad de los bloques sonoros, pero con un afán virtuoso que en ciertos momentos hizo perder el hilo discursivo.

En la segunda parte se ofreció el **Concierto grosso, Op. 3, núm. 5**, de Vivaldi, obra que nos permitió apreciar la calidad del conjunto de cámara polaco, puesto que tanto el solista como el conjunto de cuerda ofrecieron un sonido seguro, homogéneo y mesurado, que

pronto hizo despertar al público de su sopor anterior. Sin duda, empero, la pieza de lucimiento del concierto, como viene siendo habitual, era la última, la **Serenata de Mi mayor, Op. 22**, de Dvórák. El conjunto polaco lo ofreció con la coherencia, seguridad y minuciosidad que suele ofrecer en los grandes momentos, logrando un resultado muy cercano a la perfección. Jerzy Maksymiuk y su conjunto fueron frenéticamente aplaudidos por esta pieza, y para corresponder a las atenciones del público, y en sendos bis, interpretaron el segundo y el cuarto movimiento de la **Pequeña serenata nocturna, K. 525**, de Mozart, obra que de tan oída, parecía imposible mejorar, cosa que lograron los músicos polacos en un ambiente de calurosa cordialidad.

### AGNES BAL TSA, UNA ARTISTA COMPLETA

Pocos podíamos pensar que la cantante que vimos hace diez años en el «Cherubino» de **Las Bodas de Figaro**, en el Liceo, se convertiría en la excelente «mezzo coloratura» que es Agnes Baltsa. Dotada de una voz de gran belleza, de esmaltado timbre, brillante en el registro central y en la zona alta, con una técnica perfecta, un total dominio en su instru-

mento y un gran sentido interpretativo, cantó con gran agilidad la difícil aria de **La mujer del lago**; perfecta de estilo, **La Cenerentola**, y con gran musicalidad **Los Troyanos** y **Il giuramento**, de Mercadante. En la primera parte, interpretó el conocido «Parto, parto» de **La clemencia de Tito**, con un estilo muy personal, no totalmente mozartiano, pero que fue de tal calidad e intención que nos hizo admitir otra forma de concebir Mozart, más abierto, más central.

Correspondiendo a los aplausos del público, dio toda una lección de gracia, fraseo y estudio del personaje: flexibilidad vocal y técnica en su «Una voce poco fa» de **Il Barbiere di Siviglia**, y dentro de su peculiar estilo, el «Voi che sapete» de **Las Bodas de Figaro**.

Creemos que nos encontramos ante una voz ideal para Rossini, y también, por qué no, para Mozart, que une a sus indudables cualidades vocales un sentido nato de la interpretación.

En cuanto a la Orquesta Ciudad de Barcelona, dirigida por Edoardo Müller, sólo se nos ocurre un comentario y una suposición: el primero lo tomamos prestado de D. José Zorrilla, y es de todos muy conocido: «*¡Cuán gritan esos malditos!*...»; la segunda: ¿Cuántos estudiantes de primer curso hubieran aprobado tocando así?



Agnes Baltsa, actuando con la Orquesta Ciutat de Barcelona, dirigida por Edoardo Müller. Su recital estuvo compuesto por arias de Rossini, Mercadante y Mozart.

Foto: Barcelo.

# LICEO: TRES OPERAS DE PRINCIPIOS DE SIGLO

## «TOSCA»

Después del éxito del año anterior del trío Troitskaya-Aragall-Pons, el Liceo programó la misma obra por los mismos intérpretes, confiando en la repetición de este éxito. Pero, por desgracia, esto no fue así. La primera razón fue la enésima anulación de Jaime Aragall, quien, al ser sustituido por dos tenores italianos, de los *famosos* de hoy, demostró la escasez alarmante de tenores para «Cavaradossi», y que cualquiera de nuestros tenores españoles *famosos*, aun no en óptimas condiciones, es mejor que cualquiera de los *famosos* extranjeros. Y conste que lo decimos sin ningún ánimo «chauvinista». Veriano Luchetti está en posesión de una voz de lírico-spinto de volumen suficiente, bello timbre y corteidad en el registro agudo. El cansancio por actuaciones en otros teatros anteriores e intercaladas con estas presentaciones de *Tosca* fue evidente; primer acto gris y recuperación (como todos los tenores hoy en día) en el tercero, con un realmente bello «O dolci mani», en cuanto a fraseo y calidad tímbrica. Nunzio Todisco, quien cantó la segunda representación, no pudo evitar un *gallo* en «La vita mi costai» del primer acto y vociferó a mansalva en el resto de la obra; actuación a leguas vista de su entrega y valentía en *Ernani* o a su estupenda intervención en *I Pagliacci* de clausura de la temporada. Con el panorama así en la parte del tenor, el peso de la obra recayó íntegro en la soprano y en el barítono, cosa que ya había sucedido el pasado año en la segunda representación, no cantada ni por Carreras ni por Aragall.

Ni la Troitskaya ni Pons estuvieron a la altura de su actuación en la pasada

temporada. Natalia Troitskaya ha mejorado mínimamente su «Tosca» anterior, con lo que significamos que aún le queda mucho, muchísimo por aprender. El año pasado su actuación fue una grata sorpresa, teniendo en cuenta su inexperiencia y no siendo la cantante inicialmente prevista. Pero en un año debiera haber mejorado su prestación. Desde luego, la voz sigue grande en volumen, aún más que el año pasado, bello el color y la técnica es muy correcta (atención a no *abrir* demasiado las notas agudas). Es una voz verdaderamente importante, de las que no abundan. Pero la pronunciación es incomprensible, el desconocimiento de la lengua italiana, evidente, y lo peor, el movimiento escénico. Alguien debe enseñar a esta soprano a no mover los brazos como un guardia urbano y a no andar sobre el escenario del modo que lo hace. La Troitskaya tiene el físico adecuado para ser incluso una buena actriz, pero se debe estudiar, y mucho, para lograrlo. Sería injusto por nuestra parte silenciar que el primer acto, en cuanto a dicción, sí fue perfecto; los defectos apuntados se refieren especialmente al segundo y tercer actos.

Pons no estuvo vocalmente tan seguro como en la temporada pasada; quizá un incipiente y peligroso cansancio por demasiadas actuaciones empieza ya a mostrarse. Ciertamente, hay introspección interpretativa del personaje y, escénicamente, el físico de Pons cuadra a la perfección con el «Barón»; su entrada en el primer acto es electrizante. Pero, ¡atención a la voz!

Estupendos, Esteve como el «Sacristán» y Monjo como «Spoletta»; bien, el coro en sus dos intervenciones. Daniel Lipton dirigió con verdadera tensión el «Te Deum» del primer acto y acentuó en demasía el volumen sonoro en casi toda la obra, con el consiguiente perjuicio para los cantantes. De todos modos hubo corrección de «tempis» y una cierta musicalidad. Los violoncelos, en el último acto, aún deben alcanzar aquel nivel a que aspiramos.

Producción de Bolognini, de la Ópera de Roma, tradicional y no especialmente bella; hay sí fidelidad a la realidad (Sant'Andrea della Valle, el Castel Sant'Angelo), pero la exacta reproducción de la Roma de entonces en el fondo en el tercer acto no puede evitar un cierto carácter de *chromo* pintado. Escena correcta de Antonello Madau-Díaz.

## UNA CORRECTA «SALOME»

No vamos a descubrir ahora las dificultades que plantea una representación de *Salome*, de Strauss, porque de todos son conocidas. La *Salomé* de este año en el Liceo alcanzó un notable nivel glo-

bal, aunque no se lograra el clima extraordinario o al menos *excitante*, como se había logrado en el mismo escenario con la *Elektra* de pasadas temporadas, por ejemplo, siendo los medios para ello muy inferiores. Pero para *Elektra* se contaba con cantantes realmente notables, mientras que para la *Salomé* que comentamos las prestaciones solistas defraudaron un poco, comenzando por la protagonista. Roberta Knie, quien tan estupenda «Isolda» había ofrecido en concierto en el Palau hace muy pocos años, reapareció tras una delicada intervención quirúrgica. Es muy difícil hacer un comentario crítico teniendo en cuenta esta circunstancia. La Knie se fue probando a sí misma a lo largo de las tres representaciones, es decir, reservándose y tanteando cautamente si sería capaz de *resistir* el «tour de force» que es *Salomé*. En los momentos en que la voz *sonó*, especialmente en la escena final, se evidenció que el principal problema actual es la falta de apoyo y de colocación, a solucionar, de ser posible, con un estudio concienzudo y la práctica lenta y paulatina de futuras actuaciones. Esta preocupación por el estado actual de la voz originó, quizá, que cualquier sutileza interpretativa estuviera ausente. Incluso escénicamente, no hubo nada de especial interés. Sólo podemos desear que la soprano se recupere completamente para poder juzgarla con verdadero criterio en otra ocasión.

Karl Walter Böhm había *bramado* *Tannhauser* años ha en el Liceo. Ahora, en el histriónico «Herodes», apareció, naturalmente, más comedido vocalmente y ofreció una interpretación de buen profesional, sin la sutileza con que dotaba Fritz Uhl a este personaje. La mejor prestación vocal e interpretativa fue la de Marta Szirmay como «Herodías»; James Johnson no posee el volumen suficiente para superar la densa orquestación de Strauss para «Jokhanaan», y como habíamos apreciado ya en el *Parsifal* de Pro Música, es un intérprete correcto y nada más. Corrección, en todo el resto del reparto, y los cinco «judíos» lograron verdaderamente poner nerviosos a «Herodías», «Herodes» y al público con el criterio organizado; se trata de discutir ridículamente, pero sin pasar del gallinero.

La orquesta, dadas las características de la presente temporada, era esperada con ilusión con la perspectiva de *Lohengrin*. Pero Vanderzand no es Albrecht y, por tanto, se logró la suficiencia, pero nunca el «pathos» necesario. Una lástima, porque con la orquesta actual se podría haber conseguido. Vanderzand fue válido para la orquesta de temporadas pasadas, pero no lo es para la actual. Lo mejor, la presentación escénica de la ópera de Graz, con inteligente juego lumínico de Werner M. Esser.



Foto: A. Bofill.

Natalia Troitskaya y Joan Pons, en «Tosca».

## «MADAMA BUTTERFLY»

Hace algunos años podía considerarse como novedad el hecho de que el papel principal de **Madama Butterfly** fuera cantado por una soprano japonesa, lo cual tenía un indudable interés por el realismo que confería a una obra que, inscrita en la corriente «verista» de la ópera, gana sin duda cuanto más se parezca a la realidad lo que ocurre en el escenario. Sin embargo, hoy en día son muy numerosas las sopranos japonesas que cantan este papel y el hecho ha perdido, por lo tanto, novedad. Pero el Liceo, superándose en esto como en otras muchas cosas, ha logrado, con un nuevo «tour de force», presentarnos, en esta temporada, no sólo una de las mejores sopranos japonesas que actualmente interpretan este papel, sino también una «Suzuki» japonesa, con lo cual la ópera ganaba, sin duda, en autenticidad, especialmente en los largos episodios de esta obra en la que ambas mujeres ocupaban la escena.

Como «Butterfly» se presentó Yasuko Hayashi, sin duda la mejor de cuantas japonesas han incorporado este papel en el escenario del Liceo; la única que cuenta con medios vocales suficientes para hacerse oír adecuadamente en to-

dos los pasajes de la partitura y, además, una consumada actriz. Había interpretado ya esta ópera en el Liceo en 1973, y revalidó el éxito entonces conseguido con el de esta temporada, sin que advirtiéramos merma alguna en sus facultades, no excepcionales, pero sí muy adecuadas. A su lado, la mezzo-soprano Hiroko Saito, dotada de una voz homogénea, aunque no muy potente, cumplió correctamente con el papel de «Suzuki», al que aportó, además, un notable sentido escénico. Sobre el resto del reparto no podemos ser tan optimistas: Piero Visconti nos demostró una vez más que los tenores italianos de segunda fila son hoy lo que antaño eran los de tercera. Dificultades considerables en la emisión de agudos, poca elegancia en los intentos de fraseo, y una voz que no se destacaba ni por su belleza ni por su homogeneidad hicieron que su «Pinkerton» fuese apenas aceptable, inscribiéndose en la misma línea de mediocridades que hemos estado contemplando últimamente, suficientes para evitar el escándalo, pero sin aportar nada positivo.

En el papel de «Sharpless» vimos a un Vicente Sardinero sin especial garra, dando, como suele, la de arena, aunque es justo reconocer que el papel no permite grandes exhibiciones vocales. Un coro un poco guiñolesco, pero correcto,

del conocido comprimario mundial Piero di Palma completó el reparto, junto con los breves cometidos de Vicenç Esteve («Yamadori»), José Luis Barrera (el «Trío Bonzo») y Cecilia Fondevila («Kate»). La dirección orquestal de Gianfranco Rivoli fue francamente buena y obtuvo merecidos aplausos.

La dirección escénica de Fausto Co-sentino fue rutina en su grado más puro: sólo los movimientos escénicos más imprescindibles, sin revelar en ningún momento más que un conocimiento superficial del argumento, sin reforzar jamás ningún aspecto del relato. En cuanto a los decorados, el del primer acto era francamente inaceptable, con una minúscula casita a la izquierda y un increíble fondo en el que sólo con buena voluntad podía suponerse el puerto de Nagasaki. En cierto sentido, esta **Madama Butterfly** pareció retrotraernos a los últimos años de la era Pamias, cuando se *tapaban agujeros* como fuera para echar el espectáculo adelante. En el segundo y tercer acto, reapareció el decorado utilizado en la última versión de **Madama Butterfly**, muy superior. También reapareció el mismo niño (¿o niña?) de la última vez, si no nos equivocamos, y con el tiempo transcurrido, si reaparece de nuevo podrá ya alistarse en la marina con su padre.

# XVI CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA FRANCISCO TÁRREGA

23-27 AGOSTO 1982

## BENICASIM - COSTA DE AZAHAR - ESPAÑA

1.º El Ayuntamiento de Benicasim (Castellón) España, organizador del **Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega»**, convoca la XVI edición del mismo en Benicasim durante los días 23 al 27 de agosto de 1982 dentro de los actos programados para las Fiestas de Verano de 1982.

2.º Colaboran en la organización del XVI Certamen: Excmo. Ayuntamiento de Castellón de la Plana, Ilmo. Ayuntamiento de Villarreal, Ateneo de Castellón y Sociedad Filarmónica de Castellón.

3.º Certamen dirigido a todos los intérpretes de guitarra de concierto; finalidad del mismo fomentar la interpretación de obras de guitarra y en especial las de Francisco Tárrega.

### PRUEBAS Y OBRAS

Para optar a los premios establecidos, los concursantes inscritos deberán presentar partituras de todas las obras que tengan que interpretar y realizar las siguientes pruebas:

4.º **Prueba de preselección.** El día 23 de agosto, a las 9 horas en el Ayuntamiento de Benicasim, se celebrará sorteo público ante notario, para determinar el orden de actuación de todos los concursantes inscritos en esta prueba. De acuerdo con el orden establecido, los concursantes el mismo día 23 de agosto a partir de las 10'30 horas en el lugar que se anunciará, interpretarán dos o tres obras completas de diferentes autores y épocas cuya duración total no exceda de 20 minutos. En el caso de un elevado número de concursantes inscritos la Organización podrá limitar la duración de esta prueba. Las partituras de estas obras serán entregadas a la Organización antes de las 9'30 horas del día 23 de agosto, pudiendo remitirse por correo.

El Jurado que tendrá en cuenta la dificultad de las obras elegidas, además de la interpretación, anunciará los concursantes que superen la prueba, para actuar en las sesiones del Certamen. Después del fallo del Jurado, los concursantes que hayan pasado la prueba de preselección deberán entregar a la Organización las partituras de las obras, que piensan interpretar en las sesiones del Certamen.

5.º **Sesiones del Certamen.** Los concursantes que hayan superado la prueba anterior y de acuerdo con el orden establecido en un nuevo sorteo interpretarán durante uno de los días 24, 25 o 26 en el lugar de celebración del Certamen, obras libremente elegidas, entre las que se incluirán obligatoriamente una o varias obras de Francisco Tárrega; también de libre elección. En total el programa tendrá una duración mínima de 20 minutos y máxima de 30 minutos. Después de la tercera sesión del Certamen el Jurado decidirá y anunciará los concursantes que en orden establecido por un nuevo sorteo deberán actuar en la sesión final del día 27. Al anunciar los concursantes finalistas, éstos entregarán a la Organización las partituras de las obras que piensan interpretar en la prueba final. Asimismo los finalistas facilitarán a la Organización un curriculum vitae, escrito para los medios de comunicación.

6.º **Sesión final.** La última sesión en lugar y hora que se anunciará constará de dos partes:

**Primera parte.** Actuarán los finalistas seleccionados por el Jurado para el Premio Tárrega. Estos deberán interpretar dos obras de Francisco Tárrega de libre elección.

**Sección parte.** Actuarán los finalistas seleccionados por el Jurado para los premios del Certamen, interpretando obras de libre elección con la condición de que no sean de Francisco Tárrega ni las mismas que el concursante interpretó en las sesiones del Certamen.

### PREMIOS

7.º Se establecen los siguientes premios:

PRIMERO: 300.000 pesetas.

SEGUNDO: 150.000 pesetas.

PREMIO TÁRREGA: 200.000 pesetas.

La participación en la sesión final del día 27 tiene asegurada una compensación de 50.000 pesetas en caso de no conseguir alguno de los premios. La Sociedad Filarmónica de Castellón ofrecerá al primer premio del Certamen una actuación durante el curso 1982-83 en fechas y condiciones a convenir.

8.º El Premio Tárrega, a la mejor interpretación de obras de Francisco Tárrega, es independiente y por tanto puede concederse a cualquier concursante aunque se le adjudique otro premio.

Los premios serán indivisibles y el Jurado puede no adjudicar alguno.

Para decidir los premios, el Jurado tendrá en cuenta la interpretación y la programación de los concursantes en las sesiones del Certamen principalmente y en la prueba final.

### CONCURSANTES

9.º Podrán participar cuantos guitarristas lo deseen excepto aquellos que ganaron el primer premio en ediciones anteriores.

10.º Las solicitudes de inscripción deberán ser realizadas por escrito, personalmente o por correo, dirigidas al Presidente de la Comisión Organizadora del XVI Certamen Internacional de Guitarra Francisco Tárrega, Ayuntamiento de Benicasim (Castellón) ESPAÑA, antes del 7 de agosto de 1982.

Los derechos de inscripción son de mil pesetas que deben enviarse en la solicitud de inscripción. Se recomienda utilizar fichas de inscripción que distribuye la Organización.

11.º La Comisión Organizadora proporcionará alojamiento gratuito (habitación y desayuno), en hoteles que se indicarán a todos los concursantes inscritos a partir de las 12 horas del día 22 hasta las 12 horas del día 24 de agosto, prolongando dicho alojamiento hasta las 12 horas del día 28 de agosto a todos los participantes que hayan superado la prueba de preselección.

12.º Los concursantes ganadores de premios o finalistas, vendrán obligados a recogerlos personalmente.

### JURADO

13.º El Jurado será propuesto por la Comisión Organizadora y aprobado por el Ayuntamiento Pleno de Benicasim.

### COMISION ORGANIZADORA

14.º La Comisión Organizadora está presidida por el Alcalde del Ayuntamiento de Benicasim y la forman representantes de los Ayuntamientos de Castellón, Villarreal y Benicasim, Ateneo de Castellón, Sociedad Filarmónica de Castellón y personas de reconocido prestigio musical.

15.º Son funciones específicas de esta Comisión:

a) Aceptar las solicitudes de los concursantes.

Serán excluidos, aun con previa admisión, aquellos concursantes que a juicio de la Comisión Organizadora sean parientes hasta el tercer grado (directo o colateral) y aquellos alumnos actuales de algún miembro del Jurado.

b) Resolver dudas que surjan en casos no previstos o en la interpretación de las bases.

c) Designar el local y hora en que deben interpretarse las obras.

16.º La Comisión Organizadora no se responsabiliza de la indemnización por posibles perjuicios causados o sufridos por los concursantes con motivo de la celebración del XVI Certamen.

17.º La solicitud de inscripción implica conocer y aceptar todas estas bases

### COLABORAN EN LOS PREMIOS

- Ministerio de Cultura.
- Conselleria de Cultura.
- Excmo. Diputación Provincial de Castellón.
- Excmo. Ayuntamiento de Castellón.
- Ilmo. Ayuntamiento de Villarreal.
- Sociedad Filarmónica de Castellón.
- Cooperativa de Crédito Caja Rural San Antonio de Benicasim.
- Ayuntamiento de Benicasim.

# **CUADERNOS DE MUSICA**

## **EL PRIMER MONOGRAFICO BIMESTRAL SOBRE MUSICA CLASICA**

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

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

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

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

---

### **COMO DISPONER PUNTUALMENTE Y EN SU DOMICILIO DE CUADERNOS DE MUSICA**

#### **DATOS TECNICOS:**

Periodicidad: bimensual (6 números al año)

Número de páginas: 100 (media mensual)

Formato: 22 x 16 Cms.

Precio suscripción anual: 1.500.— Ptas.

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

# De Madrid al cielo

## KURT SANDERLING,

## UN DIRECTOR «SERIO»



Kurt Sanderling, director alemán, posee un arte directorial sobrio, sencillo y eficiente, y una técnica gestual aparentemente simple y no demasiado estética.

### Por Arturo Reverter

En una temporada como la que toca a su fin, en la que no ha brillado la presencia de los grandes nombres de la dirección de orquesta actual, en la que, por lo común, lo mediocre ha sido coronado como bueno, revelándose una vez más que los músicos auténticos, los verdaderos maestros del arte directorial se pueden contar con los dedos de una mano, la presencia de un hombre como Kurt Sanderling ha supuesto un indudable acontecimiento, aun a pesar de que, a sus casi setenta años, no sea precisamente considerado en el mercado de valores musicales —tantas veces falseados— como un *primera fila*. Pero el director alemán, nacido en prusia oriental, ha puesto en evidencia tras su actuación al frente de la Orquesta Nacional una serie de cualidades que le definen como un excelente músico y que le avalan como maestro competente y eficaz. Como, en símil taurino, se suele decir de los toros con presencia, con cuajo, con hechuras, un director *serio*. Que es lo mismo que decir un director de verdad —aun con sus limitaciones—, sin engaños, oropeles, o pretensiones divistas. Y es curioso que su concierto —que tuvo

lugar los días 26, 27 y 28 de marzo—, que constituyó sin duda una de las manifestaciones orquestales de mayor enteraña musical de la temporada, no haya despertado especial eco, ni de crítica ni de público. Hasta cierto punto es lógico porque Sanderling se mueve en una órbita de aparente modestia, de la que se encuentran ausentes los brillos refulgentes.

Su arte directorial es sobrio, sencillo y eficiente. Posee una técnica gestual aparentemente simple y no demasiado estética. Su figura, más bien alta, con los pies firmemente asentados en el suelo, aparece algo encorvada y se pliega como un guante —con notable dinamismo y tensión interiores— al desarrollo de la música, con movimientos muy amplios de su brazo derecho. La batuta discurre, batiendo de forma muy elástica, perfilando claramente, matizadamente, las zonas fuertes y débiles de cada compás, de un lado a otro, en movimientos generalmente suaves pero dotados de una firmeza y una intensidad extraordinarias. Batuta sugerente, que traza con notable habilidad y fuerza plástica las principales líneas de tensión y que es capaz de abarcar, en un solo viaje, a toda una orquesta, creando en

todo momento clima y temperatura (no siempre exteriorizados), factores que le son necesarios para ir levantando poco a poco sus bien estudiados edificios sonoros. La mano izquierda combina bien con la diestra y, en función auxiliar, pero importantísima, con movimientos flexibles, a veces poco apreciables para el espectador, insinúa ataques, escalona planos y empasta colores. Mímica de gran economía, en el fondo muy precisa, de la que están ausentes los aspavientos y las rigideces. Le ayuda a exponer y a clarificar un pensamiento musical de notable coherencia, que se nos revela consecuencia lógica de un largo y detenido examen de las partituras, cuya traducción acústica se nos muestra así equilibrada, construida, compacta y firmemente enunciada. Todo está en su sitio —en el sitio previamente elegido—, por lo que el discurso musical se expone fluido, continuo y casi siempre nítido (aun dentro de lo compacto de la estructura). No es, pues, Sanderling lo que se suele denominar un director intuitivo y quizá tampoco lleguen sus modos, en un primer contacto, de forma fácil, directa y amena al oyente-espectador (incluso al músico instrumentista). Tampoco puede decirse que sea un maestro genial. Pero su manera de hacer música, sus líneas de aproximación a las partituras, a las que sirve con convicción, son exponentes de un criterio musical lógico basado en presupuestos constructivos muy pensados y calibrados, muestra de un cerebralismo que, a despecho de lo que pudiera creerse, está muy alejado de la frialdad. Antes al contrario, subyace siempre en sus interpretaciones un lirismo de fondo perteneciente a la mejor tradición y que, salvando todas las distancias, conecta con la magna figura de un Otto Klemperer, a quien, hace años, en Londres, conociera Sanderling y de quien indudablemente recibió provechosas enseñanzas. Incluso desde un punto de vista físico hay una cierta semejanza entre ellos. Ese aire doctoral, algo distante, del desaparecido maestro está

presente en el director prusiano, aunque su estilo y su estética sean menos majestuosos que los de su antecesor.

Estas características quedaron en evidencia a lo largo del concierto que motiva este comentario. Particularmente en el transcurso de ese monumento sinfónico que es la **Cuarta** de Brahms, de la que Sanderling ofreció, utilizando los mimbres de una desigual Nacional y aprovechándolos al máximo, una espléndida versión: vigorosa, bien trazada, en todo momento cantada, casi siempre equilibrada, dotada de interno dinamismo y, al tiempo, de poderoso aliento. Una versión tan alejada del nerviosismo extravertido y superficial como del lirismo blando y amanerado. Fue el Brahms del Báltico, el de las antiguas baladas del Norte de Alemania. Un Brahms ancestral y popular. Para ello la batuta, en el secreto de la pulsación rítmica brahmiana, dibujó en todo momento un fraseo adecuado por su elasticidad y por su concisión, y administró sabiamente las líneas de fuerza dinámicas partiendo de una planificación ejemplar de intensidades y de timbres. He ahí el gran secreto de Brahms: combinación y equilibrio adecuados entre lo rítmico —muchas veces complejo, con numerosos pasajes sincopados— y lo tímbrico. El resultado ha de ser el color orquestal; un color muy propio y específico del compositor hamburgués. Y en la interpretación que se comenta, este color (que no ha de ser único y que admite muchas matizaciones en su personalidad cromática) estuvo presente. Una apariencia de pintura al óleo, densa, en la que, sin embargo, se perciben con nitidez todos los detalles, todas las líneas. Es necesario para conseguir esto, o al menos para intentar conseguirlo, trabajar cada timbre por separado, poner de relieve pasajes habitualmente enterrados en un todo informe, otorgar individualidad y protagonismo a las voces. En suma, practicar, luego del correspondiente análisis en profundidad de la partitura, de una detallada elaboración por líneas y voces, una construcción *funcional* de máximo respeto a lo escrito y traducirlo desde una perspectiva histórico-estilística. Ya en el prodigioso arranque de la **Sinfonía**, en esa larga frase «piano», verdaderamente mágica, compuesta por una sucesión de negras, blancas y silencios, intuimos que nos encontrábamos ante *algo* diferente. El clima, entre íntimo y efusivo del fragmento, anunciador de posteriores conflictos, quedó perfectamente recogido en base a una cuidada planificación y lógica articulación. La fluidez y la continuidad de la interpretación, el equilibrio polifónico se mantuvieron a lo largo de los dos primeros movimientos. En el tercero y en el cuarto (al menos en el concierto del día 28) hubo mayores desequilibrios, más problemas de ejecución y menor claridad de dicción. La construcción de la «Chacona» final se resintió al no estar perfectamente dosificados los efectos y alcanzarse las progresiones dinámicas de forma quizás excesivamente brusca, sobreviniendo instantes de sonoridad orquestal más bien áspera. En cualquier caso, como se dice, una interpretación de altura a la que contribuyó la Nacional en la medida de sus posibilidades. La

ejecución no fue siempre impecable y hubo problemas. Cosa lógica, ya que Sanderling, honrado a carta cabal, exigió que estuvieran presentes cosas (diseños, frases, timbres) que, en efecto, están en lo escrito, pero que normalmente, en interpretaciones «standard», no acceden a la superficie al quedar sepultadas en un magma sonoro impreciso y carente de forma definida. Sanderling demostró, pues, ser un brahmiano de altura, confirmando la excelencia de sus interpretaciones discográficas (integral grabada hace algunos años con la Staatskapelle de Dresde).

La obertura de **Egmont**, de Beethoven, que abrió el concierto, quizá un tanto tosca y no demasiado matizada,

fue, sin embargo, intensa, vigorosa y rotunda, consiguiéndose el clima deseado al instante. La segunda obra prevista, el **Concierto para dos pianos**, de Mozart, fue lo menos afortunado. Tanto por la prestación orquestal de director y conjunto, algo gris, cuanto por la intervención de los solistas, el dúo formado por Angeles Rentería y Jacinto Matute. Actuaron, como es habitual en ellos, con precisión y perfecta conjunción, pero en este caso, en obra tan distinta a las que suelen interpretar, no supieron individualizar suficientemente sus partes y por tanto no pudieron entrar en el diálogo alternado, en el juego constante que previó el compositor. Y la obra así quedó desfigurada.

## XIX TEMPORADA DE LA OPERA:

# De Martín y Soler a Verdi



Una escena de la ópera «El árbol de Diana», de Martín y Soler, con decorados y figurines de Cytrynowski y dirección escénica de José Luis Alonso. El libreto es de Da Ponte.

Tres nuevos títulos han sido ya representados, después de los dos iniciales, hermanados en una sola función (**Jardín de Oriente** y **La vida breve**), comentados en el número anterior: **El árbol de Diana** del compositor español del siglo XVIII Martín y Soler, y los verdianos **Simón Boccanegra** y **La fuerza del destino**. Ninguna de las tres representaciones ha sido redonda, puesto que en todos los casos ha habido deficiencias en alguno o algunos de los elementos

intervinientes. Quizá la versión de mayor altura global ha sido la de la primera ópera, ya que desde el principio se supo encontrar en su puesta en escena el tono adecuado, estableciéndose la necesaria armonía entre el montaje, las voces y el foso. Aunque hubiera muchos e importantes defectos en una y otra parcela. Pero, afortunadamente, todo estuvo dominado por el dinamismo desbordante, el ritmo acelerado y la clara imaginación que partían de la concepción

escénica, que partía de los decorados y figurines de Cytrynowski y de la dirección de José Luis Alonso. Unos bocetos sencillos, pero sugerentes y dotados de colorido (a base de multitud de estrechas láminas) dotaban de movilidad en todo momento al espectáculo. Un adecuado manejo de las luces proporcionaba la magia debida. Una imaginativa distribución y movimiento de figurantes, un convincente aire de farsa y un muy estudiado y variado repertorio gestual, así como una constante agilidad alejaban al montaje del cartón piedra, peligro éste que se corre siempre que se intenta poner en pie una obra de estas características, perteneciente a la tradicional operística de la segunda mitad del siglo XVIII, encuadrada por tanto en la línea más clásica de ópera napolitana bufa.

La obra de Martín y Soler, la más famosa de las suyas junto con **Una cosa rara**, fue estrenada en Viena en 1787, posee, en todo caso, y aun contando con las convenciones del género —en el que otros más conspicuos representantes irían mucho más lejos: no ya Mozart, sino Salieri o Cimarosa entre otros—, originalidad e inspiración. La estructura musical, que sirve un libreto mitológico, no exento de gracia, de Da Ponte, se aparta en buena medida de la rígida y simple alternancia de recitativo «secco» o «acompagnato aria «da capo». Este esquema básico aparece trufado y hábilmente enriquecido con arias variadas, «canzonette», dúos, tríos, con-



Carlos Chausson, en «Doristo».

juntos de diversa factura, que proporcionan amenidad y colorido. No es música genial, en ella no existen hallazgos auténticamente originales, pero sí es una música grata, inspirada y bien hecha (ello nos hace pensar, partiendo de la realidad de esta obra, compuesta por un autor que, después de todo, puede considerarse de segunda fila dentro de los de su generación, en la cantidad —centenares— de óperas del XVIII que merecería la pena conocer). Son destacables, por

su valor y excelente trazado, números como el aria de «Endimione» del primer acto, con un espléndido solo de fagot; el aria de bravura de «Diana», «Mi sento d'infiammar», que utiliza amplios intervalos; el dúo entre «Amor» y «Doristo»; la escena mágica, con empleo muy atinado del coro, del final del primer acto; el comienzo orquestal del segundo acto, con insólita anticipación (diseños descendentes de las cuerdas) del inicio de la **Tercera** de Bruckner; un singular conjunto en el que las voces aparecen imitadas por los vientos; el aria de «Amor», que recuerda en cierto modo al mozartiano «Voi che sapete»; el conjunto final, precedido de tempestad, que recuerda notablemente a Gluck.

En lo vocal hubo una discreción general que contribuyó a que el nivel se mantuviera. Aunque es preciso hacer algunas matizaciones. En primer lugar, una positiva, centrada en la actuación de Carlos Chausson, joven cantante español que reaparecía en Madrid después de varios años tras su permanente estancia en los Estados Unidos (ver entrevista en RITMO, número 518), que interpretó la parte estelar de «Doristo». Y lo hizo bien, incluso muy bien, moviéndose excelentemente, con gracia, soltura y evidentes dotes de actor (muy bien dirigido, desde luego), rozando, sin embargo, en algunos momentos el exceso. Claro es que esta parte resulta ser la única que, desde un punto de vista dramático, tiene cierta entidad, ya que las demás tienen categoría de meros comparsas. La voz está en un momento muy interesante: bajo-barítono no especialmente dramático, con ancho y timbrado centro, graves suficientes y agudos relativamente fáciles, aunque en ellos la emisión se adelgaza y el timbre pierde enteros. Frasea bien, articula y acentúa con intención y domina a la perfección sus medios. Puede achacársele, ahora mismo, cuando todavía está en plena evolución, una cierta tendencia a enmascarar el sonido haciendo uso de una técnica de impostación muy propia de los anglosajones, que proporciona a veces sonoridades huecas o *masculantes*. La matización negativa ha de referirse a la prestación de las dos protagonistas femeninas: María Luisa Garbato, «Diana», que sustituía a la enferma y ausente Caballé, mostró, partiendo de una voz lírica amplia, con posibilidades y no feo timbre, inseguridades de afinación, durezas de emisión y dificultades en la coloratura; Dominique Lebrun, de voz fea, aunque de bastante volumen, gangosa, que estuvo calante toda la noche en su papel, tan importante, de «Amor» (lástima en una mujer tan guapa). El resto cumplió, aunque cabe destacar la insuficiencia en «Endimione» del tenor ligero Mario Rodrigo, que no pudo con la coloratura de su aria del segundo acto. Desde el foso, apoyado en una discretita Orquesta Sinfónica de Madrid, Napoleone Annovazzi, autor de la versión (y de la reducción para canto y piano) gobernó con autoridad y eficacia, pero sin ningún arte ni gracia, sin dar el aire adecuado al discurso. Y fue una pena porque la representación se resintió por ello y el ágil montaje comentado quedó un tanto cojo.

## TOKODI, EN «SIMON BOCCANEGRA»

En **Simón Boccanegra**, obra fronteira verdiana, importante por muchos conceptos —obra maldita hasta ahora—, hemos de destacar en especial tres cosas: la primera, la voz y las buenas hechuras de cantante de la joven soprano húngara Ilona Tokody, dotada de un instrumento importante: belleza de timbre, extensión, potencia, aceptable homogeneidad, canónica emisión en casi toda la tesitura, mordiente en el agudo. Estos medios son administrados a partir de una técnica aparentemente muy sólida en la que destaca la manera en que el aire es administrado, aprovechando muy bien la no excesiva capacidad torácica y proporcionando una articulación y ligado perfectamente naturales. Puede trabajar más, sin duda, el grave, muchas veces débil, sin que el sonido encuentre su sitio, y cuidar ciertos sobreagudos, en los que tiende a abrir el sonido, que corre así peligro de hacerse estridente. Una cantante, pues, muy interesante, cuyo timbre recuerda a veces a una Genzer o a una Scotto, que cantó magníficamente su aria de entrada y que bordó el mágico cierre que Verdi previó para el magno concertante del segundo cuadro del primer acto (voluta descendente y trino en la palabra «Pace»). La segunda, el notable avance que ha experimentado —y que se supone seguirá experimentando— Juan Pons, más hecho, más *barítono* que la pasada temporada. Su centro es magnífico por anchura, color netamente baritonal —lírico en todo caso— y redondez. Los graves, no poderosos, son sin embargo suficientes. Flaquea algo en el agudo, no porque no exista e incluso porque carezca de brillo, sino porque en esta parcela la emisión se adelgaza y pierde carácter; el color se hace más blanco y *atenorado*. Ha de ganar todavía en entidad esta parte superior de la tesitura. Como, sin duda, ha de suceder con su técnica respiratoria, todavía parva y poco evolucionada, lo que le conduce a una incorrecta administración del «fiato» y consecuentemente a una ocasional pérdida de esmalte y de falta de recursos para terminar una larga frase o para comenzar la siguiente. Así su canto es a veces entrecortado, falto de continuidad y de «legato». Insuficiencias que se aprecian también en una falta de dominio sobre un vibrato a veces excesivo. Con todo, ofreció una interpretación de «Simón», que si no fue la ideal, tuvo mucho de positivo, pues proporcionó al complejo y rico personaje nobleza, cálida comunicatividad e íntima convicción. Estuvo a buena altura en la difícil frase «E vo gridando pace!» y acertó, apoyado en una evidente facilidad para apianar, en algunas de las introspectivas frases que abundan en la escritura del personaje.

La tercera, la dirección de José María Cervera, que otorgó inusitado relieve a la parte orquestal —relieve que sin duda tiene en la partitura, pero que no siempre es resaltado—, dotando al conjunto, además de cohesión, temperatura y elocuencia plenamente verdianas, contrastando, a veces de forma demasiado brusca, los momentos apasionadamente



liricos con los rotundamente dramáticos. Su dirección habría sido mejor si hubiera eliminado ciertas innecesarias violencias y hubiera obtenido una mejor prestación, desde el punto de vista tímbrico, de la orquesta, que, sin embargo, se mostró a buena altura.

En el lado contrario, es decir, en el negativo y, por tanto, merecedor de un comentario más breve, podemos señalar la inaceptable prestación de Pedro Lavirgen, en una parte como la de «Gabrielle Adorno» que nunca ha sido, y ahora menos, apropiada para su tipo vocal. El cálido y exultante lirismo —necesitado de una voz fresca, consistente y fácil— del personaje no pudo ser expresado por el tenor cordobés, calante en casi todo momento, esforzado, cantando siempre a pleno pulmón, sin matizar lo más mínimo, dotando a su interpretación (?) de rasgos impropiedades veristas. Su voz es ahora, más que antes, leñosa e impura. Únicamente brilló en algún aislado agudo. Poca cosa. Nunca debió aceptar este personaje.

Antonio Blancas, buen barítono lírico, no pudo dar realce al siniestro «Paolo Albiani», directo precedente de «Yago», que precisa de una voz compacta, oscura y amplia de barítono o de bajo-barítono. Muy en su sitio, con voz adecuada en su breve papel de «Pietro», Juan Pedro García Marqués, e insuficiente en el estelar cometido de «Fiesco», Mario Rinaudo, de centro grato, pero de grave poco consistente. No otorgó dimensión ni claroscuros al noble y cantó desafinado en algún momento, como en «Il lacerato spirito». Tampoco fue precisamente afortunada la puesta en escena, debida a Gerardo Vera, autor de la escenografía y de los figurines, y a Horacio Rodríguez Aragón, director del montaje. Los decorados, presididos por una combinación de franjas horizontales negras y marrones de corcho, fueron más bien feos y opresivos —una forma de opresión que no conjugaba en absoluto con las posibilidades psicológicas y ambientales de la obra— y aparecieron dominados excesivamente, de manera casi angustiada, por altas e inclementes escaleras por las que los personajes tenían que circular muy incómodamente, restando naturalidad a lo que de por sí no es demasiado natural. La muerte de «Simón» fue un claro ejemplo, con el pobre Pons circulando arriba y abajo de la escalinata. Rodríguez Aragón no supo dar el relieve dramático adecuado a instantes tan capitales como son el descubrimiento por parte del protagonista del cadáver de «Maria» y la compleja dinámica y detalles que configuran la difícil escena del Consejo, en donde los conflictos —el colectivo y el individual— estallan. Innecesario y en parte inexplicable, una originalidad poco justificada, la aparición del cortejo fúnebre en el «Prólogo», inmediatamente después de «Il lacerato spirito».

#### CABALLE, LA ESPERADA

Y con *La fuerza del destino* llegó, al fin, Montserrat Caballé, que ha cancelado actuaciones en Madrid en los tres últimos años y que no canta realmente

bien, en una representación operística, en la capital, desde aquella, lejana ya, **Adriana Lecouvreur**. Su presencia este año, tras sus problemas con la Scala a raíz de la **Anna Bolena**, era esperada; ansiosamente esperada. Y, al menos en la representación de la ópera verdiana que tuvo lugar el 22 de abril, la espera y la ansiedad no quedaron justificadas. A no ser para los impenitentes «fans», para los cuales la mera actuación, mala o buena, de su ídolo puede bastar. Caballé, en evidente mal estado vocal, cansada, medrosa, con problemas de «fiato», en ella increíbles, hizo una pálida «Leonora», falta de vigor, de arranque, de impulso romántico; fue una criatura, la suya, exangüe. Desde el punto de vista estrictamente vocal y a excepción de algunos filados, de algún que otro «pianissimo», *marca de la casa*, por otra parte no siempre puros, poca cosa: graves abiertos y feos, falta de apoyo y por consiguiente incorrecta articulación en los «parlato» y recitativos —lo que no es nuevo—; agu-

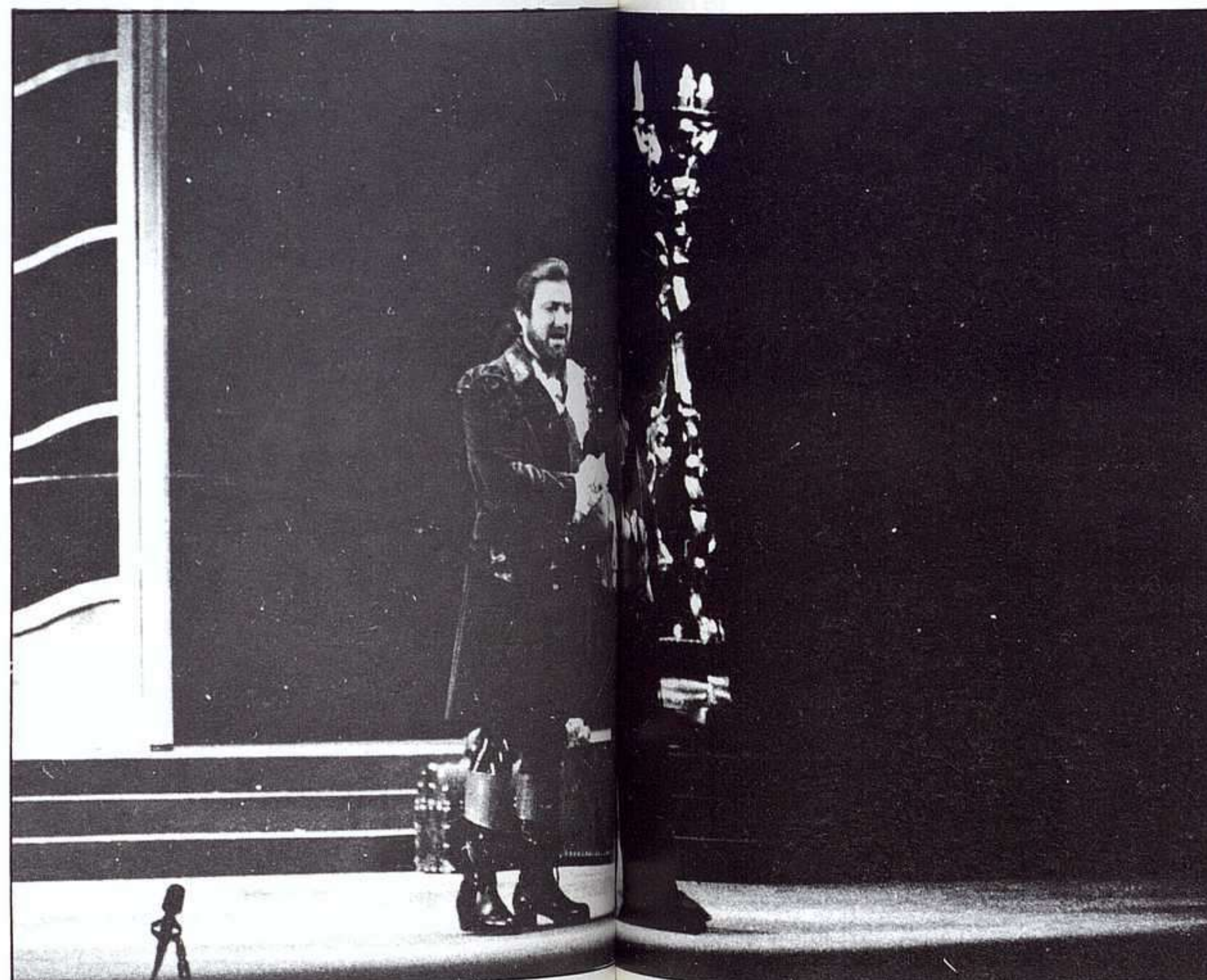


Juan Pons, en «Simón Boccanegra».

dos estridentes e inseguros, en algunas ocasiones dotados de desconocidas oscilaciones. Lo peor probablemente no fue esto, sino el estado psicológico de la cantante, que, consciente de sus actuales limitaciones —esperemos que momentáneas—, optaba por perder compás —estuvo descuadrada más de una vez— o por comerse algo de letra o de música, procurando respirar antes de cada agudo importante. Una actuación que no añade nada, por supuesto, a su importante carrera. Vistas y oídas las cosas, uno se pregunta si, tras la serie de acontecimientos que desde hace unos meses han ocurrido en su vida artística, no sería prudente guardar unas —muchas— semanas de absoluto reposo, de descanso y tranquilidad espirituales, olvidándose un tanto de las preocupaciones y de las complicaciones que sin duda proporcionan

na cada salida a escena. Todos saldríamos ganando. Aunque, quién sabe, los misterios de la voz son insondables y quizás dentro de unas semanas Caballé vuelva por sus fueros.

Al lado de ella estuvieron: Juan Pons, que rindió mucho menos que en **Simón Boccanegra**, acusándose mucho más sus limitaciones y otorgando en muy contadas ocasiones consistencia y carácter al, por otra parte, poco definido personaje de «Don Carlos de Vargas», no logrando sobrepasar las evidentes dificultades que posee un aria como «Urna fatale»; Nunzio Todisco, que quizá fue el triunfador de la noche, aunque por arte vocal no lo mereciera, puesto que es un cantante basto y limitadísimo, con una voz no bella, extensa pero estrangulada en su zona central, con un agudo no del todo colocado pero, sin ser fácil, brillante y generoso, como generosa fue su, a veces indecente, utilización del denominado golpe de glotis, en especial en su aria del acto tercero; Justino Díaz, inapropiado para el «Padre guardián», ya que no es un bajo y por tanto carece de graves y de consistencia en una zona que es muy trabajada en la escritura del personaje; Jean Berbié, que es una dudosa «mezzo» y que por tanto tampoco pudo otorgar relieve a la «Preciosilla», dedicándose, por otro lado, a chillar de lo lindo y a intentar emitir sobreagudos que tampoco posee; Alfredo Mariotti que, con las contadas frases buenas de Pons, hizo quizá las mejores cosas de la noche en un «Fray Melitón» gracioso y vital (un gran personaje verdiano, lleno de hallazgos expresivos), aunque quizá demasiado bufo. Demostró en todo caso que es un bajo caricato excelente, con solidez vocal, aunque quizá cantó demasiado en «forte», con poca matización. Los demás, encabezados por el «Marqués de Calatrava», de Jesús Sanz Remiro, cumplieron discretamente.



Montserrat Caballé y Juan Pons, en «La fuerza del destino» de Verdi.

Ni la labor del foso ni el montaje contribuyeron a que el espectáculo tuviera un más alto nivel. Daniel Lipton dirigió a un deslavazado conjunto orquestal con oficio y cierta experiencia concertadora, pero no estuvo en el secreto del fraseo verdiano. En tal sentido su versión fue rutinaria y dura, exenta de contrastado y vigoroso romanticismo, en absoluto refinada en los timbres y falta de vuelo lírico. Inapropiados los decorados de Manuel Mampaso, aunque algunos, como el del patio del monasterio, en el acto cuarto, tenían luz y encajaban bien en la época y en el lugar de la acción. Pero el drama del Duque de Rivas, aun en la inconexa e irregular versión de Verdi y de Piave, no era de tal forma ni siquiera rozado. Sobraron los tonos rosas y resultó muy poco convincente la estilización un tanto amanerada de la mayoría de los cuadros, que creaban un ambiente casi alegre, ligero, muy poco adecuado para una obra en la que, aún en la versión operística, trata en realidad profundos problemas existenciales, consecuencia de la dialéctica mundo interior-exterior; todo ello sometido a la presión de las fuerzas adversas, del sino. El último cuadro, cuyo planteamiento o bosquejo inicial podría haber sido adecuado, quedó también truncado por el colorido y por la apariencia escamosa de las rocas; colorido entre rosa, quisquilla y rojo, que era el que poseía también la moqueta sobre la cual se edificó la escena durante toda la representación. Luis Balaguer movió de forma bastante convencional la figuración y no tuvo detalles de originalidad que pudieran dar un mayor verismo o un mayor rigor al conjunto. Bastante mal resuelta la muerte de «Leonora». El coro, dirigido por Perera, actuó de forma desigual, pero dentro de una corrección plausible.

Fotos: P. Tur.

## Dos caras de Bach

Bach, compositor *abierto*, admite muchas formas de acercamiento. Hoy en día, sobre todo, después de las revisiones que se están haciendo de las técnicas interpretativas de la música del XVIII, la obra de Bach es uno de los principales puntos de atracción. Si la forma de entender cualquier música, sea de la época que sea, no siempre es única, en mayor medida cabe aplicar esta idea a la creación bachiana. No puede extrañar, por ello, que en unas pocas semanas hayamos podido asistir en Madrid a la interpretación de dos de las grandes obras corales del músico alemán, y que cada una de ellas haya sido vertida desde presupuestos muy distintos. La primera, **La Pasión según San Mateo**, dirigida por Odón Alonso, en concierto que cerraba el ciclo de la Radio Televisión; la segunda, la **Misa en Si menor**, a cargo del Motetten Chor, de Munich, y de la Residenzorchester, de la misma ciudad alemana, dirigidos por Hans Rudolf Zoebel, en acto integrado en el II Festival de Primavera de Ibermúsica.

En realidad, por lo que toca a la **Pasión**, que era la primera vez que se interpretaba por los conjuntos de la Radio Televisión, no cabe hablar de verdadera interpretación. No la hubo. Y no la hubo porque no se partió —eso es al menos lo que pareció después de la audición— de presupuestos rigurosos, consecuencia de un estudio o de un análisis de la partitura. No se siguió ningún criterio, ninguna norma, ningún estilo concreto. Reinaron el confusiónismo y la incoherencia, características que en modo alguno pueden definir una interpretación, sea buena o sea mala. En un principio pareció que Odón Alonso se iba a inclinar por una aproximación de corte romántico —que aun cuando no se esté de acuerdo con ella puede ser válida—, ya que utilizó un amplio contingente orquestal, con la habitual división en dos grupos, y un gran conjunto coral. Y la ejecución de algunos números, sin ir más lejos el primero, corroboraba tal impresión. Sin embargo, al lado de ello, el director leonés apartó un pequeño conjunto de unos seis instrumentistas de cuerda para acompañar las intervenciones de «Jesús», lo que en cierto modo se apartaba de la idea aparentemente inicial. Incluyó también una viola de gamba —aparte de los oboes de amor y de caza, que se suelen emplear—, y, dato absolutamente contradictorio, escogió un contratenor para cantar la parte que habitualmente canta el contralto. Se partía así, a priori, de una indefinición estilística, que únicamente podría ser resuelta a lo largo de la ejecución musical. Pero ésta no aclaró nada, sino todo lo contrario, pues los saltos estilísticos —muchas veces adivinados dada la mediocre ejecución— fueron constantes. Así, el número 1 y el número 78 (el final) y algunos otros coros intermedios, respondieron netamente al concepto *románticoide*, no aplicándose la misma estética para los acompañamientos de las arias, en los que se buscaba quizá —sin conse-

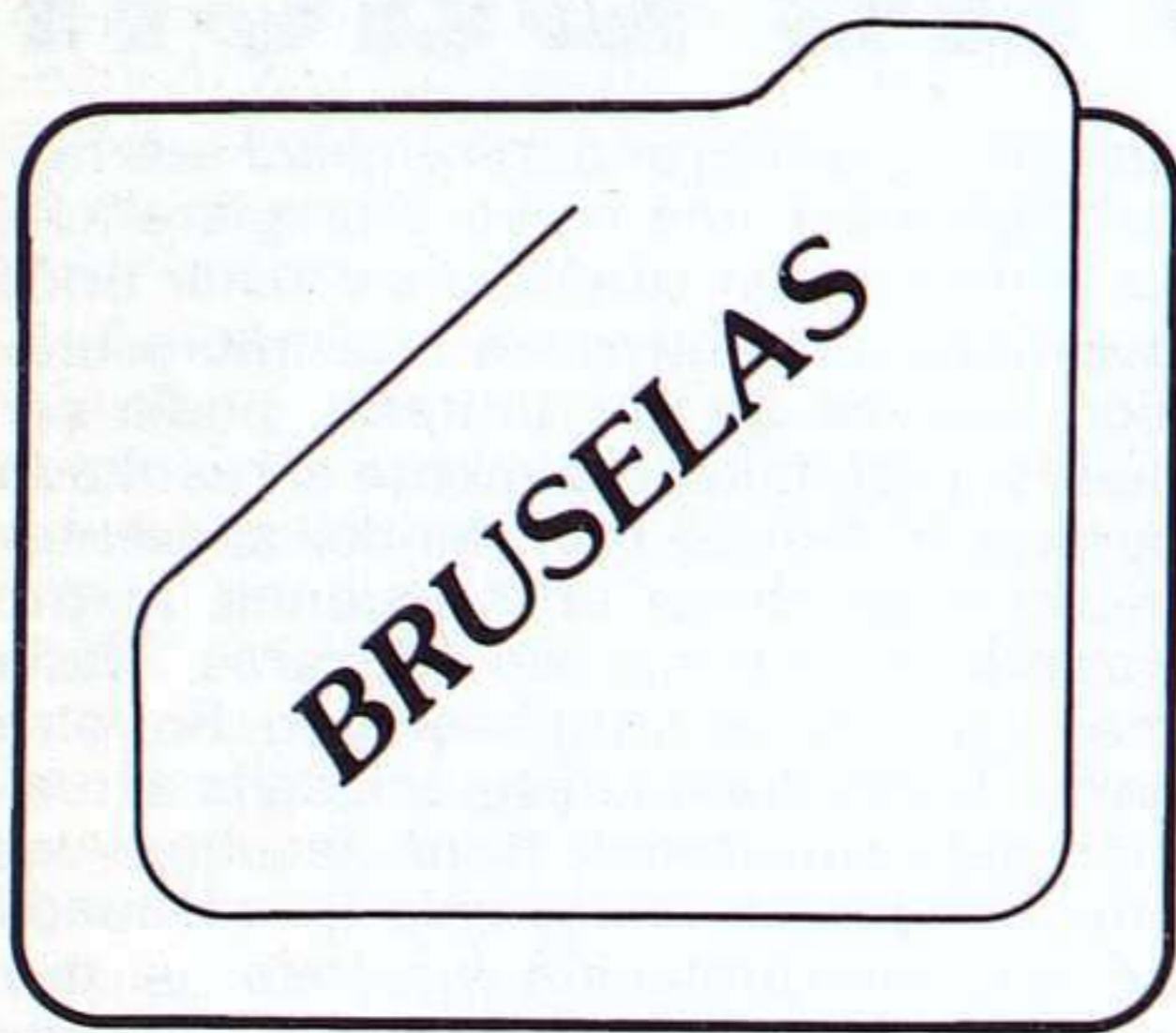
guirlo— una mayor *autenticidad* una mayor ligereza y una mayor transparencia. La intención, si se pudieran aislar unos fragmentos de otros en una interpretación que ha de ser unitaria, podía ser buena, pero falló totalmente el resultado porque el fraseo fue blando, aparentemente caprichoso en ocasiones, plano, rozando lo amanerado en otras. Nada más lejos del espíritu bachiano. Por otra parte, fue bastante desgraciada la actuación del contratenor, René Jacobs —voz que tampoco hubiera sido la adecuada en una interpretación *histórica*, ya que en tal caso habría de haberse utilizado un niño contralto—, con una franja central aceptable, pero con una zona superior ululante y totalmente desafinada. Fue un suplicio el escucharle (y es cantante que en otro tipo de cosas está hasta bien). El pequeño conjunto que acompañaba a «Jesús», en una misión realmente comprometida, estuvo pocas veces afinado y coordinado.

En cuanto a los solistas, no gran cosa. Ya se ha hablado del contratenor. Muy discretito el tenor Lewis, con cosas bonitas en el centro, pero destemplanza en el resto; muy bajo de forma Malta, que cantó las arias de bajo; prácticamente inexistente como intérprete su mujer, Janet Perry; aceptable, con voz nasal, pero buen estilo, quizá el mejor, el tenor Fred Silla, que sustituyó en el último momento a Horst Laubenthal; inapropiado, por su dureza y falta de nobleza en el acento, el bajo Peter van der Bilt, que hizo «Jesús». Quizá lo mejor, junto con la discreción del «Evangelista», lo único verdaderamente bachiano, fue la actuación a la viola de gamba de Jordi Savall.

Los muniqueses ofrecieron por su parte una versión de la **Misa en Si menor** que puede calificarse de pulcra, medida, ordenada... y aburrida. El coro, de unas sesenta voces, de no especial calidad, es afinado y empastado y consigue, impulsado por la correcta batuta de Zoebel, una clara ejecución en los pasajes fugados. La aproximación estilística es aparentemente correcta y rigurosa, utilizándose conjuntos medios y encuadrándose en la estética de un Münchinger o de un Richter, aunque con mucha menor vitalidad e inspiración. Interpretación, pues, honrada, a veces exacta, pero gris y en ocasiones plúmbea en virtud de los extraños «tempi» elegidos por el «Kapellmeister» director. Hubo pocos contrastes y un ritmo muy rígido, con lo que pasajes fundamentales por su dimensión y riqueza agógica quedaron totalmente borrados («Et resurrexit», «Sanctus» «Hosanna»...). No parecen darse cuenta, ni siquiera los alemanes, de que en realidad la **Misa en Si menor** de Bach es en muchos de sus pasajes (en «tonalidad mayor, no lo olvidemos) un auténtico canto de alegría, una espectacular demostración rítmica. Los cuatro solistas no merecen ningún comentario dada su mediocridad.

Dos caras de Bach y ninguna verdaderamente auténtica. La primera nos ofreció un rostro desfigurado; la segunda un rostro aburrido.

# Internacional



## «LUISA MILLER», UN ACONTECI- MIENTO EN LA MONNAIE

Por Nicolás Koch Martín

Entre la treintena de óperas compuestas por Verdi, está *Luisa Miller*, la décimocuarta de ellas, inspirada en el drama de Schiller *Kabale und Liebe*, que obtuvo un gran éxito durante su estreno en Nápoles en 1849. Pero, por desgracia, su popularidad fue eclipsada por las obras maestras *Rigoletto*, *La Traviata*, *El Trovador*, y otras. *Luisa Miller* salió de su *olvido* relativo veinticinco años después de su estreno, y ahora se interpreta asiduamente. Se lo merece, puesto que está llena de fuerza músico-dramática y de verdadera grandeza.

El excelente director asociado de la Monnaie, Sylvain Cambreling (jovencísimo) ha tenido gran actuación a la cabeza de la Orquesta Sinfónica, cuya reputación aumenta a través de Europa. Cambreling ha dado toda su fuerza expresiva a esta música; gracias a él la creación de una ópera jamás interpretada en Bélgica ha resultado un *acontecimiento*. El papel titular de «Luisa» fue confiado a la soprano americana Ellen Shade. Tuvo por «Tatenaire» al buen tenor italiano Franco Tagliavini, quien, a pesar de haber sufrido muy recientemente una fuerte gripe, ha cantado de una manera cercana a la perfección. El padre de la heroína ha sido superiormente interpretado por el alemán Rudolf Constantin. Su voz ha sido la más bella entre las masculinas. El potente bajo húngaro Laszlo Polgar, actuó en el papel del padre de «Rodolfo». Otra voz de la mejor calidad fue la de la «Duquesa Frederica» (Benedetta Oecchioli), una cálida mezzo que dibujó finamente su texto. La puesta en escena del francés Jean-Marie Simón fue muy vital



Ellen Shade, en «Luisa Miller», con Rudolf Constantin en el papel del padre de «Luisa».

y conforme a la tradición verdiana. Destacable fue la espléndida decoración dorada del palacio del Conde, decorado debido al italiano Fabio Palamidese. La orquesta se ha superado a sí misma bajo la dirección de Cambreling.

### ORFEO Y EURIDICE, EN CONCIERTO

La Opera de Bruselas ha dado en versión de concierto esta gran *acción dramática* de Christoph-Willibald Gluck, el maestro alemán nacido en 1714, que conoció la gloria en París, donde trabajó diez años y creó sus primeras *óperas francesas*. Fue él quien operó la llamada *reforma del teatro lírico*, dominado durante cien años por la ópera italiana: suprimió excesivos ornamentos vocales, y promovió, entre otras reformas, la parte coral.

Escuchamos *Orfeo y Euridice*, carente de vestuarios, decorados y puesta en escena. La orquesta, de treinta y cinco músicos, fue la de La Petite Bande, creada hace diez años en Bruselas por Sigisbald Kuijken, y el excelente coro, el Collegium Vocale de Gand, dirigido por Philippe Herreweghe. El placer ha sido esencialmente musical, ya que la música tuvo una suave pureza y el aria cantada por «Orfeo» «J'ai perdu Euridice» es una de las más bellas páginas jamás escritas. La historia, como se sabe, relata el episodio de la mitología griega en el que «Orfeo» desciende a los infiernos para rescatar a su esposa «Euridice». La partitura contiene tres bellos «Preludios», el más largo (anterior al tercer acto) es una verdadera *Sinfonía* en tres partes,

pero también las arias melodiosas son muy emocionantes. Los solistas tuvieron gran clase: la soprano holandesa Marganna Kweksilber encarnó a «Euridice», y la soprano polaca Magdalena Falewicz a la diosa «Amor». Estas dos voces femeninas tuvieron riqueza y brillo. Pero el gran éxito lo obtuvo el contratenor belga René Jacob, de 35 años. La orquesta La Petite Bande estuvo dirigida por su creador Kuijken, y los coros de Gand tuvieron una perfecta homogeneidad. Por último, recordar que la *versión vienesa* de *Orfeo y Euridice* termina bien, con la reunión de los dos esposos, mientras que en la *versión de París*, creada en 1764, y que es la que hemos podido ver en La Monnaie, «Euridice» debe quedarse en los infiernos y «Orfeo» se suicida. En resumen fue un concierto muy bello, inscrito en la línea de la nueva dirección de La Monnaie.

### «ALCESTE», EN LA OPERA DE BRUSELAS

Otra ópera de Gluck, *Alceste*, y también en su versión francesa creada en 1776, tuvimos ocasión de ver (esta vez representada) en la Opera de Bruselas. La acción de este drama, cuyo libreto de Blanc de Roullet se basta también en la mitología griega, tiene un ritmo lento y solemne y está lleno de grandeza. La nueva Orquesta Sinfónica de La Monnaie estuvo dirigida por el joven director inglés Kenneth Montgomery, que tuvo incisividad de mando y determinación exacta de los matices; la orquesta tuvo un alto nivel de virtuosismo. Es precisamente en *Alceste* donde Gluck ha dado la mayor relevancia a los coros: ellos estaban situados en dos grandes estrados de 10 metros de alto, de donde no se movieron a través de toda la acción; su homogeneidad fue verdaderamente extraordinaria. La acción, entonces, se desarrolló sobre el escenario y ante los inmóviles cantantes de coro vestidos de velos negros, pero los coristas de las últimas filas eran... maniqués.



Silvia Sass, soprano húngara, en «Alceste» de Gluck.

Esta quinta de las óperas presentadas en la actual temporada de la Monnaie fue también una suntuosa nueva producción. La puesta en escena, basada en un monumental decorado. El vestuario era del alemán Ekkehard Grüber y la coreografía del belga Mischa Van Hoëcke, para tres estrellas consagradas del ballet de Béjart: Tania Bari, Euska Sifnios y Beatrix Bargaenat, que encarnaban las «Tres Parcas». La interpretación y plenitud vocal, poco común; sin embargo, tuvo problemas con la pronunciación francesa. El magnífico tenor Eberhard Büchner, de la Opera del Estado de Berlín Este, dio vida al rey «Admete», su francés fue muy aceptable... El bajo Rudolf Constantin fue un majestuoso y noble «Abuelo Apolo». «Hércules», el dios generoso que hace una pequeña aparición en el tercer acto, fue el barítono Leandro López; en fin, el excelente barítono belga Frederic Vassar encarnó al «Oráculo» y «Dios de los Infiernos».



Hanns Eisler (1898-1962).

recordamos el atrayente **Concierto para arpa, violoncello y orquesta** de Georg Katzer; del mismo Katzer pudimos escuchar, días después, el **Ballet romántico**, con coreografía de Tom Schilling y dirigido por Michail Jurowski. Katzer es un compositor de gran oficio y su música posee agilidad e intensidad, dentro de un estilo ecléctico. De esa primera sesión citaremos también el grácil **Berliner Divertimento**, un estreno mundial del veterano Ernst Hermann Meyer, que agradeció sonriente los aplausos de un público que ve en él a un continuador de Eisler y Dessau.

Un concierto en la Staatsoper fue dedicado a la memoria de Hanns Eisler (1898-1962), en el que la Staatskapelle de Berlín, muy bien dirigida por Friedrich Goldmann, interpretó la **Pequeña sinfonía, Op. 29** (1934) y la **Sinfonía de cámara para 15 instrumentos, Op. 69** (1934) y la **Sinfonía de cámara para 15 instrumentos, Op. 69** (1940), obras ambas en las que se muestra el estilo característico de Eisler, en el que confluyen formas clásicas un poco a la manera de Hindemith con la influencia de Schoenberg y con una vitalidad a menudo explosiva y humorística muy peculiar. En la misma sesión, el **Concierto para piano** (1981) de Goldmann, en magnífica versión de Bernd Casper, resultó una de las obras más sorprendentes de todo el Festival; no renuncia a los contenidos emotivos, pero utilizando un lenguaje muy depurado, con una valoración muy delicada del timbre.

Varios conciertos de cámara tuvieron lugar en la Apollo-Saal de la Staatsoper, una de las más bellas realizaciones de Knobelsdorff. Así un recital con las excelentes sopranos Inge Uibel y Roswitha Trexler y otros solistas, donde escuchamos obras de Ruth Zechlin, Johann Cilensek, Fidelio Finke, Günter Kochan, Siegfried Kohler, Christfried Schmidt, Lothar Voigtlander y Hannes Zerbe, sobre textos de Schwachhofer, Lorbeer, Becher, Deicke, Ernesto Cardinal y García Lorca. En la misma sala oímos también el interesante **Sexteto de cuerda** de Gerd Domhardt, una **Sonata para piano** de Jürgen Kies, las eclécticas pero atractivas **Elegien I**, de Jürgen Buttkewitz, sobre antiguos textos chinos; las **Aktionen** para cuarteto, de Ruth Zechlin; la **Sinfonía de Cámara** de

Günter Neubert, y las transparentes y humorísticas **Skulpturen** para violín y piano, del joven Ralf Hoyer.

El concierto de clausura en la Staatsoper, a cargo de la Orquesta Sinfónica de Berlín, dirigida por Hans-Peter Frank, nos ofreció una obra de Michael Stockigt en memoria de Paul Dessau, **Illuminations**, de Paul-Heinz Dittrich (una obra elaborada y nerviosa que dirigió el autor), **Das Alltägliche** para soprano, tenor y orquesta, de Reiner Bredemeyer, y la **Tercera sinfonía** de Wilfried Kratzschmar, un hábil collage orquestal.

No es posible comentar brevemente todas las obras, ni siquiera mencionadas. Sí, al menos, a los autores: Bernd Franke, Friedrich Schenker, Reinhard Kalleske, Peter Langhof, Hubert Kross, Johannes Werner, Hans-Wilhelm Hosl, Kurt-Dietmar Richter, Nico Richter de Vroe, Reinhard Pfundt, Günther Erdmann, Fritz Hoft, Kurt Schwaen, Jürgen Wilbrandt, Erhard Ragwitz, Hans J. Wenzel, Friedrich Schenker, Karl-Rudi Griesbach, Fritz Geissler, Jan Thiemann, Detlef Kobjela, Juro Metsk, Jan Bulank, Jean Paul Nagel, Jan Raupp, Rainer Kunad, Thomas Hertel, Wilhelm Hübner, Christian Münch, Eckehard Mayer, Tobias Morgenstern, Jens-Uwe Günther, Heinz Arenz, Kurt Schafer, Hans-Wolfgang Sachse, Henry Berthold, Jürgen Golle, Helmut Reinbothe, Paul Kurzbach y Volmar Leimert. Esta relación, a la que habría que añadir otra muy extensa de intérpretes, da idea de la densidad de los Musiktage y de su contenido altamente informativo, testimonio de la gran actividad musical de la R.D.A.

Independientemente del Festival, los dos grandes teatros berlineses, Komische Oper y Staatsoper, continuaron programando óperas. Pudimos ver y oír así a Theo Adam y a Anneliese Burmeister en una excelente representación de **Einstein**, de Paul Dessau (que se estrenó en este mismo escenario en 1974); y a Ursula Reinhardt-Kiss en la **Lulú** de Alban Berg, completa (con el tercer acto terminado por Friedrich Cerha), dirigida musicalmente por Joachim Willert y escénicamente por Joachim Herz.

Los «Musiktage» forman parte de las tareas de la Asociación de Compositores y Musicólogos (Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der D.D.R.), que celebró también por esos días una Asamblea General de la que salió elegido un nuevo presidente: Siegfried Kohler, compositor y director de la Escuela Superior de Música «Carl Maria von Weber», de Dresde, y que sustituirá al durante largos años presidente Ernst Hermann Meyer. La organización fue perfecta, pese al gran número de actos y conciertos, y a lo numeroso de las representaciones extranjeras, ya que acudieron compositores de muchos países (recordamos a Carlos Palacio, Giorgi Minchev, Evelio Tiele, Jorge Peixinho, Gustavo Becerra).

En un rápido viaje a Dresde, pudimos comprobar cómo el edificio de la Opera, uno de los más bellos del mundo, obra de Semper, ha adelantado mucho en su

BERLIN  
(R.D.A.)

## LOS «MUSIKTAGE»

Por Ramón Barce

Cada dos años, la República Democrática Alemana (R.D.A., o en alemán D.D.R., Deutsche Demokratische Republik) celebra un Festival de música en Berlín. Son los «Musiktage», por los que desfila una muestra importante de la producción última de los compositores y un elenco de intérpretes de la máxima categoría.

Este año los conciertos han tenido lugar del 18 al 23 de febrero en las salas siguientes: Komische Oper, Staatsoper, Stadtbibliothek, Apollo-Saal, Berliner Ensemble, Wohngebietsklub, castillo de Friedrichsfelde, Teatro Metropol, Palacio de la República y Volksbühne. El concierto inaugural estuvo a cargo de la Orquesta de la Komische Oper (que es una excelente orquesta, capaz de enfrentarse no sólo con todo el repertorio clásico, sino con la música contemporánea) dirigida por Rolf Reuter. De esta sesión

cuidadosa reconstrucción. Parece que podrá inaugurarse dentro de dos temporadas. Hay ya una ópera prevista y encargada para la inauguración, sobre un texto de Alejo Carpentier: **Concierto barroco**.

No queremos terminar esta crónica sin agradecer al Dr. Peter Spahn, secretario de la Asociación de Compositores, su amable acogida y el tiempo que nos dedicó, pese al enorme trabajo que sobre él pesaba. Siegfried Kohler, que se encontraba enfermo, no pudo acudir a Berlín. Sí lo hizo, para saludarnos, y desde Carlsbad, el Dr. Anselm Glucksmann, que hace años contribuyó decisivamente a crear la Asociación de Compositores.



## ESPAÑOLES, EN EL KENNEDY CENTER

Por Pedro Carboné

El hecho de residir en Washington y a tan sólo diez minutos caminando del que es corazón impulsor de la vida cultural y artística de la capital de EEUU (The John Kennedy Center for the Performing Arts) le brinda a un joven pianista la oportunidad de presenciar las actuaciones de un gran número de figuras y entidades musicales de primerísimo orden, seleccionadas de entre las muchas que recorren este gran país, hoy por hoy, uno de los de más potencial artístico en todo el mundo. De ahí mi intención con una serie de artículos que hoy comienzo, de hacer una pequeña crónica (nunca con afán crítico, por supuesto) de algunos de los más importantes acontecimientos musicales que aquí tienen lugar, ya que de todos sería imposible, agrupados por temas, siendo el de hoy las recientes actuaciones de varios artistas españoles en ese centro.

Es una agradable coincidencia que en el último mes, y organizados por diferentes motivos, hayamos tenido el placer de ver seis nombres de españoles en los programas del Kennedy Center. El primero de todos, y ya bastante asiduo del público washingtoniano, es Rafael Frühbeck de Burgos, quien sólo en el mes de



Rafael Frühbeck de Burgos.

marzo ha dirigido la National Symphony Orchestra en ocho ocasiones, con tres programas diferentes, incluyendo el **Concierto de violín** de Mendelssohn, con Uto Ughi, y el **Quinto** de Prokofiev, para piano, con Vladimir Ashkenazy. La National Symphony es la orquesta permanente de Washington (algo así como la Nacional de España lo es de Madrid) y tiene como director titular a Mstislav Rostropovitch, quien cede la batuta con bastante frecuencia a figuras invitadas como, en esta temporada, Lorin Maazel, Raymond Leppard, Leonard Bernstein o Frühbeck de Burgos, quien la tomará durante este curso en veinticuatro ocasiones. Como pequeña muestra de sus actuaciones, quisiera mencionar la que ofreció en enero con Yehudi Menuhin en el **Concierto** de Beethoven, seguido en la segunda parte por la **Sinfonía núm. 1** de Brahms, que arrancó del público una ovación creo que aún mayor de la conseguida con Menuhin. Guardo este concierto en mi memoria con el calificativo de magnífico.

En el intervalo de una semana, y ambos presentados por la Washington Performing Arts Society (WPAS), la sociedad musical de más rango y solera en esta ciudad, actuaron, en el Concert Hall del K.C., dos guitarristas españoles de bien distintas tendencias. El 27 de febrero, fue Carlos Montoya, quien ofreció un programa dedicado al más puro estilo flamenco, con el cual logró entusiasmar a un público que, a pesar de la nevada que estaba cayendo (la última del invierno, por suerte), llenó por completo la sala, que no es pequeña. También hubo lleno total el siguiente domingo, cuando Andrés Segovia dio su acostumbrado concierto anual para el K.C., cuyo público le recibió con verdadero cariño y una prolongada ovación antes incluso de que empezara a tocar. Las que vinieron detrás no las comento porque no caben aquí. El programa fue extenso y oímos obras de los clásicos de la guitarra, desde Sor y Tárrega hasta Villa-

Lobos o Moreno Torroba. A los siete días justos, y esta vez en el Terrace Theater (una sala más pequeña del K.C.), tuvo lugar la actuación de otro gran artista español, Nicanor Zabaleta, a la que desgraciadamente no pude asistir (uno no puede ir a todo), pero que para dar una idea citaré palabras textuales de uno de los críticos del **Washington Post** cuando le pregunté sobre el desarrollo del recital: «*Zabaleta es que es un dios...*».

Los otros dos nombres que faltan por comentar son la arpista María Rosa Calvo-Manzano y el pianista Jose María Pinzolas, que actuaron el 19 de febrero y 21 de marzo, respectivamente. Estos son los dos últimos conciertos de un total de tres que han organizado conjuntamente la Embajada de España con el K.C., el primero de los cuales tuvo lugar a primeros de octubre, fecha en la que yo aún no residía en Washington, pero tengo noticia de que estuvo a cargo del grupo Atrium Musicae. Estos conciertos tuvieron lugar en el Terrace Theater, donde durante toda la temporada se desarrollan simultáneamente numerosos e interesantes ciclos —que comentaré en un próximo artículo—, que cuentan con su propio público, quien adquiere las localidades a principio de curso, cuando las diferentes entidades organizadoras anuncian las actuaciones de que va a constar toda la serie, y que habitualmente no se preocupan ya más de otras posibles actividades. Así pues, el hecho de que la publicidad previa a los conciertos de la Embajada los presentara como recitales aislados fue quizá factor determinante de la poca afluencia del público a los mismos. La mayoría de los asistentes eran procedentes de la Embajada y simpatizantes, lo cual dio a las sesiones un carácter bien distinto al acostumbrado en el T.Theater. En el aspecto musical, que es el realmente interesante, cabe destacar la calurosa acogida que la actuación de M.R. Calvo-Manzano tuvo entre los profesionales del arpa locales, que acudieron a felicitarla efusivamente por su actuación. No ocurrió lo mismo con la crítica, que la trató algo injustamente, a pesar, de mis vanos esfuerzos por convencer al autor del artículo, con quien asistí al recital, de lo erróneo de sus juicios. Visto el éxito que tuve, al concierto de J.M. Pinzolas me presenté con ocho amigos (cuatro músicos, tres aficionados y un simpático argentino que no sabía una palabras de música y me temo que se aburría), a fin de hacer entrar en razón, si era necesario, al crítico recalcitrante. Pero no hubo necesidad porque no se presentó al concierto. Oímos las **Variaciones Diabelli**, de Beethoven; la **Sonata en Si bemol menor** de Chopin, dos **Escenas Románticas**, de Granados, y el **Albaicín**, de Albéniz.

A modo de conclusión, me gustaría añadir que bienvenidas sean por estas tierras todas las actuaciones que tengan artistas españoles como protagonistas y bienvenidas sean todas las actividades de Embajadas que tiendan a introducirlos en escenarios internacionales, que los organismos oficiales de todos los países civilizados (y los de EEUU más) no se paran en barras a la hora de empujar a sus compatriotas.

# País musical

## ASTURIAS

### CURSO DE DIVULGACION MUSICAL

Asturias está viviendo este Curso Escolar 1981-82 una experiencia realmente sin precedentes y muy importante desde el punto de vista de la cultura musical. El Ateneo Jovellanos y el Grupo «Difusión Musical» han organizado un Curso de Divulgación Musical para escolares, al que están asistiendo unos quince mil alumnos de diecisiete localidades de la provincia, lo que indica la gran acogida del mismo.

Después de tres años de gestiones encaminadas a conseguir las subvenciones necesarias, por fin se ha puesto en marcha este gran plan del que se ha hablado en Asturias mucho y del que se espera de en seguida extraordinarios frutos. En toda la provincia se han confirmado las previsiones hechas por los organizadores y el número de alumnos participantes no decae a lo largo de todo el Curso.

Es un hecho que la Música, en España, no ha estado nunca dentro de la Cultura; de ahí que, a todos los niveles, sea la *cenicienta* de las Artes. Poco protegidas oficialmente —y ahora lo son algo más—, las actividades musicales se desarrollan gracias a los esfuerzos de los escasos aficionados que, incluso con grandes sacrificios personales y dedicación de muchas horas, consiguen mantener vivos esos reductos que llamamos Sociedades Filarmónicas, Musicales, etc. y que en toda España rinden culto a la buena música.

A que estos reductos no sean exclusivos de una minoría, como lo son hasta ahora por razones de educación musical, que no económicas, tiende este Curso de Divulgación Musical que está funcionando aquí y que muy bien pudiera ser llevado al resto de España.

Parecen haber sido muchas las solicitudes formula-

das a organismos y entidades, públicos y privados, para conseguir el presupuesto, que se eleva a dos millones setecientos mil pesetas, y que la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura aprobó inmediatamente, participando con casi la mitad.

El presupuesto se ha cubierto de la siguiente manera:

Dirección General de Música	1.200.000
Ayuntamiento de Oviedo	500.000
Casa Municipal de Cultura de Avilés	250.000
Diputación Provincial	200.000
Ayuntamiento de Gijón	200.000
Caja de Ahorros de Asturias	150.000
Consejería de Cultura del Consejo Regional	100.000
Banco de Asturias	100.000

El Ateneo Jovellanos, de Gijón, y el Grupo «Difusión Musical» son los organizadores, y el primero, quien lleva la parte administrativa.

Con este Curso, en declaraciones de la organización, «se quiere contribuir al urgente problema de la educación musical en Asturias; derribar la «barrera» existente entre la música culta y la juventud, que no puede apreciarla porque no la conoce, adentrándose con facilidad en su maravilloso y apasionante mundo y para despertar y desarrollar la sensibilidad del alumno y contribuir a una formación verdaderamente integral».

El Curso, en este Primer Ciclo, proporcionará a los jóvenes estudiantes una formación de tipo básico, en auténtica divulgación musical; porque, evidentemente, antes de ofrecerles conciertos, se debe comenzar por enseñarles a escuchar la música y darles los conocimientos indispensables para luego acercarse a ella y disfrutarla plenamente. Esto es lo que efectivamente se desprende del conocimiento de este plan que, en líneas generales, se está desarrollando de la siguiente forma:

Está dividido en ocho conferencias-concierto, a lo largo de los ocho meses del año escolar, y está tratando los cuatro grandes temas:

1º— Qué es la Música, cómo la oímos, qué es un compositor, qué es una partitura, qué es un programa de mano...



Ensayo para la sexta sesión del curso, dedicada al clarinete.

- 2º— Estudio de todos los instrumentos de la orquesta sinfónica clásica, (cuerda, viento y percusión), mostrándolos, haciéndolos sonar, hablando de las características de cada uno de ellos...
- 3º— Epocas de la Música; estudiando pequeñas biografías de los compositores más representativos...
- 4º— Formas musicales; desarrollando ampliamente las mas importantes, como la sonata, la sinfonía, etc.

A continuación de cada tema, se van interpretando pequeñas obras musicales o fragmentos de ellas, por los instrumentistas correspondientes a cada sesión.

El Grupo «Difusión Musical» está compuesto por miembros de la Orquesta Sinfónica de Asturias: Mayte

Andrés (cello), Juan Manuel Díaz (flauta), José Ramón Hevia (violín), Paulino Jardón (viola) y Juan Bosco Gutiérrez, percusión, director, conferenciante y, en una palabra, el alma de la organización, y autor del Curso.

A éstos, en momentos determinados, se van incorporando todos los profesores necesarios para el estudio completo de la orquesta sinfónica clásica.

Se ha invitado a todos los Centros de Asturias que tienen enseñanzas de BUP y han contestado solicitando ser incluidos en el plan, casi ochenta centros, y un censo aproximado de quince mil alumnos, como ya he indicado antes.

A lo largo y ancho de la geografía asturiana, se están celebrando mensualmente, veinticuatro conferencias-conciertos.

Ateneo Jovellanos y Grupo «Difusión Musical», pioneros en Asturias de la divulgación musical a gran escala, ¿serán capaces de continuar en esta enorme labor cultural que se han impuesto? Estamos seguros de que harán todo lo que sea preciso para ello. El primero, con la ingente labor administrativa; y el Grupo, con su gran esfuerzo



La primera de las veinticuatro conferencias-concierto.

simultáneo y agotador de ensayos con la Orquesta Sinfónica, con sus correspondientes conciertos, y las veinticuatro conferencias-conciertos mensuales del Curso, con sus ensayos previos.

No obstante, sería realmente dramático para la Música en Asturias, que no pudieran contar en adelante con las ayudas económicas necesarias y que este Primer Curso de Divulgación Musical para escolares no pudiera celebrarse en lo sucesivo. La gran aceptación de directores de Centros, profesores de Música de los mismos y de los propios alumnos, indican claramente que estamos ante un plan musical de suma importancia, que hay que apoyar con todo entusiasmo. Confiamos en que la Dirección General de Música mantenga el suyo, así como el resto de patrocinadores, y que se sumen otros que ya debieran figurar en este primero. El empeño se lo merece.

Indiquemos, por último, que este Curso de Divulgación Musical ha dado pie para que, imitadores, intenten algo en este terreno que han iniciado a tan gran escala el Ateneo Jovellanos y el Grupo «Difusión Musical». Sería deseable, creo yo, el aunar esfuerzos en torno a lo ya existente, en lugar de crear nuevos protagonismos, que no conducen sino a confusión.—LUIS LAGAR

## BILBAO

### DUO JIMENEZ-AYO

Emma Jiménez-Félix Ayo, un gran dúo de cámara, se distinguieron en la Sociedad Filarmónica por la interpretación de **Sonatas** de Mozart, Brahms y Strauss.

Este concierto había despertado un gran interés en el público y el lleno fue total. El gran éxito conseguido por ambos artistas hizo honor a ese público que sabe valorar estos grandes acontecimientos.

Las tres sonatas de los maestros citados resumen tres momentos de la mejor música, y así Emma Jiménez, diremos, como siempre, que es una pianista a la que la musicalidad le sale con un

vigor y un entusiasmo que contagia al oyente; se adentra en sus sentidos hasta conseguir ese entusiasmo que mostró el público con sus grandes ovaciones.

Con Félix Ayo nos pasa otro tanto, ya que su técnica y virtuosismo son conocidos por todos desde que le venimos escuchando con los famosos conjuntos I Musici y Cuarteto Beethoven de Roma.

La compenetración entre ambos fue de lo más perfecta y tuvieron un gran acierto al interpretar, y muy fielmente, la **Sonata en Mi bemol mayor, Op. 18**, de R. Strauss, tan solicitada por el público.

Fueron, al final del concierto, tantas las ovaciones que ambos artistas, agradecidos, prorrogaron con creces el programa.

Un extraordinario violoncellista, Yo-Yo Ma, nacido en París, de origen chino, de 27 años, ha ofrecido un programa con tres **Suites** de Bach para violoncello solo, las números uno, tres y cinco. El violoncello con el que toca tiene 260 años, un **Gofriller** de calidad asombrosa, aunque lo asombroso fue él en su gran concierto. Dicho artista causó una gran sensación; por aquí han pasado muchos y muy buenos violoncellistas, pero éste tuvo una actuación verdaderamente extraordinaria y un gesto que se agradeció mucho: interpretar **La canción de los pajaros**, de Pablo Casals, como si con ello quisiera recordarnos al eximio violoncellista catalán y dedicarle así tan bello homenaje. Las ovaciones fueron interminables.

Nos ha visitado por segunda vez el pianista francés Jean Bernard Pommier, que ha interpretado tres **Sonatas** de Beethoven, **Fantasia** y **Doce estudios** de F. Chopin. Este pianista tiene una buena técnica, pero quizá adolece de cierta frialdad y ello le impidió cuajar un gran concierto, aunque tuvo algunos buenos momentos.

También es la segunda vez que pasa por esta sociedad el pianista norteamericano Garrick Ohlsson, que nos ofreció un programa interesante: la **Sonata núm. 11, Op. 22**, de Beethoven; **Seis estudios** de C. Debussy; **Pasacaglia** (1935) del compositor judío S. Wolpe, fallecido en 1972, y, finalmente, tres obras de F. Chopin. Ohlsson dió unas versiones muy acertadas de cada autor y en la obra de Wolpe puso densidad fuerza y arranque, tal como lo pide el autor en su obra, dura, fuerte, potente de protesta y sufrimiento.

El pianista hindú Christian Zacharias ha pasado por esta Sociedad Filarmónica con un programa a base de Scarlatti, Ravel y Schubert, sin llegar a cuajar un gran recital como se esperaba.

• El concierto IX de la temporada de la Orquesta Sinfónica, ha presentado el programa siguiente: **Concierto para violín, cuerda y continuo, núm. 2, en Mi mayor**, de J.S. Bach; **Concierto núm. 2, en Re mayor, para violín y orquesta (K. V. 211)**, de Mozart, y **Segunda Sinfonía, en Si menor**, de A. Borodin. Actúa como solista el violinista Félix Ayo y, dirigiendo, el titular, Urbano Ruiz Laorden.

Sin lugar a dudas, cabe decir de este concierto ha sido todo un éxito; en primer lugar, el programa ha sido muy del agrado del público; el solista Félix Ayo ha estado a la altura que nos tiene acostumbrados; el director, muy en su punto, y los profesores de la orquesta cumplieron su cometido.

El **Concierto núm. 2** de Mozart se interpretaba por primera vez y corresponde a uno de los cinco compuestos en Salzburgo en 1775, y en el cual Félix Ayo mostró su extraordinaria calidad artística. Ya en la anterior obra de Bach se apreciaron sus extraordinarias cualidades, y así fue largamente ovacionado, junto con el director y profesores que compartieron los aplausos.

En el décimo concierto, de nuevo dirigió el maestro belga Charles Vanderzand y además pudimos escuchar a un clarinetista fuera de serie, el italiano Vincenzo Mariozzi.

En el programa, **Los Preludios**, poema sinfónico, de F. Liszt; **Concierto en La mayor, para clarinete y orquesta (K622)**, de Mozart, y **Cuarta sinfonía en Re menor, Op. 120**, de R. Schumann.

Ambas obras fueron bien expuestas por la clara batuta del director, y la obra de Liszt tuvo una versión dinámica, muy expresiva y firme, cualidades que también vimos en la **Cuarta** de Schumann.

Hemos hablado del clarinetista italiano Vincenzo Mariozzi, que escuchamos en el **Concierto** de Mozart, y, ante todo, corresponde señalar que es un artista de verdadera calidad, de sensibilidad, con



Castañares e Izaguirre reciben el obsequio del Sr. Amann. A su lado nuestro corresponsal José de Urquijo.

un elegante fraseo, fundamental en la música mozartiana, la claridad, y esto lo posee en grado sumo. Ante las insistentes ovaciones de que fue objeto, tocó fuera de programa el **Adagio** de Wagner, para clarinete y cuerda, que interpretó con gran delicadeza, con un sonido bellísimo, con pasión sosegada. Un espléndido concierto.

La Orquesta Sinfónica de Bilbao ha celebrado el sesenta aniversario de la fundación, y a cuyo acto hemos sido amablemente invitados por el Sr. Presidente del Patronato Juan Crisóstomo de Arriaga, y de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, D. José Antonio Amann.

Asistieron a dicho acto el alcalde, Jon Castañares; el diputado Javier Izaguirre, en representación del diputado general José María Makua; miembros del Patronato, informadores de prensa, radio y televisión, músicos amigos y simpatizantes de la orquesta. El Presidente del Patronato, Antón Amann, dirigió unas palabras a todos los asistentes y señaló que este acto es un homenaje a la Música y a la Orquesta, que sigue existiendo gracias al Ayuntamiento y Diputación bilbaínos, que subvencionan en la medida que pueden para seguir sosteniendo la Orquesta y seguir trabajando, con el fin de tener una buena agrupación propia y digna. Antón Aman, en nombre de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, obsequió a Jon Castañares y al representante de José María Makua, con unos alfileres de corbata, con el escudo del Patronato.—**JOSE DE URQUIJO**

importantes novedades con relación a anteriores eventos de signo análogo, por lo que la sensación es la de haber asistido en líneas generales a audiciones reiteradas.

Con la etiqueta de **Tres aspectos del Barroco europeo**, la Coral de Santander, conducida por Lynne Kurcek-nabe, interpretó un primer bloque de diversos Maestros de Capilla de los siglos XVII y XVIII. Fueron escuchados ejemplos de Mateo Romero, Juan Castro de Mallagarai, Miguel de Ambiela, F.J. García «El Españolito», así como de Juan Antonio García de Carrasquedo. Después, el Barroco italiano y alemán estuvo representado por Caccini, Kaspberguer, Monteverdi y J.S. Bach. La labor de la Coral santanderina fue expuesta con acierto estilístico, contando con el notable concurso del organista Miguel Angel Tallante y el, correcto, con reservas, Cuarteto Rebec. ¿Por qué no cuidó más la elección de instrumentalistas?



José Luis Ocejo.

Justo es calificar la presencia del Quinteto vocal «The Scholars» como magistral traductor de un programa dedicado a la música sacra del Renacimiento. Sus versiones de Taverner, Cornich, White, Tallis, Palestrina, Morales y Gesualdo fueron, como es normal en esta agrupación —tantas veces aquí aplaudida—, excepcionales por concepto, afinación y empaste. El tercer concierto se encomendó al organista norteamericano Daniel Chor-zempa, quien interpretó páginas de J.S. Bach, Mozart y la impresionante **Fantasia sobre «Ad nos, ad salutarem undam»**, de Liszt. Qué duda cabe que es un instrumentista de rango, pero también es cierto que ni el órgano catedralicio, ni la acústica del templo son las idóneas para un recital de estas características.

Clausuró el Ciclo de Música Religiosa el Coro mixto de la Radio Búlgara, de Sofía, elenco de estimable calidad, que, regido por Michail Milkov, ofreció un programa con base a la Música Ortodoxa.

Al referirme a este Ciclo, no puedo silenciar el hecho de que este año el Santuario de la Bien Aparecida no haya celebrado el que con toda propiedad —porque desde allí se impulsó y desde allí creció la idea siempre creativa, renovadora y vencedora de obstáculos— le pertenece. La causa: falta de recursos económicos, Lástima que esto ocurra en un ámbito admirado y aplaudido por todos. Por una labor espléndida y de tan fecunda significación para esta región. Esperemos que el sano inconformismo de su rector, J.L. Ocejo, encuentre soluciones y apoyos. Una obra de tal envergadura no debe, no puede extinguirse.

En cuanto a conciertos celebrados con fecha posterior a mi crónica anterior, consignemos que en la programación del Aula de Cultura se han ofrecido varios de desigual nivel e interés. Muy gris, el del barítono Charles Fulton, con resultados muy dignos en la agrupación Collegium Flauto Dolce, traductor de Música Cortesana Europea de los siglos XVI y XVII, que fueron muy superiores en la presencia del Cuarteto Oxford, de Canadá, intérprete del **Cuarteto de «Las Disonancias»**, de Mozart, aunque sus mejores versiones fueran en el de Ravel, y, sobre todo, en el **Tercero de la Opus 59** beethoveniana. Alto, muy alto, el nivel de los Amigos del Festival. Tres pianistas: magnífica la rusa Tatiana Chebanova, con un recital de Chopin —los **24 Preludios**, la **Barcarola, Opus 60**, y la **Sonata en Si menor**—. Volvió a gustar mucho el madrileño Isidro Barrio, con Mozart y Chopin, y, por fin, el francés Francois Joel Thiollier deslumbró con dos **Sonatas**: la en **Fa menor** de Brahms y la en **Si menor** lisztiana.

Quede, por último, la referencia de la atractiva conferencia de Antonio Fernández-Cid, en el Ateneo, sobre sus encuentros con artistas españoles en el extranjero, el Concierto del Trío del Conservatorio de Málaga, que uniéndose al primer centenario de Joaquín Turina, interpretó su **Trío, Opus 76**, y a la próxima grabación discográfica que hará el pianista santanderino José Francisco Alonso con obras de Schubert y Falla.—**RICARDO HONTAÑÓN ACHA.**

## GALICIA

### I FESTIVAL MUNICIPAL DE OPERA DE VIGO

Si tuviéramos que resumir en pocas palabras lo que fue este festival, en líneas generales, hablaríamos de mediocridad. Un festival con un costo de cerca de catorce millones de pesetas, cuyo resultado fueron dos burdas representaciones, las de **Macbeth** y **Don Carlo**, y una equilibrada, **Tosca**.

El Festival estuvo organizado por el Ayuntamiento de Vigo, con la colaboración de Amigos de la Opera, los cuales durante dieciocho años habían mantenido el suyo propio, desaparecido en 1976. Los criterios de organización se han mantenido: contratar y montar compañía desde aquí. El repertorio, en cierto sentido, ha cambiado (la primera vez que se representaban en Vigo **Macbeth** y **Don Carlo**), pero el resultado, insistimos, ha sido bastante nefasto. La política de gala social, sin una mínima planificación de expansión e incidencia en *otros públicos* no se tomó en cuenta. El Festival no sólo continuaba siendo de «provincias y para provincias», sino que seguían rigiendo los mismos criterios con los que durante años se realizó: pompa y circunstancias.

Comenzaremos hablando de **Macbeth**, la primera ópera representada, citando unas palabras del cantante coordinador Sergio de Salas: «*Los compositores actuales, en general, están peleados con lo que se llama melodía...*» No en vano la antimusicalidad, la falta de un sentido melódico según las características verdianas, fueron las constantes de lo que habría que denominar «*Macbeth*» para entendernos, ya que luego la representación más bien podría ir bajo el epígrafe: «*Vio el amanecer y el amanecer no era*». La falta de afinación y las entradas a destiempo del coro ya desde el comienzo, el amanecimiento fuera de la estilística interpretación de la obra (¿no le daba la voz?) de Sergio de Salas, la nula potencia y mínima agilidad vocal de Helga Moira, la pérdida progresiva de voz de Ricardo Jiménez, la usencia de disci-

## CANTABRIA

### CICLO DE MUSICA RELIGIOSA

Como en otras ciudades españolas, Santander ha tenido, con motivo de la Semana Santa, un Ciclo de Música Religiosa que, patrocinado por la Caja de Ahorros de esta región, ha tenido como marco su Catedral, no precisamente con gran convocatoria.

Antes de glosar sus resultados, parece oportuno indicar que sus contenidos, interesantes, no han aportado

plina y la afinación (sobre todo, en la cuerda) de la orquesta; en definitiva, la mediocridad elevada a norma durante tres horas.

Pese a todo, queremos dejar constancia de la presencia de dos profesionales: Nicola Ghiuselev (bajo) e Iván Polidori (director de orquesta). El primero ofreció una extraordinaria lección de musicalidad, en la medida en que fue capaz de llenar la escena (Acto II, escena 2) y mantener el discurso dramático *desentendiéndose* de las veleidades de los maestros profesores de la orquesta. El segundo figura aquí destacado no sólo por su profesionalidad, sino por su aguante; el coro, los cantantes (salvedad hecha del bajo Ghiuselev) y la orquesta entraban cuando les daba la gana; cuando entraban. Otro, en su lugar, hubiera abandonado. No fuimos pocos los que aplaudimos su gesto, el de ambos, de no haber salido a saludar al final de la representación.



Violetta y Giorgio Germont.

En lo referente a la cuestión de puesta en escena, solamente dos palabras. La escenografía fue correcta precisamente por su falta de originalidad, por su vulgaridad. Nadie, nada, ocupaba un espacio desde una perspectiva dramática. El «*verismo ascético*» no sirvió para ahondar en la esencialidad del drama y sí más bien para diluirla.

Por lo que se refiere a *Tosca*, la orquesta, aunque continuó mostrando sus limitaciones (falta de afinación y medida de determinados momentos y falta de agilidad en los cambios de «tempo»), estuvo más atenta a la dirección, llegando a tener momentos de auténtica expresividad musical. Esto último, en gran medida debido al trabajo de Nino Bonavolonta, quien demostró tener un conocimiento exhaustivo de la partitura, ofreciendo una lectura muy creativa de la misma, con una gran tensión dramático-musical.

Si dijimos que la orquesta mejoró de una representación para otra, del coro tendremos que decir todo lo contrario. Las continuas desafinaciones, la carencia de ajuste, la nula situación en escena, fueron característica constante de su interpretación.

Fueron asimismo lamentables las casi insufribles actuaciones de los segundos roles. Dejando aparte sus calidades vocales (voces de andar por casa), no cumplieron en absoluto con la función que como actores se les tenía asignado. Hieratismo en algunos casos, histrionismo en otros; cosas éstas que nos recordaban las *entrañables* funciones de fin de curso.

Todo lo dicho hasta aquí sirvió, en definitiva, en el teatro García Barbón para resaltar la labor de los tres papeles principales de la obra, que por sí mismos supieron crear una unidad dramática, esto es, recrear una ópera.

Renato Cazzariga (tenor), voz amplia, segura y perfectamente impostada. Anne Marie Antoine (soprano), espléndida voz, con dominio, recurso expresivo y amplia gama dinámica. Aldo Protti (barítono), absolutamente rotundo en su intervención; voz perfectamente temperada y de emisión firme. Los tres resolvieron con una maestría indiscutible sus respectivas actuaciones, moldeándolas en función de un drama planteado dentro de un marco histórico verosímil, con las características de inverosimilitud (lo irreal, lo fantástico) derivadas de su romanticismo, haciendo que aquéllas, sus actuaciones, apareciesen como creíbles, verosímiles. En este sentido, fue el segundo acto el momento cumbre de la obra, por varias razones: estaban los tres en escena, la decoración cumplía en mucha mayor medida que en los actos primero y tercero, su función de naturalismo clásico, entendido desde una perspectiva teatral. La fuerza dramática lindó, en momentos, con la más inteligente tradición expresionista, sin ir en detrimento del contexto del que se hace soporte una obra italiana de las características que estamos comentando, sino todo lo contrario.

En *Don Carlo*, el cantante Sergio de Salas se permitió interrumpir la representación de la obra de Verdi para llamar la atención del director sobre su forma acelerada de llevar el tiempo, cuando en realidad era el *barítono* quien estaba, no sólo fuera de

«tempo» sino también cantando desafinado. Esto no fue un hecho aislado de su participación en el festival, sino una muestra más de la trayectoria de quien pretende ser divo local para el consumo de los sistemáticos del aplauso.

El papel del barítono, ya refiriéndonos concretamente a la ópera, se contrapuso de forma evidente al bajo Ghiuselev, tanto por las cualidades vocales (la falta de impostación de la voz, deslices en la afinación, falta de estilo en el fraseado) como por su presencia escénica (ausencia de convicción dramática —por ejemplo, la muerte de «Don Rodrigo» en el tercer acto—, inadecuación al personaje al que tenía que dar vida).

Por lo que respecta a los demás papeles, salvedad hecha del bajo Ghiuselev, todos los demás ofrecieron una lectura lineal con su técnica vocal, si bien atendieron en todo momento sus limitaciones (fatal de agudos en el caso de Gabriela Cegoles —soprano—, de claridad en el registro grave de Bruno Sebastian —tenor— e irregularidad en la afinación de Wilma Tabacci —mezzosoprano—), atención que le confirió a toda la representación, pese al dato de inteligencia demostrada, un tono gris.

En cuanto a Nicola Ghiuselev, aunque reconociendo sus destacadas cualidades, no pudo llenar la escena en la medida en que hubiese deseado, ya que luego el drama requería una altura y una medida que no podía tener, dado lo que dejamos dicho más arriba. No obstante, Ghiuselev, una vez más, hizo gala de su espléndido registro de bajo, con una perfecta afinación y gran potencia. Tuvo, sin lugar a dudas, el comportamiento dramático más ajustado de todos los intérpretes-actores participantes.

El coro mantuvo la tónica de sus intervenciones anteriores: mal. La orquesta funcionó dentro de los cauces que le son habituales: irregular. El director, con menos ganas de guerra que en *Macbeth*, realizó un trabajo de simple coordinación. Con todo, resaltar aquí, otra vez, el sentido de abnegación de Iván Polidori.

Con *Don Carlo* se clausuraría un festival de ópera que no justifica el desembolso de catorce millones de pesetas para lo que dio de sí como resultado artístico en líneas generales.—**MANUEL M. ROMON Y ENRIQUE X. MACIAS**

## AMIGOS DE LA OPERA DE LA CORUÑA

Para completar el panorama operístico gallego hemos dialogado con Antonio Vasco, Secretario de Amigos de la Opera de La Coruña, con el fin de que nos adelante el programa de actividades del XXIX Festival (noviembre 1982): «*A falta de ultimar algunas cuestiones —nos comenta— podemos anticipar que en el Festival se representarán tres óperas: Otello, La Bohème y La Sonámbula. Además, proyectamos iniciar ciclos de óperas de cámara con la Serva Padrona, de Pergolesi, que será producida casi en su totalidad con artistas gallegos. Si este proyecto tiene el éxito que esperamos, podrá ampliarse en años sucesivos con una conferencia sobre el tema y algún concierto instrumental, pudiendo quedar configurado como «Ciclo de Cámara de Primavera» (...) «A lo largo de este año, se celebrarán con-*

### Amigos de la Ópera La Coruña — CONCIERTO

Paquita Parriego (soprano)  
Antón de Santiago (barítono)  
Ana María Vega (piano)

2 marzo 1982 - hora: 20,15



Patrocinado por el Ministerio de Cultura

ferencias y recitales como forma de mantener e incrementar el interés por la ópera entre los aficionados coruñeses».

La segunda pregunta formulada se refería a las dificultades con que se encuentra la organización: «*Las principales dificultades son de índole económico, por la escasa cuantía de las subvenciones que nos concede la Administración. Esto se agrava por el hecho de que, siguiendo nuestro objetivo de acercar la ópera a aficionados de todos los estamentos sociales, hemos optado por fijar precios muy bajos en las localidades, de tal modo que resulta muy difícil, a la hora*



de programar el Festival, contratar cantantes de renombre y ofrecer representaciones dignas, con un presupuesto casi irrisorio. No obstante, debemos resaltar el interés que en los últimos años despiertan los Festivales de Opera, el ambiente que se crea ya en los días precedentes a las representaciones y que se prolonga muchos días después» (...) «Por otra parte, es gratificante comprobar cómo la juventud va descubriendo y apasionándose por un género musical que hasta hace poco se consideraba inaccesible, de élite».

Como ya se informó en esta sección, la pasada temporada fueron presentadas en el XXVIII Festival de Opera de La Coruña las óperas **La Traviata**, **Tosca** y **Macbeth**, dos de las tres que con otro montaje se ofrecieron en Vigo el pasado mes de marzo. Cuando unos hablan de cifras elevadas desembolsadas por el Ayuntamiento de Vigo, y otros de las grandes dificultades para seguir adelante con un festival de corte popular, convendría estudiar la manera de coordinar a ambas organizaciones con el fin de hacer de uno y otro festival un mismo circuito, un único montaje, que se bisaría en La Coruña y Vigo, con lo que, obviamente, se abaratarían los gastos de producción. De otro lado, y pisando más el terreno de la organización concreta, entiendo que la cobertura, informativa y promocional, especialmente en el caso de Vigo, ha sido insuficiente. El fenómeno operístico en Galicia puede y debe aprovecharse fuera de los mismos marcos de la ciudad, máxime en el caso de esta última ciudad, que se lanza a reorganizar un festival sin contar con el refuerzo de la taquilla. Los *claros* en el patio de butacas es dinero del erario público, no lo olvidemos.—CARLOS VILLANUEVA



Manuel Pérez Balda, Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Pamplona.

matinales trata de recoger a todos los grupos que hacen música dentro de la ciudad. Por norma general la asistencia de público es abundante; y los grupos logran grandes éxitos.

La Orquesta de Cámara del Conservatorio de Pamplona dio un precioso concierto barroco, bajo la dirección de su titular, Pascual Aldave. La Orquesta, alguno de cuyos miembros han pasado a la de Euzkalerria, sigue trabajando muy seriamente y logrando un sonido que le hace estar a la altura de las profesionales. Sus actuaciones por distintas ciudades de Navarra, así como una actuación en los claustros de la Catedral, han constituido grandes momentos musicales en nuestra provincia.



Los componentes de la Orquesta del Conservatorio.

La Agrupación Musical de los Amigos del Arte, bajo la dirección de Luis Pastor, se presenta con la base de los instrumentos propios de rondalla, a los que se han añadido, violines, violonchelos e instrumentos de viento. El instrumento así formado es ideal para la música renacentista, para la barroca —los conciertos de mandolina— y otras adaptaciones de música romántica realizadas por el propio director.

La Agrupación Coral de Cámara de Pamplona, siempre que se presenta, constituye un acontecimiento musical. El programa matinal del Gayarre fue confeccionado con la música más popular de su repertorio, interpretado con perfecta afinación y justeza, como siempre. La misma agrupación actuó en los conciertos sacros de Semana Santa con un programa importante y denso dedicado a Tomás Luis de Victoria, con la **Feria VI In Parasceve**. Impecable, la interpretación de la clásica partitura.

La Coral Itxaso, de Pamplona, dirigida por Jesús Urriaza, que cuenta con grandes voces, y un estilo más abierto que la de cámara, ofreció un repertorio variado y difícil, destacando las obras de Monteverdi.

La Escolanía Loyola, dirigida por Javier Sagües, presentó un programa largo para destacar las abundantes posibilidades de unas voces cultivadas; algunas actuaciones fueron con piano, al frente del cual estaba Martín Zalba, quien en todo momento acompañó con discreción. En algunos momentos, José Luis Lizarraga, subdirector de la Escolanía, tomó la dirección de la misma con claridad y acierto.

El Coro de la Ikastola San Fermín está dirigido por Fer-

portantes sonoridades, pasando del piano al fuerte, con matizaciones muy buenas.

La Coral «Santa Cecilia», de Villava, dirigida por Javier Zubiri, dió un concierto junto con la Banda de Música de Pamplona, bajo la dirección del titular de ésta, maestro García, con coros famosos de ópera adaptados a la banda.

El Ballet Jauzkari, dirigido por J. Lainez, que es un gran profesor, absolutamente al día en los caminos de la danza, nos deparó los mejores espectáculos de ballet que podemos ver por aquí.

El Ballet Español del Conservatorio, dirigido por J.M. Zamarbide, nos está dedicando programas monográficos de danza española.

Con una conferencia a cargo del P. José López Calo y la actuación del Aula de Música de la Universidad de Navarra, se dió homenaje al P. Nemesio Otaño. La parte musical fue dirigida por el titular del Aula, José Luis Ochoa de Olza, quien emocionadamente glosó la figura del compositor y las circunstancias que rodearon algunas de las partituras que interpretaba. Ochoa de Olza es único ofreciéndonos programaciones detallistas, estupendamente montadas y cuidadas en su profundidad, muy buenas, las voces solitas e impecable, la actuación de la pianista.

A pesar de la aguda crisis que ha estado a punto de hacer desaparecer a la Orquesta Santa Cecilia, ésta sigue dando con regularidad sus conciertos. Bajo la dirección de Javier Bello Portu, ha interpretado, junto con el Orfeón Pamplonés, el **Miserere** de Eslava, y ha montado para diversas actuaciones un programa con oberturas, valses, etc.

El Orfeón Pamplonés sigue su apretado programa de conciertos con diversas actuaciones por toda Navarra, y, cumpliendo sus compromisos, en el extranjero; este coro, que dirige José Antonio Huarte, está invitado al Mayo Musical de Burdeos, Festivales de Orange, de Cannes, y de Olite, entre otros.

La Agrupación Coral de Elizondo, dirigida por el maestro Juan Eraso, ha sido el gran acontecimiento musical de los conciertos sacros de Semana Santa en Pamplona. Esta coral, con un estilo propio y diferenciado, perfecta afinación y disciplina, ha ofrecido un concierto que abarcaba desde el canto gregoriano hasta Poulenc, pasando por la polifonía clásica,

## NAVARRA

### AGRUPACIONES PAMPLONESAS

Organizado por el Excmo. Ayuntamiento de Pamplona, en el teatro Gayarre de la ciudad, el ciclo de conciertos

mín Iriarte, y formado esencialmente por chicas, lo que le confiere un timbre distinto al de los escolanos. Su carácter pedagógico es importante, acompañados también al piano, a la guitarra y al acordeón; dieron un programa pensado para sus posibilidades y, como he dicho, con eminente matiz pedagógico.

La Coral «San José», de La Chantrea, dirigida por Manuel Elvira, con treinta y cinco voces mixtas, logra im-

y los románticos.

Siguen a buen ritmo los recitales dados por alumnos y profesores en el auditorium del Conservatorio de Pamplona. A destacar, los dados por los profesores de guitarra y piano, que hacían su presentación como catedráticos del Centro.

Dos cursillos importantes han tenido lugar recientemente sobre el canto gregoriano. Uno, patrocinado por la Institución «Príncipe de Viana», de la Diputación Foral, y organizado por el Orfeón Pamplonés, con la presencia de Dom J.A. Pedroarena, maestro de Coro del Monasterio de Leyre, quien habló sobre el ritmo gregoriano; y la del Profesor Dom Francisco Lara, maestro de Coro del Monasterio de Silos, quien dio semiología e interpretación. Previamente, el titular del Orfeón, José Antonio Huerte, preparó a los alumnos sobre el significado del neuma. El otro, organizado por el Conservatorio, también contó con figuras del estudio de dicho canto y finalizó con un concierto de órgano a cargo de Miguel del Barco.

Organizados por la Sociedad Filarmónica de Pamplona, hemos podido escuchar a los siguientes intérpretes: Orquesta de Cámara Leos Janacek, Dúo de violín y piano Leonid y Nina Kogan, Orquesta Filarmónica de Stuttgart, Jubiles Singers, de Los Angeles. Asimismo, han actuado en nuestra ciudad, patrocinados por diversos organismos, la Orquesta María Josefa Valverde, el Dúo de Violín y piano Ruben Varga y Caroline Haffner y el Ballet español de Antonio.—FRANCISCO JAVIER MONREAL ARIZMENDI

## LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Excesiva presencia pianística en la programación de la Sociedad Filarmónica, destacando sobre todos la rusa Eliso Virsaladze, protagonista brillante de un gran concierto con obras de Schumann —**Arabesque, Op. 18** y **Sonata en Fa sostenido menor, Op. 11**—, Chopin —dos **Nocturnos: Op. 62, 1** y **Op. 72, 1** y **Balada núm. 3 en La bemol**

**mayor, Op. 47**—, y Prokofiev —**5 Sarcasmos, Op. 17** y **Sonata núm. 7 en Si bemol mayor, Op. 83**—, con excelente técnica y extraordinaria fuerza interpretativa, sin distorsionar con efectismos el carácter de las partituras. No ratificó su «curriculum» el catalán Ramón Coll en una actuación simplemente pasable en conjunto, siendo su ejecución más estimable la **Rapsodia Española**, de Liszt; confusa, la **Chacona**, de Bach-Busoni, con abuso de «forti» y «fortissimi»; no convincente su Brahms —**Tres Intermezzi** y **Rapsodia en Mi bemol mayor, Op. 119**—, y grises los **Seis Preludios**, de Debussy, carentes de su carácter lúdico.



Angeles Rentería.

Con un programa monográfico Strawinsky, el dúo de pianos Angeles Rentería y Jacinto Matute acredita su calidad interpretativa y su compenetración en **Sonata, Concerto per due pianoforti soli** y **La Consagración de la Primavera**—transcripción del compositor—, interesante versión, aunque prefiero la primigenia orquestal. Decepcionante, el escocés Julian Dawson-Lyell como solista —en las antípodas de su actuación anterior como acompañante del violoncelista David Gueringas, que elogué en una precedente crónica—; las «**13 Canciones húngaras**», de Béla Bartók, fueron lo más pasable de su programa; insulsa y confusa la sonata **Waldstein** beethoveniana; imprecisa la «**Sonata núm. 49, en Do sostenido menor**, de Haydn, irreconocible la **Sonata núm. 2, en Si bemol menor, Op. 35**», chopiniana. Indudablemente eligió un programa muy ambicioso para sus limitadísimas posibilidades interpretativas.

Resultó una gratísima sorpresa la presentación de Christian Zacharias, pianista hasta el momento totalmente

desconocido para este comentarista, que demostró ser un intérprete muy interesante, dotado de muy buena técnica y notable capacidad expresiva, como la acreditó más que suficiente y satisfactoriamente en unas impecables ejecuciones de **Cinco Sonatas** de Scarlatti; **Miroirs**, de Ravel, y **Sonata núm. 19, en Do menor, D. 958**, de Schubert.

El excelente conjunto camerístico I Solisti Italiani es brillante protagonista de una velada musical con calificativo de memorable por sus magistrales interpretaciones de Corelli —**Concerto Grosso núm. 1, Op. 6, en Re mayor**—; Bomporti —**Recitativo del Concierto en Fa mayor, Op. 11 núm. 5**—; Vivaldi —**Las cuatro estaciones**—, y Bach —**Concierto en Re menor para dos violines, BWV 1043**—, en una versión más dinámica que las habituales de las agrupaciones germánicas, pero para mí aceptable, ya que no se distorsionó el espíritu bachiano. Los solistas Felice Cusano Giulio Franzetti, Giuseppe Prencipe y Giuliano Carmignola acreditaron su calidad violinística.

Orquesta de Cámara de Estocolmo: Flojo concierto el de este conjunto sueco, con un nivel que —al menos en esta actuación— no va más allá de lo pasable, aunque pienso que buena parte de este rendimiento tan bajo es responsabilidad de su director, Mats Liljefors, muy limitado de ademanes y bastante rígido en el movimiento de brazos; en numerosas ocasiones fue palmaria la desincronización batuta-orquesta, no correspondiéndose el sonido con su gesto. La interpretación más plausible fue la **Suite para violín, viola y orquesta de cuerda, Op. 19**, de K. Atterberg. La pianista Ani Gazarian distorsionó los «tempi» del **Concierto en Mi bemol mayor** mozartiano. En el Real Club Náutico, la Coral Polifónica de Las Palmas, dirigida por su titular, Juan José Falcón Sanabria, interpretó con su habitual calidad —y no es un tópico— un agradable programa de canciones populares de diversos países patrios y foráneos.

Muy convincente la presentación de Max Bragado-Darman como titular —hasta julio próximo— de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, que alcanzó un rendimiento muy satisfactorio con un programa de *prueba*, en cuyo desarrollo se pudieron calibrar las posibilidades de sus dos grupos principales:

cuerda y viento, que actuaron independientemente. La cuerda estuvo muy ajustada en **Oración del Torero**, de Turina —en una versión que, sin hipérboles ni triunfalismos no desmerece de las mejores por aquí oídas—, y en **Suite Holberg, Op. 40, en Sol mayor**, de Grieg. Por su parte, el viento acreditó seguridad y empaste en **Sonata pian e forte**, de Gabrielli; **Octeto de Viento Op. 103, en Mi bemol mayor**, de Beethoven —ejecución correcta pero algo carente de carácter beethoveniano—, y **Suite Française**, de Poulenc, con la estimable colaboración al clavecín de Nicole Postel. Max Bragado (cuya carrera se ha desarrollado principalmente en Norteamérica) posee una batuta clara y segura y su técnica gestual es elegante sobria y precisa. Dejó notoria constancia de su competencia al preparar en un corto espacio de tiempo a una orquesta recién acababa de formarse, tras las discutidas pruebas para la obtención de las plazas convocadas, que no pudieron superar muchos veteranos miembros de las anteriores agrupaciones orquestales de esta ciudad, habiéndose contratado, según mis noticias, para cubrir las vacantes a profesores polacos y rumanos para la cuerda, y valencianos para el viento.—CARMELO DAVILA NIETO

## VALENCIA

### ELENA OBRAZTSOVA Y EL CORO DE CAMARA DE MOSCU

Concierto XVI de la Sociedad Filarmónica y, sin duda, el que alcanzó mayores cotas de toda la temporada. Lo mejor que puede decirse de la versión que el Coro de Música de Cámara de Moscú nos ofreció de la **Pequeña Misa Solemne**, de Rossini, es que tuvo la suficiente altura para transmitir la belleza y profundidad de la obra rossiniana. Ello no es frecuente cuando se abordan obras de compromiso por su calidad intrínseca. La dirección de Minin puede calificarse de atenta y correcta y la prestación del coro suficiente, incluyendo

una buena interpretación de los pasajes fugados. Tuvo, sin embargo, dificultades en pasajes agudos (sopranos y mezzos) y los ataques no fueron siempre impecables. Fue la versión instrumental la que adoleció de mayores insuficiencias. En primer lugar, la obra está escrita para dos pianos y se interpretó con uno sólo, con lo cual los pasajes contrapuntísticos y la densidad de la atmósfera musical quedaron mermados. Vazha Chachava tuvo, así, que recurrir con exceso al pedal y a su versión, aunque sentida en algunos momentos («Preludio religioso») le faltó delicadeza y variedad en la pulsación. En segundo lugar, el armonium de Natalia Malina resultó superfluo y, no se sabe por qué incomprensibles motivos, resultó totalmente inaudible. Excepto al principio del «Sanctus», en el resto de la obra resultó inaudible.



Elena Obraztsova.

La auténtica sorpresa fue la presencia de Elena Obraztsova\* entre los solistas. Destacó soberanamente sobre los demás solistas, que estuvieron correctos y esforzados, pero cuyas prestaciones no sobrepasaron la medianía. Una vez más se demuestra que la interpretación de obras de este género necesita de auténticos solistas para mostrarse en todos sus matices. Tuvimos ocasión de comprobarlo en el sublime «Agnus dei», impecablemente escanciado por la voz de la Obraztsova. En la **Pequeña Misa Solemne**, la escritura rossiniana tiene todavía que ver con las formas operísticas; Rossini es completamente fiel a su estilo y a su pasado, aunque cree una obra de recogimiento expresivo y de intimismo realmente magistrales. El tenor K. Lisovski fue el más flojo, y más que por falta de extensión, por falta de cuadratura, tendencia a desafinar y dificultades para sostener el fraseo en su difícil aria. El bajo S. Baikov tuvo al menos color de bajo, y un registro medio seguro y sonoro, aunque con problemas en el agudo. La soprano N.

Guerasimova, superior a los anteriores, demostró gusto y delicadeza, aunque las notas «forte» resultaran algo destempladas. Elena Obraztsova me gustó, en primer lugar, porque sin renunciar a su voz poderosa supo plegarse a las exigencias del estilo. La voz posee un timbre cálido, carnoso, con un registro medio rico en armónicos y un notable registro grave, en el que la transición a las notas de pecho (en primer registro) se realizaba con suavidad y sin el usual cambio artificial en el color. Fuste, pues, de contralto, que mostró además un registro agudo (hasta donde pudo comprobarse con dicha obra), rotundo y sin pérdida del color de «mezzo». Supo, además, utilizar las medias voces, apianar, guardar atención a los reguladores. Sólo habría que añadir un excesivo «vibrato» en algunas notas del registro medio y una tendencia a entubar —no precisamente en las notas más bajas— que en ocasiones resta belleza al fraseo. Hoy, desde luego, es probable que no tenga competencia entre las cantantes de su cuerda. Concierto, pues, de calidad y por el que hay que felicitar a la Sociedad Filarmónica y recordar a los organismos oficiales que no es tan difícil aprovechar el paso de grandes intérpretes por nuestro país.

Otros conciertos corrieron a cargo de Tatiana Chebanova, en interpretación nada relevante, sobre un programa dedicado a Chopin (**24 Preludios, Barcarola, Op. 60 y Sonata Op. 58**) y del Haydn Quartett, con un interesante programa, que incluía el **Cuarteto en Re mayor, Op. 64, núm. 5**, de Haydn —interpretado con rudeza y escaso refinamiento— y el **Cuarteto núm. 6** de Béla Bartók, con corrección general.

#### MARTIN Y SOLER

El compositor valenciano Vicente Martín y Soler está justamente de actualidad, después de incomprensible silencio durante casi doscientos años. Su obra **El árbol de Diana**, recientemente estrenada en Madrid, y en la que comprobamos suficientes calidades para figurar en el repertorio operístico del XVIII, es probable que se traiga a Valencia. Podemos adelantar que la obra se proyecta estrenar para principios de octubre, en el Teatro Principal. Sería grave que las entidades

oficiales que lo tramiten dejasen escapar esa oportunidad. Se traería el mismo montaje de Madrid, a cargo de José Luis Alonso, y excelente en su conjunto, aunque demasiado estático, escenográficamente, en el primer acto. Desconocemos todavía las voces que actuarían en Valencia. Esperemos también, que el acuerdo necesario para traer esta ópera a Valencia propicie la organización de una temporada de ópera mínimamente seria, ya que tras la desaparición de A.V.A.O., sólo tuvimos el frustrado intento a cargo de la Diputación y del Ayuntamiento, hace dos años, y una minitemporada que se anuncia para mayo de este año, en la que se asegura que escucharemos a Carreras y M. Caballé. No dispongo, por el momento de más datos.

A propósito de Martín y Soler quiero reseñar, aunque con retraso, la presentación que tuvo lugar, en el pasado febrero, en el salón de Cortes de la Diputación, de las **Seis canciones italianas**. Dentro de la interesante labor que lleva a cabo la Diputación en

la recuperación de autores valencianos, la obra se presentó en cuidada edición con un estudio preliminar del musicólogo Roger Alier. Las **Seis canciones italianas** constan en edición fechada en Edimburgo y fueron encontradas por J. Doménech Part (Director del Instituto de Musicología «Alfonso el Magnánimo») en la biblioteca del Congreso de Washington.

No se trata de obras irrelevantes ni de mera curiosidad erudita; son seis bellísimas canciones que confirman la importancia de la obra de Martín y Soler. La interpretación corrió a cargo de la soprano Charo de La Guardia —acompañada al piano por Doménech Part— que comenzó algo insegura, en la primera canción, para afianzarse en seguida y demostrar una cuidada adecuación estilística y capacidad para comunicar la delicada partitura, que oscila entre canciones dulces y patéticas —muy mozartianas; una de ellas evocaba el aria de Barbarina en **Las Bodas de Fígaro**— y otras con la gracia y la efusión de un Cimarosa.—**BLAS CORTES**



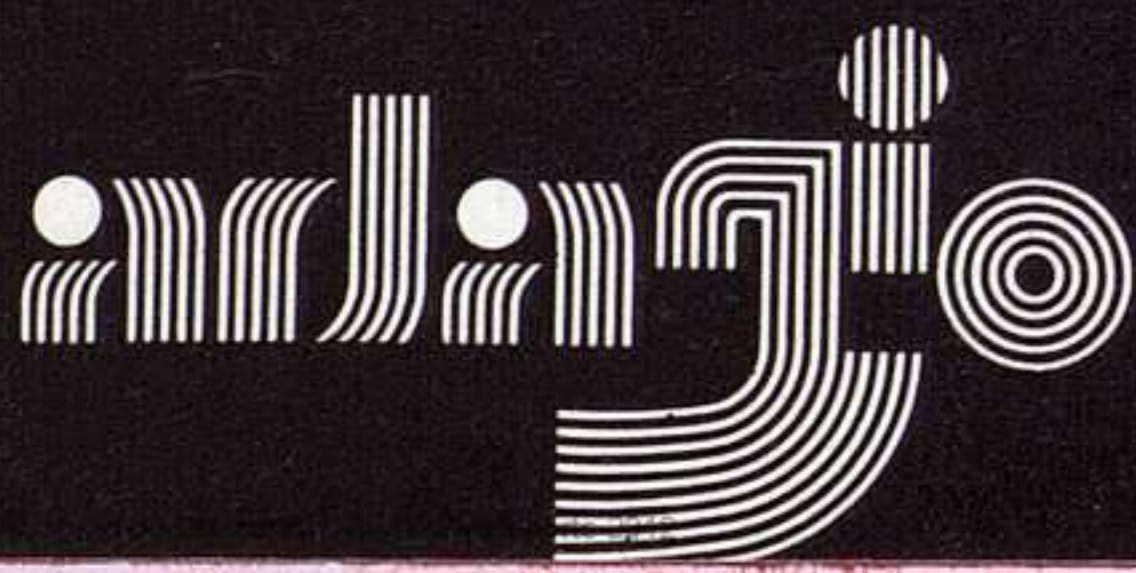
DISCOS NACIONALES Y DE IMPORTACION.  
DEPARTAMENTO DE MUSICA CLASICA.  
**VIDEO CLUB.**

Se aceptan pedidos por catálogo.

unicentro habana - pº habana, 9-11 - teléf. 2 62 57 75 - madrid.

# 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

# Libros y partituras

ROMAN GOMEZ GUILLEN

## LOS ORGANOS DE LA CATEDRAL DE PLASENCIA

(DATOS PARA UN ESTUDIO  
HISTORICO)

**GOMEZ GUILLEN:** Los órganos de la catedral de Plasencia. Cáceres: Delegación Provincial de Cultura, 1980. 4º, 43 págs.

Este interesante opúsculo es, exactamente, lo que de él se dice en el subtítulo: **Datos para un estudio histórico.** Es un acopio de datos históricos sobre los órganos de la catedral de Plasencia. Pero no sólo sobre los órganos, sino también sobre los organistas y sobre los organeros. Esos datos tomados, por lo general, de las actas capitulares de la catedral placentina, o bien, cuando los había, de publicaciones varias, más o menos recientes. Fue escrito con motivo de la restauración del gran órgano de la catedral, de la que fue alma el canónigo Dr. D. Román Gómez Guillén.

En realidad, el interés de este folleto va mucho más allá que el puramente local que su título sugiere. Y no sólo, ni siquiera principalmente, por los numerosos datos que aporta —la mayor parte desconocidos hasta ahora— sobre los diversos órganos que, a lo largo de los siglos, han solemnizado los cultos de la catedral de Plasencia, sino por los que aporta sobre organistas y organeros.

Voy a fijarme en uno, por vía de ejemplo: el que da en las págs. 15 a 16, a propósito del gran órgano que, entre 1692 (?) y 1694, construyó allí el franciscano fray Domingo de Aguirre: a propuesta del organero, y no obstante

que entonces existiesen ya dos organistas en la catedral, uno de los cuales era el *organista primero o titular*, se nombró otro *organista primero*, previa oposición entre cuatro candidatos, propuestos por fray Domingo, todos los cuales eran de la *escuela moderna*. En virtud de tal concurso, nombró el Cabildo organista, con el título y emolumentos de *organista primero*, en paridad de condiciones con el que ya existía, a don Sebastián de Landa y Eraso, a la sazón organista de Tafalla; pero con la precisión de que nadie excepto él podía tocar el órgano nuevo, a causa de las innovaciones de la *nueva escuela* que el nuevo órgano incluía.

He aquí un testimonio precioso del cambio de estética musical que por entonces empezaba a operarse en las catedrales españolas. Este punto fundamental de la historia de nuestra música religiosa está sin tocar, por parte de los historiadores, y datos como los ofrecidos por don Román Gómez Guillén en este trabajo —y que en los documentos de la catedral de Plasencia abundan grandemente— ayudarán, sin duda, a esclarecerlo.

Igualmente se podría hablar de la importancia de los datos que ofrece sobre organeros tan activos en el territorio nacional y tan poco conocidos como los Echevarrías, D. Manuel de la Viña, etc., etc.

En resumen: un folleto precioso, no obstante las pocas pretensiones que aparentemente tiene, y digno de ser imitado en otras catedrales.—J.L.C.

**AGENDA MUSICAL DE HAZEN.** Hazen, Distribuidora General de pianos, S.A. Las Rozas de Madrid, 1981. Cuarto, 184 págs.

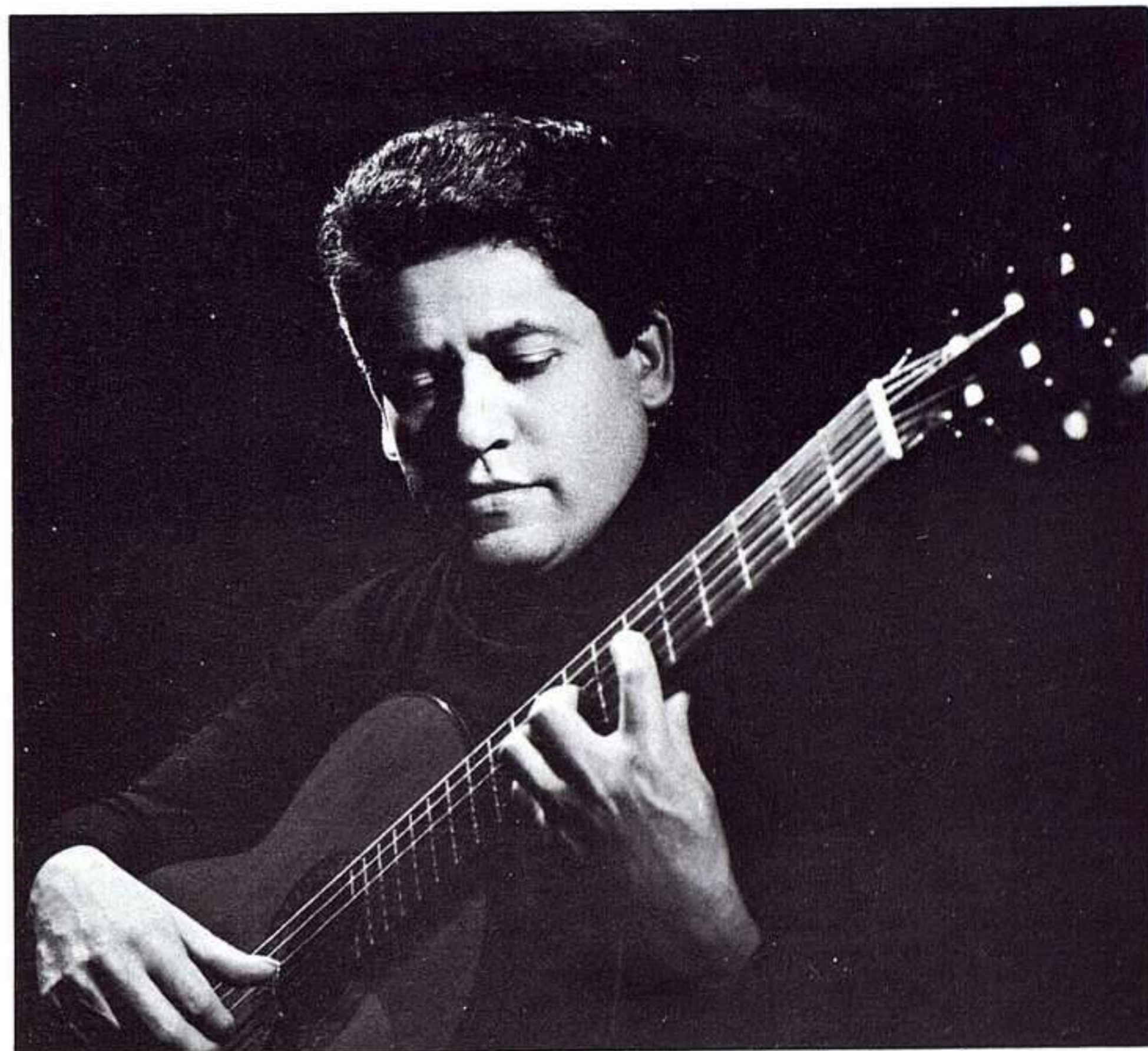
Por una vez nos encontramos en España con una iniciativa comercial —una **Agenda**, como tantas otras que se publican cada año—, concebida y realizada de modo que tuviese un interés cultural (en nuestro caso musical), mayor que el meramente práctico de una agenda.

Es, desde luego, lo que pretende ser: una agenda.

Pero es mucho más que eso. Mejor dicho: el interés musical que presenta es tan superior al de la finalidad específica de agenda, que ésta queda en un plano inferior. Sobre todo, por lo que juzgo el mayor acierto de los organizadores y realizadores: las notas históricas en torno a la música española que aparecen en cada día del año, centradas, sobre todo, en las fechas de nacimiento o muerte de compositores españoles, estrenos de zarzuelas, etc. Con la particularidad de que está puesta al día, hasta el extremo de figurar las fechas de nacimiento de prácticamente todos los compositores, intérpretes o musicólogos españoles vivos, y no sólo los más importantes, sino incluso los que quizá no lo sean tanto, y, por supuesto, los de épocas anteriores. Cuán difícil haya sido lograr reunir estos datos, sobre todo los de artistas contemporáneos, es algo que salta a la vista; un motivo más para estar agradecidos a la Firma «Hazen» y a los realizadores del proyecto, pues en realidad nos han ofrecido en esquema un diccionario sobre música y músicos españoles muy intere-

sante, en el que aparecen muchos datos que no figuran en ninguno de nuestros mejores diccionarios. Por supuesto, una empresa tal no puede estar exenta de errores, realmente mínimos y que desaparecen ante lo positivo de la iniciativa; algunos hasta parecen debidos a una deficiente corrección de pruebas, y son fácilmente subsanables, como lo serán, sin duda, en próximas ediciones de esta **Agenda**, que no debiera faltar en la biblioteca de ningún músico español.

El interés de este *quasi-diccionario* es perenne, no se terminará con el año a que está dedicada la agenda. Pero hay otra parte —fuera de la que se podría llamar comercial, de datos sobre la Firma «Hazen» o los pianos e instrumentos «Yamaha»— también muy interesante, aunque de utilidad limitada a este año: la relación de programaciones musicales, Festivales, Concursos, etc., que se celebrarán a lo largo del año y que van expuestos al comienzo de cada mes, incluyendo, en el caso de los concursos, las bases, premios, etc. y que, sin duda, prestarán un gran servicio a muchos aficionados.—J.L.C.



Octavio Bustos, creador de un valioso método de guitarra.

**OCTAVIO BUSTOS: Curso de Guitarra.** Principios y Desarrollos técnicos elementales. Ediciones Quiroga. Madrid, 1982.

No existen, verdaderamente, demasiados métodos de Guitarra donde la idea fundamental del autor se centre en los problemas que

Foto: Pérez de León.

se plantean al alumno que, partiendo de cero, pretenda iniciarse en el estudio de este instrumento. Son muchos los que llegan con una preconcebida idea de que *eso* es fácil de aprender, y luego resulta ser que la realidad es muy distinta.

Octavio Bustos, analítico guitarrista y estudioso y paciente investigador de las actuales técnicas de la guitarra, ha elaborado un trabajo muy digno al presentar la segunda edición de su **Método**, ampliando los esquemas y ejercicios de la anterior edición de 1976, todo ello con muy buen criterio y desarrollando con sentido práctico la labor de llenar el vacío pedagógico guitarrístico en su fase inicial, aspecto, por otra parte, importantísimo, ya que de él dependerá en gran parte la futura solidez técnica del intérprete, a cuyo logro dedica Bustos con meridiana claridad y sencillez su obra.

Existen, evidentemente, obras didácticas importantes orientadas a grados o cursos superiores, si bien, a nivel elemental, es difícil encontrar un trabajo importante que satisfaga al profesor y, en definitiva, que sea cómodo y facilite al educando los principios asimilables que le encaminan, sin riesgos pero con seguridad, hacia estudios de más altos vuelos.

De forma sinóptica, Octavio Bustos expone una serie de ejercicios progresivos con los que, eficazmente, irá guiando al alumno las dificultades técnicas elementales existentes en todo principio. Y para cumplir estos fines, el autor de este **Método**, amparándose en su propia experiencia pedagógica, ha seleccionado diversos ejercicios para una y otra mano, pasando a la práctica de escogidos arpeggios, escalas en sus modos mayor y menor desembocando de manera paulatina en la ejecución de obritas de diversos autores, que completarán la necesaria e inicial formación del futuro guitarrista.

Toda una serie de explicaciones claras y comprensibles acompañan desde el principio de la obra los iniciales ejercicios de *toma de contacto* con el instrumento. Cosa inhabitual en la generalidad de los métodos existentes es la preocupación que Bustos crea en el alumno al dedicar un apartado al cuidado de las uñas, factor importantísimo para todo guitarrista y al que no se suele

prestar, por regla general, la atención que se merece. Tema interesante y susceptible de desarrollar por cada profesor, dado que las diversas anatomías de las manos, y de las uñas en particular, son tantas y tan variadas como lo son los propios estudiantes de guitarra.

Un **Método** digno y recomendable que deben tener en cuenta todos aquellos que dedican sus esfuerzos a encaminar las aficiones de quienes eligen la guitarra como medio de expresión de sus sentimientos.

Una sucinta **Historia de la Guitarra** cierra este **Curso de Principios y Desarrollos Técnicos Elementales**, interesante en todo su contenido, presentado, además, con una nitidez que facilita y hace ameno el trabajo de todos sus temas.—E.P.

**VARELA DE VEGA, Juan Bautista: Encuentros con la música... desde mi mesa.** Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1981. 4<sup>o</sup>, 275 págs.

Recoge el autor en este volumen algunos de los artículos que ha ido publicando sobre temas musicales en el periódico de Valladolid **El Norte de Castilla**. Pero hay que advertir desde el comienzo de este artículo que no se trata de los artículos sobre música habituales en nuestros periodistas, que se limitan a crónicas de conciertos u otros acontecimientos musicales, de naturaleza sustancialmente efímera y del momento. No. El autor trata, en las series de artículos que forman este libro, temas de carácter más trascendente, con valor de documentación. Ya la serie de artículos sobre el archivo musical de la catedral de Valladolid, que forman como el primer capítulo del libro, son todo un exponente: en ellos estudia el autor la evolución musical de la ciudad, que hizo posible el incomparable tesoro de música que alberga la catedral metropolitana de Valladolid y que el autor titula **Precedentes de un tesoro bibliográfico**, para abordar luego la descripción de los principales de esos tesoros, según consta en la primera catalogación que de ellos hizo Monseñor Anglés en un artículo del **Anuario Musical** y que luego completó, en dos gruesos volúmenes, el que esto escribo; ya ese capítulo, digo, es

todo un símbolo de lo que el libro es.

He aquí ahora la enumeración de los capítulos que forman el libro, con la indicación de las páginas que abarca cada uno, dato importante para darse cuenta de la extensión con que el autor trata cada uno de ellos: **El archivo musical de la catedral de Valladolid, el mejor de España** (17-53); **Joaquín Díaz** (55-74); **Las primeras realizaciones musicales del Quijote** (75-95); **Tomás de Iriarte** (97-113); **Fortuny y Beethoven** (115-120); **José Subirá** (121-125); **La tonadilla escénica española** (127-175); **Influencia de España en la música rusa** (177-201); **Pablo Casals** (203-221); **Chopin** (223-227); **Artur Rubinstein** (229-244); **El villancico más famoso del mundo «Noche de Dios, noche de paz»** (245-251); **La opereta vienesa: «El rey del vals»** (253-258); **André Kostelanetz** (259-262); **En torno a la flauta del dios Pan** (263-272).

Naturalmente, no se puede buscar en artículos periodísticos, aunque sean de la naturaleza de los presentes, una investigación musical profunda, que tiene su lugar en otro tipo de publicaciones. Pero conviene repetir que son mucho más que simples artículos periodísticos al uso: están llenos de datos interesantes, y algunos suponen un detenido estudio de las monografías especializadas, aunque, lógicamente, los materiales sobre los que trabaja el autor son, de ordinario, de segunda mano; algunos son resúmenes de monografías muy amplias, como el capítulo de la tonadilla escénica, que se basa en la obra de Subirá.

Hacia Subirá manifiesta el autor repetidas veces su más cálida admiración. Y no cabe duda que el gran musicólogo ejerció sobre el joven autor un profundo influjo, que se refleja en varios aspectos de esta obra.

El estilo es ágil, de agradable lectura, como corresponde a un profesional del periodismo, que sabe siempre escoger el dato ilustrativo y que sabe decir las cosas con elegancia y soltura que otros quisiéramos para nosotros mismos. La edición es cuidada en todos los detalles; y numerosas ilustraciones gráficas hacen aún más recomendable este librito, cuya lectura causa auténtico placer.—J.L.C.



Paul Hindemith

**SCHUBERT, Giselher: Hindemith.** 156 págs. Rowohlt's Monographien. Hamburgo, 1981.

Existen varios excelentes trabajos documentales sobre Hindemith, y también estudios monográficos de algunas de sus obras y de determinados sectores de su producción. Pero no hay apenas biografías recientes a mano (quiero decir en alemán; en otros idiomas el material es escaso). Así, este apretado resumen, muy bien ilustrado—como toda la colección de biografías Rowohlt— y con un excelente apéndice bibliográfico, resulta muy útil y oportuno. El autor ha manejado materiales abundantes (también una nutrida colección epistolar), y mueve a su biografiado por ciudades y países con agilidad y soltura. Hindemith, que fue un buen intérprete (formó parte de varios cuartetos importantes y también fue director), viajó mucho, y su vida es pródiga en desplazamientos y contactos de todo tipo.

Desearíamos, sin embargo, que el tono neutro y distante que a menudo emplea el autor, más preocupado por exponer hechos externos que por explicarlos en profundidad, dejara paso más a menudo a una humanidad más cordial, que en Hindemith sin duda existía, y que en esta biografía se volatiliza con demasiada frecuencia. Así, por ejemplo, la relación del compositor con su propia obra queda difusa y muchas veces desatendida.

Desde el punto de vista estrictamente musical (aunque no olvidemos que se trata de una biografía corriente

ilustrada, para ser leída por todo el mundo y no sólo por los músicos), notamos que la obra de Hindemith es apenas analizada; y esto no por desconocimiento por parte del biógrafo, ya que Giselher Schubert dirige actualmente la edición de las Obras Completas de Hindemith. Tampoco nos parece que se haya explicitado lo suficiente la aportación teórica con la obra del compositor y con las demás corrientes estéticas de su época (especialmente las atonales y dodecafónicas).

No obstante, este nuevo volumen de la colección Rowohlts es importante, pues cubre un verdadero vacío bibliográfico. Puede encontrarse en algunas librerías españolas. Su precio, muy aceptable, 360 pesetas.—R.B.

algunas de las más importantes revistas de Humanidades de España, de muy variada orientación entre ellas, pero que todas tuvieron, o tienen, de común el tratar con relativa periodicidad temas musicales.

El libro está dividido en tres secciones: artículos, críticas de estrenos y libros recensionados. En la primera sección, ordenada por orden alfabético de autores, además de título completo del artículo respectivo y de los datos de la revista en que aparece (volumen, año, páginas), se da un amplio resumen de su contenido. En la tercera, ordenada alfabéticamente por nombres de autores de los libros, se da la ficha de éstos, más o menos completa según apareciera en la recensión, y la de la recensión (quién la hizo, revista en que apareció, con indicación del volumen, año y páginas) y, en no pocos casos, una brevísima descripción del contenido del libro, cuando se daba en la recensión. Un doble índice, de personas y de materias, muy detallado, completa la obra.

Hasta aquí la simple descripción del libro, esquemática y un poco impersonal.

El juicio que merece al que esto escribe está, en cambio, muy lejos de esa impersonalidad con que se ha tratado de describirlo: estamos ante un libro único en España, un libro que significa el comienzo de algo que hace tiempo se venía deseando como indispensable en España: el *vaciado* sistemático de nuestras revistas no musicales pero en las que aparecen artículos de interés musical. Algo único, que hasta ahora no se había intentado nunca en España y que sin embargo era indispensable acometer. Por supuesto, esto no es más que un comienzo, un comienzo felicísimo, eso sí, pero un comienzo, ya que quedan numerosas otras revistas, tanto de las generales, como de las de carácter local, provincial y regional, que merecen un trato igual. De esto son bien conscientes los autores del libro y lo exponen claramente en la breve *presentación* que lo introduce. Sólo es de desear, pues, que los abnegados autores, y sobre todo su director, don Jacinto Torres, que con esta publicación se convierte en benemérito de la musicología española, no se desanimen por las dificultades que encuentren en su camino y sigan proporcionándonos

otros frutos de su trabajo tan espléndidos como éste.

Y a propósito de dificultades en el camino y de desánimos, bueno será reflejar aquí algo a lo que se alude en esa *presentación*; la falta de ayuda por parte de quienes oficialmente están para ayudar a la cultura en España. La frase que estampan en esa *presentación*: «Al momento de imprimirlo (el libro) no hemos encontrado persona o institución alguna que ayude económicamente a la edición de este repertorio», clama al cielo y debiera hacer meditar a quienes manejan el dinero de todos los españoles, oficialmente para promover la cultura, y hacerles ver la importancia cultural, a nivel nacional y aun internacional, de una obra como la presente. Si una parte, aun pequeña, de los millones que se gastan en auténticos fuegos de artificio de la cultura, muchas veces para lucimientos personales, se invirtiera en promover obras como ésta, no hay duda que muy diverso sería el panorama cultural español.—J.L.C.

## OBRAS RECIBIDAS

**BOSCO, Gilberto:** *Rifrazioni* per chitarra (1976).

**BOSCO, Gilberto:** *Per pianoforte* (1979).

**GIULIANI, Mauro:** *Sonata in Do maggiore, Op. 15*, per chitarra. *Revisione e dittinggiatura di Ruggero Chiesa.*

**LEGNANI, Luigi:** *Variazioni sul duetto «Nel cor piu non mi sento» da La Molinara, Op. 16*, di Paisiello, per chitarra. *Revisione e dittinggiatura di Ruggero Chiesa.*

**MARTUCCI, Giuseppe:** *Concerto in Re minore* per pianoforte e orchestra. *Revisione di Pietro Spada. Riduzione per due pianoforti.*

**MONTEVERDI, Claudio:** *Scherzi Musicali*, cioè Arie, et Madrigali in stil recitativo, a «voce sola» col basso continuo per liuto (viola da gamba ad libitum). *Revisione e realizzazione del basso continuo di Massimo Leonardi.*

**SOR, Fernando:** *Grande sonata, Op. 22*, per chitarra. *Revisione e dittinggiatura di Ruggero Chiesa.*

**SOR, Fernando:** *Sonata, Op. 15*, per chitarra. *Revisione e dittinggiatura di Ruggero Chiesa.*

### 1. De la Editorial Espasa-Calpe: Biografías de la colección Clásicos de la Música:

**Chabrier**, por André Lavagne

**Franck**, por Jean Clause

**Honegger**, por André Gauthier

**Lalo**, por Joel-Marie Faquet

**Mahler**, por Sylvie Deroncourt

**Puccini**, por Eleonore Clause

**Schubert**, por Monique Birghoffer

### 2. De la Sociedad Española de Musicología:

a) Sección A: **Revista de Musicología** (1978-1981), 5 volúmenes.

b) Sección B: **Catálogos: Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Avila**, por José López Calo.

c) Sección C: **Estudios: Danzas cantadas en el Renacimiento español**, por Juan José Rey.

**La ornamentación en la música de tecla ibérica del siglo XVI**, por María A. Ester Sala;

**Actas del Primer Congreso de la Sociedad Española de Musicología**, por José Vicente Gozález, José María Lloréns, Gabriel Blancafort, José Crivillé, Jacinto Torres, María A. Ester Sala, Montserrat Torrent y Dionisio Preciado; **Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XVI al XVIII**, por Ana Serrano, Pilar Saúco, Juan Dionisio Martín y Celso Abad, bajo la dirección de Samuel Rubio.

d) Sección D: **Ediciones de música antigua:**

**Salir el amor del mundo.** Zarzuela en dos jornadas, texto de José de Cañizares y música de Sebastián Durón, transcripción y estudio de Antonio Martín Moreno.

**Libro de misas, motetes...**, de Sebastián de Velasco. Estudio y transcripción por Rafael Mota.

e) Sección E: **Cuadernos de música antigua: Cuatro villancicos de Cáceres (siglo XVI).** Estudio y transcripción por José M<sup>a</sup> Lloréns.



**TORRES, Jacinto** (editor-coordinador): **Artículos sobre música en revistas españolas de Humanidades.** Madrid: Instituto de

Bibliografía Musical, 1982. 4<sup>o</sup>, 144 págs.

Este libro es fruto de la colaboración de varias personas, cuyos nombres deben quedar aquí expresados como testimonio de la gratitud que nos merecen a todos los que nos dedicamos a la musicología, pues el servicio que con su trabajo nos han prestado es inmenso. Son, pues: Flora Arroyo, María del Carmen Cruz, Victoria Gavilán, Violeta Gutiérrez, Nereida Mujal, Luis Robledo, Ana Serrano, Karim Taylhardat y, por supuesto, Jacinto Torres.

Se trata de la recopilación de todos los artículos que sobre música o sobre temas relacionados con la música han aparecido en

# Discos editados

ENTRE EL 1 DE ABRIL Y EL 10 DE  
MAYO DE 1982.

## I. ORQUESTAL

**BACH: los Conciertos para 3 y 4 claves.** M. Beroff, J.Ph. Collard, B. Rigutto, G. Tacchino (pianos). Conjunto Instrumental de París. J.P. Wallez. EMI 065-073064.

**BACH: las 4 Suites para orquesta.** Concentus Musicus Viena. Director, N. Harnoncourt. Telefunken 6.35046-1/2, 2 discos. Oferta.

**BARTOK: El Mandarín maravilloso (completo). Dos Retratos.** Coro de la Opera Estatal y Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Ch. von Dohnányi. Decca 6594038.

**BEETHOVEN: las 9 Sinfonías. Oberturas completas.** Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig. Director, K. Masur. Philips 67 47 135, 9 discos. Oferta.

**BERLIOZ: Sinfonía Fantástica.** Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Z. Mehta. Decca 65 94 033. Digital.

**BRAHMS: los 2 Conciertos para piano.** M. Pollini, Orquesta Filarmónica de Viena. Directores: K. Böhm, C. Abbado. Deutsche Grammophon 27 07 127, 2 discos. Oferta.

**BRAHMS: Sinfonía núm. 1.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca 65 94 304.

**BRAHMS: Sinfonía núm. 2. Obertura Trágica.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca 6594305.

**BRAHMS: Sinfonía núm. 3. Obertura Académica.** Orquesta de Chicago. Director, Sir Georg Solti. Decca 9-41015.

**BRAHMS: Obras orquestales; Concierto para piano núm. 2.** S. Richter, Orquesta de París. Director, L. Maazel. **Concierto para violín.** D. Oistrakh, Orquesta de Cleveland. Director, G. Szell. **Sinfonía núm. 1.** Orquesta Estatal de Dresde. Director, K. Sanderling. Columbia SAX 734/6, 3 discos.

**BRUCKNER: las 10 Sinfonías (núms. Cero y 1-9).** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon 2740253, 12 discos. Stereo y Digital. Oferta.

**CHOPIN: Concierto para piano núm. 1.** E. Ax, Orquesta de Filadelfia. Director, Sir G. Solti. Decca 6594042.

**FALLA: El Sombrero de tres Picos, suite. CHABRIER: España. RIMSKY-KORSAKOV: Capricho Español.** Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, J. López Cobos. Decca 6594037.

**GRIEG: Sinfonía.** Orquesta Sinfónica de Bergen. Director, K. Andersen. Decca 6594349. Digital.

**HAENDEL: Música de ballet de Alcina, Ariodante e Il pastor fido.** Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Argo 9-41002.

**HAYDN: Divertimentos para viento, vol. I.** Consortium Classicum. Telefunken 6.350 88-1/4, 4 discos. Oferta.

**JANACEK: Sinfonietta. Taras Bulba.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Sir Ch. Mackerras. Decca 6594034. Digital.

**LALO: Sinfonía Española. SAINT-SAENS: Concierto para violín núm. 1.** Kyung Wha Chung, Orquesta Sinfónica de Montreal. Director, Ch. Dutoit. Decca 6594348.

**MAHLER: Sinfonía núm. 1.** Orquesta Filarmónica de Londres. Director, K. Tennstedt. EMI 065-003298 Q. Estereocuatrafónico.

**MAHLER: Sinfonía núm. 2 «Resurrección».** Buchanan, Zakai, Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca 6799088, 2 discos. Digital. Oferta.

**MAHLER: Sinfonía núm. 5. Rückert-Lieder.** H. Schwarz, Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon 2707128, 2 discos. Stereo y Digital. Oferta.

**MAHLER: Sinfonía núm. 6.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon 2707117, 2 discos. Oferta.

**MENDELSSOHN: Conciertos para piano núms. 1 y 2.** M. Perahia, Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. CBS 76376. Importado.

**MENDELSSOHN: Rondó brillante. SCHUMANN: Introducción y Allegro apasionato en Sol mayor. R. STRAUSS: Burlesca.** K. Merscher, Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director, M. Janowski. Columbia SAX 747.

**MENDELSSOHN: Sinfonías núms. 3 «Escocesa» y «Italiana».** Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Argo 6594352.

**MILHAUD: Concierto para 2 pianos. Scaramouche. Carnaval a la Nouvelle Orleans.** Yarbrough & Cowan, Orquesta Real Filarmónica. Director, P. Freeman. The Golden Eye (Dial) 52.6004.

**MUSSORGSKY: Cuadros de una Exposición. RAVEL: Le Tombeau de Couperin.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca 6594031. Digital.

**RAVEL: Bolero. Pavana para una infanta difunta. Rapsodia Española. La Valse.** Orquesta Sinfónica de la RTV de Luxemburgo. Director, L. de Froment. Columbia UM 23317.

**RODRIGO: Concierto de Aranjuez. Fantasía para un Gentilhombre.** C. Bonell, Orquesta Sinfónica de Montreal. Director, Ch. Dutoit. Decca 6594032. Digital.

**A. SCARLATTI: las 12 Sinfonías del Concerto grosso.** W. Bennett, H. Elhorst, L. Smith, B. Soustrot. I Musici. Philips 6799066, 2 discos. Digital. Oferta.

**SCHOENBERG: Variaciones para orquesta Op. 31. Un Superviviente de Varsovia. 5 Piezas para orquesta Op. 16. Música de acompañamiento a una escena cinematográfica.** G. Reich, Orquesta Sinfónica de la BBC. Director, P. Boulez, CBS 76577. Importado.

**SIBELIUS: Concierto para violín. SINDING: Suite para violín y orquesta Op. 10.** I. Perlman, Orquesta Sinfónica de Pittsburgh. Director, A. Previn. EMI 065-003366.

**SPOHR: Conciertos para clarinete núms. 1 y 2.** A. Pay, London Sinfonietta. Director, D. Atherton. Argo 6594350.

**J. STRAUSS II: La Cenicienta.** Orquesta Nacional Philharmonica. Director, R. Bonyngé. Decca 6799085, 2 discos. Digital. Oferta.

**TCHAIKOVSKY: Capricho Italiano. Marcha Eslava. Obertura Solemne 1812.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon 2532022. Digital.

**TCHAIKOVSKY: Sinfonía núm. 6 «Patética».** Orquesta Philharmonia, Londres. Director, V. Ashkenazy. Decca 6594040.

**TCHAIKOVSKY: Suites para Orquesta núms. 2 y 4 «Mozartiana».** Orquesta Philharmonia, Londres. Director, M. Tilson Thomas. CBS 36702. Digital. Importado.

**TELEMANN: Suites (Oberturas) de Darmstadt.** Concentus Musicus Viena. Director, N. Harnoncourt. Telefunken 6.35498-1/2, 2 discos. Oferta.

**VIVALDI: Las 4 Estaciones.** G. Kremer, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon 2531287.

**WAGNER: De El Anillo del Nibelungo: Entrada de los Dioses en el Walhalla, Cabalgata de las Walkyrias, Música del Fuego Mágico, Murmullos del Bosque, Viaje de Sigfrido por el Rin, Marcha Fúnebre.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, K. Tennstedt. EMI 067-043010. Digital.

## II. CAMARA

**BACH: Música de cámara, vol. I: las 6 Sonatas para violín y continuo. Sonatas para flauta.** A. Harnoncourt, L. Stastny, F. Brüggén, H. Tachezi, N. Harnoncourt. Telefunken SCE 635/8, 4 discos. Oferta.

**BACH: Música de cámara, vol. II: Ofrenda Musical. El Arte de la Fuga. Sonatas BWV 1027, 1029 y 1037.** H. Tachezi. Concentus Musicus Viena. Director, N. Harnoncourt. Telefunken SCE 639/42, 4 discos. Oferta.

**BEETHOVEN: Septimino.** Conjunto de Cámara Armonía, de Bratislava. The Golden Eye (Dial) 52.6003.

**BRAHMS: los 3 Cuartetos de cuerda.** Cuarteto Alban Berg, Viena. Telefunken 6.35447-1/2, 2 discos. Oferta.

**BRAHMS: Quinteto para clarinete. WAGNER: Adagio.** J. Brymer, Cuarteto Allegri. Argo 9-41000.

**BRAHMS: Sonata para violín núm. 3. TCHEREPNIN: Sonata para violín y piano en Fa.** Retrato de Y. Menuhin por E. Greenfield. Y., H. Menuhin, A. Tcherepnin. The Golden Eye (Dial) 52.6001.

**HAYDN: Cuartetos de cuerda de madurez: Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz; Op. 54, 55 y 64 «Tost»; Op. 71 y 74 «Apponyi»; Op. 76 «Erdödy»; Op. 77 «Lobkowitz»; Op. 103.** Cuarteto Amadeus. Deutsche Grammophon 2740 250, 14 discos. Oferta.

**JANACEK: Música de cámara. Música para piano.** P. Crossley, Cuarteto Gabrieli. London



Sinfonietta. Director, D. Atherton. Decca 6799086, 2 discos. Oferta.

**MENDELSSOHN: Octeto.** Cuerdas de la Orquesta Filarmónica de Israel. Director, Z. Mehta. Decca 6594026. Digital.

**MOZART: Los Cuartetos de cuerda dedicados a Haydn: núms. 14 al 19.** Cuarteto Melos. Deutsche Grammophon 2740249, 3 discos. Oferta.

**MOZART: Cuartetos de cuerda de madurez: núms. 14 al 23.** Cuarteto Alban Berg. Telefunken 6.35485-1/5, 5 discos. Oferta.

**SCHUBERT: Música para violín y piano.** S. Goldberg, R. Lupu. Decca 6799070, 2 discos. Oferta.

**TURINA: 2 Sonatas para violín y piano. El Poema de una Sanluqueña.** G. Comellas, A. Besses. Columbia SCLL 14121.

### III. INSTRUMENTAL

**BEETHOVEN: Sonatas para piano, vol. I: núms. 3, 7, 14, 17, 18 y 23.** R. Buchbinder. Telefunken 6.35472-1/3, 3 discos. Oferta.

**BEETHOVEN: Sonatas para piano, vol. II: núms. 1, 2, 12, 15, 19, 20, 21 y 32.** R. Buchbinder. Telefunken 6.35490-1/3, 3 discos. Oferta.

**DEBUSSY: Preludios núms. 1 al 12.** C. Arrau. Philips 9500676.

**DEBUSSY: Preludios núms. 13 al 24.** C. Arrau. Philips 9500747.

**FALLA: Obra completa para piano.** A. Besses. Columbia SCLL 14120.

**HAYDN: Obra pianística, vol. I: Sonatas núms. 1 al 20 y 29 al 34.** R. Buchbinder. Telefunken 6.35088-1/6, 6 discos. Oferta.

**HAYDN: Obra pianística, vol. II: Sonatas núms. 35 al 53.** R. Buchbinder. Telefunken 6.35249-1/6, 6 discos. Oferta.

**HAYDN: Obra pianística, vol. III: Sonatas núms. 54 al 62.** R. Buchbinder. Telefunken 6.35281-1/6, 6 discos. Oferta.

**RACHMANINOV: las 2 Suites para 2 pianos.** G. & S. Pekinel. Deutsche Grammophon 2531345.

### IV. VOCAL Y CORAL

**BACH: Cantatas completas, vol. 13.** Solistas, Coro, Concentus Musicus Viena. Director, N. Harnoncourt. Telefunken SKW 13-1/4, 4 discos.

**BACH: Cantatas completas, vol. 14.** Solistas, Coro, Concentus Musicus Viena. Director, N. Harnoncourt. Telefunken SKW 14-1/4, 4 discos.

**BACH: Misa en Si menor.** Hansmann, Ilyama, Watts, Equiluz, Van Egmond. Coro de Viena y Niños Cantores de Viena. Concentus Musicus Viena. Director, N. Harnoncourt. Telefunken 6.35019-1/3, 3 discos.

**BACH: La Pasión según San Juan.** Equiluz, Egmond, van T'Hoff, Villisech, Schneewein. Coro de Viena y Niños Cantores

de Viena. Concentus Musicus Viena. Director, N. Harnoncourt. Telefunken 6.35018-1/3, 3 discos. Oferta.

**BACH: La Pasión según San Mateo (selección).** Mathis, Baker, Schreier, Fischer-Dieskau, Salminen. Coro de la Catedral de Ratisbona, Coro y Orquesta Bach, Munich. Director, K. Richter. Deutsche Grammophon 2531317.

**BERLIOZ: Requiem (Gran Misa de Difuntos).** P. Domingo, Coro y Orquesta de París. Director, D. Barenboim, Deutsche Grammophon 2707119, 2 discos. oferta.

**BRAHMS: Requiem Alemán.** Janowitz, Krause. Coro de la Opera Estatal y Orquesta Filarmónica de Viena. Director, B. Haitink. Philips 6769055, 2 discos. Digital.

**GARCIA ABRIL: Alegrías,** cantata-divertimento. N. Lerer, A. García Abril Ruiz. Escolanías Nuestra Señora del Recuerdo y Sagrada Familia. Orquesta Sinfónica de la RTVE. Director, O. Alonso. RCA RL-35380.

**HAYDN: Las Estaciones.** Mathis, Jerusalem, Fischer-Dieskau. Coro y Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips 6769068, 3 discos. Digital.

**LISZT: Lieder.** D. Fischer-Dieskau, D. Barenboim. Deutsche Grammophon 2740254, 4 discos. Oferta.

**MENDELSSOHN: El Sueño de una noche de verano.** L. Watson, D. Wallis. Grupo Musical Infantil Finchley. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Previn. EMI 065-002879 Q. Estereo-cuadrafónico.

**MOZART: Misa Spaur, K. 258. Vesperae Solennes de Confessore, K. 339.** Palmer, Cable, Langridge, Roberts, Coro del St. John's College, Cambridge. Orquesta Wren. Director, G. Guest. Argo 6594351.

**PERGOLESI: Stabat Mater. Salve Regina.** Cotrubas, Valentini-Terrani. I Solisti Veneti. Director, C. Scimone. Hispavox S 90.594.

**PURCELL: Obras Corales: Servicio Vespertino en Sol menor. Cánticos en Si bemol de los Servicios Matutinos y Vespertinos. Te Deum y Jubilate en Re mayor. 13 Anthems.** Coro de la Catedral Iglesia de Cristo, Oxford. The English Concert. Director, S. Preston. Archiv 2723076, 3 discos. Oferta.

**SCHOENBERG: Erwartung. 6 Lieder, Op. 8.** A. Silja, Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Ch. von Dohnanyi. Decca 6594028. Digital.

**SCHUBERT: 7 Lieder. WOLF: 13 Lieder.** P. Pears, B. Britten. Tje Golden Eye (Dial) 52.6002.

### V. OPERA

**CORNELIUS: El Barbero de Bagdad.** Geszty, Ad. Kraus, Weikl, Ridderbuch, T. Schmidt, Unger. Coro de la Radio de

Baviera y Orquesta de la Radio de Munich. Director, H. Hollreiser. Columbia SAX 739/40, 2 discos.

**FALLA: El Retablo de Maese Pedro. Psyché. Concierto para clave.** Smith, Oliver, Knapp, Constable. London Sinfonietta. Director, S. Rattle. Decca 6594043.

**MOZART: La Flauta Mágica.** Popp, Gruberova, Jerusalem, Brendel, Bracht, Bayley, Zednik, Lindner. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, B. Haitink. EMI 167-043110/2T, 3 discos. Digital. Oferta.

**OFFENBACH: La Vida Parisina (en alemán).** Della Casa, Schock, Böhme, Wachter, Hallstein, Gruber. Coro de la Opera y Orquesta Sinfónica de Berlín. Director, F. Allers. Columbia SAX 737/38, 2 discos.

**PUCCINI. Tosca.** Scotto, Domingo, Bruson, Capecchi. Coro Ambrosian Opera. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, J. Levine. EMI 167-003955/56 T, 2 discos. Digital. Oferta.

**PUCCINI: Le Villi.** Scotto, Domingo, Nucci, Gobbi. Coro Ambrosian Opera. Orquesta National Philharmonic. Director, L. Maazel. CBS S 76890. Importado.

**SUPPE: La bella Galatea.** Moffo, Kollo, Wageman, Gruber. Coro de la Radio de Baviera. Orquesta de la Radio de Munich. Director, K. Eichhorn. Columbia SAX 746.

**VERDI: Arias y fragmentos orquestales** grabados por primera vez de **Aida, Attila, Ernani, I due Foscari, Simon Boccanegra e I Vespri Siciliani.** L. Pavarotti, Orquesta del Teatro de La Scala, Milán. Director, C. Abbado. CBS S 74037. Importado.

### VI. RECITALES

**«BONELL, CARLOS: RECITAL DE GUITARRA».** Piezas de ALBENIZ, CHAPI, CHOPIN, LLOBET, PAGANINI, TARREGA, VALVERDE, VILLA-LOBOS y WEISS. Decca 6594036.

**«BRAIN, DENNIS: SUS ULTIMAS GRABACIONES».** BRAHMS: Trío para trompa, violín y piano. MARAIS: Le Basque. MOZART: Quinteto para trompa y cuerda. M. Salpeter, C. Preedy, W. Parry, etc. The Golden Eye (Dial) 52.6005.

**«BRAVISSIMO DOMINGO».** Arias de óperas: Cavalleria, Pagliacci, A. Lecouvreur, Tosca, Trovatore, Turandot, Ballo, A. Chenier, Traviata, Aida, Carmen, Don Carlo, Fausto, L. Miller, Forza, Boheme, Vespri, Romeo, Rigoletto, Werther, Otello, Manon, Lescaut y Norma. RCA RL-64199, 2 discos.

**CABALLE: Arias de óperas: I Puritani, Il Pirata, Aida, Giovanna d'Arco, Don Carlo, Guillaume Tell, Mefistofele, Cavalleria, Turandot y Manon**

Lescaut. Directores: Bartoletti, Gardelli, Gavazzeni, Giulini, Levine, Lombard, Muti y Rudel. EMI 065-043235.

**«CAMINO DE SANTIAGO, MUSICA EN EL».** Cantigas. Obras del Códice Calixtino y de los Cancioneros de Colombina y de la Catedral de Santiago. Grupo Universitario de Cámara Compostela. Director, C. Villanueva. Hispavox S. 60.688.

**«CANCIONES ESPAÑOLAS DE LOS SIGLOS XVI AL XVIII»:** Anónimas y de ENCINA, FUENLLANA, LITERES-CARRION, MARTIN Y SOLER, MILAN, MISON, VALDERRABANO y VASQUEZ. I. Garcisanz, J.P. Brosse. Hispavox S 60.705.

**«CARNAVAL EN LA MUSICA, EL».** BERLIOZ: Carnaval Romano. DVORAK: Obertura Carnaval. F. SCHMIDT: Carnaval e Interludio de Notre Dame. J.S. SVENDSEN: Carnaval en París. Orquesta Filarmónica Eslovaca. Director, L. Ratjer. The Golden Eye (Dial) 52.6006.

**«CARRERAS: CANCIONES NAPOLITANAS».** Orquesta Inglesa de Cámara. Director, E. Müller, Philips 9500943. Digital.

**«CONCIERTOS Y ROMANZAS PARA VIOLIN»** de BEETHOVEN, BRUCH, DVORAK y MENDELSSOHN. J. Field, Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director, A. Rother. Telefunken 6.35051-1/2, 2 discos. Oferta.

**«¡DOMINGO!».** Arias y dúos de CILEA, DONIZETTI, MASSENET, PUCCINI y VERDI. Con R. Scotto. Directores: Levine, Maazel y Pritchard. CBS S 74022.

**NICOLET, AURELE: Conciertos de flauta** de GLUCK, HAYDN y MOZART. Con R. Stein, Orquesta Bach de Munich. Director, K. Richter. Telefunken 6.35051-1/2, e discos. Oferta.

**«OBERTURAS POPULARES»** de BEETHOVEN, GLUCK, HUMPERDINCK, NICOLAI y WEBER. Directores: J. Keilberth, A. Rother. Telefunken 6.48163-1/2, 2 discos.

**PAVAROTTI: RECITAL.** Arias de Fedora, Mefistofele, A. Lecouvreur, Iris, Africana, Werther, A. Chenier, Fanciulla y Manon Lescaut. Orquesta National Philharmonic, Directores: O. de Fabritiis, R. Chailly. Decca 6594027. Digital.

**«REVISTA DE LA OPERETA FRANCESA, LA GRAN»:** Piezas de AUDRAN, CHRISTINE, GANNE, HERVE, LE-COCQ, MESSAGER, OFFENBACH, PLANQUETTE, VARNEY e YVAIN. Orquesta de la RTV de Luxemburgo. Director, P. Bonneau. Columbia UMES 3507.

**«ROBLES, MARISA: CONCIERTOS PARA ARPA DEL SIGLO XVIII»** de BOIELDIEU, DITTERSDORF y HAENDEL. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Directora, I. Brown. Argo 6594044.

# Cartelera

## ESPAÑA

### MUNDIAL DE CULTURA (Avance de programas musicales)

#### ALICANTE

5 de junio.— **Centenario de Música festera.**

#### BARCELONA

12 de junio.— **Haendel: Julio Cesar.** Caballé, Payne, Pierotti, Díaz, Philips, Hudson, Directora de escena: Margherita Wallman. Producción: Jean Blancon. Director: Ralf Weikert. Gran Teatro del Liceo.

13 de junio.— **Prokofiev: Romeo y Julieta.** Tchaikovsky: **Sinfonía núm. 5.** Orquesta Filarmónica de Leningrado. Gran Teatro del Liceo. **T.V.E.**

14 de junio.— **Haydn: Sinfonía núm. 98.** **Prokofiev: Concierto para violín núm. 1.** **Beethoven: Sinfonía núm. 7.** Victor Tretiakov (violín), Orquesta Filarmónica de Leningrado. Director: Peter Lijle. Gran Teatro del Liceo.

17, 19 y 21 de junio.— **Verdi: Don Carlo.** Caballé/Cossoto, Carreras/Nesternko, Pons/Zancaro, Vinco. Orquesta y Coros del Gran Teatro del Liceo. Producción: Luchino Visconti. Director: Armando Gatto. Gran Teatro del Liceo.

30 de junio.— **Toldrá: El giravolt de maig.** Texto: Josep Carner. Tarrés, Gimenez, Serra, Isas, Ruiz. Orquesta Sinfónica del Gran Teatro del Liceo. Decorados y figurines: Puigserver. Director escénico: Lluís Pasqual. Director: Ros Marbá. Gran Teatro del Liceo.

5, 6, 7, 8, 9 y 10 de julio.— **Scottish Ballet.** Programa sin especificar. Gran Teatro del Liceo.

18 y 20 de junio.— **Casals: El Pessebre.** Bustamante, Aparici, Ruiz, Serra, Pons, Orfeo Catalá. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Salvador Mas. Palau de la Música Catalana.

6 de julio.— **Toldrá, Granados, Mompou: Obras.** Caballé (soprano), Sabater (piano). Palau de la Música Catalana.

7 de julio.— **Brahms: Variaciones sobre un tema de Haydn.** **Schubert: Sinfonía núm. 8.** **Dvorak: Sinfonía núm. 9 «Nuevo Mundo».** Royal Philharmonic Orchestra. Director: Antal Dorati. Palau de la Música Catalana.

26 de junio.— **Concierto de jazz.** Sara Wogam Trío. Tete Montoliú (piano), Nuria Feliú (canto). Big Band de l'Aula de Jazz de Barcelona. Santa María del Mar.

#### BILBAO

Orquesta Filarmónica de Leningrado. Orquesta Filarmónica de Praga. Ray Charles. Orquesta de Euskal Herria. Masas Corales. Ballet Checoslovaco «Ludmilla». Danzas Vasca. Programas y fechas sin especificar.

5 de julio.— **Royal Philharmonia Orchestra.** **T.V.E.**

#### ELCHE

Festival de Jazz. Representaciones de Arte Lírico. Parque Municipal. Programas y fechas sin especificar.

#### GIJÓN

Festival de canto regional. Festival folklórico regional. Programas y fechas sin especificar.

#### LA CORUÑA

Festival folklórico del mundo celta. Ballet Gallego «Rey de Viana» (Palacio Municipal de Deportes). Semana Musical «Federico Chopín». Ballets Folklóricos de Camerún y Perú. (Palacio Municipal de Deportes).

26 de junio.— **Tchaikovsky: Obras.** Orquesta Filarmónica de Leningrado. **T.V.E.**

#### MÁLAGA

7 de junio.— Concierto de la Banda Municipal en el recinto «Eduardo Ocón».

9 de junio.— Fiesta de Danza con conjuntos soviéticos, escoceses, neozelandeses, y malagueños. Teatro Cervantes.

10 de junio.— Encuentro Internacional de Bandas. Paseo del Parque.

11 de junio.— Concurso de Verdiales. Plaza de Toros de la Malagueta.

11 de junio.— Concurso de Verdiales. Plaza de Toros de la Malagueta.

13 de junio.— Concierto de la Orquesta Sinfónica de Málaga. Recinto musical «Eduardo Ocón».

#### MADRID

Ballet Nacional de Cuba. Recital de Plácido Domingo (Paseo de Coches del Retiro). Diez conciertos en Plazas y Parques por la Orquesta «Collegium Musicae», de Madrid, dirigida por Fernando Martín de Argenta, con obras de Vivaldi, Bocherini, Bach, Mozart, Tchaikovsky y Beethoven.

6 de julio.— **Saint-Saëns: Sanson y Dalila.** Domingo, Toczyska, García Marquez, W. Brendel, Howell. Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro Titular del Teatro de la Zarzuela. Director de escena: Francisco Nieva. Director: García Navarro. Teatro de la Zarzuela. **T.V.E.**

27 de junio.— **Antología de la Zarzuela.** Centro Cultural de la Villa de Madrid. **T.V.E.**

#### OVIEDO

Conciertos de la Orquesta Sinfónica de Asturias. Día de las Bandas de Música. Día de los Coros y Danzas Asturianos. Conciertos de la Capilla Polifónica «Ciudad de Oviedo». Ballet, con la representación asturiana de **La Ayalga.**

18 de junio.— **Ballet Clásico Nacional.** **T.V.E.**

#### SEVILLA

11 de junio.— **Ballet Nacional de Antonio.** **T.V.E.**

#### VALENCIA

Conciertos de las Bandas valencianas.

#### VALLADOLID

16 y 17 de junio.— **Ballet Nacional de Kuwait.** Teatro Calderón.

18 y 19 de junio.— **Ballet Flamenco de Mario Maya.** Teatro Calderón.

18 de junio.— Concierto de jazz. Polideportivo Huerta del Rey.

20 de junio.— **Ballet Teatro «Joseph Rusillo».** Teatro Calderón.

24 de junio.— **Festival Flamenco.** Plaza de Toros.

25 de junio.— **Orquesta Nacional de España.** Teatro Calderón.

26 y 27 de junio.— **Ballet Bolshoi de la URSS.** Teatro Calderón.

#### VIGO

Concurso de gaitas. Bailes infantiles gallegos. Concierto de corales polifónicas. Festival de bailes regionales gallegos. Festival del mundo celta.

#### ZARAGOZA (Programa cultural «Primavera 82»)

21, 22 y 23 de mayo.— **III Festival Internacional de Música Popular.** Plaza de Toros.

11, 12 y 13 de junio.— **Ballet Español de Madrid.** Primera bailarina: Merche Esmeralda. Teatro Principal.

19, 20 y 21 de junio.— **Falla, Turina, Rodrigo: Obras.** Orquesta Nacional de España. Ernesto Bitetti (guitarra). Director: José María Cervera. Teatro Principal. **T.V.E.** (21 de junio).

#### MADRID, BARCELONA, BILBAO

**Gershwin: Porgy and Bess.** Elenco y fechas sin especificar. 30 de junio a las 20,30, retransmisión por **T.V.E.**

**NOTA: Los espectáculos que se retransmiten por la Primera Cadena de Televisión Española van señalados con las siglas «T.V.E.».**

#### XXXI FESTIVAL DE MUSICA Y DANZA DE GRANADA

20 de junio.— **Recital de piano de Rosa Sabater.** Palacio de Carlos V.

21 de junio.— **Recital canto de Christa Ludwig.** Palacio de Carlos V.

22 de junio.— **Shostakovich: Sinfonía núm. 8.** Orquesta Filarmónica de Leningrado. Director: Jevgueni Mrawinsky. Palacio de Carlos V.

23 de junio.— **Prokofiev: Romeo y Julieta.** **Tchaikovsky: Quinta Sinfonía.** Orquesta Filarmónica de Leningrado. Director: Jevgueni. Palacio de Carlos V.

24 de junio.— **Haydn: Sinfonía núm. 98.** **Prokofiev: Concierto núm. 1 para violín y orquesta.** **Beethoven: Séptima Sinfonía.** Orquesta Filarmónica de Leningrado. Víctor Tretiakov (violín). Director: Peter Lilje. Palacio de Carlos V.

25 de junio.— **Bach: Cantata 51.** Xenakis: **Nomos Alpha.** **Saint-Saëns: Paso a dos en blanco.** **Turina: Rapsodia Sinfónica.** **Albéniz: El Albaicín.** **Halffter: Rapsodia portuguesa.** Coreografías: Bejart y Ullate. Ballet Clásico Nacional. Director: Víctor Ullate. Jardines del Generalife.

26 de junio.— **Misa en memoria de Manuel de Falla.** Coral «Ciudad de Granada» Director: José García Román. Capilla Real.

26 de junio.— **Mozart: Galanterías del rococó.** **Bartók: Contrastes.** **Haydn: Suite.** Coreografías: Scholz, Marín y Ullate. Ballet Clásico Nacional. Director: Víctor Ullate. Jardines del Generalife.

27 de junio.— **Profesores del curso Manuel de Falla.** Programa homenaje a Turina. Auditorio Manuel de Falla.

27 de junio.—Scarlatti, Beethoven, Debussy, Mussorgsky: **Obras**. Luis Galvé (piano). Patio de los Arrayanes.

28 de junio.—**Les amours de Franz**. Ballet de Roland Petit sobre música de Schubert. Ballet Nacional de Marsella. Jardines del Generalife.

30 de junio.—Delibes: **Copelia**. Coreografía: Roland Petit. Ballet Nacional de Marsella. Jardines del Generalife.

1 de julio.—Recital de canto de José Carreras. Palacio de Carlos V.

2 de julio.—Stravinsky: **Obras**. Ensemble Contraste. Auditorio Manuel de Falla.

3 de julio.—C. Halffter, Brahms: **Obras**. Solista: Joaquín Achúcarro. Orquesta Nacional de España. Director: Cristóbal Halffter. Palacio de Carlos V.

4 de julio.—Cabezón, Aguilera de Heredia, Correa de Arauxo, Cabanilles, Soler, Bach, Franck y Vierne: **Obras**. José Manuel Azcue (órgano). Santa Iglesia Catedral.

4 de julio.—Turina, Stravinsky, Juan Alfonso García: **Obras**. Orquesta y Coro Nacionales de España. Director: Cristóbal Halffter. Palacio de Carlos V.

5 de julio.—Haydn: **Obras**. Cuarteto Gabrielli. Auditorio Manuel de Falla.

6 de julio.—Berlioz: **La condenación de Fausto**. Florence Quivar (soprano), Kenneth Collins (contralto), Alexander Malta (tenor), Alfonso Echevarría (bajo). Orquesta y Coro Nacionales de España. Palacio de Carlos V.

25 de junio.—Conferencia de Antonio Iglesias: **Los escritos de Turina**. Palacio de la Madraza.

1 de julio.—Conferencia de Fernández-Cid: **Joaquín Turina. La vida, la obra, el entorno**. Palacio de la Madraza.

2 de julio.—Conferencia de Federico Sopeña: **Evocación personal de Joaquín Turina**. Palacio de la Madraza.

1 y 2 de julio.—**Tablao del cante jondo**. Corral del Carbón.

**ORQUESTA BETICA FILARMONICA (Iglesia del Salvador, de Sevilla).**

10 de junio.—Albéniz: **Corpus en Sevilla**. Mahler: **Canciones del camarada**. Mussorgsky: **Danzas de la Muerte**. Shostakovich: **El Canto de los Bosques**. Manuel Cid (tenor), Antonio Lagar (barítono). Coro de la Universidad San Felipe Neri. Asociación Coral de Sevilla. Director: Luis Izquierdo.

**ORQUESTA SINFONICA DE MALAGA (Conservatorio Superior de Música, de Málaga).**

9 de junio.—Concierto de música popular española. Coral Santa María de la Victoria. Director del Coro: Manuel Gámez. Director: Octav Calleya.

**ORQUESTA SINFONICA DE ASTURIAS (Centro Provincial de Bellas Artes de Oviedo).**

1 de junio.—Beethoven: **Sinfonía núm. 3, «Heroica»**. Director: Víctor Pablo Pérez.

20, 22 y 23 de junio.—Rachmaninof: **Concierto núm. 2 en Do menor, Op. 18**. Dvorak: **Sinfonía núm. 8**. Amador Fernández-Iglesias (piano). Director: V. Pablo Pérez.

**SOCIEDAD FILARMONICA DE VALENCIA**

21 de junio.—Recital de Elena Obraztsova.

**PANORAMICA MUSICAL DEL SIGLO XX (Palau de la Música de Barcelona).**

8 de mayo.—Coria: **Intermezzo**. Schönberg: **Concierto para piano y orquesta, Op. 42**. Valls: **Fantasies en forma de Concert, per a flauta i orquesta de corda**. Ravel: **Bolero**. Orquesta Ciudad de Barcelona. Eulalia Solé (piano), Salvador Gratacos (flauta). Director: Joan Guinjoan.

11 de mayo.—Tomás Marco: **Nubla**. Josep Soler: **Das Marienleben**. Oliver Messiaen: **Oiseaux exotiques**. Stravinsky: **Ebony Concert**. Kurt Weill: **Kleine Dreigroschenmusik, de la Opera de cuatro cuartos**. Grupo Bartók. Poch (piano), Gaspa (clarinete), Comadira (mezzo). Director: Joan Lluís Moraleda.

20 de mayo.—A. Sardá: **Visió experimental**. Stravinsky: **Pulcinella**. Stravinsky: **Persephone**. Orquesta Ciudad de Barcelona. Philippe (narradora), Devos (tenor) Coral Sant Jordi. Director de la Coral: Oriol Martorell. Director: Jacques Mercier.

24 de mayo.—Mestres Quadreny: **Ibé-mia**. Stravinsky: **Concierto para piano e instrumentos de viento**. Delás: **Otras secuencias**. Schönberg: **Sinfonía de cámara, Op. 9**. Diabolus in musica. Claude Helffer (piano). Director: Arturo Tamayo.

27 de mayo.—García Abril: **Celebidachiana**. Debussy: **Rapsodia para clarinete y orquesta**. Cervelló: **Anna Frank, un símbol**. Milhaud: **Le Boeuf sur le toit**. Orquesta Ciudad de Barcelona, Michel Lethiec (clarinete). Director: García Asensio.

**V CICLO DE MUSICA AL CARRER DE LA MONCADA I AL BARRI DE RIBERA (Barcelona).**

24 de mayo.—Albero, Soler, Baguer, Teixidor, López, Prieto: **Obras**. Pablo Cano (clave).

26 de mayo.—Compositores relacionados con Picasso. Stravinsky, Falla, Poulenc, Milhaud, Satie. Josep Maria Colom (piano).

**RETAULE ARTISTIC DE TERRASA (Tarrasa).**

5 de junio.—Beethoven, Brahms: **Sonata para violín y piano**. Torrón-tegui (piano). Vilá (violín).

12 de junio.—Purcell, Bach, Haendel: **Cuartetos**. Cuarteto de Flautas Dulces de Manresa.

19 de junio.—Haydn: **Sinfonía del Reloj**. Mozart: **Concierto para clarinete en La mayor y Obertura de «Don Juan»**. Orquesta Lírico-Sinfónica de la Radiotelevisión Búlgara. Stoyanov (clarinete), Stefanov (violín). Director: Goleminov.

26 de junio.—Couperin, Caix d'Hervelois, Telemann, Bach: **Obras**. Casademunt (viola de gamba), Romani (clave).

**ITALIA**

**TEATRO ALLA SCALA (Milan).**

8, 9 y 10 de junio.—Stravinsky: **Edipo Rey, Sinfonía en tres movimientos, Sinfonía de los Salmos**. Orquesta de la Scala. Coro de la Scala. Director del coro: Gandolfi. Director: Leonard Bernstein.

23, 24 y 25 de junio.—Stravinsky: **Dumbarton Oaks, Concierto para violín y orquesta, Pulcinella**. Orquesta y Coro de la Scala. Director del Coro: Gandolfi. Director: Claudio Abbado.

30 de junio.—Orquesta de la Scala. Shlomo Mintz (violín). Director: Yuri Temirkanov. Programa sin especificar.

7 y 14 de junio.—Paganini: **Obras**. Salvatore Accardo (violín).

3 de junio.—Mozart: **Las Bodas de Figaro**. Ramey, Buchanan, W. Brendel, Marshall. Director de escena: Strehler. Decorados: Frigerio. Vestuario: Frigerio y Squarciapino. Director: Riccardo Muti.

1, 2, y 4 de junio.—Stravinsky: **Historia de un soldado**, Petrushka. Coreografía: Neumeier. Director: Bernstein.

16, 17 y 18 de julio.—Stravinsky: **Perséphone, El Pájaro de Fuego**. Coreografía: Bjart. Director: Pretre.

1 al 17 de junio.—Bizet: **La tragedia de Carmen**. Adaptación: Constant, Carrière, Brook. Escenografía y vestuario: Obolensky. Director de Escena: Peter Brok. Delavault/Gal/Saurova, Die Tschy/Host, Dale/Hensel/Pike, Falkman/Rath, Denizon, Martrat. Director: Marius Constant.

6 de junio.—Stravinsky: **La consagración de la primavera (reducción para piano a cuatro manos), Octeto, Concierto para dos pianos**. Bernstein, Tilson-Thomas (pianos).

**TEATRO REGIO (Turín).**

1, 3, 6, 8 y 10 de junio.—Rossini: **La Cenerentola**. Barbacini, Dara, Desderi, Giacomotti, Moyso, Valentini, Terrani, Zanini. Escenografía y vestuario: Ponnelle. Director de escena: Frisell. Director: Gabriele Ferro.

**TEATRO LA FENICE (Venecia).**

12, 13, 18, 19 y 20 de junio.—C.M. Weber: **Il Franco Cacciatore**. Opera del Estado de Dresde. Ketelsen, Dresler, Ailakowa, Ihle, Stryczek, Bindszus, Tomaszewski, Hartfield, Wollrad. Escenografía: Wangelin. Vestuario: Simmank, Heinze. Maestro del Coro: Plüger. Director de escena: Fischer. Director: Kurz.

16 y 17 de junio.—R. Strauss: **El Caballero de la Rosa**. Opera del Estado de Dresde. Tarrés, Haseleu, Schoter, Hannstein, Weidinger, Leitmetzer, Ambros. Escenografía: Appen. Vestuario: Schade. Mestro del Coro: Pflüger. Director de escena: Arnold, Matz. Director: Kurz.

**TEATRO DE LA OPERA (Roma).**

3, 5, 8, 9, 10, 12 y 13 de junio.—Glazunov: **Raymonda**. Fracci, Jancu. Solistas y cuerpo de baile del Teatro de la Opera. Coreografía: Gal. Escenografía y vestuario: Kamer. Director de escena: Menegatti. Director: Ventura.

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.

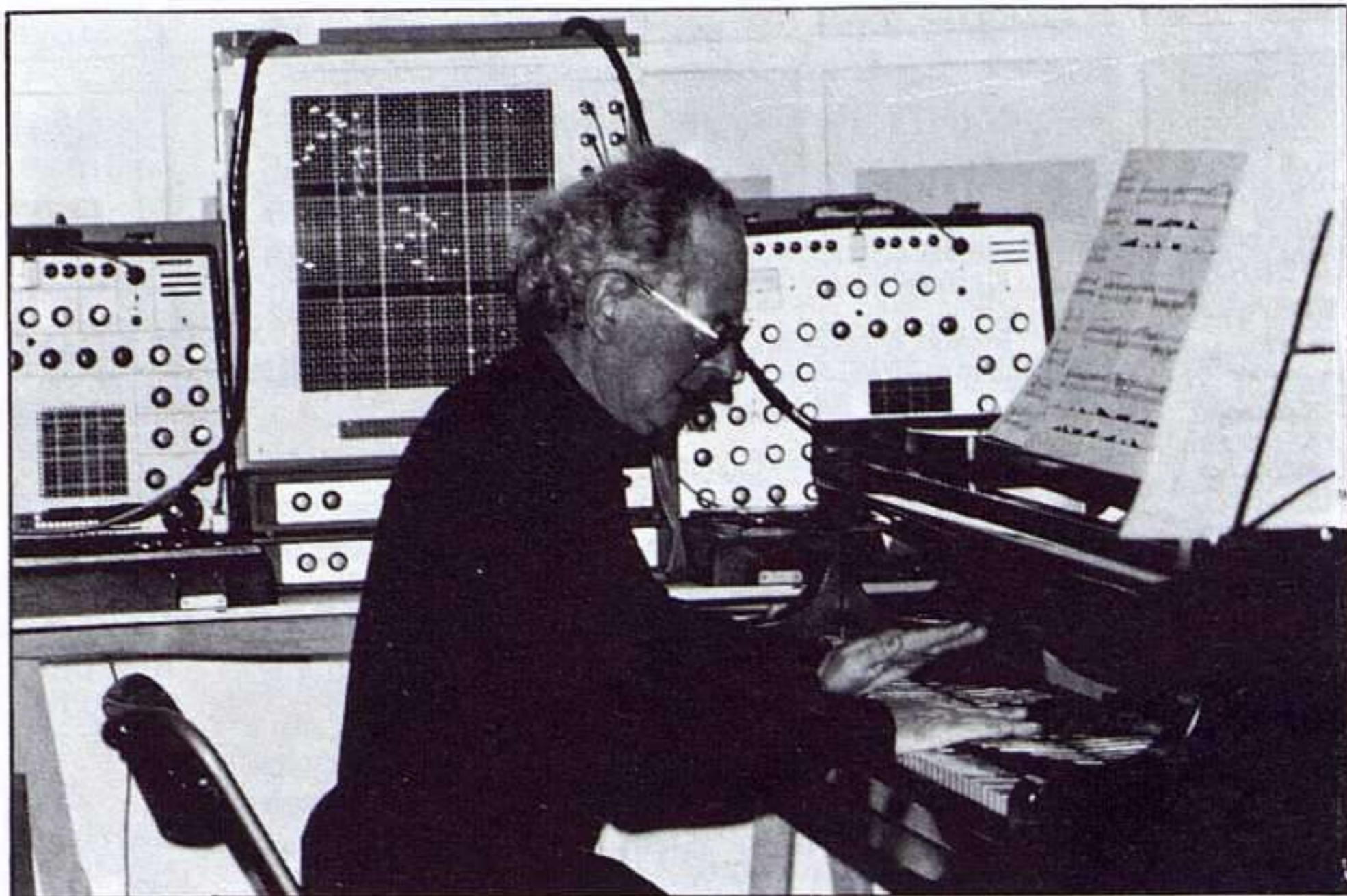


# Noticias

## JEAN-ETIENNE MARIE EN MADRID

Dentro del ciclo «Aula de Nueva Música» organizado por el LIM en el Instituto Francés de Madrid ha llenado dos sesiones la actuación del gran músico francés Jean-Etienne Marie, ya antiguo conocido de los medios musicales madrileños, puesto que, hace muchos años, cooperó de forma activa con su enseñanza en la formación de la vanguardia musical española.

Jean-Etienne Marie se ocupa hace muchos años de los microintervalos producidos electrónicamente. Aparte de su extensa obra como compositor, ha publicado algunos trabajos muy amplios e interesantes sobre la moderna concepción sonora, especialmente *L'homme musical* (París, Arthaud, 1976), donde se analizan exhaustivamente las bases de la actual problemática electroacústica y de



Jean-Etienne Marie.

las relaciones de imagen y sonido. De algunos de estos aspectos nos habló Jean-Etienne Marie. Para él, el futuro de la música— y ya casi el presente— camina por el sendero de los microintervalos, que permiten una variabilidad armónica, melódica

y rítmica sin límites. Lo que, bajo diversos puntos de vista, anunciaron Alois Hába y Julián Carrillo es ampliado e impulsado por Jean-Etienne Marie hasta alcanzar un posible *nuevo mundo* para la música: el del infinito de los sonidos. Consciente y relati-

vista, Jean-Etienne Marie se da cuenta de la monstruosa dificultad auditiva que entraña la captación y diferenciación no ya de los cuartos, tercios u octavos de tono, sino de todas las divisiones posibles del tono. Pero eso no debe detenernos, piensa Jean-Etienne Marie, aunque los compositores, a causa de esa limitación por ahora insalvable, hayamos de trabajar un poco a tientas, sobre terrenos desconocidos, renunciando heroicamente a tener una *previa imagen sonora*. En la segunda sesión, Jean-Etienne Marie presentó su versión sonora de la película *El acorazado Potemkin*, de Eisenstein. Es sabido que se trata de una película muda, de la que se ha hecho posteriormente una versión añadiendo música, fundamentalmente con *La varsovia*. Pero Jean-Etienne Marie parte de la idea de que en la mente del director había, no sólo una construcción argumental —que es lo que el espectador percibe—, sino una estructura formal muy compleja que es en último término la que determina la

## CON NOMBRE PROPIO



El director de orquesta **Igor Markevich** se despedirá de actuaciones públicas con un concierto en Madrid. **Markevich** fue el primer director

que tuvo la Orquesta de Radio Televisión Española y como despedida ofrecerá el mismo concierto con el que la Orquesta se estrenó, en mayo de 1965. El programa estará formado por una *Sinfonía* de Prokofiev; un *Preludio*, de Wagner; la *Segunda Suite* de *El Sombrero de Tres Picos*, de Falla y la *Quinta Sinfonía*, de Beethoven. **Markevich** se retirará la próxima temporada para dedicarse a hacer literatura en torno a la música, para redactar sus memorias y para hacer una investigación exhaustiva sobre las nueve *Sinfonías* de Beethoven. El concierto de despedida se celebrará en el Teatro Real de Madrid durante el próximo mes de diciembre. Por otro lado, **Markevich** ha recibido en Leipzig (R.D.A.) el importante premio «Artur Nikisch». Esta recompensa está destinada a premiar a directores mundialmente famosos, y la última vez que se concedió fue hace quince años a **Otto Kemplerer** y a **Bruno Walter**.

**Federico Moreno Torroba** ha sido galardonado con la Medalla de Oro de Madrid, con motivo del cincuentenario del estreno en Madrid de su obra *Luisa Fernanda*. La Medalla de Oro de Madrid es el máximo galardón que concede el Ayuntamiento de la

capital de España. **Moreno Torroba** nació en la calle de la Montera de esta ciudad, hace noventa y un años. El estreno de *Luisa Fernanda* se produjo en el Teatro Calderón, el 26 de marzo de 1932 y los intérpretes fueron **Selica Pérez Carpio**, **Laura Nieto**, **Faustino Arregui**, y **Emilio Sagi-Barba**.

**Victoria de los Angeles** recibió de manos de **Federic Mompou** la medalla conmemorativa del centenario de la colocación de la primera piedra del templo de la Sagrada Familia. La cantante ofreció un recital para conmemorar la efeméridas en la Iglesia de la Sagrada Familia, de Barcelona. El recital estuvo formado por canciones del *Llibre Vermell* de Montserrat y del *Misterio de Elche* y también de Bach, Haendel y Schubert. La segunda parte estuvo dedicada a música española, con páginas de Mompou, Toldrá, Montsalvatge y Lamote de Grignon. **Miguel Zanetti** le acompañó al piano.

**William Primrose**, famoso instrumentista de viola, ha fallecido en Utah (Estados Unidos), a la edad de setenta y siete años. De origen escocés, formó parte del London String Quartet y tocó con Toscanini y con otros directores de renombre. **Primrose** fue profesor en varias univer-

sidades norteamericanas y tenía en su poder la orden del Imperio Británico. Era ciudadano americano desde 1955.

**Hiromi Okada**, pianista japonés, fue el ganador del concurso Internacional de Piano «María Canals» cuyas sesiones se celebraron en el Palau de la Música Catalana. El premio de trescientas mil pesetas, otorgado por la Generalitat de Catalunya, se le concedió al pianista japonés, sin embargo, el correspondiente a percusión, quedó desierto. Los participantes en la rama «Junior» (menores de diecinueve años) sorprendieron por su categoría insospechada, quedando como finalistas **Olga Bolocán**, de Rumanía; **Elisabetta Vegetti**, de Italia, y **Giuseppe Lenaza**, de Italia.

La Orquesta Sinfónica de Boston ha suspendido sus representaciones de la ópera *Edipo Rey*, de Stravinsky, a causa de las amenazas que pesan sobre sus componentes por actuar con la actriz **Vanessa Redgrave**. La actriz está acusada de apoyar la causa de la Organización para la Liberación de Palestina y la Orquesta de Boston recibió amenazas por permitir la actuación de **Redgrave** en la ópera. Por ello, los componentes de la agrupación decidieron cambiar el programa,

longitud, intensidad y contraste de las secuencias. Esa estructura está en parte explicada en los textos escritos por Eisenstein. Jean-Etienne Marie utiliza una selección de estos textos formales para irlos leyendo durante la proyección (la lectura la hizo muy adecuadamente Luis Rego), alternándolos con una música, especialmente compuesta por él —y realizada toda con intervalos de 6/7 de tono—, en la que se rechaza todo intento de *ilustración* para reforzar justamente esos aspectos formales.

La música de Jean-Etienne Marie es realmente convincente, hasta el punto de que, pese a la afirmación del compositor, una parte del público la percibió como relacionada con las imágenes. Desde el punto de vista del resultado sonoro, el tipo de intervalo utilizado y la organización misma de la materia acústica aproximan esta música a un mundo lejanamente tonal e incluso emocional.

El experimento de Jean-Etienne Marie es muy interesante y atractivo, como mostró el animado coloquio que

siguió a la proyección. Por otra parte, Jean-Etienne Marie es un excelente conferenciante y un conocedor profundo del tema. Las dos sesiones fueron espléndidas y sugerentes. Como en otras ocasiones, el paso de Jean-Etienne Marie por Madrid supone, para los que le hemos escuchado, una aportación admirable de conocimientos y de reflexiones.—**RAMON BARCE**

### INVENTARIO Y CATALOGO DE LOS ORGANOS PALENTINOS

El Departamento de Documentación y Estudio del Arte Palentino, del Instituto «Jorge Manrique», está llevando a cabo el inventario y catalogación histórica y artística de los órganos históricos de esta Provincia, tanto de los aún existentes —más de ochenta (aunque en desigual estado de conservación)— como de los ya no existentes, mediante la constatación do-

documental, y al mismo tiempo el rescate, inventario y recopilación de la iconografía musical, libros de coro, pergaminos con música, etc., en un afán de recuperar un patrimonio tan maltratado y disperso. Pero, además, dicho departamento desea llevar a cabo una serie de publicaciones de todo ello, de manera periódica, con rigor y seriedad, para lo que cuenta con prestigiosos colaboradores como el Padre López Calo, o el Padre Calahorra Martínez, Alejandro Massó, Francis Chapelet, etc., bien mediante monografías de instrumentos, estudios de órganos, escuelas, reproducciones facsimiles, etc. Afortunadamente para la organería y la música palentina, la Excm. Diputación Provincial, como el Obispado, el Consejo General de Castilla y León, así como la Academia Internacional de Organo Ibérico de Tierra de Campos, con su labor, han empezado a preservar, recuperar y dado a conocer una parte de nuestro rico patrimonio, a lo que colaboran extraordinariamente los estudios del Maestro

Katsner y el Padre José López Calo, quienes han estudiado y publicado la enorme importancia que tuvo la música de la Catedral Palentina. Todas las personas interesadas en el tema o que deseen información acerca de publicaciones, pueden ponerse en contacto con Santiago de Castro Matia. Instituto de Bachillerato «Jorge Manrique». Palencia.

### CERTAMEN DE ACORDEON

En Albacete se ha celebrado un Certamen Nacional de Acordeón, que sirve de prueba de selección para que los ganadores se presenten al Concurso Internacional. El Grand Prix Internacional de l'Acordeon se celebra en Annecy (Francia) y a él se presentan, dúos, conjuntos de acordeonistas y orquesta de acordeones. Durante el próximo verano se celebrará en el Châtel (Francia) un Seminario Internacional sobre este instrumento, que contará con la presencia de los profesionales Macerollo, Noth, Szokeova, Lips y Kakoni.

para ofrecer el **Requiem** de Berlioz. Ahora **Vanessa** rueda en Venecia una película sobre Wagner junto con el actor **Richard Burton**.

El malagueño **Rafael Diaz** trabaja en la composición de una ópera basada en la pieza teatral **El deseo atrapado por la cola**, original de Pablo Ruiz Picasso. El Ministerio de Cultura le ha concedido una beca para la realización de este trabajo, muy árduo dada la dificultad del texto. El estreno, al parecer, tendrá lugar en Madrid, ya que son necesarios coros, actores y grupos de mimo.

Con motivo del 25 aniversario de la muerte del compositor **Joaquim Serra**, el **Ballet Folcloric Esbart Dansaire**, de Rubí actuó en el Liceo barcelonés, estrenando **El Carnestoltes** de **Serra**. Este grupo de baile tiene más de cincuenta años y cultiva las danzas tradicionales catalanas.

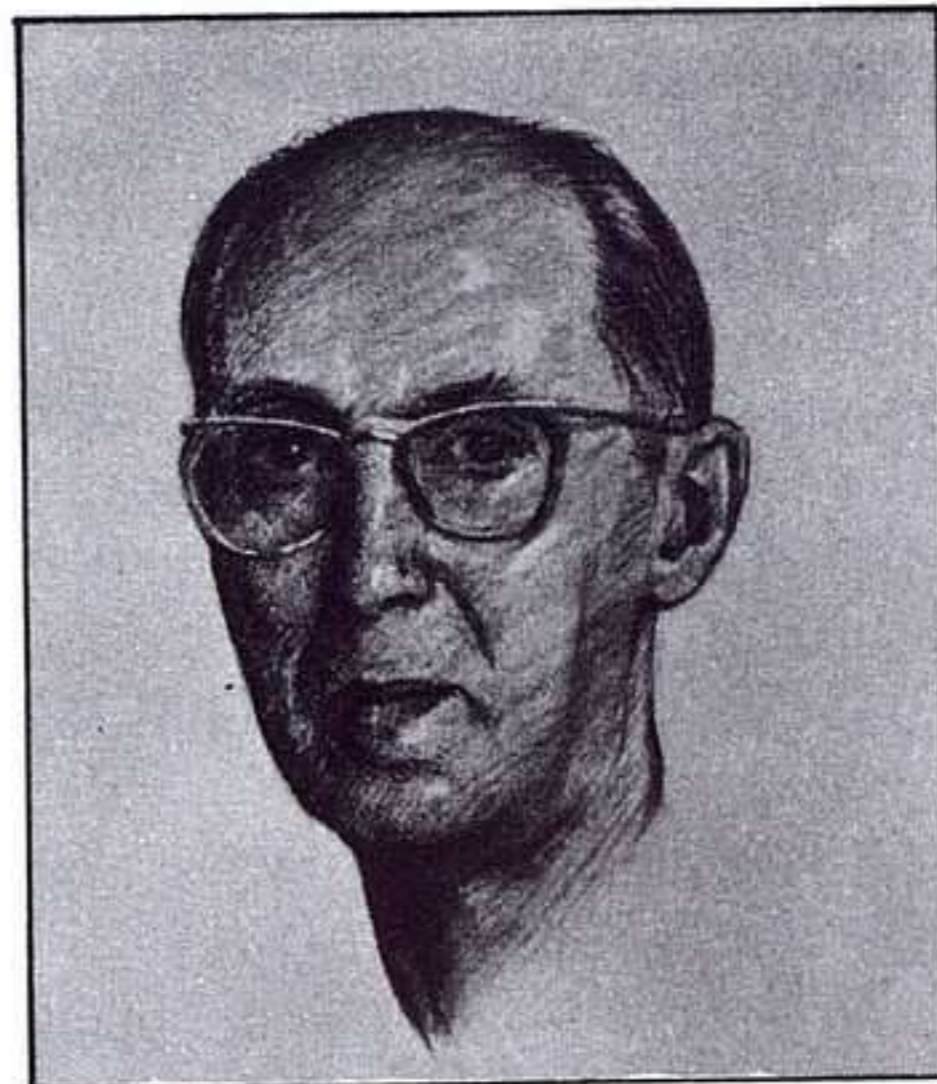
**Susana Rivero Ledesma**, de diecinueve años, fue la ganadora del primer Concurso «Infanta Cristina», que patrocinó la International Society for Music Education (ISME). **Susana Rivero** representará a España en el concurso internacional que se celebrará en Bristol (Inglaterra).

El tema general del concurso ISME es el de «Tradición y Cambio»; por ello, el repertorio escuchado en la sección española versó sobre la evolución de la sonata y sonatina española. El premio fue patrocinado por la marca Loewe y los ganadores lo recibieron de manos de la propia Infanta Cristina.

El Orfeo Gracienc homenajeó a su fundador, **Joan Balcells**, con motivo de haberse cumplido los cien años del nacimiento de éste. **Balcells** fue una figura muy destacada del mundo coral catalán, que fundó el grupo que dirigió a menudo **Pau Casals**. El homenaje consistió en una sesión académica, en la que diversos eruditos pasaron revista a las varias facetas del músico catalán, y un concierto del Orfeo Gracienc, con obras de **Joan Balcells**.

El compositor **Cristóbal Halffter** y el pintor **Ramón Bilbao** han colaborado en la realización de una carpeta que contiene un disco con la obra del primero, titulada **Variaciones sobre la resonancia de un grito**, y dibujos originales del segundo alusivos y relacionados con la obra. El intento de unir grafías con música está completado con la partitura de la obra.

El compositor **Fernando Remacha** ha recibido el premio de Música «Pablo Iglesias», que concede la Agrupación Socialista de Chamartín (Madrid). Estos premios han sido instituidos para galardonar la labor artística y científica de españoles ilustres y tienen diversas modalidades, entre ellas, la de Música.



Los archivos de **Igor Stravinsky**, que se conservaban en su domicilio neoyorquino de la Quinta Avenida, han sido comprados por la Biblioteca Musical de la Universidad de California. Los archivos fueron colocados en un nuevo local que se llama «Centro Stravinsky». El precio de adquisición ha sido aproximadamente de un millón y medio de dólares (ciento cincuenta millones de pesetas).

**Lorin Maazel** ha sido nombrado director artístico de la Opera de Viena. El cargo que tenía anteriormente de Director de la norteamericana Orquesta Sinfónica de Cleveland ha sido asumido por el alemán **Christoph von Dohnanyi**. Este director, de cincuenta y dos años, comenzará a dirigir la Orquesta en 1984 y mientras tanto llevarán a cabo esta labor diversos directores invitados.

La profesora del Conservatorio Superior Municipal de Barcelona **Sofía Puche** ha realizado un concierto con obras de profesores y ex profesores de este centro, con motivo de su despedida como enseñante, ya que ha llegado la hora de su jubilación. El recital fue acogido con gran emoción por profesores, alumnos y amigos de la maestra.

El crítico musical de «La Gaceta del Norte», **Sabino Ruiz Jalón**, ha disertado sobre la **Polifonía Religiosa del siglo XVI**, en Las Arenas, con motivo del Ciclo de divulgación cultural organizado por la Coral Ondarreta. El conferenciante fue muy felicitado al final de su amena charla, que fue escuchada con gran interés por todos los asistentes.

## ORQUESTA DE INSTRUMENTOS ARABES

Juventudes Musicales de Sevilla organizó un concierto para presentar a la orquesta de instrumentos árabes Om Kalsoum. En la Iglesia del Salvador actuó esta orquesta bajo la dirección de Husayn Ganid, interpretando obras tradicionales árabes y muwassahs, antiguas coplas y piezas de autores contemporáneos.

## CLAUDIO MARTINEZ (ONCE AÑOS) GANADOR DE UN CONCURSO EN ALEMANIA

Los colegios alemanes en España participan en el concurso general que se desarrolla en la República Federal Alemana bajo el título **La juventud hace música**. Se trata de un concurso realizado primero a nivel regional y luego nacional, de jóvenes intérpretes no profesionales, en diversas categorías según edades e instrumentos. Este año el Colegio Alemán de Madrid ha presentado a Claudio Martínez, pianista de once años, que ha logrado vencer en el Concurso Regional en Alemania y participará en el Concurso Nacional que se celebrará el próximo mes de junio en la ciudad de Núremberg. Claudio Martínez, hijo de español y alemana, ha sorprendido a todos por su excelente preparación. En España, el jurado que eligió a este y otros finalistas de los colegios alemanes estuvo presidido por el compositor Tomás Marco y formado por los músicos españoles Isidro Barrio, Jorge Fresno y Nestor García y por los profesores alemanes Dreimann, Richter, Seibold y Zimmermann.

## CONFERENCIAS CONCIERTO DEL MUSICÓLOGO ECHEVARRIA BRAVO

Con motivo del IV Centenario de la muerte de Santa Teresa de Jesús, el musicólogo Pedro Echevarría Bravo ha pronunciado diversas conferencias-concierto sobre **El paralelismo de las abulenses Isabel la Católica y Teresa de Jesús**, con ilustraciones musicales de los siglos XV y XVI, en el Hogar de Avila, de Madrid, Ciudad Rodrigo, Soria, Malagón y Segovia.

Asimismo, ante el Año Santo Compostelano, ha disertado también sobre el tema **Las canciones de los Peregrinos de Santiago**, con

## CONCIERTOS CON LOS STRADIVARIUS

La Universidad Autónoma de Madrid organiza un ciclo de Música de Cámara, bajo la Presidencia de Honor de los Reyes de España. El primero de los conciertos de este ciclo, tuvo lugar en el Teatro Real y fue interpretado por el Cuarteto Ibérico con los cuatro stradivarius del Palacio Real. El Cuarteto Ibérico que está formado por Victor Martín y Javier Goicoechea (violines), Pilar Westmeier (viola) y Alvaro Quintanilla (violoncelo), actuó acompañado del clavecinista Francisco Corostola y ofreció obras de Bocherini, Padre Soler, Arriaga y Turina.



Pilar Westmeier, del Cuarteto Ibérico, con la viola «stradivarius».

ilustraciones musicales de los siglos XII, XV, XVI y XVII, en Madrid, Gijón, Villagarcía de Arosa, Marín, Pontevedra, Vigo, El Ferrol, Santiago de Compostela, Alcalá de Henares y Burgos.

## V SEMANA DE MUSICA RELIGIOSA EN BARCELONA

Los Derviches Mevlevi de Estambul inauguraron la V Semana de Música Religiosa que se celebró en Barcelona bajo el patrocinio de la Caja de Ahorros de esta ciudad. El grupo de danza Derviches Mevlevi de Estambul interpretaron músicas tradicionales turcas de los siglos XII al XVI y el ritual **La rueda celestial de los planetas alrededor del Sol**. Este grupo pertenece a una cofradía religiosa creada en Konya (Anatolia) por el poeta Djalalud-Din-Rumi. Las danzas incluyen oficios litúrgicos, llenos de símbolos religiosos y vitales como esta danza que imita el girar del sol.



El grupo de danza Mavlevi.

## JORNADAS MUSICALES CERVANTINAS

En Alcalá de Henares se han celebrado unas interesantes «Jornadas Musicales Cervantinas» con actuaciones y conferencias acerca del tema de la música en Cervantes. Actuaron la Orquesta del Suroeste de Alemania, dirigida por Alberto Blancafort, el Cuarteto de Madrigalistas de Madrid y el Quartet Vocal Scherzo. Ramón Perales de la Cal pronunció una conferencia acerca de **La Música en la época y en la obra de Cervantes**, María Paz Ballestero realizó una actuación sobre Teresa de Avila y cerró las jornadas el cantante Amancio Prada con un recital del **Canto Espiritual**, de San Juan de la Cruz. Los actos estuvieron organizados por la delegación de Juventudes Musicales de la ciudad de Alcalá de Henares.

## MAURICE BEJART VENDRA NUEVAMENTE A ESPAÑA

El Ballet del Siglo XX, de Maurice Béjart, ha aceptado participar en la programación de los próximos Festivales Internacionales de Santander y Quincena Musical de San Sebastián. Dentro de los programas previstos, se incluye el estreno en España de un nuevo ballet suyo: **Eros y Thanatos**.

## EXPOSICION SOBRE EL PADRE DONOSTIA

Con motivo del aniversario de la muerte del músico José Antonio Donostia el Real Musical, de Madrid, ha realizado una exposición conmemorativa del músico vasco,

acompañada de un concierto con obras suyas, que interpretaron Susana Marín, Pedro Espinosa, Belén Aguirre, Francisco Martín, Pedro Ol-nagua y María Isabel Torón. La introducción del concierto fue realizada por Antonio Fernandez-Cid. José Antonio Zulaica Arregui, conocido como Padre Donostia, nació en 1886 y fue organista, compositor y musicólogo. Investigó el folklore popular vasco y castellano y fundó el Instituto Español de Musicología, en Barcelona. Su importancia como compositor y musicólogo ha sido ampliamente resaltada en esta exposición.

## UNA OPERA SOBRE GANDHI

El compositor norteamericano Philip Glass acaba de estrenar con gran éxito una ópera sobre la vida de Mahatma Gandhi. **Satyagraha** es el título de la obra estrenada en la Academia de Música del Brooklyn (Nueva York), cuyas diez mil localidades se agotaron. Otra ópera de este mismo autor, basada en la vida de Einstein, tuvo ya anteriormente gran éxito en el Metropolitan de Nueva York y en Brooklyn. Philips Glass sigue la tendencia del «minimalismo», la llamada «música repetitiva». **Satyagraha** fue dirigida por Christopher Keene. Douglas Perry cantó el papel de «Gandhi», Claudia Cunningham encarnó a la secretaria del político pacifista. La repetición obsesiva de temas muy simples provocó que esta obra se comparara por un crítico neoyorkino con los ejercicios de Czerny para pianistas primerizos. Aunque otros críticos la atribuyeron la provocación de «una magia irresistible».

**CONCIERTO DE JOVENES CANADIENSES**

La Embajada de Canadá en España ha presentado en Madrid a dos *niños prodigio*, ganadores en su país del Concurso Nacional de Música: Lara y Scott St. John que tienen 11 y 12 años, respectivamente, y han actuado como solistas de violín con las Orquestas de la Fundación Gulbenkian de Lisboa; Quebec City Orchestra. Orquesta Windsos y London (Ontario). Los dos jóvenes violinistas realizan una gira por diversas ciudades españolas.

**JOAQUIN RODRIGO:** **Concierto como un divertimento.** London Philharmonic Orchestra, Julian Lloyd Weber (violoncelo). Director: Jesús López Cobos. London's Festival Hall. «Primavera Musical Española». Londres, 15 de abril.

**FRANCISCO ESTEVEZ:** **Print X, Y.** Rafael Gonzalez de Lara (contrabajo), Michelle Lee (flauta). Barbican Center. Londres, 14 de junio.

**ANTON GARCIA ABRIL:** **Alegrías.** Orquesta Ciudad de Barcelona. Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo y Escolanía de La Sagrada Familia. Norma Lerer (mezzosoprano). Director: Odón Alonso. Palau de la Música Catalana. Barcelona, 30 de abril.

**ERNANI BRAGA:** **Canciones nordestinas.** Teresa Berganza (soprano). Juan Antonio Alvarez Parejo (piano). Teatro Real. Madrid, 18 de abril.

**SVEN REHER:** **Cuenca.** Jaime Muela (flauta), Sven Reher (viola). Instituto Internacional. Madrid, 3 de mayo.

**DAVID MATTHEWS:** **Sinfonía número 2.** Philharmonia Orchestra. Director: Simón Rattle. St. John's Smith Square. Londres, 13 de mayo.

**SYMON CLARKE:** **New York.** Lontano Ensemble. Varcoe (barítono), Directora, Odaline de la Martinez. St. John's Smith Square. Londres, 18 de mayo.

**RAINHARD FEBEL:** **Charrivari.** Lontano Ensemble. Varcoe (barítono). Directora, Odaline de la Martinez. St. John's Smith Square. Londres, 18 de mayo.

**RAMON BARCE:** **Travesía** para quinteto de viento. Quinteto KOAN, Museo de Arte Contemporáneo. Madrid, 27 de mayo.

**VALLS:** **Fantasies en forma de concert, per a flauta i orquestra de corda.** Orquesta Ciudad de Barcelona. Eulalia Solé (piano), Salvador Gratacos (flauta). Director, Joan Guinjoan. Palau de la Música Catalana. Barcelona, 8 de mayo.

**JOSE LUIS DELAS:** **Otras secuencias.** Diabolus in música. Claude Helffer (piano). Director, Arturo Tamayo. Palau de la Música Catalana. Barcelona, 24 de mayo.

**JANICE GITECK:** **Tree.** Orquesta Symphony de San Francisco. Solistas: Picker, Larrson, Dannenberg, Rozofsky. Director, Edo de Waart. San Francisco, 19 de diciembre de 1981.

**ADAMS:** **Grand Pianola Music.** Orquesta Symphony de San Francisco. Solistas: Budd, Kobialka, Shelton. Director, John Adams. San Francisco, 26 de febrero.

**ESTRENOS**

**3 por 4**

No hay manera de librarse de las modas, las promociones y los «hit-parade». Ni siquiera los venerables Mozart, Beethoven y Bach quedan libres de competir en el mercado. El diario londinense **The Times** publica la **lista anual de los clásicos más escuchados**. Este año, cómo no, ha vuelto a ser Beethoven el «number one», título que ostenta desde hace trece años. Sus directos competidores son, según el diario londinense, Mozart y Mahler. Uno de los compositores más dubitativos es Tchaikovsky, que cambia de lugar cada temporada. Pero **The Times**, a pesar de la tradición inglesa, no siempre tiene razón. Por ejemplo, la **Dallas Opera** ha hecho su propia lista de éxitos. De su temporada 1981, las óperas más escuchadas han sido **Madama Butterfly** y **Las Walkirias**. Puccini (con 10.376 entradas vendidas) gana por poco margen a Wagner (10.318 personas fueron a ver su ópera). Y para que nuestro país no se quede atrás en eso de las listas de éxitos, el **Boletín de la Fonoteca de la Universidad de Madrid** publica los porcentajes de demanda de

**escucha de discos.** Beethoven fue solicitado por un 11,26 por ciento de los usuarios de la Fonoteca. Bach le sigue de cerca con un 10,94. Baja mucho Tchaikovsky (8,7 por ciento). Mozart y Vivaldi casi empatan en el cuarto y quinto puesto, y Mahler y Wagner obtienen un exacto empate para el sexto puesto. Las obras del romanticismo son las más escuchadas. O sea, que **seguimos oyendo lo mismo que hace más de un siglo.**

La fama de exigente del compositor **Rossini** se ve reflejada en las anécdotas que se cuentan sobre él. Un joven compositor se presentó a Rossini con dos sinfonías suyas, pidiendo sus consejos como autor de prestigio. Al terminar de leer la primera, el joven le preguntó su opinión y Rossini le contestó: «*Me parece mejor la otra*». Todavía fue más cruel Rossini con otro joven compositor que le presentó una **Colección de piezas sueltas**. El Maestro italiano exclamó, después de haberlas leído: «*Es peligroso dejarlas sueltas, mejor sería atarlas*».

«*Karajan no se integró en el partido nacionalsocialista en 1935, como él asegura, sino dos meses después de que Adolfo Hitler llegara al poder*». La afirmación es del musicólogo alemán Prieberg y está escrita en un libro titulado **La música en el Estado nazi**, cuyas tesis más importantes reproduce el semanario alemán **Der Spiegel**. Según su biografía oficial, Herbert von Karajan tuvo que adherirse al partido nazi como condición «sine qua non» para que se le nombrara director de la Opera de Aix-la Chapelle, en 1935. Prieberg, sin embargo, afirma que «*después de consultar kilos de documentos e interrogar a más de trescientos testigos*» que Karajan se inscribió en el partido nazi cuando residía en Austria en 1933, a los dos meses de la llegada de Hitler al poder.



En el Auditorio del Ministerio de Cultura, en Madrid, ha actuado un singular grupo de ballet, cuyo fin último no es simplemente artístico. Se trata de un **Psicoballet, que dirige Maite León**. Su finalidad es la **ayuda a disminuidos físicos y psíquicos** como terapia para su inserción social y para llamar la atención sobre la marginación que sufren los minusválidos. La compañía está formada por sesenta personas entre profesores, médicos, psicólogos, maestros y alumnos. Maite León ha sacado la conclusión de que durante los dos años que lleva en funcionamiento el Psicoballet, la mayoría de los niños tratados con la danza y expresión corporal han experimentado una sensible mejoría.

En Alemania Federal una compañía de seguros ha inventado una nueva modalidad: **el seguro para instrumentos musicales**. Si usted debe transportar o conservar en su casa un valioso instrumento musical puede asegurar su integridad y permanencia en buen estado. Hay un descuento para grupos musicales y orquestas que aseguren sus instrumentos en bloque. Hasta ahora, el seguro sólo cubre el territorio alemán, pero parece que en el futuro se extenderá a otros países. **A ver si a alguna compañía española se le ocurre seguir el ejemplo**, porque puede resultar la mar de útil.

# Cursos, becas y concursos

□ El **XXV Curso Universitario Internacional de Música Española «Música en Compostela»**, contará este año con los profesores: Ana Higuera (canto), Genoveva Gálvez (clave), Rodolfo Halffter (composición), José Luis Rodrigo (guitarra), Montserrat Torrent (órgano), Rosa Sabater y Antonio Iglesias (piano), Sabas Calvillo (polifonía), Agustín Leon Ara (violín) y Marcial Cervera (violoncelo). Habrá, además, un seminario de Música de Cámara, dirigido por Elías Aizcuren. Se pueden presentar alumnos becarios u oyentes. Los primeros serán seleccionados mediante pruebas de admisión. Información e inscripciones, en la Secretaría General de «Música en Compostela». C/ Pablo Aranda, 6 Madrid-6.

□ Durante todo el mes de julio, se desarrollan en Wallonia (Bélgica) una serie de cursillos musicales correspondientes a la **Academia Internacional de Verano**. Aparte de sesiones y conciertos se imparten cursos de danza popular, espineta, violín, acordeón, armónica, cornamusa, etc., además de teatro, literatura, etc. Interesados, escribir a Academie Internationale d'Eté de Wallonie, rue de l'Eglise, 15, Gruppont B. Teléfono: 084-2138 34, de Bélgica.

□ El **III Curso Internacional de Interpretación** que se desarrolla en Torredembarra (Tarragona) está dedicado al tema **El órgano en la Península Ibérica**. El profesor Josep M. Mas i Bonet desarrollará el curso, cuya inscripción no ha de llegar más tarde del 15 de mayo. Enviar la inscripción a Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Torredembarra (Zaragoza).

□ La Sociedad Artística Riojana convoca un **Concurso de composición para Cuarteto clásico de laúdes** (tiple, contrabajo, tenor y archilaúd), bajo el patrocinio del Ministerio de Cultura, y encuadrado dentro de los actos que se celebran en el **XIV Festival Internacional de Música de Plectro**, en Logroño. El premio que se concederá es de doscientas mil pesetas y el plazo de admisión de originales es hasta el 30 de septiembre. Información: Sociedad

Artística Riojana. Pasaje General Franco —Duquesa de la Victoria, entreplanta. Logroño. Teléfono: (941) 24 60 28.

□ En Clisson (Francia), la famosa **Academia de Música Antigua** realiza, entre el 15 y el 28 de julio, un **curso de interpretación** en el que intervienen los músicos Kenneth Gilbert (clavecín), Reinhard von Nagel (afinación y reparación de clave), Michel Piguet (flauta de pico), Jaap Schoder (violín barroco y música de cámara) y Stephen Preston (flauta barroca). Las inscripciones se pueden hacer hasta el 1 de julio. Información en: Academie de Musique Ancienne, Prefecture de Loire Atlantique. 44035 Nantes Cedex. Francia. Teléfono: (40) 47 39 80, extensión 32-94.

□ En San Lorenzo del Escorial, tendrá lugar el **IV Curso de Música Barroca y Rococó**, del 16 al 28 de agosto. El tema general del curso será este año **El rococó y la familia Bach**. La inscripción está abierta hasta el 31 de julio. Los profesores, que además ofrecerán conciertos, son: Herreweghe (canto y coral), Verkinderen (técnica del canto), Kanki (flauta de pico I), Marías (flauta de pico II), Martín (flauta travesera barroca), Moreno (violín), Banchini (violín), Ogg (clavecín y pianoforte), Savall (viola de gamba), Moller (violoncelo barroco), Parker y Zylberajch (bajo continuo). Habrá dos cursos monográficos sobre **El Rococó musical** (Antonio Martín Moreno) y sobre **Arte y Arquitectura rococó** (Santiago Amón). Información en la Asociación de Música Barroca, c/ de la Escalinata núm. 9, Madrid-13.

□ Para conmemorar el **IV centenario del nacimiento de Santa Teresa de Jesús** la Dirección General de Música y Teatro convoca un **premio de composición para obras vocales con acompañamiento de piano o conjunto instrumental**. El premio, de medio millón de pesetas, será único e indivisible y la fecha máxima de inscripción es el 31 de julio. Información, en la Dirección General de Música y Teatro. Ministerio de Cultura. Madrid.

□ En Florida (Estados Unidos), se acaba de crear una **Sociedad Telemann** para

reunir solistas vocales e instrumentales, cantantes, directores de coro, etc. Los interesados en ella pueden pedir información detallada a The Telemann Society Inc. P.O. Box 387, Fort Lauderdale, Florida 33302 (Estados Unidos).

□ En Besançon (Francia), se desarrollará la 32 edición del **Concurso Internacional de Jóvenes Directores**, dentro del famoso Festival musical. Las inscripciones para participar en este concurso han de enviarse antes del 1 de junio de 1982. El límite de edad son los 30 años. Inscripciones: Concours International de Jeunes Chefs d'Orchestre, rue d'Isenbart 2-d 25.000 Besançon (Francia).

□ **La forma sonata hasta Beethoven**, es el título del curso que se impartirá en el **II Seminario Nacional de Interpretación** que tendrá lugar en Zaragoza, del 1 al 5 de septiembre. Mientras se desarrolla este curso, se ha convocado un **Concurso** que premia el Banco de Bilbao, para los alumnos del seminario. La organización corre a cargo del Estudio de Música J.R. «Santa María», y los profesores que impartirán el seminario son Carmen Ledesma y Alvaro Zaldivar. Inscripciones, hasta el 30 de junio, en el Estudio de Música J.R. «Santa María», c/ Don Jaime I, núm. 9, 2º, 3º C. Zaragoza-3.

□ El Instituto de la Juventud y Promoción Comunitaria patrocinan un **Curso Internacional de Música Histórica**, que tendrá lugar en el Albergue Juvenil de Mijas (Málaga) durante la primera quincena de julio. Los participantes han de ser menores de 25 años. Los profesores son: Brauchli (clavicordio), Collins y Fullarton (danza barroca y renacentista), Lawrence-King (madrigales), Kurzeknabe (coro barroco español), Martín Moreno (Musicología), J.M. Moreno (guitarra y laúd), Prittswitz y Bonet (flauta de pico), Roberts (clavecín), Talsma (pianoforte), Thorndycraft (viola de gamba), Wiegand (arpa renacentista) y Wals (violín barroco). Las inscripciones hay que hacerlas en la Dirección Provincial de Cultura de Málaga (Sección de la Juventud), c/ Alarcón Luján, 4, 4º. Málaga.

□ El Ayuntamiento de Benicassim convoca la XVI edición del **Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega»**. Existe una prueba de preselección de los concursantes. Aparte de los dos primeros premios del Concurso (dotados con trescientas y ciento cincuenta mil pesetas, respectivamente), hay un premio especial para la mejor interpretación de obras de Francisco Tárrega. Las inscripciones hay que hacerlas antes del 7 de agosto, dirigiéndose al Presidente de la Comisión Organizadora del XVI Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega», Ayuntamiento de Benicassim (Castellón).

□ El 18 de junio se cierra el plazo de admisión de solicitudes para participar en el quinto **Curso Internacional de Canto Gregoriano y de Iniciación a la Literatura Litúrgica de Órgano**, que se celebra en el Monasterio de Santes Creus, situado a 30 kilómetros de Tarragona. Los profesores serán Gerard Grasser, Michel Lobron, Odile Egéle, Armand Fischer, y Alain Langrée. Para mayor información: Secretaría de la Obra Cultural Santes Creus. Plaça de l'Església, 2. Santes Creus (Tarragona). Teléfono: (977) 63 83 28.

□ El Casino de Galdar (Gran Canaria) celebrará, a partir del 12 de julio, el **II Concurso de Piano «Pedro Espinosa»**, cuyo plazo de inscripción finaliza el 15 de junio. El concurso consta de una prueba eliminatoria y de otra definitiva (en esta última se ha de elegir entre varias obras obligadas). El Premio «Pedro Espinosa» está dotado con cien mil pesetas. Inscripciones e información: Comisión de Cultura del Casino de Galdar, plaza de Santiago, 7, Galdar (Gran Canaria).

## Compro-vendo

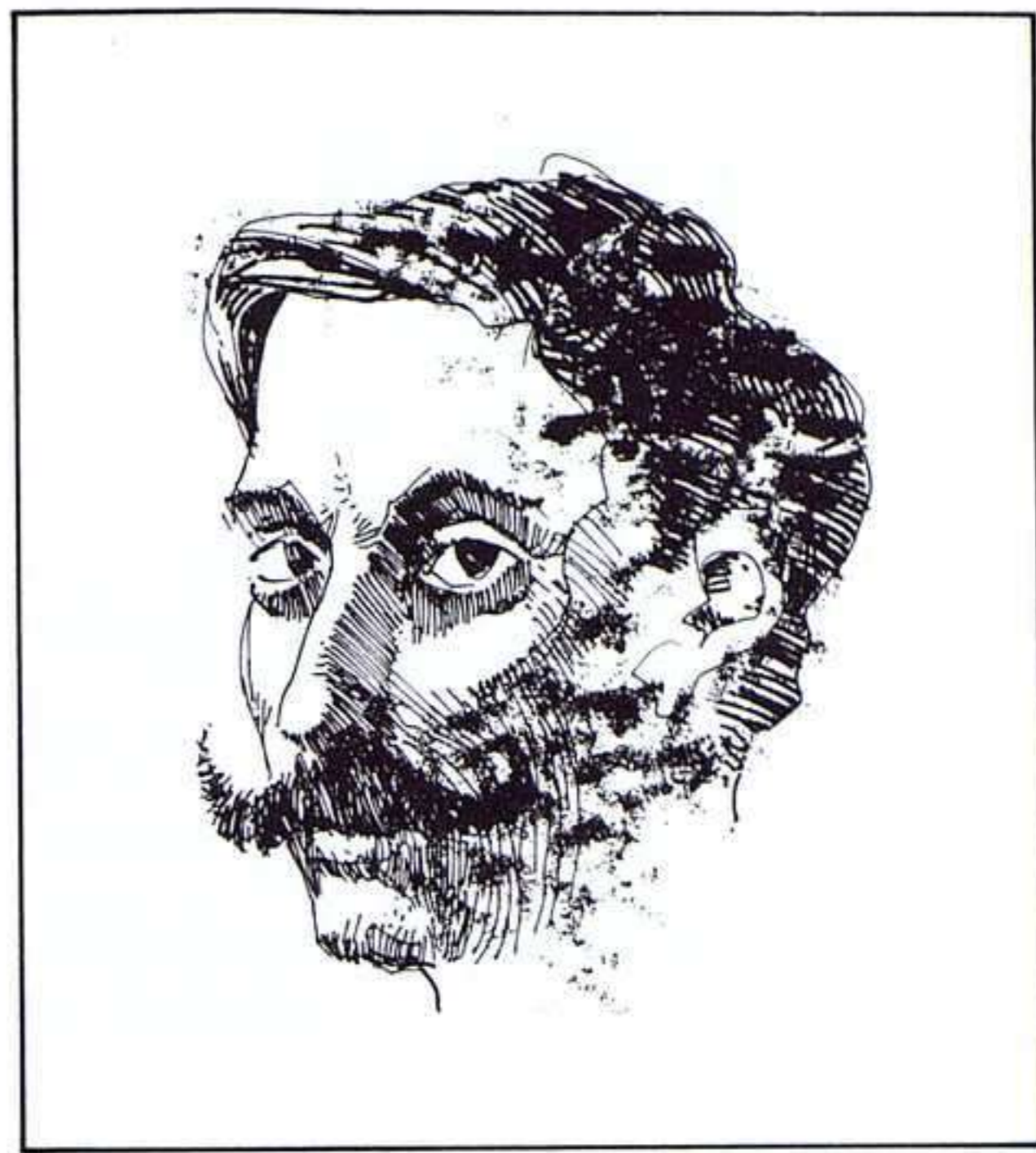
□ Vendo clavecín Neupert, de 1969. Llamad al teléfono (976) 220840. Zaragoza.

□ Interesados en formar un coro de aficionados, llamad por las mañanas al teléfono de Madrid 729 15 52 y preguntad por Amelia.



# Músicos del siglo XX

## ENRIQUE GRANADOS



Por Ramón Barce

## VIDA Y OBRA

Para los historiadores de la música, Granados forma parte del primer grupo impulsor del nacionalismo español post-romántico, junto con Albéniz y Pedrell (habría que recordar también dentro de ese grupo a Sarasate, cuya importancia es mucho mayor de lo que suele admitirse). El rasgo definitorio del grupo es, por supuesto, el empleo de materiales populares, sustancialmente de lo que podría llamarse *canCIÓN y danza*. El soporte formal era, habitualmente, la forma «*lied*»; y, ocasionalmente, otras estructuras derivadas de la música romántica. Sobre todos ellos influye también, por razones sociológicas, la llamada *música de salón*, que formalmente tiene las mismas características pero que elude o atenúa los contenidos popularistas.

Granados —que, como Albéniz, dedicó su mayor esfuerzo al piano y que fue concertista y pedagogo— podría caracterizarse por algunos ras-

gos peculiares: 1) el influjo de esa música de salón persiste en toda su obra; 2) los materiales populares son menos incisivos que en Albéniz o Sarasate, y parecen más acomodados a la escucha de una sociedad muy ciudadana; 3) es decisiva la utilización de un *folklore ciudadano*. Nos detendremos un momento en este concepto. La gran ciudad produce constantemente un folklore, que nada tiene que ver (si no es muy lejanamente) con la canción popular campesina. Es éste un hecho que los folkloristas tradicionales (como Brailoiu o Bartók) ignoran o desvalorizan, pero que es innegable. El vals vienés o el tango porteño son ejemplos de este folklore que no nace en la era ni en la arada, sino en las salas de baile de las metrópolis. También Madrid, al menos desde el siglo XVIII, ve nacer una música autóctona popular, que sintetiza borrosos y mostrencos giros regionales y danzas cortesananas. Así lo vemos aflorar en las tonadillas, y luego en la zarzuela, para desembocar en las colecciones de canciones y piezas de salón que proliferan desde el primer romanticismo hasta entrada la segunda década del siglo XX. De ahí extraerán parte de sus materiales muchos compositores, entre ellos Granados. En relación con esta circunstancia, nos queda aún otro rasgo que señalar: 4) frente a Albéniz y otros músicos del grupo, Granados mantiene una fuerte relación con el siglo XVIII. La atracción que siente por el mundo de los majos goyescos, por el callejeo desgarrado a la manera de Ramón de la Cruz lo atestiguan bien. Sus **Tonadillas** están emparentadas —y no sólo por el título, sino por su acción y su música— con las tonadillas dieciochescas.

La actitud de Granados ante la vida es sustancialmente romántica. Nace en Lérida en 1867. Estudia pia-

no desde niño. Luego, en Barcelona, será discípulo de Pujol. Tendrá éxito como concertista. Pedrell le encaminará en la dirección nacionalista. En París, estudiará en la Schola Cantorum y conocerá a Ricardo Viñes. Buscará explícitamente la *gloria*, que creará llegada en cualquier pequeño éxito. En Madrid, en los últimos años del siglo, escribirá música de cámara y pensará por un momento que es ese su objetivo, tras las huellas de Mendelssohn.

De vez en cuando, hará incursiones por la pintura y el dibujo, ya desde su primera juventud, influido por Francisco Miralles. (Recuerdo haber visto, en casa de José Subirá, un pequeño óleo paisajístico e impresionista de Granados, realizado con muy buena mano.) De nuevo en Barcelona, y en colaboración con su admirado Apeles Mestres, hace, como Albéniz y Pedrell, un gran esfuerzo por crear un teatro lírico español. Sus últimos años se orientan hacia una reviviscencia de lo goyesco, y, en ese terreno, conseguirá sus mejores obras: **Goyescas**, para piano; las **Tonadillas** para voz y piano, **El Pelele** y la ópera **Goyescas**. Estas páginas son verdaderamente obras maestras en las que la extraña y extemporánea síntesis de romanticismo schumanniano, música de salón, folklore ciudadano y evocación goyesca abocan a una creación sorprendente y originalísima.

Tras de un viaje a Nueva York, para asistir al estreno de la ópera **Goyescas**, embarca desde Londres para España en un barco inglés, el **Sussex**, que es torpedeado y hundido por un submarino alemán, entre Folkestone y Dieppe, el 24 de marzo de 1916. La vida de Granados quedó así brutalmente truncada por la guerra cuando el compositor estaba en su más plena madurez.

## OBRAS

Granados no cuidó mucho de su música. Obras perdidas, empezadas, traspapeladas, incompletas. Sus sucesores tampoco parece que se hayan preocupado por poner orden en los materiales existentes. De hecho, y para vergüenza de la cultura española, no sólo no hay una edición crítica de sus obras, sino ni siquiera un

catálogo completo y un fechaje fidedigno. Paciencia. Suponemos que alguna vez alguien emprenderá este imprescindible trabajo. Señalamos las obras principales.

**Piano:**

**Valses poéticos** (1887).  
**Doce danzas españolas** (hacia 1890).



le dedica Linton E. Powell en *A History of Spanish Piano Music*. La biografía más extensa y donde se utiliza un mayor número de documentos es la de Fernández-Cid. La de Ruiz Tarazona es un resumen excelente. **COLLET, Henri: Albeniz y Granados**, Editorial Tor, Buenos Aires.

**Escenas románticas** (hacia 1901).  
**Escenas poéticas** (1904-1907).  
**Allegro de concierto** (1904).  
**Goyescas o Los majos enamorados** (1909-1911).  
**El pelele** (1914).

**Canciones:**

**Tonadillas en estilo antiguo** (textos de Fernando Periquet; 1912-1913).  
**Canciones amatorias** (textos clásicos españoles).

**Operas:**

**Picarol** (texto: Apeles Mestres; estreno: Barcelona, 1901).

**Follet** (texto: Mestres; Barcelona, 1903).

**Gaziel** (texto: Periquet; Nueva York, 1916).

## BIBLIOGRAFIA

No hay abundancia de estudios sobre Granados. En las historias generales de la música española pueden encontrarse algunas páginas de interés (no en Salazar, pero sí en Gilbert Chase, en José Subirá, en Manuel Valls; breves, pero apretadas las que

**FERNANDEZ-CID, Antonio: Granados**, Samarán Ediciones, Madrid, 1956.

**RUIZ TARAZONA, Andrés: Enrique Granados. El último romántico**, Real Musical editores, Madrid, 1975.

**BARCE, Ramón: Las Tonadillas de Granados y el folklore ciudadano**, en «Tercer Programa» núm. 1, Madrid, 1966.

**JORDA CERVERA, Teresina: Tríptico musical (Granados, Viñes, Pujol)**, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1977.

**SUBIRA, José: Antiguas tonadillas escénicas y modernas tonadillas de Granados**, en RITMO núm. 326, Madrid, abril-mayo 1962.

## DISCOGRAFIA

Son espléndidas las versiones de las obras pianísticas, por Alicia de Larrocha:

**Allegro de concierto, Danza lenta, Seis piezas sobre cantos populares españoles, Valses poéticos** (Hispavox).

**Danzas españolas 1-12**. Hispavox.  
**Goyescas, Escenas románticas, El pelele**. Hispavox.

Han de tenerse en cuenta también las grabaciones de las **Danzas españolas**, por Luis Galve (Columbia) y por Gonzalo Soriano (EMI).

De las canciones hay dos excelentes versiones:

**Tres canciones amatorias, Majas dolorosas, Tonadillas**. Pilar Lorengar (soprano) y Alicia de Larrocha (piano). Decca.

**Colección de tonadillas**. Victoria de los Angeles (soprano) y Gonzalo Soriano (piano). EMI.

De la ópera **Goyescas** hay una buena versión (Columbia), que puede encontrarse muy barata en la colección **La Zarzuela** (núm. 94). Consuelo Rubio, Ana María Iriarte, Manuel ASENSI, Ginés Torrano, Coro Cantores de Madrid, Orquesta Nacional de España. Director, Ataúlfo Argenta. Zafiro.

Por último, es importante el disco que recoge las grabaciones que hizo el compositor, en enero de 1916, en Nueva York. Desgraciadamente no es ya fácil de encontrar:

Enrique Granados interpreta música de Granados: **Cinco danzas españolas, Dos improvisaciones, Preludio de María del Carmen, El pelele, Quejas**.— Estudio preliminar de Ramón Barce. Movieplay.

# 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.  
Telés. 637 10 04-08-012.  
LAS ROZAS (Madrid).

**ENRIQUE KELLER**  
Apartado 15.  
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

**ERVITI**  
San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

Instrumentos  
musicales  
**Garijo**  
Primeras marcas.  
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13.  
NUEVO LOCAL  
c/. Espejo, 4  
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51  
MADRID-13.

**HAZEN**  
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.

**LETURIAGA**  
Corredera Baja, 23.  
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.  
MADRID-13.

**MAXPER, S. A.**  
Carretera de Andalucía, Km. 12,600.  
Teléfonos 695 91 00-04-08.  
GETAFE (Madrid).

**POLIMUSICA, S. A.**  
Caracas, 6.  
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

**RESPALDIZA**  
Plaza de Celenque, 1.  
(esquina a Arenal, 14).  
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

**RINCON MUSICAL**  
Plaza de las Salesas, 3.  
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.  
MADRID-4.



**RUY-DIAZ**  
Pianos y organos europeos, japoneses  
y americanos.  
San Bernardo, 108.  
Teléfono 445 97 99. MADRID-8.



Instrumentos musicales y accesorios.  
Distribuidor Acordeones Bugari. Res-  
tauración de Pianos.  
Conde Duque, 34. Madrid-8.  
Tlf. 247 34 25-617 70 13.  
Tingo María, 9. Móstoles.

**VELLIDO, S. A.**  
Gran Vía, 77.  
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

**VELLIDO, S. A.**  
Avda. Carlos III, 46.  
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

**VELLIDO, S. A.**  
Calle del Roso, 13.  
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

**VIETRONIC, S. A.**  
Bolivia, 239.  
Teléfono: 307 47 12.  
BARCELONA-20.

## GITARRAS, 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.

Instrumentos  
musicales  
**Garijo**

La gama más extensa  
Primeras marcas.  
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 95 13  
NUEVO LOCAL  
c/. Espejo, 4  
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51  
MADRID-13.

**GARRIDO**  
Instrumentos de música  
Guitarras españolas y acústicas.  
Desengaño, 2. Valverde, 3  
(detrás Telefónica).  
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.



**JUAN ESTRUCH, S. L.**  
C/ Vallés, 47. Teléfono 674 06 82.  
SAN CUGAT DEL VALLES (Barcelona).  
Servicio postventa en Barcelona:  
C/Ample, 30. Teléfono 315 44 07.  
BARCELONA-2.

**LETURIAGA**  
Corredera Baja, 23.  
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.  
MADRID-13.

**VELLIDO, S. A.**  
Plaza Moyua, 14.  
Telés. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

**VELLIDO, S. A.**  
Avda. Carlos III, 46.  
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

**VELLIDO, S. A.**  
Calle del Roso, 13.  
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

## INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

**ERVITI**

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

instrumentos  
musicales



Todo para bandas, orquestas etc.  
Primeras marcas.  
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 95 13  
NUEVO LOCAL  
c/. Espejo, 4  
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51  
MADRID-13

**LETURIAGA**

Corredera Baja, 23.  
Teléfonos 222 45 08-232 73 55.  
MADRID-13.

**INSTRUMENTOS DE ARCO**

Violines, violas, violonchelos  
y contrabajos.

**ERVITI**

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

instrumentos  
musicales



Diversidad de instrumentos  
y accesorios

Primeras marcas.  
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13  
NUEVO LOCAL  
c/. Espejo, 4  
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51  
MADRID-13.

**MATERIAL DIDACTICO  
MUSICAL**

**ENRIQUE KELLER**

Apartado 15.  
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

**ERVITI**

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83-42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

instrumentos  
musicales



Completísimo para la iniciación de la  
música.

Primeras marcas.  
c/. Santiago, 8 Tfno. 248 05 13  
NUEVO LOCAL  
c/. Espejo, 4  
Tfnos. 248 17 94 / 50 / 51  
MADRID-13.

**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.

**FOX IN-DEL-SON**

Agujas y fonocápsulas  
Calle Alta, 58.  
Teléfono 23 97 66. SANTANDER.

**TRINGENIER**

Compañía de Electroacústica  
Española, S. L.  
Grucer, 3.  
Teléfono 255 53 84. MADRID-17.

**VIETA**

Bolivia, 239.  
Teléfonos 307 47 12-307 47 16.  
BARCELONA-20.

**COMERCIOS DE ALTA  
FIDELIDAD**

**VELLIDO, S. A.**

Plaza Moyua, 4.  
Teléfs. 441 63 11-441 62 00. BILBAO.

**VELLIDO, S. A.**

Calle del Roso, 13.  
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

**VELLIDO, S. A.**

Avda. Carlos III, 46.  
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

**HOTELES-PARADORES**



Pl. General Queipo de Llano, 3.  
MERIDA (Badajoz).  
Teléfono (924) 301540/41/42.

**MECANICOS AFINADORES**

**MAXPER, S. A.**

Carretera Andalucía, Km. 12,600.  
Teléfonos 695 91 00-04-08.  
GETAFE (Madrid).

**RINCON MUSICAL**

Plaza de las Salesas, 3.  
Teléfonos 419 59 14-419 29 19.  
MADRID-4.

**POLIMUSICA, S. A.**

Caracas, 6.  
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

**INDICE DE ANUNCIANTES**

ADAGIO .....	42, 99
ALFA-YEBENES .....	27
BILBAO TRADING .....	62, 100
CASA DAMAS .....	58
CASA WAGNER .....	56
CBS .....	4
ESCRIDISCOS .....	47
FERYSA .....	29
GERMAN INDUSTRIAL ..	48
HAZEN .....	2, 19
POLYDOR-FONOGRAM ..	39
ROLEX .....	22
TANGO .....	81
VINILO .....	89



La mayor  
organización  
al servicio de la música

PIANOS

**Bechstein**  
**Dietmann**

***DOINA***

**HORUGEL**

*Kemble*

**OTTO BACH**

**SAUTER**

**TOYO**

ORGANOS

**Domus**

**GRANADA**

 **JEN**

 **LOWREY®**

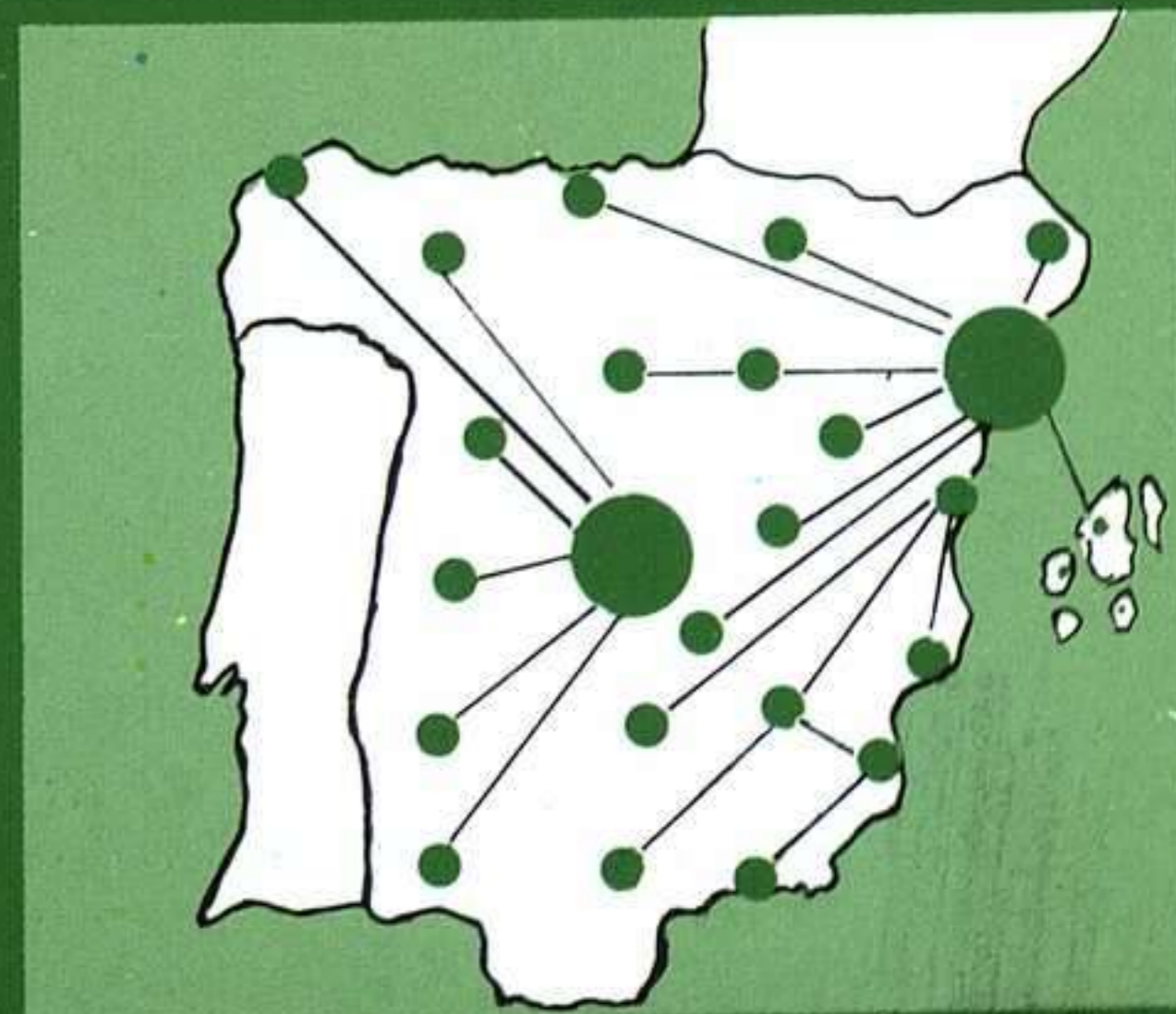
**viscount®**

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

# 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 Girona 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 Vitória  
Zaragoza